

Felleskap, konflikt og politikk

Felleskap, konflikt og politikk

Anne Ogundipe
og Arild Danielsen (red.)

Spenninger i kunst- og kulturfeltet



FAGBOKFORLAGET

Boken ble første gang utgitt i 2024 på Vigmostad & Bjørke AS.
Redaksjonelt arbeid, utvalg og introduksjon © Anne Ogundipe og Arild Danielsen (red.) 2024.
Hvert enkelt kapittel © den respektive forfatter 2024.

Utgitt i samarbeid med Kulturrådet.

Dette verket, tilgjengelig fra <https://oa.fagbokforlaget.no>, omfattes av åndsverksloven og er lisensiert under følgende Creative Commons-lisens: Navngivelse-Ingen bearbejdelser 4.0 Internasjonal (CC BY-ND 4.0).

Denne lisensen gir tillatelse til å kopiere, distribuere eller spre materialet i hvilket som helst medium eller format, inkludert kommersielle. Disse frihetene gis på følgende vilkår: Du må oppgi korrekt kreditering, oppgi en lenke til lisensen og indikere om endringer er blitt gjort. Du kan gjøre dette på enhver rimelig måte, men uten at det kan forstås slik at lisensgiver bifaller deg eller din bruk av materialet. Dersom du remikser, bearbejder eller bygger på materialet, kan du ikke distribuere det bearbejdede materialet. Du kan ikke gjøre bruk av juridiske betingelser eller teknologiske tiltak som lovmessig hindrer andre i å gjøre noe som lisensen tillater.

For å se en kopi av denne lisensen, besøk <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/deed.no>

Lisensen gir deg ikke nødvendigvis alle de tillatelser som er nødvendig for din tiltenkte bruk. For eksempel kan andre rettigheter, som reklame-, personvern-, eller ideelle rettigheter, sette begrensninger på hvordan du kan bruke materialet.

Forsidebilde: Alt Går Bra, *Torsk*, akryl på aluminium, 36 x 48 cm, fra prosjektet «Den norske idealstaten» (2017–2022). Foto: Alt Går Bra
© Alt Går Bra / BONO 2023
Kunstverket er gjengitt etter tillatelse og omfattes ikke av bokens lisens.

Boken er en del av Kulturrådets bokserie. Kulturrådets FoU-utvalg er redaksjonsråd for bokserien. Kulturrådets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider med relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger. For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser: <https://kulturdirektoratet.no/norsk-kulturfond>. For mer informasjon om forskningsprogrammet Kunst og sosiale fellesskap: <https://kulturdirektoratet.no/forskning/kunst-og-sosiale-fellesskap>

Boken er fagfellevurdert i henhold til Universitets- og høgskolerådets retningslinjer for vitenskapelig publisering.

ISBN trykt utgave: 978-82-450-4726-4
ISBN elektronisk utgave: 978-82-450-4725-7
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa3210>

Spørsmål om denne utgivelsen kan rettes til:
fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

Omslagsdesign ved forlaget
Sats ved forlaget

Synstolkning av forsidebilde

Alt Går Bra, *Torsk*, akryl på aluminium, 36 x 48 cm, fra prosjektet «Den norske idealstaten» (2017-2022)

To fiskehoder, fremstilt i profil og med gapende munnar tredd over noe som kan ligne på en skråstilt planke, stirrer storøyd på oss fra bildets øvre venstre og nedre høyre hjørne. Tynne s-formede skjegg under munnene gjør at vi umiddelbart oppfatter at dette er torskehoder. Selve bildet har form av et våpenskjold: Det er i rektangulært høydeformat, og ytterkantene i bildets nedre del avrundes og møtes i en spiss helt nederst. Bakgrunnsfargen er gyllengul, torskehodene er i grønnlige nyanser, og «planken», eller den brede stripen som forbinder de to hodene, er mørk blå. Bildet fremstår som realistisk i den forstand at det er enkelt å se hva det forestiller, men når man ser nærmere etter, blir det tydelig at det også er delvis stilisert. Hodene har verken farge eller mønster som virkelige torsk, og øynene er forstørret og malt som en hvit sirkel rundt en mindre sort sirkel. Øynene fremstår slik som flatere enn selve fiskehodene, der ulike nyanser av mørk og lys grønn gir inntrykk av tredimensjonal form mot den flate, gyllengule bakgrunnen.

Bildet er hentet fra kunstnerkollektivet Alt Går Bra sitt prosjekt «Den norske idealstaten». Fra 2017 til 2019 reiste gruppen rundt i Norge og snakket med folk om hvordan deres drømmer om et fremtidig idealsamfunn kunne se ut. Materialet den samlet inn, dannet grunnlag for en serie malerier i form av bannere, faner og våpenskjold, blant annet maleriet som er beskrevet her.

Innhold

- 09 Forord
- 11 Innledende betraktninger om fellesskap, konflikt og politikk
Av Arild Danielsen og Anne Ogundipe
- 45 Den skandinaviske velfærdsstats kulturpolitikk som modvægt til truende tendenser og som termostat for fællesskabet
Av Lasse Horne Kjældgaard
- 87 Separatistiske fællesskaber af racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Norden
Av Anna Meera Gaonkar og Cecilie Ullerup Schmidt
- 131 *Højskolesangbogens fællesskaber*
Av Anne Klara Bom og Torsten Bøgh Thomsen
- 171 Fellesskapsformasjoner i fortellingene om 22. juli-terroren
Av Ingvild Folkvord
- 205 Publikumsskapte fellesskap
Av Dag Solhjell

- 239 Museernes platformisering
 Av Bjarki Valtysson
- 277 Sammendrag
- 287 Bidragsytere

Forord

Felleskap, konflikt og politikk. Spenninger i kunst- og kulturfeltet er et resultat av forskningsprogrammet Kunst og sosiale fellesskap. Gjennom to perioder (2018–2021 og 2021–2023) har Kulturrådet i Norge og Statens Kunstfond i Danmark samarbeidet om dette programmet. Utgangspunktet er en ambisjon om å synliggjøre den samfunnsmessige betydningen av et mangfoldig og tilgjengelig kunst- og kulturliv. Denne boka presenterer forskningsbidrag som mottok finansiering fra den andre perioden av forskningsprogrammet, samt to bestilte artikler.

Den første perioden av Kunst og sosiale fellesskap resulterte i boka *Kunstskapte fellesskap* (2022). Sentrale spørsmål her dreide seg om fellesskap og fellesskapsforståelser som preger ulike kunst- og kulturoffentligheter. Videre dreide det seg om offentligheter som bidrar til at det dannes nye former for fellesskap blant publikum, deltakere, utøvere og skapere. Med utgangspunkt i empiriske casestudier av ulike kunstprosjekter inviterte *Kunstskapte fellesskap* til samtale om hva fellesskap i og rundt kunsten er og kan være.

I denne andre programperioden ble blikket løftet mer mot en kulturpolitisk horisont. Målet har vært å skaffe til veie innsikt om endringer og strid knyttet til *fellesskap*, både som begrep og kulturpolitisk verdi, og som omdreiningspunkt i den kulturpolitiske debatten. Kulturpolitikkens skiftende begrunnelser, verdier og forutsetninger var sentralt i denne programperioden, som skulle frembringe kunnskap om hvordan *fellesskapsforståelser* tilegnes, endres og bestrides innenfor kunstfeltet. Felles for artiklene i boka er at de fra ulike perspektiver, med utgangspunkt i et forskjelligartet empirisk materiale, diskuterer problemstillinger knyttet til disse temaene.

Som redaktører for *Felleskap, konflikt og politikk. Spenninger i kunst- og kulturfeltet* håper vi at denne boka vil bidra til ytterligere

refleksjon og kunnskapsutvikling om kulturlivets mangefasetterte fellesskap og fellesskapsforståelser. Ikke minst håper vi at artiklene kan gi innsikt i hvordan fellesskap er viklet sammen med forhandlinger og konflikter.

Vi vil benytte anledningen til å takke programstyret for Kunst og sosiale fellesskap, Lise Saunte i Statens kunsthøgskole og tidligere prosjektleder for forskningsprogrammet, Ellen Aslaksen. Vi ønsker også å takke de ansatte i avdeling for kulturanalyse i Kulturdirektoratet, som er Kulturrådets sekretariat, for godt samarbeid i programperioden. Takk rettes også til alle fagfeller som har kommet med nyttige og konstruktive innspill til artiklene i boka. Til sist, men slett ikke minst, vil vi takke alle forfatterne som hver og en har lagt ned et solid stykke arbeid i å fremskaffe og formidle innsikter om kunst- og kulturfeltets flettverk av fellesskap, konflikt og politikk.

Oslo og Moss, 5. oktober 2023

Anne Ogundipe og Arild Danielsen

Innledende betraktninger om fellesskap, konflikt og politikk

Av Arild Danielsen og Anne Ogundipe

Fellesskap og konflikt preger all menneskelig virksomhet. Hva som er mest grunnleggende, fellesskap eller konflikt, kan lett bli et «høna og egget»-spørsmål. Ofte er det en indre sammenheng, en *dialektikk*, mellom fenomenene: Fellesskap kan innebære samhold, men det kan samtidig skape et «innenfor» og et «utenfor» som kan bli kime til splittelser og konflikter. Tilsvarende er konflikter ofte oppsplittende, samtidig som de gjerne styrker det indre samholdet hos de respektive konfliktpartene.¹ Noen ganger utspiller konflikter seg på måter som åpner for nye og mer omfattende fellesskap, men jo mer omfattende et fellesskap blir, desto vanskeligere kan det være å holde sammen over tid, fordi omfattende fellesskap også skaper nye rom for konflikter.

I dialektikken mellom fellesskap og konflikt ligger politikken. «Det politiske» rommer gjerne forestillinger om at det finnes noe som binder mennesker og grupper av mennesker sammen (hva dette *noe*

1 Simmel 1904; Coser 1956.

kan være, vil vi komme tilbake til), og at det gjennom ord og handling er mulig å bygge opp et fellesskap som er verdt å ta vare på, til tross for at det eksisterer interessekonflikter og uenighet.² Med dette synet som utgangspunkt hevder politikkforsker Audun Jon Offerdal at «det er konflikter som er politikkenes utgangspunkt og begrunnelse».³ Men man kan like gjerne si at dersom konflikter er politikkenes utgangspunkt, er dens *begrunnelse* en streben mot fellesskap. Og i politikken forholder man seg nettopp, som den politiske teoretikeren Chantal Mouffe understreker, ikke til enkeltpersoner, men til ulike grupperinger og kollektive identiteter.⁴ Fra Mouffes kritiske perspektiv handler «det politiske» ikke primært om rasjonelle enkeltpersoners ulike interesser i transparente og strategiske forhandlinger om makt, posisjoner eller ressurser, men om hvordan sosiale grupper definerer seg selv som kollektive viljer og historiske subjekter.⁵ Slik er samfunnet, ifølge Mouffes noe dystopiske fremstilling, preget av antagonisme og motstridende posisjoner.

I samfunn som kan hevdes å være sosialt fragmenterte,⁶ blir kulturpolitikken ofte involvert i en streben mot fellesskap. I Norden proklameres «fellesskap» gjerne som en kulturell verdi og et kulturpolitisk mål. I den siste norske kulturmeldingen, *Kulturens kraft*, kan man lese at «når offentlegheita blir stadig meir oppdelt, kan kunst og kultur både danne, forme og styrkje fellesskap og samfunnsstrukturen rundt oss.»⁷ Meldingen fremhever kunsten og kulturens evne til å samle mennesker i fellesskap på tvers av ulike meninger, sprikende interesser og forskjellige bakgrunner, og det skrives frem en forventning om at kunst og

2 Offerdal 2004: 369.

3 Offerdal 2004: 369.

4 Mouffe 2005: 140.

5 Salongen 2016.

6 Jf. f.eks. Putnam 2000.

7 Meld. St. 8 (2018–2019): 7.

kultur skal «bringe menneske saman på tvers av sosiale, politiske og kulturelle skiljelinjer».⁸ Det er ingen liten oppgave.

Det er vel å merke ikke nytt at kulturpolitikken forankres i, eller begrunnes med, kunstens og kulturens sosiale virkninger og betydninger for fellesskapet. Som flere av artiklene i denne boka peker på, er det særlig ulike forståelser av nasjonale fellesskap, av hva som utgjør det nasjonale «vi»-et, som historisk sett har preget kulturpolitikken i de nordiske landene. Det som er nytt, er at meningsinnholdet i fellesskapsbegrepet er blitt mer komplekst og flertydig.⁹ Å snakke om fellesskap i dag innebærer å gi rom for diversitet. For eksempel er fellesskap langt fra ensbetydende med kollektiv konsensus, noe som får gjenklang i begreper som «uenighetsfellesskap» og «frikjonsfylte fellesskap».¹⁰

Fellesskap, konflikt og politikk. Spenninger i kunst- og kulturfeltet forsøker å skrive frem og gi innsikt i noen av nyansene, kontekstene, historikkene og, ikke minst, spenningene og konfliktene som er del av kunst- og kulturlivet og kulturpolitikken. I denne innledningen vil vi tilby et knippe perspektiver på fellesskap og konflikt som både betoner den politiske dimensjonen som oppstår i spennet mellom disse fenomenene, og som er relevante for å beskrive og analysere fellesskapsformasjoner og konfliktsoner i kunst- og kulturlivet. Vi benytter så disse perspektivene for å presentere og beskrive likheter og forskjeller mellom temaene og tilnæringsmåtene i de seks øvrige artiklene i boka. Selv om det ikke er vår ambisjon å presentere en generell ramme for studier av fellesskap og konflikt, har kulturlivets og kulturpolitikkenes fellesskap og konflikter trekk vi kan finne igjen på en rekke andre områder av samfunnslivet. Perspektivene vi tegner opp i denne innledningen, kan dermed også tenkes å være relevante for andre felt.

8 Meld. St. 8 (2018–2019): 16.

9 Jf. Kulturrådet 2021.

10 Se henholdsvis Iversen 2014 og Fieldseth mfl. 2022: 17.

Vi vil understreke at begrepene «fellesskap», «konflikt» og «politikk» er mangetydige og komplekse. Det er ikke vår intensjon å forsøke å definere dem entydig eller å avgrense mulige meningsinnhold. Snarere enn å snevre inn en bestemt forståelsesramme – hvor hendig det enn ville vært – er målet med innledningen å åpne opp for en bredere forståelses*horisont* der perspektivene vi skisserer, kan gi økt innsikt i fellesskap og konflikt som fenomener i kunst- og kulturlivet. Særlig ønsker vi å bidra til økt forståelse av det grunnleggende samspillet mellom disse fenomenene.

En mulig tilnæringsmåte for å forstå fellesskap og konflikter er å rette oppmerksomhet mot hva som ligger til grunn for disse fenomenene: Hva samler deltakerne i et fellesskap? Hva er kildene til konflikt? Mulige svar på disse spørsmålene vil også kunne belyse det *politiske* i samspillet mellom fellesskap og konflikt. Enkelte av artiklene i denne boka har direkte eller indirekte å gjøre med fellesskapsproblematikk sett i sammenheng med realpolitiske prioriteringer og idealpolitiske vurderinger i nordisk kulturpolitikk. I denne innledningen forlater vi ikke den kulturpolitiske sfæren, men vi forholder vi oss i noe større grad til politikk i en bredere forstand. Det politiske, i en slik bred forstand, begrenser seg ikke nødvendigvis til statlig styring eller funksjon (selv om vi her retter oppmerksomhet mot kulturpolitikk). Det politiske er heller ikke lokalisert eller begrenset til spesifikke steder eller samfunnsområder (selv om vi her er opptatt av Nordens kunst- og kulturliv), men kan springe ut av alle mulige relasjoner.¹¹ Så kan man selvsagt innvende at dersom politikk potensielt omfatter «alt», er begrepet i realiteten innholdsløst.¹² Man må imidlertid ta i betraktning at det politiske, enkelt sagt, springer ut fra menneskelig samhandling,¹³ og at det dreier seg om forhandlinger mellom ulike posisjoner. Slik rommer begrepet svært

11 Jf. f.eks. Mouffe 2005; Deutsche 2001: 100.

12 Bartelson 2001: 64.

13 Jf. Arendt 1967.

mye, men omfanget er nødvendig for å forstå nyansene, dynamikkene og diversiteten i hva som grunnleggende sett står på spill også i mer avgrensede (kulturpolitiske) spørsmål om fellesskap og konflikt.

Interesser og verdier

Et uomtvistelig riktig, men svært lite opplysende svar på de ovennevnte spørsmålene – *hva samler deltakerne i et fellesskap, og hva er kildene til konflikt?* – er at «fellesskap kan bygge på en rekke ulike forhold», og at «det meste kan være kilde til konflikter». Riktignok er virkeligheten kompleks, men det er ikke særlig oppklarende å gjenta dette, og det bidrar heller ikke til mer oversikt. Et grep som derimot kan tenkes å gi mer oversikt, er å skille idealtypisk mellom *interesser* og *verdier* som grunnlag for både fellesskap og konflikt.

Interesser som grunnlag for konflikter og fellesskap forbindes gjerne med at aktører og grupperinger handler strategisk ut fra oppfatninger om vinning og tap. Dette er velkjent fra forretningslivet og i sammenheng med mobilisering av parter i konflikter om arbeidsbetingelser. Det er likevel ikke bare i det økonomiske livet at interesser kan være grunnlag for konflikter og fellesskap. Det er også slik i kulturlivet. Et relevant eksempel er Nasjonalmuseets omfattende samarbeid med Cecilie og Kathrine Fredriksen, døtre av milliardær og shippingmagnat John Fredriksen og arvinger til Fredriksen-formuen. Avtalen, som gir museet rett til å låne og forvalte kunstsamlingen til Fredriksen Family Art Company, omhandler også finansiering av et forskningsprogram og utstillingsutvikling. Da museet i 2019 offentliggjorde samarbeidet, gikk det sjokkbølger gjennom kulturlivet, som prompte delte seg inn i to leirer. Store deler av kunst- og museumsfeltet utgjorde den kritiske leiren, som hevdet at avtalen ga private interesser for stor makt, og at den truet både troverdigheten og uavhengigheten til museet. På den andre siden stod de som mente at kapitalen (i hundremillionersklassen) som avtalen tilførte Nasjonalmuseet, var langt viktigere enn innflytelsen

Fredriksen-familien fikk.¹⁴ Kontroversen rundt samarbeidet dreide seg med andre ord om Nasjonalmuseets ansvar for å sikre sin autonomi og integritet – sine rent faglige interesser og forpliktelser – versus private og næringsbaserte interesser, hvis forpliktelser primært ligger utenfor kunst- og kulturfeltet.

Private givere og nært samarbeid med eksterne aktører og sponsorer er åpenbart ikke nytt i verken kunst- eller museumsfeltet,¹⁵ og private donasjoner er blitt omtalt som en av de underliggende mekanismene som bidrar til å forme den politiske dynamikken i sektoren.¹⁶ Men sponsoraktivitet betraktes i dag som mer betent på grunn av mulighetene private samlere har til å påvirke offentlig kunstvirksomhet.¹⁷ I tilfellet med Nasjonalmuseet var stridens kjerne hvilke interesser som skulle få innflytelse på museets kunstfaglige arbeid. Interessedragkampen førte til en konflikt der næringsinteressene museet nå er viklet inn i, ble hevdet å svekke samfunnets tillit til institusjonen. Samtidig så konflikten ut til å fungere samlende for motstanderne av samarbeidsavtalen, som rettet unison kritikk mot Nasjonalmuseets vurderinger.

Interesser er et viktig grunnlag både for fellesskap og for konflikter, og de står ofte på spill i politiske kontroverser. Men interesser er langt fra enerådende som utgangspunkt. Det er velkjent at *felles verdier* – ikke minst religiøse og kulturelle verdier, men også estetiske verdsettinger – kan samle mennesker i omfattende fellesskap. Samtidig har de potensial til å utløse sterke konflikter mellom grupperinger som slutter seg til ulike verdier. Også her er det relevant å trekke frem Nasjonalmuseet. Nesten tre år etter at museet offentliggjorde Fredriksen-samarbeidet, og få uker etter at Russland begynte sin

14 Drønen 2022.

15 Som kunstkritikeren Clement Greenberg uttrykte det i den mye kommenterte artikkelen «Avant Garde and Kitsch» fra 1939, var avantgardekunsten knyttet til den herskende klassen gjennom «en navlestreng av gull».

16 Larsen mfl. 2021: 173.

17 Larsen mfl. 2021: 173.

invasjonskrig mot Ukraina i februar 2022, publiserte Klassekampen en syvende kronikk skrevet av kunstner, kunsthistoriker og tidligere direktør ved Nordnorsk kunstmuseum, Jérémie McGowan. McGowan hadde gått Fredriksens firmaer i sømmene og la frem en omfattende oversikt over det han anså som etisk problematiske inntektskilder, herunder koblinger til Russland.¹⁸ Nasjonalmuseet, som i likhet med flere andre kulturinstitusjoner responderte på Ukraina-krisen med å projisere et stort Ukrainisk flagg på fasaden av museumsbygget som et estetisk uttrykk for solidaritet, ble igjen møtt med motstand. Nå av verdibasert art. «Har Nasjonalmuseet naivt – eller eventuelt villig – snudd ryggen til de grunnleggende etiske verdiene som må kunne forventes av landets nasjonale kunstinstitusjon?» spurte McGowan, som etterlyste solidaritet av mer substansiell art enn en opplyst fasade.¹⁹ Museet, på sin side, så ingen grunn til å tro at midlene i Fredriksen-samarbeidet stammet fra annet enn legitim forretningsdrift, og mente samarbeidet ikke var i strid med museets etiske regelverk eller verdier.²⁰

Generelt – og løsrevet fra de ovennevnte kontroversene – kan man si at det vanligvis er lettere å se for seg mulige kompromisser når ulike interesser er utgangspunkt for konflikt, enn i situasjoner hvor verdier og overbevisninger står på spill.²¹ Det skyldes at verdisystemer gjerne preges av absolutter (med tilhørende forbud og påbud), og at kompromisser oppleves som svik mot det som er verdsatt.

Å skille mellom *interessefellesskap* og *verdifellesskap* og mellom *interessekonflikter* og *verdikonflikter* kan gi en viss oversikt over grunnlaget for fellesskap og konflikt som fenomener, men idealtypiske skiller som dette har også begrensninger. I virkelighetens verden er interesser og verdier ofte viklet inn i hverandre (så også i Nasjonalmuseets

18 McGowan 2022.

19 McGowan 2022.

20 Drønen 2022.

21 Aubert 1979.

Fredriksen-samarbeid). Forsøk på å fremme særinteresser blir i debatter gjerne presentert som spørsmål om verdivalg, mens det i praktisk politikk kan være lettere å få gehør for bestemte interesser enn for generelle verdier.

Manifeste og latente konflikter

Det er tydelig at dragkamper eller forhandlinger mellom konkurrerende interesser eller motstridende verdier kan føre til konflikter. Men hva er egentlig konflikt? Hvordan kan vi identifisere en konflikt? Generelt kan man si at konflikter innebærer ulike former for spenninger, brytninger eller friksjoner. Samtidig er det relativt ukontroversielt å hevde at det man kaller *uenighet*, er grunnleggende for et velfungerende demokrati.²² Uenighet kan være produktiv og fellesskapsutviklende, og som redaktørene av artikkelsamlingen *Kunstskapte fellesskap* påpeker, må kunsten etablere mulighet for uenighet dersom den skal fungere som sosial kontaktsone.²³

I denne innledningen skiller vi ikke skarpt mellom ulike former for uenighet og konflikt. Men det er relevant å fremheve at det i mange sammenhenger settes likhetstegn mellom konflikt og kamper eller stridigheter, altså tilspissede former for uenighet. Det er klart at konflikter kan ende i åpenlyse kamper, som noen ganger får voldelige utslag. I kultursektoren er dette mindre vanlig – selv om det finnes anekdotiske beretninger om slåsskamper og blodsutgytelser i kjølvannet av opphetede kulturdebatter. Det betyr selvsagt ikke at kulturlivet stort sett er et konfliktfritt område. Men de fleste konflikter, både i kulturlivet og i samfunnet for øvrig, viser seg ikke gjennom åpenlyse kamper. De forblir *latente*.

22 Jf. Iversen 2014.

23 Fieldseth mfl. 2022: 17.

Det er stort sett enkelt å påvise åpenlyse, *manifeste*, konflikter. Det kan selvfølgelig være vanskelig å få tak i grunnene til at stridigheter blusser opp, og det kan være enda vanskeligere å se mulige utveier, men manifeste konflikter i form av stridigheter og kamper pleier det å være lett å dokumentere. Latente konflikter er en annen sak. Konflikter av denne typen er per definisjon ikke direkte observerbare, og det kan ofte være grunn til å spørre om hvordan vi kan vite at det foreligger en latent konflikt. Et mulig svar er at dersom det påviselig finnes grupperinger av en viss størrelse med ulike interesser og/eller ulike verdier, og dersom det ikke finnes klare indikasjoner på at stridstemaer er blitt bilagt, er det gode grunner til å hevde at det eksisterer latente konflikter. Det gjelder ikke minst i sammenhenger hvor erfaringer har vist at spenninger knyttet til motstridende interesser og/eller verdier har mobilisert folk til handling.

Hvorvidt, hvordan og når latente konflikter kan skape reaksjoner og åpenlyse stridigheter – det vil si bli til manifeste konflikter – er empiriske og situasjonsavhengige spørsmål. Et eksempel på en vedvarende, latent konflikt som tidvis synliggjøres som manifest, ligger i spenningsforholdet mellom internasjonale teknologiplattformer, som stadig får mer innflytelse i kunst- og kultursektoren,²⁴ og andre aktører i sektoren. Spørsmål om ytringsfrihet, pressefrihet og kunstnerisk frihet står på spill når plattformer drevet av kommersielle interesser som legger vekt på profitt og innhøsting av brukerdata, utgjør en uunngåelig infrastruktur for befolkningens tilgang til alt fra informasjon og sosial interaksjon til kunstopplevelser og estetisk utfoldelse. Kulturpolitisk har den ulmende situasjonen vist seg vanskelig håndterbar, og i november 2021 kunne man i nettavisen E24 lese overskriften «Kulturministeren vil samle Norden til kamp mot tek-gigantene».²⁵ Idet daværende kulturminister Anette Trettebergstuen manet til kamp, ble konflikten gjenstand

24 Se f.eks. Bjarki Valtýsson's artikkel i denne boka.

25 Larsen 2021.

for oppmerksomhet i en rekke norske massemedier, og den ble dermed manifest. «Selskaper som Google og Facebook betyr så mye i livene til så mange, men vi vet lite om hvordan de fungerer, de betaler ikke skatt, og de fjerner innhold de ikke liker», poengterte Trettebergstuen den gangen.²⁶ Året etter var preget av dialog mellom (noen av) partene og en rekke initiativer arrangert av Kultur- og likestillingsdepartementet. Det ble blant annet holdt dialogmøter mellom representanter for plattformsselskaper og norske og nordiske redaktørstyrte medier, og det ble holdt en større nordisk mediekonferanse på Nasjonalmuseet.²⁷ I juni 2023 så man imidlertid igjen tegn til at konflikten blusset opp kulturpolitisk, da Trettebergstuen offentlig uttrykte bekymring over at algoritmene til plattformkjempene Meta nedprioriterer redaktørstyrt innhold som del av en villet utvikling fra plattformeiernes side.²⁸ Da ministeren senere samme måned meldte sin avgang (av andre grunner enn kulturpolitiske spørsmål knyttet til plattformenes rolle i sektoren), skiftet kulturpressen fokus. Konflikten returnerte så til et latent nivå – i det minste for en tid, og innenfor konteksten av et norsk mediebilde.

Fellesskapenes dimensjoner

Både fellesskap og konflikter kan, som vi har vært inne på, ha utspring i interesser eller verdier. Men det finnes også mange andre sider ved fellesskap som vi bør vie oppmerksomhet. Mange av disse forholdene krever fordyping i spesifikke historiske omstendigheter for å kunne beskrives og forstås – hvilket ligger utenfor rammene for denne innledningen. I det følgende vil vi heller ta for oss fire mer generelle dimensjo-

26 Larsen 2021.

27 For oversikt over relevante initiativer, se <https://www.regjeringen.no/no/tema/kultur-idrett-og-frivillighet/film-og-medier/innsiktsartikler/teknologiplattformene-og-demokratiet/id2977897>.

28 Se f.eks. Fauconnier 2023.

ner som fellesskap kan utfolde seg langs: kategorisering, temporalitet, spatialitet og affektivitet. Poenget med å knytte fellesskap, og dermed indirekte konflikter, til dette settet av relativt abstrakte størrelser er å rammesette fellesskapsforståelsene i de ulike artiklene i denne boka. For å vise fellestrekk og forskjeller mellom perspektivene i artiklene er det hensiktsmessig å løfte blikket og se bidragene i lys av noen dimensjoner som er mer generelle enn de enkelte temaene hver av artiklene vektlegger.

Kategorisering

Fellesskap betegnes gjerne ved hjelp av en merkelapp eller et navn, som indikerer hvem som hører til fellesskapet. Hvor tydelig kategorisering som gjøres av hvem som hører til, og hvem som ikke hører til, varierer. Tydelighet når det gjelder kategorisering, henger nært sammen med hvor *inklusive* eller *eksklusive* fellesskapene er. Et tenkt fellesskap som beskrives med begrepet «menneskeheten», er svært inklusivt, og det utelukker i prinsippet ikke noen som hører til arten *homo sapiens*. Et fellesskap basert på slektskapsbånd er eksklusivt i den forstand at det bare omfatter personer som anses for å være i familie med hverandre. Inndelinger hvor det er diffuse og ganske åpne grenser mellom dem som er innenfor og utenfor, er blitt omtalt som *svak* kategorisering, mens rigide inndelinger som blir nitid overvåket og forsvart, er blitt omtalt som *sterk* kategorisering.²⁹

Som vi allerede har nevnt, er et eksempel på et svakt kategorisert fellesskap det som omfattes av betegnelsen «menneskeheten». I sin mest omfattende versjon kan den inkludere alle mennesker som er blitt født, og som kommer til å bli født. Det er i høyeste grad et *forestilt fellesskap*,³⁰ som ikke eksisterer som noen reelt avgrenset enhet (selv

29 Douglas 1973.

30 Anderson 1983.

om det historisk har vært konflikter om hvem av *homo sapiens* som skal regnes med). Et eksempel på det man på den andre siden kan kalle et sterkt kategorisert fellesskap, kan være «Norsk kuratorforening», hvor man ikke bare må ha et formelt medlemskap for å være del av fellesskapet, men også fylle spesifikke utdanningskrav og kunne vise til en anerkjent yrkespraksis.

Imellom disse ytterpunktene finnes både de nasjonale fellesskapene som omtales med kategoriene «norsk» og «dansk», samt fellesskap av typen «kjernepublikummet for klassisk musikk» og «kunstlere». Ikke bare er dette eksempler på *forestilte fellesskap*, men det er også fellesskap der det knytter seg stridigheter til hvem som er innenfor og utenfor («Hvem er 'dansk' eller 'norsk'?»; «Hvilken type musikk definerer egentlig 'publikum for klassisk musikk'?», «Hvem utgjør kjernen av publikummet for visuell kunst?»³¹).

Med hensyn til dimensjonen kategorisering er det interessant å undersøke hvor tydelig kategorisert fellesskapene artikkelforfatterne viser til, er, og hvordan forhandlinger om grenser og deltakelse foregår.

Temporalitet

Fellesskap utfolder seg i tid. Hvilket tidsspenn et fellesskap omfatter, og hva som markerer fellesskapets begynnelse og slutt, er et aspekt ved fellesskap som kan variere betraktelig. En bestemt forståelse av fellesskap, som bygger på perspektiver fra fenomenologisk filosofi,³² retter oppmerksomhet mot hvordan *synkronisering av opplevelser i tid* mellom flere deltakere utgjør kjernen i genuine erfaringer av fellesskap. «Ekte fellesskap» knyttes her til erfaring av å dele en «indre tidsstrøm» med andre. I dette perspektivet går mer avledede erfaringer av felles-

31 Se Dag Solhjells og Bjarki Valtyssons artikler i denne boka, som berører det siste spørsmålet.

32 Schütz 1932.

skap ut på å bygge broer mellom mennesker som befinner seg atskilt i tid, hvorav noen lever på samme tid, mens andre bare er tilgjengelige som minner og gjennom fortellinger om fortidige og fremtidige personer og hendelser.

Svakt kategoriserte og åpne fellesskap (som «menneskeheten») har ofte enorm utstrekning i tid, men det finnes også fellesskap som oppstår i spesifikke situasjoner, og som forsvinner når denne situasjonen opphører. Et eksempel på et genuint fellesskap er en gruppe som spiller musikk sammen, og som gjennom dette synkroniserer sanseopplevelser og aktiviteter i tid.³³ Et annet eksempel kan være en diktopplesning, en kollektiv aktivitet som samler publikum og poeter i et avgrenset tidsspenn, der potensialet for et fellesskap mellom dem som er til stede, oppstår i den tilmålte tiden.³⁴ De fellesskapene artikkelene i denne boka omtaler, befinner seg mellom disse ytterpunktene, og de viser store variasjoner i varighet.

Den temporale dimensjonen har også en *historisk* side som dreier seg om samfunnsmessige endringer. Et tilbakevendende tema i omtaler og analyser av såkalt *moderne samfunn* (og også i det noen har likt å kalle *postmoderne* og *senmoderne* samfunn) er at mange av de fellesskapene som tidligere bidro til samhørighet, nå er i ferd med å forvitre. Det blir, som vi har nevnt innledningsvis, stadig ytret bekymringer om tendenser til økende sosial fragmentering.³⁵ Når dette oppfattes som problematisk, er det ikke minst fordi det antas å lede til en utbredt opplevelse av meningstap og retningsløshet. I de senere årene er sosial fragmentering også blitt trukket frem som en forklaring på økende marginalisering og tiltakende kulturell og politisk polarisering. På bakgrunn av denne typen beskrivelser er det – ikke minst i *Kulturens kraft* – blitt reist spørsmål om kunst og kultur kan bidra til å bygge

33 Schutz 1976.

34 Jf. Mønster mfl. 2022: 72–73.

35 Se f.eks. Putnam 2000.

sosialt bærekraftige fellesskap som virker samlende og motvirker sosial fragmentering. Som vi vil komme tilbake til, er dette en tematikk som artikkelforfatterne i denne boka i varierende grad forholder seg til, og som de nærmer seg på ulike måter.

Spatialitet

Fellesskap utfolder seg i det romlige. Her kan det være hensiktsmessig å nevne at det er mulig å skille mellom begrepene *rom* og *sted*, slik man for eksempel gjør i stedsforskningen. Steder er fysiske, med en åpenbar (synlig og taktil) materiell dimensjon. Stedsbegrepet er dermed forbundet med en konkret og kvalitativ tilgang til omgivelsene. Til sammenligning er *rom* en mer kvantitativ, abstrakt betegnelse, og vår opplevelse av det romlige kan sies å være forbundet med selve vår eksistens.³⁶ Stedet, ifølge mange av stedsforskningens teorier, er det som kommer først. For eksempel vil stedsforskere inspirert av filosofen Martin Heidegger gjerne hevde at det er stedet som utgjør grunnlaget for menneskers evne til å forestille seg det romlige, det *spatiale*.³⁷ Men det kan også skje bevegelser fra *rom* til *sted*. For eksempel argumenterer litteraturforskerne Louise Mønster, Hans Kristian S. Rustad og Michael Kallesøe Schmidt for at en slik bevegelse skjer når rommet man trer inn i som publikum, «forvandler sig til en meningsfuld og sanseelig erfaringsverden, eller mere præcist at studentehuset, caféen og teatersalen gennem de arrangementer, de lægger rum til, udvikler sig til steder, som de fremmødte forbinder med betydning.»³⁸

Det er åpenbart at variasjonene i det vi her kaller den *spatiale* dimensjonen, er store dersom vi ikke kun retter oppmerksomhet mot hvordan fellesskap utfoldes i *fysiske rom*, altså på et gitt *sted*, men

36 Sæter & Seim 2018: 19–20; Mønster mfl. 2022: 27.

37 Sæter & Seim 2018: 20.

38 Mønster mfl. 2022: 27.

også tar i betraktning utfoldelse i *sosiale rom*, det vil si i rom av sosiale egenskaper og strukturer. Her spiller også *sosiomaterielle* aspekter en rolle. Gjennom begrepet *sosiomaterialitet* kan man forstå menneskets omgivelser som et handlingsfelt som, med sosiolog og filosof Dag Østerbergs ord, «henvender seg til menneskene i feltet, som svarer tilbake gjennom sin adferd».³⁹ I enklere vendinger handler *sosiomaterialitet* om de føringene bestemte omgivelser legger på handling og samhandling, og om menneskers mulighet til å bryte med disse føringene, gjennom for eksempel aktivisme, kunstneriske uttrykk og estetisk utfoldelse. Et eksempel er den estetiske praksisen til graffitiutøvere. Utøverne finner ofte sammen i *crews* og tar byrom i sin besittelse – rom som i høy grad er planlagte, regulerte og utformet av bestemte aktører, og som på den måten er produkter av maktutøvelse.⁴⁰ Ved å sette sitt preg på det utfordrer utøverne ideer om hvem som har eierskap til byrommet, og hvilke uttrykksformer som passer inn i det. Eksempelet synliggjør at man kan betrakte det romlige (i bred forstand) som noe som medierer (i like bred forstand)⁴¹ ikke bare sosial samhandling og fellesskapsdannelse, men også hierarkier og maktrelasjoner.

For å returnere til et mer overordnet perspektiv om den *spatiale* dimensjonen kan vi enkelt sagt si at fysiske rom kan definere rammene for noen typer fellesskap. Det gjelder for eksempel det nevnte kortvarige fellesskapet blant de tilstedeværende på diktopplesning, hvor

39 Østerberg 1998: 27.

40 Jf. Andersen 2018 om byrom og sosialitet. Eksempelet med graffitiutøvere er for øvrig inspirert av Sæter 2018.

41 Vi forholder oss her til et utvidet mediebegrep der media betraktes som det som «bestemmer vår situasjon» (Kittler 1999: xxxix, vår oversettelse), altså det som utgjør det infrastrukturelle grunnlaget for menneskelig opplevelse og forståelse (Mitchell & Hansen 2010: vii). Slik er det mulig å betrakte den romlige dimensjonen som *medierende*, som noe som legger til rette for, men også former sosiale fellesskap. Ordet «medium» har, slik mediehistoriker John Durham Peters (2015) påpeker, da også opprinnelig referert til elementene som omgir oss, til miljø.

stedet og deltakernes fysiske nærvær setter ramme for fellesskapet (forutsatt at det ikke foregår strømming eller gjøres lydopptak som senere distribueres). Men langt fra alle sosiale fellesskap forutsetter at deltakerne befinner seg nær hverandre på samme fysiske sted. Hvis vi – i tråd med perspektiver fra sosiolog Pierre Bourdieu⁴² – utvider hva som menes med nærhet, til også å dreie seg om deltakernes sosiale kjennetegn, så er det slående hvordan fellesskap gjerne oppstår blant personer som befinner seg nær hverandre gjennom sosiale kjennetegn. I det *sosiale rommet* vil blant annet deltakernes klasse- og standsforhold,⁴³ etnisitet, kjønn og alder definere hvem som er nær hverandre, og hvem som er fjernt fra hverandre.

Generelt kan fellesskap basert på *nærhet i sosialt rom* omfatte flere ulike typer fellesskap. For det første kan de omfatte mer konkrete små fellesskap som parforhold og ekteskap (hvor det finnes en utpreget tendens til sosial *homogami*, altså valg av partner med lignende bakgrunn som en selv). For det andre kan de omfatte fellesskap knyttet til boligområder og arbeidssteder (hvor det ofte trekkes diffust kategoriserte, men samtidig sterkt eksklusive, grenser mellom hvem som er innenfor, og hvem som er utenfor). Og for det tredje kan de omfatte mer omfangsrike fellesskap som er forankret i sammenfallende smak og livsstiler (hvor likeartede kulturelle disposisjoner er det organiserende prinsippet). Forhold av denne typen preger også fellesskapene i kulturlivet.⁴⁴ Betrachninger om plasseringer i et sosialt rom kan bidra med et eksternt blikk på fellesskapsforståelsen i de seks øvrige artiklene i denne boka og på andre studier av kunst- og kulturbaserte fellesskap.

42 Bourdieu 1984.

43 Mens «klasse» og «stand» hos sosiolog Max Weber (2000) henholdsvis betegner mennesker med samme økonomiske posisjon og grupper med sammenlignbar livsstil og smak (kulturelle fellesskap), inkluderer Bourdieus klassemodell både klasse (økonomi) og stand (kultur).

44 Dette er også et hovedtema i Bourdieus studie fra 1984; se også Bourdieu & Darbel 1991.

Affektivitet

Fellesskap handler ikke kun om å tilskrives en felles identitet, om å koordinere tidsstrukturer eller om å ha nærhet og felles sosiale kjennetegn. Både menneskelig sameksistens generelt sett og menneskelig samhold, mer spesifikt forstått som fellesskap, er sterkt knyttet til affektivitet. Affektteoriens gjenoppblomstring og den økende interessen for affekt gjennom 1990- og 2000-tallet bidro særlig til å synliggjøre affektens tvetydighet. Det kan nemlig fremstå abstrakt hva dette filosofiske konseptet egentlig innebærer, og det har vist seg vanskelig å uttrykke med ord.⁴⁵ Affektteoretiker Brian Massumi understreker nettopp det innfløkte ved begrepet når han omtaler filosofen Baruch Spinozas velkjente og velbrukte definisjon av affekt som «evnen til å påvirke og bli påvirket» som «villedende enkel» – i alle fall ved første øyekast.⁴⁶ Kompleksiteten til tross er det likevel mulig å skille mellom tre ulike kimer til begrepsforståelser.⁴⁷ I den første blir affekt sett som en kroppslig, pre-kognitiv *intensitet*, som en slags kraft som ligger utenfor bevisstheten og eksisterer uavhengig av mening og intensjon. I den andre betraktes affekt som *følelser* idet denne intensiteten opplevs i og av en sansende kropp, og i en tredje tolkning blir affekt oppfattet som *emosjoner*, altså som det sosiokulturelle uttrykket av den følte intensiteten.⁴⁸ Grensene mellom disse forståelsene er hos noen teoretikere distinkte. Hos andre er de både flytende og overlappende. Vi trekker dermed inn disse teoretiske betraktningene for å skissere begrepskompleksiteten, ikke for å tilby en anvendelig typologi over affektforståelser. Til det er begrepet for innfløkt, og det blir brukt på for ulike måter – også i artiklene i denne boka.

45 Shouse 2005.

46 Massumi 2015: ix, vår oversettelse.

47 Jf. f.eks. McCormack 2008: 414.

48 Jf. f.eks. McCormack 2008: 414.

Uansett hvordan begrepet forstås, har både eldre og nyere refleksjoner om affekt innenfor filosofi, og også innenfor eksempel sosiologi og kulturanthropologi, i stor grad befattet seg med måtene affekt og følelser inngår i og er uløselige deler av sosial samhandling, sosial organisering og sosiale kollektiver. Affektivitet tilegnes også en politisk dimensjon, eller snarere et politisk *potensial*, i tilfeller der affekt regnes som en potensiell eller reell katalysator for kulturell og politisk endring.⁴⁹

For å tilby noen mer konkrete eksempler på den affektive dimensjonen vil vi kort nevne et knippe sosiologiske arbeider som reflekterer over hva fellesskap er, og som legger vekt på affektive bånd mellom deltakerne. I Ferdinand Tönnies' innflytelsesrike studie⁵⁰ skiller han mellom interessebaserte sammenslutninger (*Gesellschaft*, som er typiske for såkalt moderne samfunn) og mer «naturgrodde» fellesskap (*Gemeinschaft*) hvor affektive bindinger er sentrale. I sitt klassiske arbeid om kategoriseringer kommer Émile Durkheim og Marcel Mauss⁵¹ inn på hvordan bruk av sosiale kategorier er knyttet til affekter, og hvordan brudd på konvensjonelle kategoriseringer kan utløse affektive reaksjoner. I nyere sosiologi har ikke minst Randall Collins⁵² vært opptatt av å analysere hvordan sosiale ritualer, for eksempel minnehøytideligheter, bidrar til å intensivere affekter ved at mange deltakere får et felles interessepunkt og koordinerer oppmerksomheten sin om bestemte objekter og hendelser. Slike situasjoner åpner for samordning av følelser, noe som kan generere felles affektive opplevelser som er langt sterkere enn det «summen av enkeltaffekter» kan bli.

Det foregående viser at det ikke mangler verken klassiske eller nyere perspektiver på hva affekter kan bety for sosiale fellesskap. I hvil-

49 Slaby & von Scheve 2019; Massumi 2015.

50 Tönnies 1887.

51 Durkheim & Mauss 1903.

52 Collins 2004.

ken grad forfatterne retter oppmerksomhet mot den affektive dimensjonen ved fellesskap, varierer i de ulike bidragene i artikkelsamlingen.

Om artiklene i boka

I det følgende skal vi se på hvordan fellesskapsdimensjonene vi nettopp har skissert, utspiller seg i de enkelte bidragene i artikkelsamlingen. Parallelt vil vi forsøke å sammenfatte hvordan artiklene vurderer den samfunnsmessige betydningen som fellesskapene de tar opp, kan tenkes å ha.

I artikkelen «Den skandinaviske velfærdsstats kulturpolitikk som modvægt til truende tendenser og som termostat for fællesskabet» tar litteratur- og kulturhistoriker Lasse Horne Kjældgaard for seg kulturpolitikens betydning i velfærdsstatene som ble utformet i Skandinavia i de første tiårene etter 2. verdenskrig. Utbyggingen av disse velfærdsstatene handlet i utgangspunktet om å skape et sosialt sikkerhetsnett og gi hele befolkningen anstendig levestandard. Men dette var bare fundamentet, mener Kjældgaard, som argumenterer for at kulturpolitikken var det som skulle gi velfærdsstatene retning, og som skulle muliggjøre meningsfulle liv for så mange som mulig av innbyggerne.

Den velfærdsstatelige kulturpolitikken var på flere måter et felles skandinavisk anliggende, men finansiering og politikktutforming lå opplagt innenfor rammene av de enkelte nordiske nasjonalstatene. Det fellesskapet som denne politikken både skulle tjene og skulle bidra til å utvikle, var et omfattende og løst kategorisert nasjonalt fellesskap. Utdanningspolitikken skulle gi alle tilgang på kulturelle ressurser som tidligere hadde vært forbeholdt et mindretall, men Kjældgaard fremhever kulturpolitikken som det som skulle gi fellesskapet mening og retning.

Den velfærdsstatelige kulturpolitikken som ble prosjektert i nordiske land på 1950-tallet, var en politikk for å skape fellesskap i både den nære og fjerne fremtiden. I et spatiotemporal perspektiv varslet

politikken om et brudd med en fortid hvor tilgang på kulturelle goder var et privilegium for fåtallet, og det lå dermed også i kortene at en kulturpolitikk som skulle gi retning for velferdsstaten, måtte være en politikk som kunne samle og inkludere alle deler av landet. Det gjaldt sosiale segmenter som har hatt dårlig tilgang på kulturelle goder, og i disse segmentene skulle kulturpolitikken «skape en sterk indre kultursammenheng, i hele nasjonen, og fra generasjon til generasjon». I et langstrakt land som Norge gjaldt det ikke minst å nå alle distriktene. Kulturpolitikken handlet om sosial inkludering gjennom demokratisk deltakelse, og i norsk sammenheng handlet den også om desentralisering og distriktsutbygging.

Kulturpolitikken var en politikk for å integrere befolkningene i hvert av de skandinaviske landene. Dette kulturpolitiske prosjektet ble utformet i en etterkrigstid hvor det fantes svært levende og dystre minner om hva dyrking av affektiv nasjonalisme kan føre til. Heller enn idealer om affektiv «fedrelandskjærlighet» viste de kulturpolitiske manifestene til humanistiske idealer om individuell frihet og utvikling.

Mens velferdspolitikken ofte fremstilles som en form for interessepolitikk hvor målet er å lage det man kan kalle «kollektive forsikringsordninger», er det et hovedpoeng i artikkelen til Kjældgaard at det skandinaviske velferdsstatlige prosjektet var tenkt som noe mer enn interessepolitikk, og at kulturpolitikken skulle gi retning til et velferdsstatelig verdifellesskap. Det verdipolitiske handlet blant annet om å bygge et bolverk mot den sosiale fragmenteringen som kommersialisering av kulturen var antatt kunne å føre med seg. Særlig i norsk sammenheng ble dette også tolket inn i en tradisjon for bekymring over urbanisering og storbyenes «ensomhet og isolasjon».

I den neste artikkelen, «Separatistiske fællesskaber af racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Norden», belyser kulturforskerne Anna Meera Gaonkar og Cecilie Ullerup Schmidt hvordan kollektive grupperinger som organiserer seg sosialt, politisk og kunstnerisk, har vokst frem i Norden de siste tiårene. Forfatterne retter oppmerksomhet mot det de kaller «separatistiske» fellesskap bestående av ikke-hvite kunst-

og kulturarbeidere, og spør hvorfor denne organiseringsformen gjør seg gjeldende i dag. Gaonkar og Ullerup Schmidt diskuterer fellesskap på to nivåer, og artikkelen er i tråd med dette todelt. Den første delen presenterer en kvalitativ intervjuundersøkelse forfatterne har gjennomført med utvalgte grupper av nordiske kunst- og kulturarbeidere. Den andre delen er en innholdsanalyse som blant annet sammenligner danske og norske kulturpolitiske strategidokumenter og mangfoldsinitiativer, og som retter oppmerksomhet mot nasjonale kulturpolitiske rammer for mangfoldsarbeid.

Gaonkar og Schmidt tar utgangspunktet i fellesskap av kunst- og kulturarbeidere som er blitt etablert gjennom en sterk kategorisering basert på *rasialisering*. Dette er en nyere term som i denne sammenhengen markerer at «rase» ikke er et biologisk faktum, men snarere en sosial konstruksjon. I artikkelen står kunst- og kulturarbeidernes selvdefinisjon som ikke-hvite, synlige minoriteter sentralt. I sin lesning av danske og norske kulturpolitiske dokumenter fra de siste tiårene legger Gaonkar og Schmidt vekt på hvorvidt dokumentene uttrykker en politikk som tar sikte på å innlemme befolkningsgrupper som er blitt regnet som minoriteter, i inkluderende og mangfoldige fellesskap.

De fellesskapene forfatterne forholder seg til i artikkelens første del, består av navngitte grupper som i flere år har vært aktive bidragsytere innen kunst- og kulturfeltet, og som har fungert som separatistiske fellesskap av rasialiserte personer. Fra et temporalitetsperspektiv har forfatterne særlig lagt vekt på å få frem om det over tid har vært endringer i den separatistiske orienteringen overfor de etablerte kunst- og kulturinstitusjonene i Danmark, Sverige og Norge. I artikkelens andre del handler det om å etterspore tegn til endringer over tid i dansk og norsk politikk for å inkludere kunst- og kulturarbeidere som er blitt regnet som minoriteter. Når det gjelder den spatiale dimensjonen, er artikkelens institusjonelle og geografiske nedslagsfelt altså nordiske land, og Gaonkar og Schmidt legger vekt på ulikheter innad i denne regionen, særlig mellom Danmark og Norge.

Artikkelen behandler former for fellesskap som er blitt til som svar på opplevelser av å være marginalisert i de nasjonale kulturfeltene, og de er derfor etablert og organisert som *separatistiske* fellesskap. Innad i disse fellesskapene kan rasialiserte kunst- og kulturarbeidere støtte hverandre uten å måtte forhandle om sin identitet med representanter for den hvite majoritetsbefolkningen. Den affektive fellesskapsdimensjon er i så måte sentral: Opplevelser og affekter knyttet til utenforskap, men også tilhørighet, er grunnleggende for organiseringen av de separatistiske fellesskapene. Deltakerne understreker at de gir hverandre emosjonell støtte og trygghet, men også kraft og energi til å håndtere omverdenen.

Gaonkar og Schmidts artikkel tar for seg organisering av interesser og verdier basert på en identitet som rasialisert minoritet. Til grunn for fellesskapene ligger kunstnernes og kulturarbeidernes identitetsbaserte og levde erfaringer av spenninger og konflikter med omgivelsene. I utgangspunktet handler det altså om manifeste erfaringer av det å være «synlige minoriteter». Men forfatternes refleksjoner over ulikheter mellom dansk og norsk kulturpolitikk peker på at det også finnes underliggende, latente, institusjonelle rammer som strukturerer erfaringer og preger organisasjonsformene til disse fellesskapene og de affektene som forener deltakerne.

Separatistiske fellesskap kan gi deltakerne tilhørighet og styrke og dermed være en motvekt mot sosial fragmentering på individ- og gruppenivå. Hvorvidt separatistiske fellesskap bidrar til å utvide fellesskap på samfunnsnivå, eller motsatt er et hinder mot dette, er som forfatterne nevner avslutningsvis, et kontroversielt tema. Gaonkar og Schmidt argumenterer for det førstnevnte alternativet, at separatistiske fellesskap kan fungere som en form for «tenketanker» som bidrar til å skape et mer sammensatt og inkluderende fellesskap.

Den neste artikkelen i boka, «Højskolesangbogens fællesskaber», er skrevet av kulturforsker Anne Klara Bom og litteraturviter Torsten Bøgh Thomsen og tar for seg et viktig stykke dansk kulturarv, nemlig *Højskolesangbogen*. Denne sangboka har gjennom skiftende utgaver

over en lang periode blitt etablert som en referanse for dansk sang-tradisjon og fellessang. Den sentrale kategoriseringen av fellesskap knyttet til *Højskolesangbogen* og til de kontroversene den har ført med seg, er skillet mellom «dansk» og «ikke-dansk». *Højskolesangbogen* har i flere omganger vært viklet inn i kontroverser og forhandlinger om hva det danske er og skal være. Det handler om grunnlaget for et nasjonsbasert fellesskap og om hvordan forestillinger om dette fellesskapet formes og tilpasses.

Tidsperspektivet i den fellessapsforståelsen Bom og Thomsen tar opp, er langsiktig og viser at historiske kontroverser omkring danskhet har bidratt til å forme *Højskolesangbogen*. Forfatterne forholder seg til en epoke som varer i godt over 100 år, fra tidlig på 1800-tallet og frem mot slutten av 2. verdenskrig. Da *Højskolesangbogen* kom ut i 1894, var det i spenn med et knippe lignende sangbøker som allerede fantes. Over tid ble *Højskolesangbogen*, gjennom revisjoner som fjernet noe av det som etter hvert ble oppfattet som historiske etterslep, til et varig stykke dansk kulturarv.

Når det gjelder spatialitetsdimensjonen, har spørsmålet om danskhet historisk sett klare koblinger til danske territorielle *interesser*, som særlig ble fremhevet gjennom stridigheter med Tyskland. Forfatterne tar opp hvordan fellesskap uttrykt gjennom sang har inngått i mobiliseringen av danske interesser. Men forfatterne forstår den danskheten som uttrykkes gjennom fellessangen, og som materialiseres og institusjonaliseres gjennom *Højskolesangbogen*, som mer enn mobiliserte nasjonale interesser. Det handler også om å uttrykke grunnleggende danske *verdier*. Historisk ble disse forestillingene om danskhet formet i dialog med ideer om det nordiske (skandinavisme), men i klar opposisjon til negative forestillinger om det tyske.

Mobiliseringen av danskhet, i opposisjon mot det tyske, var preget av sterke nasjonalistiske affekter. Dette antagonistiske innslaget i *Højskolesangbogen* ble med tiden nedtonet, men potensialet for å vekke sterke affekter er fortsatt til stede. Et tema hos Bom og Thomsen er hvordan *Højskolesangbogen* fortsatte å inngå i felles

praksiser (særlig fellessang), som har bidratt til å styrke affektive bånd mellom deltakerne og bygge bro mellom fortid og nåtid. Forfatterne tolker dette som eksempler på «produktiv nostalgi».

Konfliktene Bom og Thomsen viser at *Højskolesangbogen* og fellessangen inngår i, er i hovedsak manifeste og knyttet til nasjonal mobilisering mot en ytre fiende (Tyskland). Det er ikke noe hovedtema i bidraget fra Bom og Thomsen i hvilken grad *Højskolesangbogen* og sosial integrasjon gjennom fellessang gir produktive bidrag til å motvirke fragmentering og skape alternativer til tapte fellesskap, ikke minst fordi de setter søkelys på epoken frem til mot slutten av 2. verdenskrig. Likevel gir en innledende bemerkning om betydningen av *Højskolesangbogen* og fellessang under covid-nedstengningen i Danmark interessante perspektiver på hva affektiv integrasjon betyr for dagens situasjon, og det legger grunnlaget for videre forskning.

I likhet med Bom og Thomsen retter også litteraturviter Ingvild Folkvord oppmerksomhet mot spenninger knyttet til forståelsen av det nasjonale «vi»-et, men fra et ganske annet perspektiv og i en norsk kontekst. Hennes artikkel, «Fellesskapsformasjoner i fortellingene om 22. juli-terroren», tar opp litterære og dramaturgiske bearbeidelser av skjøre fellesskap under press, med 22. juli-terroren i Oslo og på Utøya som bakgrunn. Et sentralt tema er hvordan ettervirkningen av dette traumet kan representeres og bearbeides gjennom kunstnerisk refleksjon. Et kjennetegn ved de kunstneriske bearbeidelsene Folkvord tar opp, er at fremstillingene unndrar seg entydige kategoriseringer i en form hvor gjerningsmannens ondskap settes opp mot et skadet fellesskap. Fremstillingene kretser heller rundt den meningstomheten som hendelsene fører til.

Artikkelens utgangspunkt er altså terroren i Oslo og på Utøya. I det Folkvord reflekterer over bruddet som disse hendelsene skaper, er temporalitetsdimensjonen sentral. Over tid er nemlig disse hendelsene blitt bearbeidet på mer komplekse måter. Handler disse bearbeidelsene om å gjenopprette et tapt fellesskap? Ikke nødvendigvis. Heller enn å betone hvordan «tiden kan lege sår», handler det om å gi rom for på nytt

å rippe opp i skjærende erfaringer som avstanden i tid har en tendens til å slipe ned.

De fellesskapene og bruddene som kommer til syne i de kunstneriske bearbeidelsene Folkvord tar opp, utfolder seg i rom som de kunstneriske representasjonene av hendelsene selv skaper. Artikkelen spatialitetsdimensjon handler altså i høy grad om «rom for refleksjon», ikke om fellesskapenes geografiske utstrekning eller om sosiale rom. I slike fremstillinger av og refleksjoner over et traume er det nødvendigvis også en sterk affektiv nerve. Offentlige representasjoner av terroren har i stor grad kretset om å samle gode krefter og om nødvendigheten av å forebygge lignende hendelser. Samtidig er de individuelle lidelsene som hendelsene både direkte og indirekte forårsaket, i ettertid for en stor del underkommunisert i offentligheten. Folkvord viser hvordan litterær og dramatisk fremstilling kan formidle og bearbeide et emosjonelt innhold som det nasjonale fellesskapet over tid nok har fått et mer distansert forhold til.

Folkvord både problematiserer og etterlyser verdifellesskap i de kunstneriske bearbeidelsene av 22. juli-terroren hun tar opp. Det handler om kontakt, og ikke minst om fravær av kontakt, mellom mennesker. Sosial fragmentering er dessuten en underliggende dimensjon under hele 22. juli-komplekset. Var terroren et bestialsk uttrykk for hjemløshet? Gir rosetog og løfter om sosialt samhold varige virkninger? Heller enn å bidra til forsoning og meningsfylde åpner de kunstneriske fremstillingene Folkvord reflekterer over, for nye aspekter ved meningstap i den moderne verden.

Artikkelsamlingens neste bidrag er skrevet av kulturforsker Dag Solhjell og har tittelen «Publikumsskapt fellesskap». Artikkelen utgangspunkt er norske kunstforeninger, og sentrale spørsmål dreier seg om hvordan disse foreningene fungerer og endres i et spenningsfelt mellom selvorganiserte fellesskap, kunstnerisk innflytelse og statlig kulturpolitikk. Sagt på en annen måte dreier det seg om spenningsfeltet mellom deltakende amatørisme og en mer byråkratisert profesjonalisme.

Grunnleggende sett dreier Solhjells fremstilling av kunstforeningene seg om fordelingen av kapasiteten til å kategorisere – eller klasifisere – visuelle uttrykk som *kunst*. Kunstforeningene har organisert deler av det kunstinteresserte publikumet i Norge, og ut fra vekslende interesser blant medlemmene har kunstforeningene både økonomisk og praktisk hatt innflytelse over en del av det norske kunstfeltet, noe som til en viss grad har skjedd i konflikt med kunstneres selvforståelse og kuratorers faglige vurderinger.

Kunstforeninger har en lang historie i Norge. Med hensyn til temporalitet ser Solhjell på hvordan medlemsfellesskapet over tid har endret funksjon, fra det tydelig nytteorienterte mot en mer rendyrket samling rundt kunstopplevelsene. Artikkelen tar også opp de omdanningene av fellesskapsstrukturen som har skjedd i de største og i dag mest profesjonaliserte kunstforeningene.

Spatialt sett er det et kjennetegn ved de norske kunstforeningene at de utgjør lokale fellesskap. For Solhjell er det et poeng at kunstforeningene ikke bare har bidratt til å skape møteplasser for kunstinteresserte rundt omkring i Norges land, men at de også har lagt grunnlag for deltakelse i lokale «kunstoffentligheter». Et underliggende tema i artikkelen handler om spenninger mellom disse lokale offentlighetene og den mer legitime kunstoffentligheten som utfolder seg på nasjonalt nivå, ikke minst i det Solhjell omtaler som *det eksklusive* eller *elitære kretsløpet*.

Affektivitetsdimensjonen er mindre åpenbar i Solhjells artikkel, men selv om affektivitet ikke er et uttalt tema i analysen av norske kunstforeninger, kan vi like fullt ane en underliggende mobilisering av engasjement og følelser i flere av de konfliktene som kunstforeningene har inngått i. Solhjell fremstiller de fellesskapene kunstforeningene har dannet, som både interesse- og verdibaserte. I den tidlige fasen fungerer foreningene som innkjøpsordninger for kunst, og som distributører av deler av denne kunsten gjennom utlodninger blant medlemmene. Både medlemmer og kunstnere hadde derfor interesser knyttet til innkjøpspolitikken til kunstforeningene. Men kunstforeningene har

også vært, og er i større grad blitt, verdibaserte fellesskap som samler medlemmer om verdsetting av visuell kunst. Dette har også handlet om å skape deltakelse og kunstinteresse «nedenfra».

Kan kunstforeningene være en motvekt mot sosial fragmentering? Spørsmålet stilles ikke eksplisitt av Solhjell, men det er grunn til å anta at kunstforeninger, i likhet med mange andre deler av «forenings-Norge», potensielt kan virke inkluderende for deler av befolkningen. Dette handler trolig mest om kunstforeningenes virke i egenskap av å være foreninger, og ikke om det de gjør i egenskap av å være forvaltere av visuell kunst.

Artikkelen som avslutter boka, er «Museernes plattformisering», skrevet av kultur- og medieforsker Bjarki Valtysson. Valtysson tar for seg hvordan seks sentrale nordiske museer for visuell kunst bruker kommersielle digitale plattformer for å informere og kommunisere med publikum. Han undersøker særlig ansatser til samhandling mellom museumsansatte og publikum, samhandling publikum imellom og om digitale plattformer potensielt kan åpne for å etablere nye former for fellesskap.

Kunstmuseene presenterer hovedsakelig visuelle uttrykk som allerede er blitt kategorisert som *kunst*, og som anses som viktige bidrag til en felles kulturarv. «Felles kulturarv» handler i høy grad om et forestilt fellesskap, noe institusjoner som kunstmuseer tradisjonelt har bidratt til å skape og opprettholde. De siste tiårene har fagdiskurser om museenes samfunnsmessige og politiske rolle – gjerne omtalt som «ny museologi» – problematisert kunstinstitusjonenes makt til å kategorisere kunst og institusjonenes måte å tilskrive ansatte og besøkende roller som *kunstekspert* og *mottaker av kunst* på. Valtysson diskuterer om digitale plattformer har bidratt til forskyvninger av «institusjonens makt» og «publikums rolle» i kommunikasjonen mellom museene og publikum.

Når det gjelder temporalitet, har formidling av kulturarv en lang tidshorison, og formidlingen kan skape forestilte fellesskap som bygger bro over tidsskiller. Men kunstmuseene har i dag også ambisjoner

om å være aktuelle. For museene handler det ikke bare om å få dagens publikum i hus, men også om å få dem i tale og gi dem mulighet til å delta og utøve en viss innflytelse. Museenes bruk av digitale plattformer, handler mye om å gi effektiv informasjon, men kan også ses i lys av en ambisjon om å være aktuelle, ikke minst for yngre aldersgrupper.

Fysisk sett består museene i utgangspunktet av avgrensede bygningsmasser i større byer. Spatials sett kan de gi møteplasser som åpner for fellesskap rundt kunsten. I praksis er det imidlertid mange begrensninger ved museer som fysiske møteplasser. I den grad publikum etablerer et fellesskap i museenes bygninger, er fellesskapene de danner, typisk lokale, begrensede og sosialt selekterte. Digitale plattformer kan potensielt gi muligheter for å overskride noen av disse vante fysiske og sosiale begrensningene. I lys av dette fremstiller teknologi-optimistister digitale plattformer gjerne som mulighetsrom som åpner for utvidet kommunikasjon og fellesskap som nye publikumssegmenter kan ta del i. I sin artikkel diskuterer Valtysson i hvilken grad ambisjoner i denne retningen er blitt realisert.

Når det gjelder affektivitet, fremhever kommunikasjonsformene på digitale plattformer en særegen form for affektøkonomi, knyttet til blant annet liker-klikk og emoji'er. Valtysson tar opp muligheter, og ikke minst begrensninger, ved museenes bruk av denne typen «affektkommunikasjon» i sosiale medier.

Fellesskapsprosjekter og konflikter knyttet til kunstmuseer antar både manifeste og latente former. Valtysson viser primært manifeste uttrykk for nye fellesskap, knyttet til bruk av digitale plattformer. Han viser hvordan kommunikasjonen som foregår via plattformene, blir preget på spesifikke måter av plattformenes logikker. Her kan det ligge latente konflikter mellom museenes interesse i meningsutveksling med publikum og plattformenes orientering mot å skape spesifikke typer respons. Gjennom Valtyssons analyser av museenes plattformisering er det vanskelig å ane konturer av noen «global landsby» som kan være med på å motvirke sosial fragmentering.

Mangefasetterte fellesskap

Det finnes en rekke ulike, og noen ganger motstridende, forståelser av fellesskap.⁵³ Så også i artiklene i denne boka. Felles for dem er tanken om samhold tuftet på en eller annen form for mellommenneskelig relasjon som er preget av opplevd tilknytning og overvinnelse av fragmentering og distanse. Ideene som kommer til uttrykk om fellesskap i denne artikkelsamlingen, angår altså former for samvær som preges av noe mer enn bare sameksistens. Fellesskap er også mer enn en abstrakt idé, og man kan, slik sosiolog Aslak Tjora gjør, forstå fellesskap som en sosial *realitet*: «Man *merker* om det er der eller ikke, og dessuten om man er innenfor eller utenfor», argumenterer han.⁵⁴ Til forskjell fra Tjora legger vi vekt på at fellesskap også kan favne mer enn det man til enhver tid «merker» på kroppen. Det inkluderer mer utstrakte og forestilte fellesskap som utfolder seg i tid og rom, noe som blant annet handler om en kulturpolitikk som gjennom velferdsstatelige ordninger og rettigheter gir allmenn tilgang til kunst og kulturgoder. Fellesskap handler også om performativitet: *Merker* man nødvendigvis at man er dansk ved å være med på å synge danske sanger? Eller er det slik at man *gjør seg dansk* gjennom å delta i den danske tradisjonen for fellesskap? Svarene kan diskuteres, men spørsmålene illustrerer behovet for en forståelseshorisont som tegnes ut fra noen mer overordnede, generelle dimensjoner som gir grep om diversiteten i fellesskapsforståelser.

I denne innledningen har vi skissert noen slike dimensjoner – kategorisering, temporalitet, spatialitet og affektivitet – som kan bidra til å tydeliggjøre det mangfoldige og mangefasetterte ved fellesskap og de komplekse sammenhengene mellom fellesskap, konflikt og politikk.

53 Programnotatet for forskningsprogrammet denne artikkelsamlingen springer ut av, viser nettopp til «forståelser av, forestillinger eller begreper om fellesskap», se Kulturrådet 2021.

54 Tjora 2022: 30.

Det er selvsagt ikke nytt å snakke om fellesskapets mange fasetter. For eksempel reflekterer sosiolog Émile Durkheim over en «materialisering» av «den sosiale kjensgjerning» og hvordan sosialitet dermed manifesteres i våre konkrete omgivelser:

En bestemt type arkitektur, for eksempel, er et sosialt fenomen. Likefullt er det til dels legemliggjort i hus, i alle slags bygninger, som når de først er bygd, får selvstendig virkelighet, uavhengig av individene. På samme måte er det med kommunikasjonsveiene og transportmidlene, med de instrumenter og maskiner som anvendes i industrien eller i privatlivet, og som uttrykker teknikkens tilstand på ethvert tidspunkt av historien, slik er det med skriftspråkets situasjon – og så videre. Samfunnslivet er her likt som krystallisert og festet til materielle bærere. Herigjennom er det blitt utvendiggjort, og virker på oss fra utsiden.⁵⁵

At samfunnslivet «krystalliseres» og festes til «materielle bærere», slik Durkheim formulerer det, kommer til uttrykk på flere måter i denne bokas artikler. Det er i alle tilfellene snakk om innflokke sammenhenger mellom sosiale, materielle, institusjonelle og politiske forhold, enten de materielle bærerne betraktes som kroppene til *rasialiserte* kunst og kulturarbeidere, som opplever seg kategorisert og definert av samtidens og samfunnets oppfatninger av «rase», og som søker sammen i egne fellesskap for å «mobilisere seg imod den oplevede undertrykkelse»,⁵⁶ eller som den danske *Højskolesangbogen*, som ikke bare samler og uttrykker dansk immateriell kulturarv, men som er uløselig forbundet med sosiale kulturarvspraksiser og politiske forhandlinger om nasjonal identitet og nasjonale fellesskap.⁵⁷

55 Durkheim 1978: 173.

56 Anna-Meera Gaonkar og Cecilie Ullerup Schmidts artikkel i denne boka.

57 Se Anne Klara Bom og Torsten Bøgh Thomsens artikkel i denne boka.

Som helhet bidrar denne boka til å belyse det mangefasetterte i kulturlivets fellesskaper, konflikter og politikker. Alle kulturgoder kan mediere og dermed «materialisere» fellesskap, men aldri uavhengig av hvordan disse fellesskaperferingene også er viklet inn i konflikter om både klassifikasjon av og delaktighet i kulturelle goder. Det kulturpolitiske, hvor politikk forstås i vid forstand, omfatter aktiviteter og institusjoner som former både fellesskap og konflikter i kulturfeltet. Vi håper at boka, og den tematiske spennvidden i bidragene, kan være en spore til videre refleksjon over hvordan kultur er sammenvevd med sosiale prosesser. Ikke minst håper vi at den kan gi tematisk og metodisk inspirasjon for nye studier av kunst- og kulturlivets sosiale fellesskap.

Litteratur- og kildeliste

- Andersen, B. (2018). Østkanten tar til gatene. Marginalitet og banalitet i Oslo. I S. Seim & O. Sæter (red.), *Barn og unge: By, sted og sosio-materialitet* (s. 75–94). Cappelen Damm Akademisk.
<https://dx.doi.org/10.23865/noasp.34>
- Anderson, B. (1983). *Imagined Communities*. Knopf Doubleday Publishing Group.
- Arendt, H. (1967). Truth and politics. I D. Wood & J. Medina (red.), *Truth: Engagements Across Philosophical Traditions* (s. 295–314). *The Critique of the State*. Cambridge University Press.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction*. Harvard University Press.
- Bourdieu, P. & Darbel, A. (1991). *The Love of Art*. Polity Press.
- Collins, R. (2004). *Interaction Ritual Chains*. Princeton University Press.
- Coser, L. (1956). *The Function of Social Conflict*. Free Press.
- Deutsche, R., Joseph, B.W. & Keenan, T. (2001). Every form of art has a political dimension [Intervju med Chantal Mouffe]. *Grey Room*, (2), 98–125.
- Douglas, M. (1973). *Natural Symbols*. Barrie & Rockliff.

- Drønen, L. (2022). Nasjonalmuseet kobles til Russland. *Kunstkritikk*.
<https://kunstkritikk.no/nasjonalmuseet-kritiseres-for-kobling-til-russland>
- Durkheim, E. (1978). *Selv mordet*. Gyldendals fakkell.
- Durkheim, E & Mauss, M. (1903). De quelques formes de classification – contribution à l'étude des représentations collectives. *Année sociologique*, 6.
- Fauconnier, M. (2023, 15. juni). Kulturministeren med stikk mot Meta: – Er bekymret. *Journalisten*. <https://www.journalisten.no/kulturministeren-med-stikk-mot-meta-er-bekymret/577139>
- Fieldseth, M., Stien, H.H. & Veiteberg, J. (2022). Introduksjon: Produktiv friksjon. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 11–26). Fagbokforlaget.
- Greenberg, C. (1939). Avant garde and kitsch. *The Partisan Review*, s. 34–49.
- Iversen, L.L. (2014). *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Universitetsforlaget.
- Kittler, F. (1999). *Gramophone, Film, Typewriter* (G. Winthrop-Young & M. Wutz, overs.). Stanford University Press. (Opprinnelig utgitt 1986).
- Kulturrådet. (2021). *Programnotat. Kunst og sosiale fellesskap (2021–2023)*. <https://www.kulturdirektoratet.no/documents/10157/1ab62f1c-f32a-4edb-ab2f-52ff6c0ad4c7>
- Larsen, M.H. (2021, 3. november). Norden til kamp mot tek-gigantene. *E24*. <https://e24.no/norsk-oekonomi/i/rE51XR/kulturministeren-vil-samle-norden-til-kamp-mot-tek-gigantene>
- Larsen, M.H., Stokstad, S., Christensen-Scheel, B. & Berg, I.U. (2021). Private kunstdonasjoner og lokal politikk: Kontroversene rundt etablering av skulpturpark på Ekeberg i Oslo. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 24(2), 173–189. <https://doi.org/10.18261/issn.2000-8325-2021-02-06>
- Massumi, B. (2015). *Politics of Affect*. Polity Press.

- McCormack, D.P. (2008). Engineering affective atmospheres on the moving geographies of the 1897 Andrée expedition. *Cultural Geographies*, 15(4), 413–430. <https://doi.org/10.1177/1474474008094314>
- McGowan, J. (2022). Om å ha det gøy sammen. *Klassekampen*. <https://klassekampen.no/utgave/2022-03-12/om-a-ha-det-goy-sammen>
- Meld. St. 8 (2018–2019). *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for framtida*. Kultur- og likestillingsdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/>
- Mitchell, W.J.T. & Hansen, M.B.N. (2010). Introduction. I W.J.T. Mitchell & M.B.N. Hansen (red.), *Critical Terms for Media Studies* (s. vii–xxii). University of Chicago Press.
- Mouffe, C. (2005). *The Return of the Political*. Verso. (Opprinnelig utgitt 1993).
- Mønster, L., Rustad, H.K.S. & Schmidt, M.K. (2022). *Digitoplæsning: Former og fællesskaber*. Fagbokforlaget.
- Offerdal, A. (2004). Politisk deltakelse – er den så nøye da? *Norsk statsvitenskapelig tidsskrift*, 19(3), 361–376. <https://doi.org/10.18261/ISSN1504-2936-2003-03-06>
- Peters, J.D. (2015). *The Marvelous Clouds: Towards a Philosophy of Elemental Media*. University of Chicago Press.
- Putnam, R.D. (2000). *Bowling Alone: The Collapse and Revival of American Community*. Simon & Schuster.
- Salongen. (2019, 9. juli). Den siste radikaleren. *Salongen*. *Nettidsskrift for filosofi og idéhistorie*. <https://www.salongen.no/agonisme-antagonisme-demokrati/den-siste-radikaleren/142834>
- Schütz, A. (1932). *Der Sinnhafter Aufbau der Sozialen Welt*. Julius Springer.
- Schütz, A. (1976). Making music together. I A. Brodersen (red.), *Collected Papers. Vol. 2: Studies in Social Theory* (s. 159–178). Nijhoff. (Opprinnelig utgitt 1964).

- Shouse, E. (2005). Feeling, emotion, affect. *M/C Journal*, 8(6). <https://doi.org/10.5204/mcj.2443>
- Simmel, G. (1904). *Soziologie*. Dunker und Humbolt.
- Slaby, J. & von Scheve, C. (2019). Introduction. Affective societies – key concepts. I J. Slaby & C. Von Scheve (red.), *Affective Societies: Key Concepts* (s. 1–24). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351039260-25>
- Sæter, O. (2018). Graffiti som overskridelse av «plasslovene». I S. Seim & O. Sæter (red.), *Barn og unge: By, sted og sosiomaterialitet* (s. 95–118). Cappelen Damm Akademisk. <https://dx.doi.org/10.23865/noasp.34>
- Sæter, O. & Seim, S. (2018). Diskusjonen om det romlige. I S. Seim & O. Sæter (red.), *Barn og unge: By, sted og sosiomaterialitet* (s. 19–37). Cappelen Damm Akademisk. <https://dx.doi.org/10.23865/noasp.34>
- Tjora, A. (2022). Fellesskapets etikk og estetikk. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 29–53). Fagbokforlaget.
- Tönnies, F. (1887). *Gemeinschaft und Gesellschaft*. Fues's Verlag.
- Weber, M. (2000). *Makt og byråkrati*. Gyldendal.
- Østerberg, D. (1998). *Arkitektur og sosiologi i Oslo*. Pax.

Den skandinaviske velfærdsstats kulturpolitik som modvægt til truende tendenser og som termostat for fællesskabet

Av Lasse Horne Kjældgaard

I de skandinaviske lande er kulturpolitik blevet betragtet som et værktøj for og en uundværlig og integreret del af den samlede velfærdsmodel, der er blevet udviklet i efterkrigstiden.¹ I kraft af overnationale tiltag og samarbejdsorganer (Nordisk Kulturkommission, Nordisk Råd, Helsinki-aftalen, Nordisk Ministerråd og Nordisk Kulturfond) er kulturpolitikken, og især kunststøttesystemet, i vid udstrækning blevet tilrettelagt på måder, der ligner hinanden. Der er blevet lagt vægt på blandt andet direkte økonomisk kunstnerstøtte med kunstnerisk kvalitet som det overordnede kriterium for tildeling og på sikring af kunst-

1 Mitchell 2003: 466.

nerisk autonomi ved brug af armslængdeprincippet i forvaltningen af uddelinger.²

På den ene side er kontinuiteten og paralleliteten i den realpolitiske udvikling på området derfor tydelig. På den anden side har begründelserne for den førte kulturpolitik ændret sig betydeligt igennem de seneste hundrede år. Det gælder ikke mindst spørgsmålet om, hvilke sociale fællesskaber den statslige kulturpolitik har skullet understøtte. Dette spørgsmål har fundet forskellige svar i den offentlige debat, siden man i mellemkrigstiden begyndte at tale om nødvendigheden af at føre en »aktiv kulturpolitik«. Spørgsmålet er knyttet til en række andre kulturpolitiske problemstillinger: Skal kulturpolitikken rettes imod befolkningen som helhed, eller skal den snarere tilgodese bestemte grupper? Skal den baseres på forestillinger om en enhedskultur eller tage hensyn til kulturel diversitet? Tæt sammenhængende med disse stridspunkter er selvfølgelig spørgsmålet om, hvilke kulturformer og institutioner kulturpolitikken har til opgave at fremme og bevare.

I denne artikel vil jeg anlægge et komparativt perspektiv på kulturdebatten om kulturpolitikken i Norge, Sverige og Danmark med øje på formålet med den aktive kulturpolitik og med nedslag i tre historiske situationer: 1) *den første efterkrigstid*, hvor kulturpolitikken ekspanderede og blev diskuteret principielt med henvisning til velfærdsstaten, som dengang var i sin vorden, 2) *1970'erne*, hvor kulturpolitikken blev revideret med henvisning til erfaringer og opbrud og 3) *de seneste 25 år*, hvor nye udfordringer har været brugt til at underbygge behovet for en aktiv kulturpolitik. Jeg vil tage udgangspunkt i følgende forskningsspørgsmål: Hvilke *udfordringer* har den aktive kulturpolitik skullet afbøde, hvilke *fællesskabsforståelser* har været på spil i den politiske retorik, og hvilke *truende tendenser* har der været tale om?

2 Duelund 2003.

Spørgsmålet om, hvilke sociale fællesskaber den statslige kulturpolitik skal bakke op, har givet anledning til brydninger mellem debattører, mellem politiske partier og internt i politiske partier samt til markante holdningsændringer hos centrale aktører og teoretikere i kunst- og kulturfeltet. For eksempel foretog den danske socialdemokratiske politiker Julius Bomholt et selvopgør om dette spørgsmål i 1930'erne. I 1932 havde han promoveret et klassebaseret kulturprogram i bogen *Arbejderkultur*. Den konkrete anledning var ikke mindst forøgelsen af arbejderens fritid: »De samfundsmæssige Fremskridt, Kulturmidlernes Socialisering og 8 Timer Dagens Indførelse har bevirket, at Kulturproblemet er rykket nær som et praktisk Problem, hvis Løsning ikke kan overlades til en fjern Fremtid«. ³ For Bomholt var det afgørende, at arbejderne ikke bevidstløst overtog borgerskabets kulturelle vaner, men tværtimod blev bevidstgjort om arbejderkulturens egenværdi og frisættende potentiale. Projektet var derfor på dette tidspunkt at bringe »den faktiske Arbejderkultur« og »det socialistiske Kulturideal« tættere på hinanden ved hjælp af »den socialistiske Kulturpolitik«. ⁴ Denne socialistiske kulturpolitik indebærer en kamp imod »den borgerlige Kultur med dens kapitalistiske Karakter af usocial Individualisme, af Konkurrence og Sensation«. ⁵ Man kan med rette betegne denne kulturpolitik som partikularistisk og separatistisk.

Blot seks år senere slog Bomholt ind på en helt anden kurs og plæderede for en aktiv – inkluderende og demokratiserende – kulturpolitik, der skulle fremme en fælles national kultur. Det gjorde han i antologien *Kulturen for Folket*, der har et svensk sidestykke i den socialdemokratiske kultusminister (minister for kirke- og undervisningsvæsenet) Arthur Engbergs *Demokratisk kulturpolitik* fra samme

3 Bomholt 1932: 124–125.

4 Bomholt 1932: 27.

5 Bomholt 1932: 117.

år.⁶ »I Løbet af 1930'erne er der sket meget. Diktaturenes Opkomst og Fremmarch i Mellemeuropa har lært os dybere at forstaa de Værdier, der gemmes i vor demokratiske og folkelige Kultur«, skrev Bomholt i forordet i 1938.⁷ Der var nu vigtigere ting på spil end klassekampen. Modbilledet for Bomholt var ikke længere den borgerlige kultur, men derimod de totalitære regimers topstyrede kulturpolitik og effektive brug af propaganda til fremme af ultra-nationalistiske og xenofobiske fællesskaber. I lyset af denne alarmerende udvikling var det nødvendigt at svare igen med en anden slags kulturpolitik, der styrkede en kultur, som både var »folkelig« og demokratisk dannende. Den skulle indgå i bekæmpelsen af den politiske polarisering, som hans partifælle Hartvig Frisch havde kortlagt og analyseret i 1933 i bogen *Pest over Europa: Bolschevisme – Fascisme – Nazisme*. Ifølge Frisch havde de skandinaviske lande stort set været forskånet for politisk ekstremisme af grunde, som han udlagde:

For de nordiske lande ligger Sagen saaledes, at Socialdemokratiet i alle tre Lande er blevet et Folkeparti, der efterhaanden har vundet saa mange af Landarbejderne, Landhaandværkerne og Smaaabønderne, at Partiet nærmer sig Flertallet ogsaa indenfor Landbefolkningen. Dette har naturligvis præget Demokratiet stærkt i de tre lande, saa at man med Rette kan sige, at de nordiske Lande befinder sig paa Overgangen fra det liberale til det sociale Demokrati.⁸

For Danmarks vedkommende blev denne udvikling drevet videre frem af det nye program, som Socialdemokratiet vedtog i 1934, *Danmark for Folket*, der succesfuldt omdannede partiet fra et klasseparti til et

6 Engberg 1938.

7 Bomholt 1938: 5.

8 Frisch 1933: 7.

bredt appellerende folkeparti. Til denne omstilling justerede Bomholt sine kulturpolitiske idéer. Med en titel, der matchede det nye motto, *Kulturen for Folket*, flyttede han sig fra en partikularistisk til en universalistisk kulturopfattelse. Denne opfattelse blev fundamentet for den bredt anlagte kulturpolitiske indsats i velfærdsstatens navn, som han i 1961 kom til at stå i spidsen for som Danmarks første kulturminister. Fra hans partifæller i Norge lød på samme tid tilsvarende paroler: »Arbejderbevægelsen vil gjøre kulturen til felleseie for hele folket«, erklærede Arbejdernes Oplysningsforbund i 1936 i pamfletten *Oplysningsvirksomheten i arbejderbevægelsen*.⁹

Eksemplet viser, i hvor høj grad debatten om kulturpolitik siden mellemkrigstiden har været orienteret imod kontekstafhængige udfordringer. Det samme gælder det tilbagevendende udtryk »aktiv kulturpolitik«, som er dannet med forlæg i udtrykket »aktiv finanspolitik«, der implicerer, at kultur – ligesom nationaløkonomi – ikke er noget, man bør lade passe sig selv, men tværtimod et særligt politikområde, som man fra offentlig side må drage omsorg for og forsøge at påvirke og udvikle. Sådan blev kulturpolitikken som *selvstændigt* politikområde (med egne budgetter, administrative principper og forvaltningsorganer efterhånden helt op til kabinetniveau) etableret i Skandinavien i efterkrigstiden, men de idéhistoriske rødder til den aktive kulturpolitik går tilbage til mellemkrigstiden. Konceptualiseringen af den aktive kulturpolitik var inspireret af en (keynesiansk) makroøkonomisk tankegang. Derfor er den også i debatten blevet fremstillet som et redskab til at håndtere eller inddæmme forskellige store og påtrængende samfundsproblemer. »Redan tidligt i efterkrigstidens kulturpolitiske diskurs fanns altså starka inslag av instrumentellt tänkande«, fastslår den svenske idéhistoriker Anders Frenander.¹⁰

9 Citeret fra Vestheim 1995: 115.

10 Frenander 2005: 109.

Formålet med artiklen er derfor at pege på den variation af argumenter og fællesskabsforståelser, der har været anvendt til at understøtte kulturpolitikken i de skandinaviske lande. Selvom flere fremstillinger lægger vægt på kontinuiteten i den førte kulturpolitik og på stabiliteten af »den nordiske kulturmodel«,¹¹ er det vigtigt også at være opmærksom på forskydninger og forskelle i argumentationen og den politiske retorik, som begrundes den. Også tidligere har der været andre sociale enheder end det nationale fællesskab på tale i kulturdebatten om kulturpolitikken. Forhåbentlig kan det lange historiske perspektiv bidrage med en dybere forståelse af aktuelle diskussioner – for eksempel vedrørende identitetspolitik og separatisme – som har en lang forhistorie i kulturdebatten om kulturpolitikken. Desuden kan bidraget medvirke til at belyse kulturpolitikken dynamik i sammenhæng med de forskellige slags bestræbelser, der kendetegner velfærdsstaten som samfundsform.

En af de første til at teoretisere over velfærdsstaten var den engelske samfundsforsker Richard Titmuss, som var med til at indkredse universalitetsprincippet (at alle borgere har adgang til velfærdsstatens ydelser), men som også opfandt begrebet »diswelfares« om de negative konsekvenser af moderniteten (især industrialiseringen og urbaniseringen), som velfærdsstaten skulle forsøge at kompensere for.¹² Senere har den tyske systemteoretiker Niklas Luhmann hævdet, at velfærdsstaten har en »dybdestruktur«, som består af henholdsvis en »inklusionslogik« og en »kompensationslogik«¹³ – forstået som velfærdsstatens forsøg på at inddrage stadig flere i samfundsfællesskabet og råde bod på deres problemer. Tilsvarende har den engelske sociolog Anthony Giddens foreslået en skelnen mellem »positiv velfærd«

11 Som for eksempel i Bache 2021 og i Duelund 2003.

12 Titmuss 1987: 151.

13 Luhmann 1981/2011: 23–30.

og »negativ velfærd«. ¹⁴ Positiv velfærd går ud på at øge alle borgeres muligheder for selvudvikling, mens negativ velfærd går ud på at undgå eller bekæmpe bestemte samfundsonder.

Distinktionerne, som jeg her har nævnt, kan udvide vores forståelse af kulturpolitikens dimensioner. Det er nærliggende at forbinde de skandinaviske velfærdsstats kulturpolitik – med vedvarende vægt på kulturel demokratisering – med universalisme, inklusion og positiv velfærd. Adgangen til kultur er i vid udstrækning blevet betragtet som et velfærdsgode, der skulle fordeles mere ligeligt i befolkningen. »Kultur ble definert som velferd, med optimalisering af kulturgodene som del av velferdspolitikken allment«, lyder de norske kulturpolitikforskere Hans Frederik Dahl og Tore Helseths opsummering af denne udvikling. ¹⁵ Det er dog også vigtigt – som jeg vil vise her i artiklen – at se på de udfordringer, som kulturpolitikken har skullet bidrage til at løse, og som hele tiden har haft at gøre med »diswelfares«, kompensation, negativ velfærd og i det hele taget samfundstrusler. »Modvægt« er noget, en kran bruger for at skabe balance og for at kunne løfte, og hvis man forbliver i dette billede, kan man med rette spørge: Hvilke udfordringer har den aktive kulturpolitik skullet bruges til at løfte?

Empirisk vil jeg tage udgangspunkt i centrale debat- og programtekster fra de tre tidsrum udvalgt ud fra en kronologisk og geografisk matrix. Undersøgelsen vil begynde med de tre bøger om kulturpolitikens muligheder, som de skandinaviske socialdemokratiske partier udsendte i 1950'erne: *Människan och nutiden* (Sverige, 1952), *Mennesket i centrum* (Danmark, 1953) og *Et kulturprogram til debatt* (Norge, 1959). Eftersom Socialdemokratiet i alle tre lande har været »den ledende kraft i velfærdsstatsudviklingen«, som blandt andre den danske sociolog og politolog Gøsta Esping-Andersen har konstateret, ¹⁶

14 Giddens 1998: 111-128.

15 Dahl & Helseth 2006: 266.

16 Esping-Andersen 1985: 156.

vil der være et særligt fokus på udmeldinger fra denne politiske kant i velfærdsstatens etableringsfase og storhedstid. Hver for sig satte de tre bøger skub i kulturdebatten i de respektive lande og bidrog på den måde til at bane vejen for den ambitiøse »aktive kulturpolitik«, der blev til virkelighed i 1960'erne og frem. Men bøgerne grundlagde desuden en tradition for, at man med jævne mellemrum forsøger at kortlægge hele kulturområdet med henblik på at gennemtænke kulturpolitikens mål og midler. Denne tradition er blevet videreført med statslige betænkninger, propositioner og stortingsmeldinger, som jeg vil fokusere på i artiklens følgende afsnit. Selvom teksterne er uensartede kilder, hvad angår type og afsender, deler de ambitionen om at levere et visionært helhedsperspektiv på kulturpolitikens vilkår og udviklingsmuligheder. Som kilder er teksterne defineret ved denne stræben, og i denne artikel vil jeg levere en historisk informeret og sammenlignende næranalyse af deres fællesskabsforestillinger og trusselsbilleder. For nylig har Anders Frenander konstateret, at nordisk kulturpolitikforskning er domineret af nationale tilgange. Også derfor vil jeg forsøge at bringe mere tværgående og komparative perspektiver til veje, der kan supplere de oplysende og pointerige nationale fremstillinger af kulturpolitikens historie, som allerede foreligger.¹⁷

Det frie menneske i fællesskab

Idéen om, at staten skulle føre en stadig mere aktiv kulturpolitik, blev genaktiveret i de skandinaviske lande efter Anden Verdenskrig. I de to befriede lande, Danmark og Norge, havde kulturlivet bidraget væsentligt i modstandskampen og til at forstærke fællesskabsfølelsen under Besættelsen, blandt andet i kraft af fællessang, revyer og illegal litteratur. På den baggrund er det forståeligt, at kulturen blev prioriteret

17 Frenander 2022: 115. Se også Mangset mfl. 2008.

højt i landenes efterkrigsprogrammer. I det danske socialdemokratiske program *Fremtidens Danmark* (1945) står der for eksempel, at selve »Formålet med den økonomiske Politik er at skabe Muligheder for en Udvikling og en Uddybning af Folkets kulturelle Liv«. ¹⁸ Den økonomiske politik skulle tjene den kulturelle udvikling, ikke omvendt. Selvom kulturen ikke indtager en lige så fremtrædende plads i de svenske socialdemokraters efterkrigsprogram, *Arbetarrörelsens Efterkrigsprogram* (1944), nedsatte partiet i 1948 en kulturkomité, der fik til opgave at skitsere en ny ambitiøs kulturpolitik.

I Norge offentliggjorde en række forfattere og kulturpersonligheder, blandt andet forfatterne Johan Borgen og Sigurd Hoel, lige efter Besættelsen et brev stilet til den norske regering under overskriften *Vår Kulturs Fremtid* (1945) med en kraftig appel om at styrke statens indsats over for kulturen. Med hensyn til velfærdsstatstanken er brevet interessant i kraft af dets eksplicite sammenkobling af social tryghed med muligheden for kulturel livsudfoldelse: »Sosial rettferd, økonomisk trygghet, tilstrekkelig fritid og gode boliger gir grunnlaget for alt kulturelt liv«. ¹⁹ Både på titelniveau og i teksten er fællesskabstematikken tydelig: »Å styrke kulturen er å styrke landet. Er åndsverdiene det enkelte menneskes endelige mål, så må også staten – som er summen av de enkelte mennesker – se kulturarbeidet som et midtpunkt i sitt arbeid for nasjonal selvhevdelse«, lyder det afslutningsvis i brevet. ²⁰ Konklusionen slutter fra et individuelt til et nationalt niveau og fastslår, at åndelig stræben også må være samfundets ultimative mål. Selvom retorikken er en anden, er linjen i *Vår Kulturs Fremtid* på dette væsentlige punkt den samme som i *Fremtidens Danmark*. Dermed var tonen slået an for den kulturpolitiske højkonjunktur, som de skandinaviske lande bevægede sig ind i med udviklingen af velfærdsstaten.

18 Borgen 1945: 76.

19 Socialdemokratiet 1945: 21.

20 Borgen 1945: 31.

Udtrykket »Aktiv kulturpolitikk« blev anvendt i 1947, da Socialdemokratiet i Danmark nedsatte et udvalg, der skulle »undersøge mulighederne for en aktiv og sammenhængende kulturpolitikk«, som opdraget lød.²¹ Et lignende initiativ blev lanceret af Sveriges socialdemokratiske arbetareparti (SAP) på kongressen i 1948, da partiet etablerede en kulturkomité, som i 1952 udgav bogen *Människan och nutiden*. Både det danske udvalg og den svenske komité hentede inspiration i den første Socialistiske Internationale efter krigen, som blev afholdt i Frankfurt i 1951. Programerklæringen fra konferencen rummede et særligt afsnit om »socialt demokrati og kulturel fremgang«, hvori det lød, at: »Kunstens og videnskabens skatte må gøres tilgængelige for alle mennesker«. ²² Da årtiet gik på hæld, i 1959, fremlagde Det norske Arbeiderparti hæftet *Et kulturprogram til Debatt*, som fuldt ud tilsluttede sig denne tanke om kulturel demokratisering.

Et fællestrekk for alle tre kulturpolitiske bøger fra den første efterkrigstid er den stærke humanistiske retorik og deres fokus på det enkelte menneskes udsatte situation i den moderne verden. I *Människan och nutiden* er denne retorik antagonistisk formuleret i opposition til totalitære regimer, der ikke respekterer det enkelte menneskes værd:

För ett demokratiskt samhälle är människan ändamålet, aldrig som i en diktatur bare ett medel. Demokratins mening ligger i att trygga individens frihet att utvecklas efter sina särskilda förutsättningar. Denne individens frihet innebär samtidigt möjligheten för demokratin själv att bestå och utvecklas.²³

21 Bomholt 1953: 9.

22 Bomholt 1953: 12.

23 Arbetarrörelsens kulturkommitté 1952: 7.

Individets frihed og udviklingsmulighed stilles her frem som demokratiets vigtigste forudsætning og betingelse for dynamik. Frygten for den autoritære personlighedstype, som var et prominent tema i tidens kulturdebat, ligger bagved som den centrale kulturpolitiske udfordring:

Vi har ett politiskt demokratiskt system som för att kunna fungera måste bygga på att medborgarna är fullgångna personligheter, som kan och vågar ta ansvar för små och stora samhällsfrågor. Det är alltså livsfarligt för demokratin att fostra upp sina ungdomar till autoritära personligheter, som i sitt inre är som räddhågade barn.²⁴

Ord som disse efterlader et indtryk af omfanget af den opgave, kulturpolitikken blev betroet. Den blev betragtet som en hjørnesten i demokratiet, der skulle medvirke til at udvikle og myndiggøre det enkelte menneske. Samtidig var paradokset i denne kulturpolitik tæt forbundet med udviklingen af den skandinaviske velfærdsstatsmodel: Forfatterne til *Människan och nutiden* ser tydeligvis ikke individualisering og fællesskabsfølelse som hinandens modsætninger, men snarere som hinandens forudsætninger.

Människan och nutiden skulle for SAP fungere som et forberedende skridt til udformningen af et omfattende »kulturelt program«. Politikerne Torwald Karlbom, Ragnar Edenman og Ulla Lindström var blandt forfatterne til den anonymiserede tekst, hvis afsæt er et dialektisk blik på samtidens på én gang opløftende og nedslående perspektiver: Mekanisering, rationalisering og effektivisering havde på den ene side skabt forudsætninger for en forkortelse af arbejdstiden. Men på den anden side havde det også medført negative konsekvenser for det enkelte menneskes trivsel og velbefindende. Med medicinsk terminologi udmaler og konkretiserer bogen truslerne: »Vill man söka symtom

24 Arbetarrörelsens kulturkommitté 1952: 29–30.

i vår tid som tenderar mot en allmän olustdiagnos, får man hänvisa till företeelser som den kolorerade veckopressens massfunktion, åskådarfrekvensen på verklighetsflyende filmer och på de publikt regisserade idrottstillställningarna«. ²⁵ Der var fare for, at fremskridtet ville fremstå tomt og værdiløst, hvis den nyvundne fritid ikke blev fyldt ud med et mere lødigt og meningsfuldt indhold. Samtidig var der behov for at gøre noget ved kunstneres prekære sociale situation i lyset af den fremgang og tiltagende tryghed, som blev den øvrige befolkning til del:

Proletariatet har avskaffat sig självt och blivit medborgare i folkhemmet, men konstnärerna svälter fortfarande både på Bastugatan på Söder och i Café de la Rotonde i Paris. Att rasera skiljemuren mellan konstnärerna och de stora folkgrupperna, att aktivt verka för en ökad konstförståelse och forma var offentliga miljö så att den stimulerar till konstintresse och konstförvärv – det är emellertid uppgifter som vi fortfarande har att lösa. ²⁶

Det sagde Ragnar Edenmann syv år senere i sin berømte Eskilstunatale fra 1959, da han var blevet kultusminister og ansvarlig for udformningen af en moderne svensk kulturpolitik.

Ud af det danske udvalgs arbejde kom debatbogen *Mennesket i Centrum. Bidrag til en aktiv kulturpolitik* i 1953, hvori statsminister Hans Hedtoft i forordet på sit partis vegne erklærede:

For os gælder det også om at give menigmand adgang til og interesse for de åndelige skatte, som billedkunst og maleri, som musik, teater, film, radio og skønlitteratur kan repræsentere. Hver eneste samfundsborger skal ikke blot dueliggøres til livets praktiske opgaver, han skal også have mulighed for at tilfredsstille

25 Arbetarrörelsens kulturkommitté 1952: 15.

26 Edenmann 1996: 21.

sin skønhedsglæde, sin kunstneriske længsel, sit behov for alt det, som ligger ud over tidens og rummets grænser. En virkelig demokratisk kulturpolitik må også værne om alt dette for at sikre medmenneskelighed, tolerance og vidsyn i det moderne samfund, der ellers truer med at gøre os isolerede, specialiserede og åndeligt enøjede.²⁷

Halvlange passager i dette forord er skrevet direkte af efter Arthur Engbergs ny-humanistiske pamflet *Demokratisk kulturpolitik*,²⁸ hvilket viser den kulturpolitiske indflydelse på tværs af de skandinaviske landegrænser og hen over verdenskrigen. Mere grundlæggende er Hedtofts forbemærkninger historisk betydningsfulde, da de markerer første gang, en dansk socialdemokratisk partileder tilslutter sig velfærdsstaten som et positivt ideal: »For stænder- og klassestaten var dannelsesmonopolet naturligt, i den folkestyrede sociale velfærdsstat er det en urimelighed«, erklærede han.²⁹ Bemærkelsesværdigt er det, at tilslutningen sker i en udmelding om en udvidelse af kulturpolitikken: Det giver et fingerpeg om prioriteringen af området for hele velfærdsstatsprojektet.

Udvidelsen fulgte den kursændring fra en partikularistisk til en universalistisk kulturpolitik, som partiet havde foretaget i 1930'erne: »Den socialdemokratiske arbejderbevægelse, der begyndte som en sekt, har udviklet sig til nutidens største folkebevægelse«, bekendtgjorde Hedtoft selvsikkert.³⁰ »Målet er ikke »klassen« eller »gruppen«, men folket og den enkelte i folket, og til syvende og sidst: den hele menneskehed«, istemte Julius Bomholt i antologien.³¹ Den humanistiske retorik præger hele udgivelsen, og i Bomholts udsagn kan

27 Bomholt 1953: 8-9.

28 Se for eksempel Engberg 1938: 4.

29 Bomholt 1953: 7.

30 Bomholt 1953: 7.

31 Bomholt 1953: 17.

man følge udvidelsen af den sociale enhed for kulturpolitikken fra det enkelte individ til hele menneskeheden.

Ifølge Hedtofts programerklæring var kulturel udvikling det ultimative mål for Socialdemokratiets bestræbelser, hvilket for så vidt er en gentagelse af formåls erklæringen herom i *Fremtidens Danmark*. Men statsministeren identificerer ved samme lejlighed en række trusler, som nødvendiggør styrkelsen af den kulturpolitiske indsats: »det moderne samfund, der ellers truer med at gøre os isolerede, specialiserede og åndeligt enøjede.« Disse temaer er genkendelige fra den sociologiske debat i samtiden, for eksempel fra den amerikanske sociolog David Riesmans (et. al.) bog *The Lonely Crowd* (1950) og fra den amerikanske sociolog C. Wright Mills' bog *White Collar* (1951), som begge advarede imod de negative følger af professionaliseringen, (sub)urbaniseringen, den sociale fremmedgørelse og – især – den tiltagende konformisme. Ligeledes fornemmer man den tysk-amerikanske socialpsykolog Erich Fromms *Escape from Freedom* (1941) – om det moderne menneskes flugt fra friheden ind i enten konformisme eller totalitarisme – som et teoretisk bagtæppe, når Julius Bomholt i antologien deklarerer, at den »økonomiske frigørelse og den kulturelle frigørelse er intimt forbundet og har i virkeligheden det samme formål: det frie menneske«. ³² Følgelig skulle kulturpolitikken ikke disciplinere og indoktrinere, men derimod danne og forberede medborgerne til et liv i både frihed og fællesskab.

Frigørelse var også formålet i *Et Kulturprogram til Debatt*, som det norske arbejderparti udsendte i 1959 med et forord underskrevet af Einar Gerhardsen, Norges længst siddende statsminister. Udgivelsen signalerer stor selv- og ansvarsbevidsthed, hvad angår bevægelsens centrale stilling i samfundet: »Vi lever i arbejderbevægelsens tidsalder, det er oss historiens dom vil ramme, om åndslivet skulle visne«. ³³ Det var udgangspunktet for det høje ambitionsniveau i programmet, der

32 Bomholt 1953: 16.

33 Det norske Arbejderparti 1959: 89.

taler for æstetisk opdragelse og kulturpolitisk ekspansion, og som erklærer, at det »frie, fullverdige menneske« er selve arbejderbevægelsens mål.³⁴ For at forbedre vækstbetingelserne for fornuftsvæsener, der opfører sig frit, solidarisk og ansvarsbevidst – og uden at være servile og fantasiforladte – var der brug for en kulturpolitisk indsats: »Hele miljøet skal være kulturpolitikens arbejdsfelt«,³⁵ foreskriver programmet, og samtidig slår det fast, at for »å legge til rette rammene for en fullt menneskeverdig tilværelse kreves en aktiv kulturpolitikk«.³⁶

I en velfærdsstat som den norske var betingelserne umiddelbart til stede for, at det enkelte menneske med overskud kunne give sig hen til kulturel livsudfoldelse, men samtidig arbejdede kræfter i samfundet i den stik modsatte retning:

Den sosiale trygghet blir til dels opphevd av en indre utrygghet som er en følge av presset fra det moderne samfunnsliv. Alt dette er først og fremst svakheter ved det menneskelige miljø. Og det bliver framfor alt kulturpolitikens oppgave å overvinne dem.³⁷

Således optræder der også i *Et Kulturprogram til Debatt* antagonismer, der modvirker arbejderbevægelsens og samfundets mål. Det var disse »svakheter ved det menneskelige miljø«, som kulturpolitikken skulle danne modvægt til:

Alt i alt finner vi i det moderne samfunnsmiljø tendenser som undergraver nettopp de egenskaper vi ønsker å finne hos det frie, fullverdige menneske: Den uavhengige handleevnen. Evnen til å velge. Viljen til ansvar. Evnen til å fylle sinnet med innhold, til

34 Det norske Arbeiderparti 1959: 10.

35 Det norske Arbeiderparti 1959: 68.

36 Det norske Arbeiderparti 1959: 69.

37 Det norske Arbeiderparti 1959: 49.

solidaritet, medfølelse, innlevelse, til å oppleve lykke. Det ligger i tiden noe som gjør menneskene rastløse, søvnløse, irritable og ubalanserte. Legene kan fortelle, at de nervøse sykdommene, magesår og muskelsykdommer, som er symptomer på det samme, stadig bliver alminneligere.³⁸

Hvad var den dybereliggende årsag til disse dårligdomme? Diagnosen stilles senere i programmet. Det er særligt »konkurrencesamfundet« – og dets kulturelle sidestykke i form af »kulturindustrien« – der saboterer det menneskelige formål med velfærdsstaten. Det kapitalistiske samfund skaber præstationspres og statusangst, samtidig med at dets kulturprodukter fremmer passivitet og overfladiskhed. »Merkantiliseringen av viktige deler av kulturlivet er i seg selv en fare for kvaliteten«, slår programmet kategorisk fast.³⁹

Som noget enestående ved det norske kulturprogram – i sammenligning med det danske og det svenske – løber der en bekymring over urbaniseringen igennem det. I storbyen stortrives ensomheden og isolationen: »Det er denne moderne form for ensomhetsfølelse som danner forutsetningen for det 20. århundres »flukt fra friheten« inn i autoritære massebevegelser av tydelig (dennesidig) religiøs karakter«.⁴⁰ Med denne allusion til Erich Fromm formuleres endnu en oppgave, som kulturpolitikken skulle tage vare på, nemlig »å skape en sterk indre kultursammenheng, i hele nationen, og fra generasjon til generasjon«.⁴¹ Det var det sociale fællesskap, som kulturpolitikken skulle fremme på tværs af tid og rum og rundet af en humanisme med omfattende rækkevidde: »Vi vil at denne kulturbevegelse skal være fylt av en fellesskapsfølelse som omfatter hele menneskeheten«.⁴²

38 Det norske Arbeiderparti 1959: 51.

39 Det norske Arbeiderparti 1959: 64.

40 Det norske Arbeiderparti 1959: 41.

41 Det norske Arbeiderparti 1959: 68.

42 Det norske Arbeiderparti 1959: 105.

Det norske kulturprogram tilskriver dermed også den aktive kulturpolitik en nøglefunktion i forhold til ophævelsen af den tilsyneladende modsætning mellem individualitet og socialitet: »det er ingen nødvendig motsetning i sjælelivet mellom trangen til individuell frihet og behovet for samfunnsmessig solidaritet. Tvert imot: Desto friere et menneske er sjælelig, desto større evne har det til naturlig hengivelse i fellesskapet«. ⁴³ Den individuelle frihed udgjorde ikke en flugt fra fællesskabet, men en betingelse for samhørighed.

Tankegangen er karakteristisk for alle tre kulturpolitiske bøger fra den første efterkrigstid – og for den skandinaviske velfærdsstats sociale logik på samme tid.

Ny kulturpolitik

Udvidelsen af statens ansvar for det kulturelle område var, som vi nu har set, et væsentligt element i de tidlige velfærdsstatsvisioner i Skandinavien. Planlægningen, koordineringen og finansieringen af kulturelle anliggender blev i tiltagende grad opfattet som et offentligt ansvar. Til at begynde med foregik det med næsten fuld parlamentarisk tilslutning og uden sværds slag, men fra omkring midten af 1960'erne blev den kulturpolitiske offensiv og konsensus fra forskellige sider udfordret. På den baggrund blev der formuleret programatiske målsætninger om at søsætte en »ny kulturpolitik«, hvilket blev en fælles overskrift for revisionsbestrebelse. Det skete blandt andet med det danske Kulturministeriums *Betænkning nr. 517* (1969), det svenske Kulturråds *Ny kulturpolitik* (1972) og den norske stortingsmelding *Ny kulturpolitikk* (1973–74). Hver for sig og til sammen forsøgte reformprogrammerne at tilpasse kulturpolitikken de ændrede vilkår og indhøstede erfaringer.

43 Det norske Arbeiderparti 1959: 47.

For vilkårene ændrede sig betydeligt i løbet af 1960'erne. Det var et turbulent årti, hvor transnationale og indbyrdes forbundne begivenheder og processer som optræningen af Vietnam-krigen, ungdomsoprøret, studenteroprøret og tilvæksten af græsrodspolitiske bevægelser ændrede ikke bare kulturen, men også betingelserne for kulturpolitikken i Skandinavien. »Ord och talesätt som föreföll naturliga 1964 framstod som absurda 1967«, har den svenske kritiker Karl Erik Lagerlöf bemærket om den pludselighed, hvormed strømmen ændrede retning i midten af 1960'erne.⁴⁴ Interessegenskelle og modsætninger – mellem generationer, køn, klasser, verdensdele og andre geografiske områder (for eksempel center/periferi) – blev taget op og fik betydning. Græsrodspolitiske bevægelser brugte kunst og kultur til at føre identitetspolitisk kamp med og forholdt sig skeptiske til ambitionerne om at føre universalistisk kulturpolitik i velfærdsstatens navn. Kulturinstitutioner blev bebrejdet, at de ikke bidrog til at nedbryde kulturelle klasseskel, men snarere til at reproducere dem. I alle tre lande blev socialdemokrater dadlet for deres fornægtelse eller bagatellisering af klasse modsætningerne og deres opgivelse af den kulturelle klassekamp. Således kom universalistiske og partikularistiske argumenter og ambitioner inden for kulturpolitikken igen på kollisionskurs. Samtidig udgik der betydelig teoretisk inspiration fra det franske kulturministerium og dets forskningsenhed, hvor bl.a. Augustin Girard (med *Développement culturel: Expériences et politiques*, 1972), Pierre Bourdieu (med *L'Amour de l'art*, 1964) og Michel de Certeau (med *La Culture au pluriel*, 1974) bidrog til at styrke den sociologiske analyse af kulturens og kulturpolitikens betydning for forskellige samfundsgrupper.

Modstanden imod velfærdsstatens kulturpolitik manifesterede sig på adskillige måder i Skandinavien. I Danmark blev den dramatisk tilspidset i begyndelsen af 1965, da de første uddelinger fra den

44 Lagerlöf 1975: 9.

nyreformede Statens Kunstfond fandt sted. Det udløste en proteststorm og en ophedet offentlig debat om rimeligheden i statsstøtte til kunsten. Kulturministeren, socialdemokraten Hans Sølvhøj, og parlamentarikerne, der havde vedtaget loven, fik pressen imod sig – den højreorienterede provinspresse især – samt tusindvis af borgere, der ytrede sig i læserbreve eller deltog i underskriftsindsamlinger, som blev organiseret på arbejdspladserne. En folkelig protestbevægelse imod den statslige kulturpolitik rejste sig under den lettere nedladende og latterliggørende betegnelse »rindalisme«, opkaldt efter Peter Rindal, der var trådt frem i offentligheden som initiativtager til sådan en protestadresse på Kolding Hørfabrik, hvor han arbejdede som lagerforvalter. Ordet »kulturkløft« blev et nøgleord i den danske debat som en betegnelse for de sociale og geografiske forskelle, der uventet og pludseligt havde gjort sig gældende.

Med en lignende metafor, barrieren, satte den svenske sociolog Harald Swedner samme år fokus på forskellige publikumsgruppers ulige muligheder for at tage imod de offentlige kulturtilbud. Det gjorde han i en indflydelsesrig artikel, »Barriären mot finkulturen«, der blev bragt i 1965 i det socialdemokratiske tidsskrift *Tiden*. Et par år forinden havde Swedner været på forskningsophold i USA for at studere racemæssig segregering og konflikter imellem etniske grupper. »Den inblick jag fick i segregationens sociale mekanismer under mina månader i Chicago ledde till att jag ställde mig frågan om de sociala processer, som i USA upplevades så visuellt påtagligt i konfrontationen mellan vita och negrer hade sin motsvarighet i Sverige i förhållandet mellan »borgare« och »arbetare««, fortalte han i essaysamlingen *Om finkultur och minoriteter*, der udkom i 1971.⁴⁵ Med denne optik satte Swedner sig for at studere publikums sociale sammensætning i Malmøs teatre og kunne konkludere, at »teatergående i Sverige är som social sed

45 Swedner 1971: 190.

ett element i den borgerlige finkulturen«. ⁴⁶ Statistikken dementerede forestillingerne om en national enhedskultur, men viste tværtimod tydeligt, at de tre gamle kulturer – almuekulturen, arbejderkulturen og den borgerlige kultur – fortsat bestemte, hvad folk brugte deres fritid på. Så selvom skellene kunne virke mindre synlige end i USA, var Sverige kulturelt set en lige så splittet nation ifølge Swedner.

Dette er blot nogle af de indvendinger og anslag imod velfærdsstatens kulturpolitik, der fra officielt hold gav anledning til at genoverveje dens mål og midler. Formentlig som følge af chokket over protesten imod Statens Kunstfond var Danmark tidligst ude med et kulturpolitisk reformprogram, den såkaldte *Betænkning nr. 517*, der blev udsendt af Kulturministeriet i 1969 og signeret af den daværende radikale kulturminister, K. Helveg Petersen. Teksten er nærmest et responsum til debatten om kulturpolitikken. Således indleder betænkningen med en kritik af kulturdebattens tendens »til at sætte lighedstegn mellem kunst og kultur«, hvilket havde uheldige konsekvenser for den offentlige samtale:

Derved bliver kulturdebatten for snæver og for lukket. Kunst og de dertil knyttede udfoldelsesmuligheder er en væsentlig side af kulturlivet, men der er andre. Målsætningen for en alsidig kulturpolitik må, ud over bestræbelserne for at styrke den kunstneriske udvikling, omfatte mange andre bestræbelser for at fremme de enkelte menneskers udviklingsmuligheder, deres optagethed af og deltagelse i udformningen af vor fælles tilværelse. Gennemførelsen af denne målsætning forudsætter åbenhed, fantasi – og opbrud fra mange vaneforestillinger. ⁴⁷

46 Swedner 1971: 61.

47 Ministeriet for kulturelle anliggender 1969: 7.

Dermed førte *Betænkning nr. 517* an i vendingen væk fra en *top down*-styret og tilskuerorienteret kulturpolitik og i retning af mere lokalt forankrede initiativer med vægt på egendeltagelse, hvilket blev en overordnet strømning i 1970'ernes skandinaviske kulturpolitik. Det var tænkt som en måde at skabe bredere folkelig inddragelse på.

Ved at udvide kulturbegrebet forsøgte *Betænkning nr. 517* at dække de to flanker, som havde vist sig for velfærdsstatens kulturpolitik – dels i mødet med de nye subkulturelle og græsrodspolitiske bevægelser, og dels i mødet med de folkelige protester imod kunststøtte. Umiddelbart udgjorde de to strømninger politisk stridende bestræbelser, men fælles for dem var modviljen over for staten og dens finkulturelle kulturpolitik samt over for den paternalistiske elite, man mente stod bag denne kulturpolitik – »kulturapostlar med förmyndarattityder«, som Harald Swedner havde kaldt dem i Sverige.⁴⁸ Meget konkret blev åbningen over for ungdommen manifesteret i et af *Betænkningens* bilag, der rummede en forholdsvis vidtløftig redegørelse fra en kulturpolitisk arbejdsgruppe i »Svanemøllekollektivet«, der få år senere skiftede navn til Maos Lyst. Gruppen eksemplificerede de nye fællesskaber, hvis idéer skulle indsluses og afspejles i den statslige kulturpolitik. *Betænkningen* sendte dermed et klart signal om systemets parathed til at integrere systemkritikken. Omvendt kom repræsentanter for den såkaldte »rindalisme« ikke selv til orde i *Betænkningen*; de blev i stedet omtalt i tredje person:

Den folkelige protestbevægelse, der opstod, da kunstfundsloven skulle føres ud i livet, viste på den ene side det positive, at befolkningsgrupper, der ikke i tidligere tider havde haft overskud til at interessere sig for, hvordan statsmidler blev anvendt til støtte af kunst og kultur, nu betragtede dette som et anliggende, der vedkom dem. På den anden side afslørede protestaktionerne

48 Swedner 1971: 68.

det negative fænomen, man har kaldt kulturkløften, men som måske snarere var – og er – en brist på kommunikation. De afslørede, at der var gjort alt for lidt på kulturformidlingens felt, at der var et enormt behov for information og for en langt nærmere kontakt mellem kunstnerne og deres publikum.⁴⁹

Selvom den »folkelige protestbevægelse« udtrykkelig havde ønsket kulturpolitiske besparelser, særligt på kunststøtteområdet, bliver dens utilfredshed her brugt som anledning til at formulere behov for yderligere tiltag. Betænkningen får det endda til at lyde positivt, at »befolkningsgrupper«, der ikke tidligere havde interesseret sig for kulturpolitik, var blevet motiveret til at have en mening om kunst og kultur, uden at bemærke, at det var, fordi de var utilfredse med at skulle bidrage til finansieringen. Mere medgivende er *Betænkningen* dog senere hen i forhold til den erkendelse, som Ministeriet havde gjort sig i forbindelse med debatten om kunstfonden og den meget omtalte »kulturkløft«:

En kendsgerning er det dog, at befolkningens kulturelle behov er yderst differentierede og stærkt varierende fra befolkningsgruppe til befolkningsgruppe og fra individ til individ, og at det – i hvert fald med den viden eller mangel på viden, som vi har i dag – ikke er muligt at henhøre bestemte kulturelle eller kunstneriske interesser udelukkende til bestemte grupper eller lag i befolkningen, som i kraft af opdragelse, uddannelse eller social placering kunne formodes at være særligt engagerede.⁵⁰

I udsagn som disse bevæger *Betænkningen* sig væk fra den *onesize*-tankegang, som havde dannet udgangspunkt for kulturpolitikken i velfærdsstatens etableringsfase. Der var ikke nogen universel vel-

49 Ministeriet for kulturelle anliggender 1969: 70.

50 Ministeriet for kulturelle anliggender 1969: 127.

færdsstatsborger eller noget gennemsnitsmenneske, som man kunne tilrettelægge kulturpolitikken for. Man måtte gå pluralistisk til værks, og for så vidt vender *Betænkning nr. 517* tilbage til et partikularistisk udgangspunkt for kulturpolitikken.

En lignende vægtning af folkelige kulturaktiviteter, mangfoldighed og decentralisering finder man i stortingsmeldingen *Ny kulturpolitikk*, som det norske kirke- og undervisningsministerium udsendte i 1973–74. Den forfølger ligeledes målsætningen om kulturelt demokrati og endda med umisforståeligt eftertryk: »Gjennomføringa av eit verkeleg kulturelt demokrati er eit hovudmål i norsk kulturpolitikk«, hvilket vil sige »at ein så stor del av folket som mogleg er med og formar kulturen og prioriterer det kulturarbeidet som får offentleg stønad. I praksis vil dette gjerne føre til eit utvida kulturomgrep«. ⁵¹ Om midlerne til at nå dette mål meldes der klart ud: »Det viktigaste politiske verkemiddel for å fremme kulturelt demokrati er i dag kulturell desentralisering og distriktsutbygging«. ⁵² Udbredelsen af de kulturelle tilbud skulle være så vidtforgrenet og fintmasket som muligt, og kulturpolitikken skulle integreres tæt i regeringens samlede politik. Den aktive kulturpolitik skulle nu også være en *aktiverende* kulturpolitik.

Til forskel fra den danske betænkning lyder der ingen defensive toner i stortingsmeldingen: »Regjeringa tek særleg sikte på å føre ein meir aktiv kulturpolitikk enn staten hittil har gjort«. ⁵³ Der var nemlig store udfordringer at kæmpe imod. Kulturpolitikken skulle modvirke kommercialiseringen i samfundet, som var et resultat af den moderne produktion og varedistribution: »Ein kald konkurranse- og prestasjonsideologi har samtidig komme til å prege store delar av samfunnet, både i næringslivet, utdanningssystemet og mange samfunnsforhold elles«. ⁵⁴ Som et

51 St.meld. nr. 52 (1973–1974): 22.

52 St.meld. nr. 52 (1973–1974): 22.

53 St.meld. nr. 52 (1973–1974): 13.

54 St.meld. nr. 52 (1973–1974): 17.

instrument til at skabe forandring skulle kulturpolitikken i det hele taget udfordre de materielle værdimåls forrang og fremme blødere værdier:

Det er i dag allment akseptert at brutto nasjonalprodukt åleine ikkje er nokon god målestokk for velferd, og enda mindre for livskvalitet. Kvantitet og kostnader kan målast og talfestast. Kvalitative verdiar er det mykje vanskelegare å finne høvelege måleiningar for. Forskinga er rett nok i gang med å utvikle såkalla sosiale og kulturelle indikatorar, som kan gjere det lettare å formulere politiske mål og kontrollere om vi nærmar oss desse måla. Men bortsett frå noko meir avansert statistikk ser det førebels ut til å vere eit godt stykke fram før slike velferdsindikatorar for alvor kan takast i bruk i praktisk samfunnspolitikk.⁵⁵

Stortingsmeldingen plæderer således for en opfattelse af velfærd som et psykisk indhold snarere end som et økonomisk parameter – som velbefindende frem for velstand. Sådan en omstilling kunne man arbejde målrettet for ved hjælp af en kulturpolitisk indsats.

Kulturpolitikkenes muligheder for at påvirke den almene forståelse af velfærd blev tillige tematiseret i den svenske rapport *Ny Kulturpolitik*, som udkom i 1972. Rapporten, som blandt andet forfatteren Per Olov Enquist var ophav til, dannede baggrund for den såkaldte *Kulturpropositionen*, der blev vedtaget af rigsdagen i 1974. På knap 600 sider leverede *Ny Kulturpolitik* et overblik over det svenske kulturliv sammen med forslag til langsigtede udviklingsmuligheder. Allerede i forordet identificerer forfatterne en række overordnede udfordringer i kulturpolitikken og for samfundet generelt:

Medvetandet om bristerna i den fysiska miljön har på kort tid ökat och skyddet mot förstöring av jord, luft och vatten är

55 St.meld. nr. 52 (1973–1974): 18.

i dag en av de stora samhällsfrågorna. Frågan om arbets- och boendemiljön har väckt intensiv debatt och nödvändiga förbättringar släpar på många håll efter. Fritiden ökar men kan inte av alla utnyttjas till rekreation och förnyelse. I den totala samhällsmiljön har kulturen hitintills tillmätts en marginell roll. Kulturinstitutionerna är inte sällan främmande för stora grupper. Inom flera kultursektorer är de koncentrerade till ett fåtal orter i landet. Kulturellt skapande anses ofta förbehållet de yrkesarbetande kulturarbetarna. Breda grupper får inte stimulans och möjligheter till egen aktivitet. Den kommersiellt drivna delen av kulturområdet styrs av lönsamhetsbetänkande.⁵⁶

Et tematisk midtpunkt for propositionen er miljøspørsmålet, som netop i disse år blev etableret som et selvstændigt politikområde. Man kan følge, hvordan miljøbegrebet udvikler sig fra »det menneskelige miljø«, som *Et Kulturprogram til Debatt* keredede sig om i 1959, til »den fysiske miljø«, som *Ny Kulturpolitik* nu i 1974 tog op. For begge slags miljøer var der brug for at skabe positive forandringer, og det kunne kulturpolitikken bistå med:

Ett övergripande mål för kulturpolitiken bör vara att den skall medverka till att skapa en bättre samhällsmiljö. De konstnärliga uttrycksformerna kan tillsammans med massmedierna belysa samhällets sätt att fungera och därmed behovet av förändringar. Skapande verksamhet i enkla kollektiva former kan ge nya kontakt- och uttrycksmöjligheter i samspelet mellan människor. Kulturpolitiken bör bidra till att forma ett nytt och vidare välfärdsbegrepp.⁵⁷

56 Statens kulturråd 1974: 3.

57 Statens kulturråd 1974: 3.

Ligesom i den norske stortingsmelding fremstår kulturens transformative potentiale som et væsentligt argument for at opruste kulturpolitikken. I *Kulturpropositionen* blev denne vision udpindet i delmål med hver deres overskrift: decentralisering, samordnings- og differentiering, fællesskab og aktivitet og ansvarlighed. Således forsøgte man tydeligvis at tage ved lære af de erfaringer, man havde gjort med at udvikle kulturpolitikken som et selvstændigt politikområde. Mere systematisk end de danske og norske pendants udtrykker delmålene den overordnede tendens til pluralisme, partikularisme og aktivering, som går igen i 1970'ernes revision af kulturpolitikken. Således lyder tre af dem:

Verksamheten och beslutsfunktionerna inom kulturområdet skall i ökad utsträckning decentraliseras (decentraliseringsmålet).

De kulturpolitiska åtgärderna skall samordnas med samhällets insatser inom andra områden och differentieras med hänsyn till olika gruppers förutsättningar och behov (samordnings- och differentieringsmålet).

De kulturpolitiska åtgärderna skall utformas så att de kan förbättra kommunikationen mellan olika grupper i samhället och ge fler människor möjlighet till kulturell verksamhet (gemenskaps- och aktivitetsmålet).⁵⁸

Det sidste delmål udtrykker tydeligvis et håb om, at kulturpolitikken fortsat kan bidrage til at skabe kontakt og forståelse mellem forskellige grupper i samfundet og dermed forstærke det nationale fællesskab. Samtidig skulle den modvirke de konformitetsfremmende aspekter af den kommercielle kultur: »Samhället har ett övergripande ansvar för att främja mångsidighet och spridning av kulturutbudet och för att minska eller hindra den negativa verkan som marknadsekonomi kan medföra (ansvarighetsmålet).«⁵⁹

58 Statens kulturråd 1974: 28.

59 Statens kulturråd 1974: 28.

Modstanden mod markedsøkonomi og kommercialisme i kulturen er altså endnu en hovedlinje i 1970'ernes skandinaviske kulturpolitik, og som vi har set, er der intet nyt ved den. Lige fra mellemkrigstiden til den første efterkrigstid har disse størrelser været udpeget som en begrundelse for at prioritere en aktiv kulturpolitik.

Hvor kulturpolitikken i velfærdsstatens etableringsfase blev opfattet som et instrument til demokratisk dannelse, blev den i 1970'erne betragtet som et værktøj til at skabe samfunds- og værdiforandringer med. »Departementet understrekar at kulturpolitikk er samfunnsomforming«, som der stod i den norske stortingsmelding fra 1974.⁶⁰ Det var ikke længere individets beredskab til at håndtere friheden og til at fungere i et moderne demokrati, der var i fokus. Snarere drejede det sig om kulturpolitikens potentiale for at skabe samfundsforandringer og forbedre de fælles rammer, det vil sige de fysiske omgivelser og den menneskelige trivsel.

Kulturpolitikken skulle ikke længere kun »reparere« på samfundet og modvirke dets dysfunktioner, men også medvirke til at forny og forandre det.

De seneste 25 år

I dette afsluttende nedslag vil jeg undersøge de seneste kulturpolitiske programudmeldinger i de skandinaviske lande, henholdsvis den danske *Redegørelse nr. R 14 (2023)*, den svenske *Kulturpropositionen 2009* og den norske *Kulturens kraft (2018)*. Man kan let konstatere, at rytmen i de kulturpolitiske programudmeldinger ikke længere er den samme i de skandinaviske lande. Den svenske og norske stat har videreført traditionen for med jævne mellemrum at fremlægge kulturministerielle propositioner og stortingsmeldinger, mens Danmark har givet afkald

60 Statens kulturråd 1974: 5.

på denne praksis. I Sverige har man siden 1970'erne udsendt propositioner i 1996 og 2009, og i Norge er der blevet offentliggjort kulturpolitiske stortingsmeldinger i 1981–82, 1983–84, 1991–92, 2002–03 samt 2018, alle forberedt af grundige udredningsarbejder. I Danmark derimod har der ikke været udsendt noget større statsligt kulturpolitisk program siden *Betænkning nr. 517* fra 1969.⁶¹

I 1997 præsenterede den daværende radikale kulturminister Ebbe Lundgaard ganske vist en væsentligt mindre skriftlig redegørelse om dansk kulturpolitik for Folketinget, *Redegørelse af 4/11 1997 om kulturpolitik*. Og den konservative kulturminister Brian Mikkelsen lancerede i 2004 regeringens kulturpolitik i en skriftlig redegørelse, *Kulturpolitikens sigtelinjer*, som blev forelagt ved en forespørgselsdebat i Folketinget og efterfulgt af et *Kulturpolitisk arbejdsprogram* i 2008. Men ingen af Mikkelsens dokumenter har nogen officiel status ifølge Folketingets forretningsorden. Muligvis på grund af det høje udskiftningstempo for danske kulturministre og på grund af den veludviklede silotænkning i dansk kulturpolitik har forudsætningerne for større kulturpolitiske programudmeldinger tilsyneladende ikke været til stede.

Den danske *Redegørelse af 4/11 1997 om kulturpolitik* udkom på et tidspunkt, hvor betingelserne for formuleringen af en større kulturpolitisk udmelding var gunstige. Ebbe Lundgaards forgænger som kulturminister, socialdemokraten Jytte Hilden, havde iværksat en stor udredning af »den danske kulturmodel«, forskningsprojektet *Kulturens politik* (1994–1996), som blev ledet af kultursociologen Peter Duelund. Resultatet bestod af hele 18 bøger, der kunne have dannet grundlag for en ny, stor og sammenhængende kulturpolitisk udmelding. Sådan blev det ikke: *Redegørelse af 4/11 1997* er på otte sider, og dens

61 Jeg vil gerne takke tidligere direktør i Kulturstyrelsen Poul Bache for nyttig rådgivning i forbindelse med dette nedslag i den seneste tids programudmeldinger i dansk kulturpolitik.

nybrud består hovedsagelig i en intensiveret national retorik i form af en ny vægt på »dansk identitet« som et omdrejningspunkt for kulturpolitikken. 1997-redegørelsen begynder med første person flertal, »vi«, og holder fast i denne udsigelsesposition, som udgøres af det nationale fællesskab. Dansk kulturpolitikks rolle defineredes som:

... at bidrage til at fastholde og styrke dansk identitet gennem støtte til frembringelse af kunst og kultur og gennem støtte til bevaring og formidling af den danske kulturarv. I Danmark kan det ikke tages for givet, at markedsvilkårene giver kunst- og kulturlivet det fornødne rum. I et lille sprogområde som det danske har især de sproglige udtryk svært ved at klare sig. Her må samfundet supplere.⁶²

På rent og skær kommercielle vilkår ville dansk identitet udtrykt i kunst og kultur ikke overleve. Sådan lyder argumentet, der fortsat udpeger kapitalismen som en trussel, dog ikke længere imod det enkelte menneske og dets socialpsykologiske livsvilkår, men nu imod den nationale kulturs levedygtighed. I den afsluttende opsummering og historiske perspektivering fungerer argumentet som begrundelse for kulturpolitikens skærpede betydning: »Vi står nu i en ny situation, hvor kulturpolitikken bliver mere fundamental for samfundsudviklingen. Udviklingen af befolkningens kulturelle kompetence samt kreative og skabende miljøer bliver afgørende for opretholdelsen og udviklingen af dansk identitet.«⁶³ Det var »dansk identitet«, der var truet, og den skulle kulturpolitikken medvirke til at frelse. Konkret blev denne kulturpolitik udmøntet i blandt andet en stribe kanoninitiativer, først af undervisningsminister Bertel Haarder i 1992 og senere blandt andet af kultur-

62 Lundgaard 1997: *Redegørelse af 4/11 1997 om kulturpolitik*, citeret fra: https://www.folketingstidende.dk/samling/19971/redegoerelse/R3/19971_R3.pdf: 1035.

63 Lundgaard 1997: 1042.

minister Brian Mikkelsen i nullerne, hvor Danmark fik nationale kanoner for arkitektur, billedkunst, design- og kunsthåndværk, film, litteratur og musik. Tendensen kulminerede – foreløbigt – i 2016 med den såkaldte »Danmarkskanon« med ti værdier, der afspejler »vores fælles kulturelle dna«, som Bertel Haarder, der i mellemtiden var blevet kulturminister, formulerede det i en pressemeddelelse.⁶⁴ Siden 1990'erne har det højest prioriterede sociale fællesskab for dansk kulturpolitik således været den nationale enhedskultur.

Det gælder også for den netop udsendte *Redegørelse nr. R 14*, der blev præsenteret af Kulturministeriet som den første kulturpolitiske redegørelse i 25 år.⁶⁵ Den blev udsendt i maj 2023 uden varsel eller noget offentligt forberedende arbejde, og den samler en betragtelig mængde statistisk materiale om den danske befolknings »kulturforbrug«. Til gengæld er teksten sparsom med betragtninger om kulturpolitikens formål og især med overvejelser i retning af, hvilke midler og tiltag der er nødvendige for at opnå dem. Det eneste konkrete forslag, som redegørelsen lancerer, er indførelsen af et gratis »kulturpas« til unge, der ikke er i uddannelse eller job – for at afhjælpe det lave »kulturforbrug« hos denne gruppe.⁶⁶ Redegørelsen er indrammet af en påkaldelse af kulturens formåen i forhold til at skabe identitet og fællesskab:

Kultur skaber fællesskaber, identitet og fælles referencer. Det er i kraft af vores fælles kulturarv og de erkendelser og indsigter vi får i mødet med kunst og kultur, at vi kan finde svar på, hvem vi er – både som individer og som folk. Og det er i kraft af vores møde med hinanden på tværs af alder, postnummer, geografi

64 Citeret fra Allentoft 2016.

65 Engel-Schmidt 2023: 4; citeret fra: https://kum.dk/fileadmin/_kum/1_Nyheder_og_presse/2023/Kulturpolitisk-redegoerelse_TG.pdf.

66 Engel-Schmidt 2023: 11.

og uddannelsesmæssig baggrund, at vi opnår fællesskab og forståelse. På den måde er kunst og kultur essentiel for vores forudsætninger for at deltage i demokratiet, og afgørende for at vi bliver forbundet som venner, familier og nation. Og derfor er det regeringens ambition at kulturen skal fylde mere for flere.⁶⁷

Fraværende i *Redegørelse nr. R 14* er imidlertid overvejelser om, hvem dette »vi« reelt og ideelt set omfatter, og hvilke sociale fællesskaber kulturpolitikken bør gavne. Et underforstået nationalt fællesskab udgør kulturpolitikens udgangspunkt og endemål. Tilbage står en rent kvantitativ ambition om, at »kulturen skal fylde mere for flere«, uden mange fingerpeg om, hvordan regeringen vil forfølge dette mål. *Redegørelse nr. R 14* konkretiserer ikke kulturpolitikens aktuelle udviklingsmuligheder og handlerum. For så vidt tager den sig mere ud som et statistisk kompendium med dokumentarisk værdi end som et visionært kulturpolitisk program.

I Sverige og Norge er det anderledes. Der har både kabinettet og parlamentet udsendt kulturpolitiske programerklæringer med nye ambitiøse mål på kulturens vegne og med bud på nye fællesskabsforståelser. Selvom den svenske *Kulturpropositionen 2009*, som blev udsendt under den liberalkonservative statsminister Fredrik Reinfeldts regeringsperiode, udkom i kølvandet på den globale finanskrisen, måtte lavkonjunktoren ikke blokere for kulturpolitisk foretagsomhed eller reducere agtelsen for kunstens bidrag: »Konsten och de humanistiska vetenskaperna ger oss viktiga kunskaper och möjlighet att reflektera över våra liv och över samhället och dess utveckling«.⁶⁸ På den baggrund foreslår propositionen at fortsætte den aktive kulturpolitik med det obligatoriske forbehold over for overdreven politisk indgriben. Der tages imidlertid ingen forbehold over for den kommercielle kultur.

67 Engel-Schmidt 2023: 42.

68 Olofsson 2009: 30.

Propositionens forfattere anså det knapt nok for at være »relevant att peka ut den kulturella verksamhet som bedrivs på kommersiell grund som huvudsakligen skadlig eller negativ och något som därför behöver motverkas. Det finns ingen given motsättning mellan kommersiell bärkraft och konstnärlig kvalitet eller frihet.«⁶⁹ Der var ikke længere behov for modvægt til denne udfordring. I det lys virker det forståeligt, at alle de fire delmål fra kulturpropositionen i 1974, som blev opregnet foroven, er droppet i *Kulturpropositionen* fra 2009.

Til gengæld står hensynet til diversitet og differentiering af kulturtilbuddene endnu stærkere i 2009, end det gjorde 35 år tidligere. Ligestilling, kulturel pluralisme og tolerance hører til blandt propositionens honnørord. Der var opstået nye barrierer i kulturen både for udøvere og modtagere:

Vi menar att kulturen måste vara relevant och angelägen för hela befolkningen. Kulturpolitiken ska bidra till en ökad mångfald och ett mångfacetterat kulturutbud och därmed till större valfrihet för var och en. Att många olika erfarenheter, tankar och historier tillvaratas och speglas är en förutsättning för en levande demokrati. [...] kulturpolitikens uppgift [bör] vara att motverka att människor, utifrån sin bakgrund, bostadsort eller trosuppfattning, känner sig exkluderade eller inte inbjudna att ta del av eller bidra till kulturlivet på samma villkor som andra.⁷⁰

Mangfoldighed var både et mål i sig selv og en forudsætning for folkestyrets vitalitet og levedygtighed. Den forstærkede inklusionsdagsorden tager eksplicit sigte på landets indvandrere såvel som de historiske minoriteter i Sverige. I den forstand viderefører 2009-propositionen det ideal om deltagelse, der havde vokset sig stort i 1970'erne. Troen på kulturens fællesskabsdannende kraft var stærk.

69 Olofsson 2009: 28.

70 Olofsson 2009: 22-23.

Det er den i høj grad også i den seneste norske stortingsmelding, der netop hedder *Kulturens kraft*. Den blev offentliggjort i 2018 og var forberedt af et stort kulturudredningsarbejde i 2014. *Kulturens kraft* markerer en foreløbig kulmination i troen på kunstens og kulturens fællesskabsdannende magt – »den samfunnsbyggjande krafta som kunst og kultur kan ha«, som meldingen formulerer det.⁷¹ Baggrunden for dette credo er en dystre samtidsdiagnose, der peger på et tiltagende pres på det liberale demokrati, ytringsfriheden, den kunstneriske frihed og kulturinstitutionerne som følge af den teknologiske og politiske udvikling. Udgangspunktet minder for så vidt om den katastrofale situation, der i mellemkrigstiden var afsæt for tilblivelsen af tanker om »aktiv kulturpolitik«.

Dette udtryk, »aktiv kulturpolitik«, optræder fortsat i *Kulturens kraft* som en overskrift for demokratiseringen af kulturen. Et helt kapitel i meldingen reformulerer forestillingen om, at en aktiv kulturpolitik er en vigtig forudsætning for demokratiet, hvilket har været en slags orgelpunkt i skandinavisk kulturpolitisk tænkning siden mellemkrigstiden. I den forbindelse gør meldingen brug af dannelsesbegrebet som et udtryk for aktivt medborgerskab:

Danning handlar om å myndiggjere enkeltmenneske til å gjere sjølvstendige val som byggjer på kunnskap og forståing for samfunnet som eit ytringsfellesskap. Kulturlivet kan gjere sitt til å motverke uønskte utviklingstrekk i samfunnet og vere med på å forsterke ønskjelege utviklingstrekk. Kunst og kultur skal medverke til å setje enkeltmenneske i stand til å vere aktive borgarar i samfunnet, å uttrykkje seg og å gjere val som byggjer på forståing og respekt for dei vala andre gjer. På denne måten er kunst og kultur demokratibygjande.⁷²

71 Meld. St. 8 (2018–2019): 10.

72 Meld. St. 8 (2018–2019): 10.

Umiddelbart kan det lyde som en genanvendelse af de idéer om myndiggørelse og demokratisk dannelse, som underbyggede kulturpolitikken i den første etterkrigstid, men der er også forskelle. Den individuelle æstetiske oplevelse er nemlig ikke længere i centrum – det er derimod indlemmelsen af den enkelte i et »ytringsfællesskab« med mange stemmer og med perspektiver på verden, der afviger fra ens egne. Det kan kunst og kultur levere og dermed danne modvægt til de sociale mediers »ekkokamre«, hvor man risikerer kun at blive bekræftet i egne fordomme, holdninger og generelle verdensbillede:

Gjennom felles opplevingar styrkjer kunsten fellesskap i ei stadig meir oppdelt offentlegheit. Slike fellesskap er ein føresetnad for å halde oppe og utvikle alle liberale demokrati. Kunsten medverkar til forteljinga om kven vi er, og diskuterer kven vi bør vere. Kunstnarar står for ein viktig del av meiningsbrytinga i samfunnet, derfor er det viktig at kulturlivet er sjølvstendig, og å unngå at offentlege styresmakter grip inn i kunstnariske val.⁷³

Selvom det ikke fremgår direkte, er det oplagt at læse dokumentet som et indlæg i den større – og internationale – kulturdebat i samme tidsrum om identitetspolitikk og kunstens funksjon. Er kunst og kultur noget, der deler mennesker, eller noget, som forener dem? Medvirker kunst og kultur til at skape grænser eller til at nedbryde dem? Disse spørsmål, som var var højkaktuelle på utgivelsestidspunktet, besvarer meldingen indirekte og alligevel ufortrødent som følger:

Kunst og kultur har evna til å samle menneske i fellesskap på tvers av meiningar, interesser og bakgrunn. Slik kan kunst og kultur fremje tillit, respekt, tilhøyrslø og samhald mellom menneske og mellom ulike grupper i befolkninga, trass i ulike syn

73 Meld. St. 8 (2018–2019): 11.

og oppfatninger. Å bringe menneske saman på tvers av sosiale, politiske og kulturelle skiljelinjer kan medverke positivt til å skape sosiale fellesskap og nettverk som styrkjer samhold og inkludering. Når kulturen verkar på denne måten, kan han vere siviliserande og motverke fragmentering. Han kan demme opp mot ekstreme tankar, motverke utanforskap og fremje toleranse og forståing for andre menneske⁷⁴

Tilliden til kunst og kultur som modvægt til fragmentering og polarisering fremgår tydeligt af disse formuleringer.

Hvor fællesskabsforståelsen også i den seneste danske »kultur-redegørelse« er forankret i »dansk identitet«, tager både den svenske proposition og den norske stortingsmelding de nye befolkningsgrupper op som en kulturpolitisk inklusionsudfordring. Redegørelserne gør det klart, at der er medborgere, som føler sig udenfor, og gør det til en målsætning at inddrage dem både som udøvende kunstnere og som publikum. Kulturel mangfoldighed og inddragelse vejer tungt. Samtidig ser man, særligt i *Kulturens kraft*, hvordan nye trusler imod demokratiet aktualiserer tidligere argumenter for kulturens medvirken til udviklingen af myndige og ansvarlige mennesker, der ikke falder i den nye totalitarismes fælder eller falder for dens fristelser.

Kulturpolitikens drivkræfter

I det hele taget kan man konkludere, at der i Skandinavien i løbet af det seneste århundrede er blevet opbygget et rigt repertoire af argumenter for at føre en »aktiv kulturpolitik«. Det viser artiklens nedslag i de kulturpolitiske debat- og programtekster ud fra den geografiske og kronologiske matrix. Kilderne er interessante, fordi de giver indblik i de visioner

74 Meld. St. 8 (2018–2019): 16.

for det gode liv og det gode fællesskab – og de tendenser, der udfordrer disse – som har dannet ramme om udviklingen af kulturpolitikken i efterkrigstiden. Således har artiklen fokuseret på fællesskabsforståelserne og de kontekstafhængige udfordringer. Det har vist, at der er klare mønstre i den kulturprogrammatisk tænkning i de skandinaviske lande, men også tankevækkende forskelle.

Især har nødvendigheden af den aktive kulturpolitik været betonet i forhold til beskyttelsen af demokratiet, hvis skrøbelighed var tydeligt in mente i den første efterkrigstid. I alle tre kulturpolitiske bøger fra 1950'erne løber inspirationen fra Arthur Engbergs *Demokratisk kulturpolitik* som en rød tråd. »Enkelt uttryckt kan man säga att politiken behöver ta kulturen till hjälp för att lyckas med den demokratiska projektet«, lyder Anders Frenanders opsummering af Engbergs kongstanke.⁷⁵ Kulturpolitikken skulle udvide borgernes horisont og gøre dem myndige og modstandsdygtige. Demokratiseringen af kulturen blev derfor anset som som en forudsætning for udviklingen af demokratisk kultur, der på én gang var stabil og dynamisk.

Denne politik mødte voldsom og uforudset kritik i 1960'erne. Kulturpolitikken blev nu i sig selv beskyldt for at forstærke social stratificering og for at bidrage til at skabe splittelse og polarisering snarere end sammenhold. Det var baggrunden for udviklingen af en »ny kulturpolitik«, der lagde vægt på at inkludere og aktivere. Borgerne skulle ikke længere kun opfattes som passive modtagere af professionelle aktørers tilbud om finkulturel dannelse, men også som medskabere af og deltagere i de kulturelle aktiviteter. De offentlige kulturtilbud skulle gøres tilgængelige for og formidles til et langt bredere udsnit af befolkningen.

I det nye årtusinde ser man disse bestræbelser videreført i den seneste svenske proposition og den seneste norske stortingsmelding. Begge bekymrer sig om den begrænsede appel af de offentlige goder,

75 Frenander 2005: 96.

som kulturinstitutionerne tilbyder. I *Kulturens kraft* konstateres det klart, at

Noreg er eit fleirkulturelt samfunn. Ifølgje Statistisk sentralbyrå er kvar sjette person som bur i Noreg, anten fødd i Noreg av utanlandske foreldre eller sjølv innvandra til landet. Dette blir ikkje spegla i kulturlivet i dag. At det offentleg finansierte kulturlivet ikkje speglar heile befolkninga, og at ikkje alle grupper opplever tilbudet som relevant, er ei demokratisk utfordring. Det avgrensar ytringsmangfaldet og er til hinder for utvikling og auka relevans på kulturfeltet. Utanforskap er eit demokratisk problem når kulturen medverkar til å forsterke avstanden mellom menneske.⁷⁶

Denne udelukkelse fra fællesskabet fremstilles ikke som en nødvendig følgevirkning af det statsligt støttede kulturliv, men som et potentielt problem for det og i sidste ende som en udfordring for demokratiet. Derfor er det kulturlivets opgave at gøre sig relevant for nye befolkningsgrupper. Til forskel fra denne fordring drejer det sig i den danske *Redegørelse af 4/11 1997* ikke om at inddrage nye befolkningsgrupper, men om at oplyse disse om danske værdier igennem kulturpolitik. For så vidt markerer det danske kulturpolitiske program en tilbagevenden til formidlingsparadigmet før den »ny kulturpolitik« i 1970'erne, ligesom kanoninitiativerne tilkendegiver en mere snævert æstetisk kulturopfattelse end det udvidede kulturbegreb, som blev introduceret i dette årti. *Redegørelse nr. R 14* fra 2023 lægger ikke op til at ville bryde med denne linje.

Som nævnt i indledningen rummer udviklingen af velfærdsstaten flere dimensioner, der kan belyses ved hjælp af distinktionerne mellem henholdsvis inklusion og kompensation, velfærd og »diswelfares« samt positiv og negativ velfærd. Inklusionslogikken, som knytter sig til forestillingen om positiv velfærd, har bevirket, at nye grupper til stadighed

76 Meld. St. 8 (2018–2019): 71.

har ansporet og inspireret den kulturpolitiske udvikling. Det gælder for eksempel arbejdere, børn og unge, subkulturer, indvandrere og indbyggere fra yderområder. Mange af argumenterne for aktiv kulturpolitik knytter an til skiftende fællesskabsforståelser, som har varieret fra klassebaserede over nationale, regionale og subkulturelle til kosmopolitiske forestillinger. For udviklingen har dynamikken mellem disse fællesskabsforståelser været en stadig drivkraft.

En anden drivkraft er udviklingen i de truende tendenser, som kulturpolitikken skal dæmme op for – og som knytter sig til compensation, negativ velfærd eller »diswelfares«. I forbindelse med velfærdsstatens præventive logik og retorik er kulturpolitikken blevet fremstillet som et værn, der skulle beskytte borgerne mod skiftende farer. Trusler om totalitarisme og diktatur, betænkeligheder ved (u)balancen mellem grupper i samfundet og de negative konsekvenser af kapitalisme og kulturindustri indgår som tilbagevendende bekymringspunkter i de kildetekster, som jeg har inddraget i artiklen. Foruroligelse over fragmentering og polarisering har været en tilbagevendende bevæggrund, men det samme har frygt for totalitære og hadfyldte fællesskabsformer. Man kan på den måde sige, at kulturpolitikken har skullet fungere ikke bare som modvægt, men også som en slags termostat, der skal sikre, at fællesskabet hverken bliver for varmt eller for koldt. Der er intet i denne undersøgelse, der tyder på, at den opgave lader sig løse én gang for alle.

Litteratur- og kildeliste

Allentoft, N. (2016). *Danmarkskanon med velfærdssamfund og tillid*. Den Offentlige. <https://www.denoffentlige.dk/nyheder/danmarkskanon-med-velfaerdssamfund-og-tillid>

Arbetarrörelsens kulturkommitté. (1952). *Människan och nutiden: betänkande avgivet av Arbetarrörelsens kulturkommitté till socialdemokratiska partikongressen 1952*. Tiden.

- Bache, P. (2021). *Finkultur og mangfoldighed: 60 års dansk kulturpolitik*. Gad.
- Bakke, M. (1988). *Spillet om kulturen: Dansk kulturpolitik 1945–1985*. Aarhus Universitetsforlag.
- Bakke, M. (2005). *Kultur som kollektivt gode: Velferdspolitik og distriktshensyn i kulturpolitikken fra 1920-årene til i dag*. UniPub.
- Bomholt, J. (1932). *Arbejderkultur*. Forlaget Fremad.
- Bomholt, J. (1938). *Kulturen for Folket. En Materialesamling til Brug i Oplysningsarbejdet*. Arbejdernes Oplysningsforbund.
- Bomholt, J. (red.) (1953). *Mennesket i Centrum: Bidrag til en aktiv kulturpolitik*. Fremad.
- Borgen, J. mfl. (1953). *Vår kulturs fremtid, et brev til den norske regering*.
- Dahl, H.F. & Helseth, T. (2006). *To knurrende løver kulturpolitikens historie 1814–2014*. Universitetsforlaget.
- Det norske Arbeiderparti. (1959). *Et kulturprogram til debatt: Lagt fram av det Norske arbeiderparti*.
- Duelund, P. (1995). *Den danske kulturmodel: En idépolitisk redegørelse*. Klim.
- Duelund, P. (red.) (2003). *The Nordic Cultural Model*. Nordisk Kulturinstitut.
- Edenmann, R. (1996). Konst i offentlig miljö. Kulturpolitiskt nytänkanda 1959. *Arbetshistoria*, 20(3), 18–21.
- Engberg, A. (1938). *Demokratisk Kulturpolitik*. Tiden.
- Engberg, J. (2002). Kulturpolitikken og socialdemokratiet. I *Arbejderhistorie: tidsskrift for historie, kultur og politik*, (4), 5–17.
- Engel-Schmidt, J. (2023). *Redegørelse nr. R 14 (11/5 2023)* [Redegørelse]. https://kum.dk/file-admin/_kum/1_Nyheder_og_presse/2023/Kulturpolitisk-redegoerelse_TG.pdf.
- Esping-Andersen, G. (1985). *Politics Against Markets: The Social Democratic Road to Power*. Princeton University Press.

- Frenander, A. (2005). *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: Diskussionen om svensk kulturpolitik under 1900-talet*. Gidlunds.
- Frenander, A. (2022). Nordic research on cultural policy in retrospect: The Nordic Journal of Cultural Policy. *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, 25(1), 113–124. <https://doi.org/10.18261/nkt.25.1.8>
- Frenander, A. (red.) (2011). *Arkitekter på armlängds avstånd? Att studera kulturpolitik*. Valfrid.
- Frisch, H. (1933). *Pest over Europa: Bolschevisme – Fascisme – Nazisme*. Henrik Koppels.
- Giddens, A. (1998). *The Third Way*. Polity Press.
- Lagerlöf, K.E. (1975). *Strömkantringens år och andra essäer om den nya litteraturen*. Norstedts.
- Luhmann, N. (1981/2011). *Politische Theorie im Wohlfahrtsstaat*. Olzog.
- Lundgaard, E. (1997). *Redegørelse af 4/11 1997 om kulturpolitik [Redegjørelse]*. https://www.folketingstidende.dk/samling/1997/1/redegoerelse/R3/19971_R3.pdf
- Mangset, P., Kangas, A., Skot-Hansen, D. & Vestheim, G. (2008). Nordic cultural policy. *International Journal of Cultural Policy*, 14(1), 1–5.
- Meld. St. 8 (2018–2019). *Kulturens kraft – Kulturpolitikk for fremtida*. Kulturdepartementet. <https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/meld.-st.-8-20182019/id2620206/>
- Ministeriet for kulturelle anliggender. (1969). *En Kulturpolitisk Redegørelse: Betænkning nr. 517 [Redegjørelse]*. Statens trykningskontor. <https://www.betænkninger.dk/wp-content/uploads/2021/02/517.pdf>
- Mitchell, R. (2003). Nordic and European cultural policies. I P. Duelund (red.), *The Nordic Cultural Model* (s. 437–478). Nordic Cultural Institute.
- Nilsson, S. (1999). *Kulturens vägar. Kultur och kulturpolitik i Sverige*. Polyvalent.

- Olofsson, M. (2009). *Regeringens proposition 2009/10:3, Tid för kultur* [Redegjørelse]. <https://www.regeringen.se/contentassets/5afd813ffae94dae91e9db0f8725c3b6/tid-for-kultur-prop.-2009103>
- Petersen, J.H. (2021). *Fra idé til handling: Julius Bomholt*. Gad.
- Socialdemokratiet. (1945). *Fremtidens Danmark: Socialdemokratiets Politik*. Socialdemokratisk Forbund.
- Sokka, S. (2022). *Cultural Policy in the Nordic Welfare States: Aims and Functions of Public Funding for Culture*. Nordic Council of Ministers Secretariat.
- St.meld. nr. 52 (1973-1974). *Ny kulturpolitisk tillegg til St.meld. nr. 8 for 1973-74: Om organisering og finansiering av kulturarbeid*. Kyrkje- og Undervisningsdepartementet.
- Statens kulturråd. (1972). *Ny kulturpolitikk. Sammanfattning* [Redegjørelse].
- Swedner, H. (1971). *Om finkultur och minoriteter*. Almqvist & Wiksell.
- Titmuss, R. (1987). Welfare state and welfare society. I B. Abel-Smith & K. Titmuss (red.), *The Philosophy of Welfare* (s. 141-156). Allen & Unwin.
- Vestheim, G. (1995). *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Samlaget.
- Vestheim, G. (2014). Arthur Engbergs syn på kunst, kultur og kulturpolitikk – eit ideologisk paradoks eller eit uttrykk for borgarliggjerung av sosialdemokratiet. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 17(1), 27-53. <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2014-01-03>

Gaonkar, A.M. & Schmidt, C.U. (2024). Separatistiske fællesskaber af racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Norden. I A. Oguno & A. Danielsen (red.), *Fællesskab, konflikt og politik: Spændinger i kunst- og kulturfeltet* (s. 87–130). Fagbokforlaget.
DOI: <https://doi.org/10.55669/oa321003>

Separatistiske fællesskaber af racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Norden

Av Anna Meera Gaonkar og Cecilie Ullerup Schmidt

So, we were young, very ambitious and very creative African Norwegians who wanted to find a way into the established arts scene – and we just couldn't find it. We would go to auditions, and they would say: 'You were great, what a wonderful audition!' But they would hire somebody else. We ended up first being a part of a separatist collective which was a movement called African Youth in Norway. From there, we founded an art collective for Black Norwegian female performing artists and the group is called Queendom, and it still exists today.

Queendom, Separatistisk Seminar 2022

Kulturpolitikken i Danmark, Sverige, Norge og Finland har siden slutningen af 1960'erne været en søjle i dannelsen af velfærdsstatens borgere ved at bidrage til at sikre kunstoplevelser. Foruden at udvikle kunstarterne er formålet med en bred kulturpolitik at »fremme de enkelte

This work is licensed under the Creative Commons Attribution-NoDerivatives 4.0 International License. To view a copy of this license, visit <https://creativecommons.org/licenses/by-nd/4.0/>

menneskers utviklingsmuligheter, deres optagethed af og deltagelse i udformningen af vores fælles tilværelse«, som det hedder i en dansk kulturpolitisk betænkning fra 1969.¹ Da kulturpolitikken i Danmark og de øvrige nordiske lande udvikles i slutningen af 1950'erne, er den nationale befolkning relativt homogen.² Sammenlignet med i dag er andelen af borgere med migrationserfaring uden for Europa ganske lille, og man tæller ikke de nye migrantarbejdere med i opgørelserne. Det samme gælder for nationale minoriteter eller koloniserede mindretal.³ En tiltagende migration af arbejdere finder sted op igennem slutningen af 1960'erne, og i 1980'erne kommer flere grupper af flygtninge til Norden fra især Mellemøsten, det nordlige Afrika og Sri Lanka. De seneste 25 år har været præget af stigende arbejdsmigration og ankomst af flygtninge til de nordiske lande. Mange af dem kommer fra krige, som de nordiske lande selv har været involveret i. I samme periode promoverer højrefløjspartier som Fremskrittspartiet i Norge (1973, i regering 2013–2020), Sverigedemokraterna i Sverige (1988–) og Dansk Folkeparti (1995–) i Danmark en restriktiv indvandringspolitik. Partierne er med til at afføde politiske diskussioner om national identitet og kulturelle værdier i de respektive lande, ligesom heftige offentlige debatter om racisme og sprogbrug også går på tværs af regionen.⁴ De højreorienterede partier understøtter anti-immigrationslinjen med islamofobiske argumenter. Begivenheder som 11. september i 2001, den danske sag om karikaturer af profeten Muhammed i 2005 og angrebene på Utøya i 2011 har ydermere centreret forholdet mellem stigende migration, radikalisering og terrorisme i de nordiske offentligheder. Dog er det væsentligt at bemærke, at en kulturel forandring også finder sted *med* migrationen. Særligt i slutningen af 1990'erne kan man finde kulturpolitiske initiativer,

1 Ministeriet for kulturelle anliggender 1969: 7.

2 Se Lasse Horne Kjældgaards bidrag i denne antologi for en detaljeret gennemgang af kulturpolitikens udvikling i Danmark, Norge og Sverige.

3 Bejder 2016, Villadsen 2020.

4 Hervik 2019.

der fremmer *flerkulturel* kunst⁵ og *tværkulturalitet*⁶ og støtter op om »indvandreres« og »minoriteters« muligheder for kunstnerisk udfoldelse.⁷

I løbet af det sidste årti har adskillige kollektive grupperinger, der organiserer sig socialt, politisk og kunstnerisk, set dagens lys på tværs af de nordiske lande.⁸ Med fokus på befolkningsmæssig mangfoldighed kan man med rette stille det oplagte spørgsmål, der berører kollektivets genkomst i de nordiske landes nyere tid: Hvorfor organiserer kunst- og kulturarbejdere sig også separatistisk med deres racialisering som identitetsakse? Hvorfor netop nu og hvorfor overhovedet? Black Lives Matter-bevægelsen har uden tvivl givet racialiserede borgere i Norden en synlighed og en stemme i den offentlige debat og har inspireret til antiracistisk mobilisering og kampe for lige rettigheder. Samtidig har en række udstillinger, forskningsprojekter og publikationer samlet opmærksomheden på nordisk kolonialisme på tværs af regionen.⁹ Men kan vi i en nordisk kontekst finde infrastrukturelle forklaringer på racialiserede kunst- og kulturarbejders valg om at organisere sig separatistisk?

I denne artikel sætter vi separatistiske kollektivets arbejde i relation til den kulturpolitiske ramme for deres virke. Kulturpolitikken i de nordiske lande efter 2000 er ifølge kulturforsker Peter Duelund domineret af en »massiv genopvågning af den nationale dimension i den officielle kulturpolitik«.¹⁰ Duelund forbinder denne dimension med styrkelsen af den nationale identitet og det at »fremme social sammen-

5 KUM 2001.

6 Gran 2002: 7.

7 Gran 2002: 8.

8 Daugaard mfl. 2020.

9 Nævneværdige udstillinger er Kuratorisk Aktions »Nordic Colonialism: A Postcolonial Exhibition Project in Five Acts« (2006), udstillingen »Nordic Trouble« (2017) på Konsthall C i Stockholm, arbejdet i forskergruppen *The Art of Nordic Colonialism* (2019-) på Københavns Universitet, samt publikationen *Actualize Utopia* (2019) på tværs af aktører i det nordiske felt.

10 Duelund 2008: 18.

hængskraft i et svar på globalisering, migration og individualisering«. ¹¹ Vores læsning af kulturpolitisk arbejde med mangfoldighed i Norge og Danmark vil dog vise, at der ikke er en samlet fortælling om kulturpolitik i de nordiske lande efter 2000.

I denne artikel spørger vi: *Hvilket følelspolitisk arbejde foregår der i separatistiske fællesskaber af racialiserede kunst- og kulturarbejdere, og hvordan relaterer deres arbejde sig til de fællesskabsforståelser, der defineres, vedligeholdes og styrkes af kulturpolitikken i de nordiske lande i det 21. århundrede?* Vi har en særlig opmærksomhed på racialiserede kunstneres selvorganisering og deres produktionsbetingelser i det rammeværk, som Norsk Kulturråd og Statens Kunstfond udstikker i henholdsvis Norge og Danmark. Vores analyse vil som udgangspunkt undersøge fremkomsten af, behovet for og nødvendigheden af separatistisk organisering blandt racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Norden, herunder særligt i Norge og Danmark. Vi fokuserer på henholdsvis separatistisk følelspolitisk, altså den udveksling af affekter, som danner grobund for medlemmernes valg om at organisere sig separatistisk, og de nationale kulturpolitiske rammer. Artiklen falder således i to dele: Først foretager vi en læsning af separatistisk følelspolitisk arbejde, som det blev formuleret af syv nordiske separatistiske kollektiver på forskningsseminaret *Separatistisk Seminar*, som vi afholdt i København i september 2022. Dernæst fremfører vi en analyse af nationale kulturpolitiske rammer øremærket mangfoldighedsarbejde fra årtusindskiftet og frem til 2022 i Norge og Danmark. Når vi ser på relationen mellem kunstnerisk organisering og kulturpolitik, bedriver vi en kulturvidenskabelig analyse, der belyser infrastrukturel udveksling mellem kunstens artikulation og kunstens produktionsbetingelser. ¹² Med den infrastrukturelle optik vil vi vise, at de fællesskabsformationer, som

11 Duelund 2008: 17.

12 Becker 1982, Kunst 2015, Schmidt 2022b.

kunstnerne tilbyder nationen i det 21. århundrede, både er formet af og formative for fremtidens nationale fællesskaber på tværs af Norden.

Vi har indsamlet data fra syv grupper, der består af racialiserede kunst- og kulturarbejdere fra Norge, Sverige, Finland og Danmark: B16 (Norge), Queendom (Norge), Tryck (Sverige), Brown Island (Sverige), Ruskeat Tytöt (Finland), Marronage (Danmark) og The Union – Cultural Workers' Union for BIPOCs in Denmark (Danmark). Under *Separatistisk Seminar* udvekslede medlemmer fra disse grupper erfaringer med hinanden på et for offentligheden lukket forskningsseminar.¹³ Fælles for kollektiverne er, at de producerer dans, teater, film, kunst, litteratur, foredrag, udstillinger, kulturkritik eller faglig organisering. Fælles for grupperne er også, at de består af, eller har bestået af, flere end to medlemmer og beskæftiger sig aktivt med repræsentationsdagsordener samt anti-racistiske og kapacitetsopbyggende indsatser rettet mod medlemmerne selv. De grupper, der blev inviteret til seminariet, udgør ikke *alle* separatistiske initiativer i en nordisk kontekst, men et udvalg af markante grupper.¹⁴ Samtalerne mellem kollektiverne lydoptog vi til forskningsbrug, og de bliver analyseret i denne artikel, igen med et særligt fokus på de kontrasterende

-
- 13 Vores todages forskningsseminar bestod af Dag 1, som var forbeholdt inviterede medlemmer af separatistiske kollektiver og blev ledet af Anna Meera Gaonkar med fravær af Cecilie Ullerup Schmidt. Seminarets Dag 2 samlede foruden kollektiverne også en bredere skare af kulturarbejdere og forskere. Tanja Inwol var seminarets projektkoordinator. Separatistisk Seminar blev realiseret med støtte fra Nordisk Kulturfond.
- 14 Flere inviterede grupper svarede aldrig på vores henvendelser om deltagelse. Deltagelse ved seminaret blev foruden rejseomkostninger og ophold honoreret med 8000 DKK per person. Ét kollektiv trak sig forud for seminariet, da forskningsprojektets ene forsker er hvid. Manglende repræsentantskab fra Kalaallit Nunaat, Færøerne og Island skyldes, at vi ikke har kunnet finde separatistiske kollektive organiseringer af racialiserede kunst- og kulturarbejdere inden for disse kontekster. Det er værd at bemærke, at separatisme særligt i konteksten af Kalaallit Nunaat kan virke misvisende, da Inuit udgør majoriteten af befolkningen og derfor ikke har samme åbenlyse grund til separatistisk organisering, omend de kan forstås som en strukturelt undertrykt befolkning i Rigsfællesskabet.

norske og danske kollektiver. Forud for analysen udfolder vi dog først vores begrebsafklaringer af henholdsvis *racialisering*, *kollektiv* og *separatisme*.

Begrebsafklaring: racialisering, kollektiv og separatisme

En konstituerende ramme for vores arbejde er, at de nordiske lande er indskrevet i en racial orden, der indstiftes med kolonisering – herunder Danmarks deltagelse i koloniseringen som den sjette største medproducent i den transatlantiske slavehandel – og forstærkes af oplysningstidens adskillende logikker, der informerer socialvidenskab, filosofi og æstetik-teori.¹⁵ Denne raciale orden har konstitueret selvforståelsen i lande som Danmark og Norge som homogene, hvide og »uskyldige«. Den raciale orden er også med til at undertrykke og opretholde en forestilling om racial forskellighed som noget, der hører til »et andet sted« end her i Norden.

Vi refererer kontinuerligt til kollektivernes medlemmer som racialiserede personer, forstået som personer, der oplever at blive racialiseret som »ikke-hvide« i majoritetshvide institutioner eller af det bredere samfund. Under seminaret selvdefinerer de syv kollektiver sig som både racialiserede, BIPOC (*Black, Indigenous, People of Color*), Sorte¹⁶, brune, afronorske, afrosvenske og POC (*People of Color*).

15 Se Wekker 2016, da Silva 2007 og Lloyd 2019 om den globale raciale orden og dens adskillende logik og æstetik. Vedrørende den europæisk raciale og koloniale orden, se El-Tayeb 2011 og Emejulu & Sobande 2019, og vedrørende den nordiske kontekst, se Danbolt 2016 og McEachrane 2016.

16 I artiklen skriver vi »Sort«/»Sorte« med stort s, når termen bruges som selv-identifikation eller indebærer en politisk betydning, der refererer til begrebet »Sorthed«/»Blackness«. Denne praksis er i en dansk kontekst informeret af udgivelsen *Vi vil mere end at overleve – opgør med en antisort verden* af Marronage og Diaspora of Critical Nomads (2020). I øvrige sammenhænge skriver vi »sort« med små bogstaver i tråd med redaktørerne Nina Cramer, Emil Elg og Anna Vestergaard Jørgensen i tidsskriftet *Periskops* særnummer »Sorthed« (2021).

I sociologiske termer kan vi forstå det at være racialiseret som en kategori, der markerer, at »race« ikke er et biologisk faktum, men noget der gøres.¹⁷ Vi forstår altså det at være racialiseret som resultatet af en relationel proces, som sker mellem mennesker og institutioner, eksplicit eller på usynlig eller stillestående vis. Vores forståelse af racialisering forudsætter på ingen måde en transformation over tid: at der *før* racialiseringen eksisterer en »raceløshed«, som diversitetsarbejde med fokus på race eller for den sags skyld racisme forstyrrer. Racialisering kan heller ikke »overvindes« gennem for eksempel tilstrækkelig repræsentation eller empati. Forskere som Lene Myong, Mathias Danbolt og Tess Skadegaard Thorsen har bemærket, at der i en dansk kontekst af kunstproduktion fra 1990'erne og frem eksisterer idealer om at være farveblind, raceløs eller hinsides race. Forskerne argumenterer dog for, at den danske kulturscene ikke er »ovre« nødvendigheden af at behandle race som social kategori.¹⁸ I en dansk sammenhæng bemærker flere forskere, at »etnicitet« ofte bruges i stedet for »race« eller »racialisering« i forskning såvel som i offentligheden.¹⁹ Begge begreber er dog lige konstruerede, idet de bygger på social tænkning om det at skille sig ud fra majoritetsbefolkningen set som en homogen entitet.

Forestillinger om at få racialisering til at forsvinde gælder også i Sverige, hvor stillestående af race kan ses som en måde at udvise svenske, liberale værdier som ligestilling, tolerance og endda anti-racisme på.²⁰ Således bygger ideen om såkaldt *nordisk exceptionallisme* på en forestilling om at have en historie, hvor race og racisme har spillet en relativt lille rolle i Nordens historie.²¹ Nordiske lande har, efter egen opfattelse, i modsætning til andre kolonimagter haft en særlig blanding af følt uskyldighed som kolonimagter og oplyst ekspertise,

17 Myong 2009, Thorsen 2020.

18 Myong & Danbolt 2018: 59, Thorsen 2020: 45.

19 Myong 2009, Thorsen 2020.

20 Habel 2015.

21 Habel 2015, Danbolt 2016, Schmidt 2022a.

når det handler om konfliktløsning og institutionalisering af lighed. Når vi som akademikere dokumenterer og analyserer racialiserede kunst- og kulturarbejders organisering og praksis i en nordisk kontekst, kan det også ses som et forskningsbidrag til at afmytologisere nordisk exceptionalisme og demontere forestillinger om farveblinde nationale fællesskaber.

I artiklen betegner vi de syv grupper af racialiserede kunst- og kulturarbejdere som separatistiske kollektiver. Vores brug af begrebet »kollektiv« stammer til dels fra nogle gruppers selvdefinitioner.²² Desuden læner vi os op ad forskningslitteratur om kunstnerkollektiver som en slags kontinuerligt kunstnerfællesskab, der har organiseret sig antagonistisk, kritisk og kompenserende i relation til deres samtid.²³ Artiklens indledende citat af Queendom er et eksempel på, at de afronorske kunstnere i slutningen af 1990'erne så sig nødsaget til at organisere sig separatistisk for at blive synlige og få adgang til den etablerede kunstscene.

Kategoriseringen »separatistisk« stammer i vores forskningsdesign i første omgang fra de danske kollektiver Marronage og The Unions selvdefinitioner. Umiddelbart associerer ordet separatisme til dét at adskille – *separere* – grupper med forskellige identitetsmarkører. Historisk har det været væsentligt at differentiere mellem separatisme og segregering, fordi separatisme er de »undertryktes« organiseringsform, og segregering er de »dominerendes« adskillelsesform – altså dem, der har kontinuerlig, systemisk adgang til magt.²⁴ Vi forstår separatisme som en strategisk organisationsform baseret på, hvad litteraturteoretiker Gayatri Chakravorty Spivak har kaldt »strategisk essentialisme«.²⁵ Strategisk essentialisme – og dét, vi fra nu af

22 Af de inviterede definerer tre grupper sig som kollektiv og de andre som henholdsvis fagforening, uafhængig medieplatform, studentergruppe og forening.

23 Daugaard mfl. 2020.

24 Hawthorne 2019.

25 Spivak 1988.

vil fremhæve som strategisk separatisme – forstår vi som en politisk strategi og *ikke* som en ideologi om definitiv adskillelse. En gruppe vælger bevidst at fremhæve en fælles identitetsmarkør, som gør, at medlemmerne oplever sig minoriserede i samfundet.²⁶ På trods af medlemmernes interne forskelligheder vælger gruppen at fremstå som en enhed for at kunne mobilisere sig imod den oplevede undertrykkelse. De kollektiver, som vi undersøger, organiserer sig separatistisk ud fra racialisering som den opfattede position af strukturel underordning i de nordiske lande – en underordning, kollektiverne ønsker at ophæve. Mange af kollektiverne definerer sig samtidigt *intersektionelt* ved at fremhæve overlappende identitetsmarkører, for eksempel ud fra teoretisk-aktivistiske positioneringer som »feminister«, »girls«, »femmes og queer« eller ud fra faglige positioneringer som »arbejdere«, »scenekunstnere« eller »dansere«. Det er værd at fremhæve, at ikke alle kollektiver, der deltog i vores seminar, definerer sig ud fra et separatismebegreb. Visse kollektiver udtalte enten uvidenhed om ordets betydning eller en direkte skepsis over for den negative historiske og geopolitiske ladning af adskillelse og eksklusion, som ordet kan have.²⁷

Historiske eksempler på strategisk separatisme som politisk greb er kvindebevægelsens mandefri rum, der skaber forskellige separatistiske underfraktioner ud fra seksualitet, racialisering og fagidentitet. Det ser vi først blandt suffragetterne i slutningen af det 19. århundrede

26 Thorsen 2020.

27 I samtaler mellem Inuit-kunstnere og øvrige deltagere på seminaret lærte vi, at særligt i spændingsforholdet mellem Danmark og Kalaallit Nunaat synes ordet separatisme at vække markante associationer. Separatismebegrebet har for eksempel konnotationer fra storpolitik, hvor landområder – f.eks. Baskerlandet i Spanien – har ønske om selvstændighed og derfor er organiseret i separatistiske og til tider militante grupper, der arbejder for selvstændighed og adskillelse som en varig løsning. Ligeledes undersøgte forkæmpere i den Sorte separatisme i 1960'erne en tostatsløsning i USA baseret på henholdsvis en stat for Sorte borgere og en stat for hvide borgere.

og senere under mottoet *women only* fra slutningen af 1960'erne og frem.²⁸ Sort separatisme har ligeledes en lang historie i Europa i starten af det 20. århundrede, men er særligt kendt gennem den amerikanske borgerrettighedsbevægelse, prominent praktiseret af de Sorte Pantere. Et kanoniseret eksempel på et intersektionelt, separatistisk fællesskab er Combahee River Collective. Kollektivet, som var aktivt i 1970'erne, påtager sig omsorgen og kampen for racialiserede kvinders rettigheder som et separatistisk opdrag: »We realize that the only people who care enough about us to work *consistently* for our liberation is us. Our politics evolves from a healthy *love* for ourselves, our sisters, and our community, which allows us to continue our struggle and our work«. ²⁹ Som citatet viser, indebærer den selvorganiserede, feministiske, anti-racistiske separatisme her lige dele omsorgs- og politisk arbejde.

Vores argument er, at strategisk separatisme reagerer på en fællesskabsforståelse, der er placeret *inden for* en national ramme. Organiseringsformen sætter et kritisk men konstruktivt spørgsmålstegn ved nationers overleverede fællesskaber og deres institutionalisering. I modsætning til baskernes kamp for selvstændighed og dele af Black Power-bevægelsens forslag om en tostatsløsning i USA handler separatistisk organisering blandt nutidige racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Norden om at genforhandle deres udgangspunkt. Vi sondrer derfor mellem, hvornår og hvordan det separatistiske kollektiv kan betragtes som et midlertidigt fællesskab (som *midde*) og et permanent fællesskab (som *mål*). Denne distinktion vil vi løbende underbygge i den følgende analyse af de separatistiske kollektiver. Her vil vi dels fremhæve valget om separatistisk organisering som et strategisk middel til at koncentrere samtalen i kollektiverne indadtil uden afbrydelse af modstridende positioner – og dels som middel udadtil for at skabe synlighed og fordre nye fællesskabsforståelser. Samtidig vil analysen

28 Radicalesbians 1970/2018, Dahlerup 1999, Ipsen 2020.

29 Combahee River Collective 1977: 273, vores kursiveringer.

understrege, hvordan separatismen *også* kan forstås som et mål i sig selv, som et vedvarende rum for affektiv sparring mellem racialiserede borgere i Nordens lande.

Del I: Separatistisk følelspolitik

Affekter i separatistiske kollektiver i Norden

I denne del af artiklen ser vi på, hvad behovet for separatistisk organisering bygger på. Hvilke argumenter bruger de separatistiske kollektiver til at begrunde deres organiseringsform, og hvordan forsøger de at udvide nationens eksisterende fællesskabsforståelser for at bane vejen for øget mangfoldighed i kultursektoren?

I en samtalesession på vores forskningsseminar udvekslede mindre grupper af medlemmer fra B16, Queendom, Tryck, Brown Island, Ruskeat Tytöt, Marronage og The Union erfaringer om dét at være en del af et separatistisk fællesskab.³⁰ Hvis vi følger kulturforskerne Solveig Daugaard, Stina Hasse Jørgensen, Mette Tranholm og Cecilie Ullerup Schmidts produktionsæstetiske definition af kunstnerkollektiver, ser vi, at fem forhold er afgørende for at forstå kollektivet som praksisform fra 1960'erne og frem: etablering, økonomi, socialitet, temporalitet og arbejdsformer.³¹ De separatistiske fællesskabers vilkår og bevæggrunde kan langt hen ad vejen sammenlignes med andre kollektivers. Den kollektive organiseringsform, der har højkonjunkturer i både den historiske avantgarde og igen i 1970'erne, kan vi i dag udlægge som en reaktion imod kunstinstitutionernes privilegerende fokus på den individuelle kunstner som geni såvel som kunst- og

30 Samtalerne blev guidet af spørgsmål, vi på forhånd havde orienteret deltagerne om, og havde til formål at afdække deres valg om at organisere sig separatistisk.

31 Daugaard mfl. 2020: 12-17.

kulturarbejderes prekaritet som følge af kortvarige ansættelser og skiftende arbejdsmiljøer.

Vores forskningsmateriale ekspliciterer dog også andre og væsentlige forhold, som særligt er udslagsgivende for de separatistiske kollektivets måde at organisere sig på. Medlemmerne fra de syv grupper tilkendegiver, at de er motiveret af deres personlige oplevelser af at føle sig andetgjort i mødet med offentlige institutioner og i interpersonelle udvekslinger. På tværs af de nationale kontekster beskriver medlemmerne, at de bliver opfattet som fremmede, migranter eller i mindretal på grund af deres racialiserede positioneringer. Ifølge kulturanthropologen Tamar Blickstein, der redegør for racialiseringens affektive processer, indebærer oplevelsen af racial andetgørelse en følelse af at være anderledes end nationens majoritetsbefolkning, der fremstår som en umarkeret, hvid helhed.³² Samtalerne mellem medlemmerne vidner om, at de negative følelsesmæssige konsekvenser af *ikke* at passe ind i hvidheden som nordisk norm er formative for kollektivernes tilblivelse og ønsket om en separatistisk organisering.³³

Af ovennævnte grunde bygger vores analyse på en affektteoretisk forståelse af fællesskabsformationer og racialiseringsprocesser. Dette kulturvidenskabelige perspektiv er informeret af feministisk teori og tilgår affekt og følelser som sociale konstruktioner, der er med til at konstituere grupper såvel som individer i specifikke historiske skæringspunkter.³⁴ Det er altså ikke andetgørelse som en indre psykologisk tilstand hos den enkelte, der er relevant for vores analyse, men andetgørelse som en af racialiseringens affekter, der er strukturelt betinget af politiske, sociale og kulturelle omstændigheder i Norden. Som størstedelen af kulturforskere inden for dette felt skelner vi ikke kategorisk

32 Blickstein 2019.

33 Gaonkar 2022, Thorsen 2020, Myong 2009, Yldiz & Hill 2017.

34 Bissenbakker & Myong 2019, Ahmed 2014, Harding & Pribram 2009, Sharma 2019, Zink 2019.

mellem affekt og følelser, men forstår i stedet begge som relationelle fænomener og medproducenter af sociale formationer.³⁵ Inden for vores felt er affekt og følelser af central betydning for forståelsen af fællesskabers tilblivelse og ikke alene et resultat af deres kollektiviseringsprocesser: Fællesskaber opstår på grund af medlemmernes gensidige »affektabilitet« – deres fælles følelsesmæssige påvirkelighed i en given situation.³⁶ Den affektorienterede kulturanalyse af fællesskaber kan accentuere overvejelser i retning af, hvilke individer der er påvirkelige over for særlige affekter, som er i socialt omløb.³⁷ Racialiseringens affektive implikationer for den enkelte i kollektivet udgør netop en væsentlig erfaring af delt påvirkelighed, der lader til at være en forudsætning for, at den separatistiske relation overhovedet initieres og fortsættes. Vores analyseperspektiv baner altså vejen for en undersøgelse af, hvad medlemmernes delte interesse i at artikulere følelsesmæssige fællestræk bygger på, og hvordan de beskriver separatismens følelsesmæssige og politiske funktion som ofte overlappende funktioner.

Med *separatistisk følelspolitik* mener vi, at den kollektive forsamling af følelser blandt racialiserede kunst- og kulturarbejdere er politisk, fordi den mobiliserer en forståelse af følelser som delte og strukturelt betingede.³⁸ Vi fremhæver i vores analyse tre affektive metaforer, der tydeliggør de separatistiske kollektiver som netop følelspolitiske fællesskaber – herunder kollektivet som *åndehul*, *hær* og *brynje*. Ganske interessant går metaforerne igen i samtalerne mellem kollektiverne fra vores forskningsseminar. Metaforerne belyser hver

35 Se f.eks. Ahmed 2014, Bissenbakker & Myong 2019, Harding & Pribram 2009, Ngai 2005. Ligesom litteraturforskeren Sianne Ngai bruger vi affekt mere bredt end følelse: »the difference between affect and emotion is taken as a modal difference of intensity or degree, rather than a formal difference of quality or kind« (Ngai 2005: 27).

36 Zink 2019: 289.

37 Ahmed 2014.

38 Vi trækker her på Ahmeds formulering af kulturel følelspolitik, »the cultural politics of emotions«.

især, hvordan den separatistiske organiseringsform både fungerer som et *middel*, som en midlertidig indsats mod specifikke udfordringer i kultursektoren, og som et *mål* i sig selv, som et følelsesmæssigt vedholdende arbejde blandt racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Nordens lande. Endelig fremhæver metaforerne også enkelte men væsentlige forskelle, der peger på mulige distinktioner mellem især norske og danske fællesskabsforståelser.

Kollektivet som åndehul

Brown Island blev etableret som en studentergruppe bestående af racialiserede svenske kunst-, arkitektur- og designstuderende fra en stor uddannelsesinstitution i Stockholm i slut 2010'erne. Adspurgt, hvad den separatistiske organiseringsform har af betydning for det enkelte medlem af kollektivet, læser et medlem fra Brown Island op af sine noter. Medlemmets svar er en sansning af det separatistiske fællesskabs affektive kvaliteter for den enkelte. Svaret rummer konkrete eksempler på aktiviteter, der hverken er fagligt eller kunstnerisk forankrede, men som varetager følelser af at høre til og blive mødt med forståelse:

Forming islands. Claiming space. That nod of recognition. Sharing knowledges. For us, by us. Marking privilege. A hug, a smile, a shoulder. A space to breathe. Support group. Big belly laughs. Cooking together, eating together. Breaking down the gaze. Unpacking your shit. Getting it together. Making noise. Sitting on a floor. Floating in the white sea. Making visible. (Brown Island, *Separatistisk Seminar 2022*)

Medlemmet forklarer, at de racialiserede studerende forud for etableringen af Brown Island oplevede en ensomhed, der var knyttet til erfaringer af andetgørelse, diskrimination og numerisk underrepræsentation af racialiserede individer på deres uddannelser og pensumlister.

Selvom Brown Island har organiseret sig omkring studenterpolitisk arbejde – at kuratere udstillinger og at publicere en håndbog til racialiserede studerende – opstod kollektivet som et socialt initiativ. Som medlemmet forklarer, er Brown Island et følelsepolitisk fællesskab, idet medlemmerne forsøger at afnaturalisere, afindividualisere og politisere deres følelser og oplevelser ved at forstå disse som strukturelt betingede af det øvrige samfund, men også som potentielt foranderlige. Kollektivet fungerer som en art følelsesmæssigt åndehul for medlemmer, der føler sig underrepræsenterede eller strukturelt ensomgjorte i kultursektoren. Kollektivet bidrager med en støtte, der fra de studerendes perspektiv forhindrer dem i at gå til grunde i den hvide institution: »We all felt lonely in the institution and just wanted to meet and share experiences«. Ifølge medlemmet kan kollektivets uformelle sociale sammenkomster tage æren for, at Brown Islands medlemmer gennemførte deres uddannelser: »The weight we felt by going to that school. We inspired each other to show up every day. To be each other's reason.« I dag er Brown Islands medlemmer færdiguddannede, og fællesskabet er ved at ændre form fra studenterforening til en anden slags kunstnerisk kollektiv.

For Tryck, en forening af afrosvenske scenekunstnere, er det både kollektivets udtalte følelses- og kulturpolitiske mål at skabe en platform, hvorfra medlemmer kan støtte hinanden i at føle sig »alone, together«. Formuleringen repræsenterer en fælles faglig erfaring af at være usynliggjorte og i mindretal som sorte scenekunstnere i Sverige. Foreningens medlemmer oplever at have svært ved at blive castet til roller, festivaler og shows på grund af deres racialiserede positioneringer. Som følge af en underrepræsentation af afrosvenske kunstnere på scenen arrangerer Tryck hvert år en jazzfestival. De har også sammenfattet et castingkatalog med over 1100 afrosvenske skuespillere til brug i og af sektoren. Et andet medlem beskriver separatismens affektive berettigelse med lignende vendinger som »a space of belonging« og »a feeling of having this space where you can talk and breathe –

something many of us cannot do at work because we are frustrated by the structures themselves«.

Under forskningsseminaret beskriver medlemmer fra samtlige kollektiver den delte erfaring af andetgørelse, marginalisering, eksklusion og isolation. De betoner den raciale ensomheds strukturelle karakter: »the awareness that we are many«, som Tryck forklarer det: »the sense that my bad thoughts are *not only* my own«. ³⁹ Et medlem af Marronage, et feministisk dekolonialt kollektiv baseret i Danmark, tilføjer, at det *er* medlemmernes fælles levede erfaringer, der muliggør kollektivets praksis: »Not having to explain what racism is [...] enables us to actually begin the work. This is not always possible working with white people.« ⁴⁰

Forestillingen om at kunne trække vejret i fællesskab anvendes af størstedelen af kollektiverne. Ligesom Brown Island bruger Tryck også åndehullet som metafor i forlængelse af forestillingen om at skulle overleve i havet som et iltfattigt ⁴¹ og fjendtligt element:

I had a white, straight, male boss who did not get separatism.
I said, well, it is a space to breathe before diving into the water again. It's not about you, it's about us having a place where we are the norm.

Åndehullet billedliggør det separatistiske kollektiv som et afgørende omsorgsrum. Samtidig vokser metaforen i affektiv intensitet, da ideen om vejrtrækning og dens udfordringer for den racialiserede krop vækker en association til mordet på George Floyd i 2020 – og ikke mindst til Black Lives Matter-bevægelsens udtalte brug af flere sorte ameri-

39 Referencer til strukturel ensomhed, se Schmidt 2022a, Zink 2019.

40 Marronage var ikke et separatistisk kollektiv ved gruppens opstart i 2016, men blev det efter få år.

41 »Iltfattig« på dansk, »oksygenfattig« på norsk, »syrefattig« på svensk.

kaneres sidste ord før deres død under politivold: »I can't breathe«. Det er meget muligt, at der forekommer en afsmitning af vejtrækningens metaforik som et billede på racial vold og undertrykkelse, og at BLM-bevægelsen har en skærpende og mobiliserende effekt i de nordiske lande, ikke mindst for racialiserede borgere. Et medlem af Queendom, et kunstnerkollektiv, der i dag består af to afronorske kvinder, forkla- rer også valget af separatisme som en overlevelsesstrategi på trods af mange medlemmers kommen og gåen hen over de sidste 20 år: »Queendom is my lifeline, breathing space, creative space, sisterhood, lifelong friendship. I couldn't live without this space [...]. If I hadn't found a platform, I seriously don't think I would have been sane or had a good life.«

På forskellig vis tydeliggør de syv kollektivers medlemmer, at deres valgte fællesskaber arbejder som udadvendte korrektiver, der for eksempel vil rette op på numerisk underrepræsentation, som Tryck netop gør det i deres castingkatalog, ved at fremhæve kunstnere fra den afrikanske diaspora, og i deres selv-institutionaliserede jazzfe- stival. I disse tilfælde kan vi forstå det separatistiske kollektiv som et strategisk *middel* til forandring i kulturen. Men det separatistiske kollektiv er også et følelspolitisk *mål* i sig selv: Som et kontinuerligt fæl- lesskab faciliterer kollektiverne en omsorgsfunktion. Medlemmernes følelse af racial ensomhed er ikke baseret på repræsentative tal alene, men også på den kropslige og affektive erfaring af at være i mindretal i faglige rum, institutioner og i officielle fremskrivninger af nationens *vi*. Ensomheden afføder for de separatistiske kollektiver en lyst til at være mange, en oplevelse af undtagelsesvist at udgøre normen, og det er det åndehul, det separatistiske kollektiv tilbyder.

Kollektivet som hær, kollektivet som brynje

»As a collective, we come as an army«. Sådan siger et medlem af B16, et 2 år gammelt dansekollektiv bestående af afronorske, kvindelige dansere og koreografer fra Oslo. På seminaret retter et medlem en intergene-

rational taknemmelig mod Queendom, det andet kunstnerkollektiv fra Oslo: »I grew up looking up to Queendom.«, udtaler B16's medlem og understreger vigtigheden i at have rollemodeller at spejle sig i som ung, sort kunstner i Norge. Foruden at opsætte danseforestillinger arrangerer kollektivet jamsessioner, »battles«, workshops og »talks«. Selvom hæren som metafor frembringer militante konnotationer, er B16's valg om at organisere sig separatistisk ikke funderet i et behov for at angribe eller at udtrykke vrede mod den majoritetshvide norske befolkning. Tværtimod indskriver B16 sig i en tradition af »radical joy«, en følelspolitisk strategi, som et af medlemmerne betegner som kollektivets »afrikanske kulturarv« og beskriver som et forsøg på at skabe livsmod som modsvar til undertrykkelse. Navnet B16 står for »bydel seksten« og referer til, at Oslo består af 15 bydele. B16 signalerer en territorialisering af et fælles tilhørssted, der henvender sig til kollektivets medlemmer, men også til et bredere fællesskab af unge racialiserede borgere i urban danseskultur. B16 ønsker ikke indtrænge eller at besætte et kulturelt, eller for den sags skyld geografisk domæne, der allerede eksisterer på andres præmisser. Kollektivets hensigt er snarere at skabe et rum, hvori medlemmerne kan tage ejerskab over og synliggøre sig selv som en del af en kreativ formation – en formation, som B16 også håber på kan profilere Oslo på den internationale dansescene:

For us who are Black girls in the dance community in Oslo specifically, it does become really harsh to enter a community that is very white and performs the dance styles that were made by our cultures. We do not feel like we get to belong within this community although our cultures do. After we formed B16, I realized that there are a lot more people who will let me take my own space *now* rather than *before* when I was just an individual dancer. (B16 på *Separatistisk Seminar 2022*)

B16-medlemmet refererer til, at B16 har oplevet en massiv interesse og støtte fra fonde, institutioner og kommercielle virksomheder efter

kollektivets opstart. Billedet af B16 som en hær tydeliggør en konkret fordel for den enkelte danser, som organiserer sig kollektivt: øget synlighed, flere jobs. Hæren som metafor optegner et beskyttende og visuelt imponerende værn snarere end en angrebsenhed. Den militante reference bliver ydermere aktiveret i B16's æstetiske sprog, som et medlem karakteriserer som højlydt og radikalt.

Kunstnerkollektivet Queendom trækker på en lignende metafor, idet et medlem beskriver separatismens affektive virkning som følelsen af at bære en brynje, der tilbyder styrke og mod. Ligesom B16 refererer Queendoms navn til et imaginært territorium, i dette tilfælde til et forestillet Sort feministisk rige, der giver den enkelte mulighed for at udholde svære betingelser over tid ved at aktivere en kollektiv kraft. Gruppen anvender også bevidst den militære metafor uden at henvise til et angrebsmål. Hverken Queendom eller B16 giver i det hele taget udtryk for en negativitet, der retter sig mod det norske samfund. I stedet fungerer brynjen, ligesom hæren, som et billede på det separatistiske kollektiv som et bestyrkende fællesskab, som den enkelte bærer med sig i affektiv forstand. Her fungerer separatismen altså ikke nødvendigvis som et direkte middel til forandring i repræsentative eller kulturpolitiske termer. Den separatistiske strategi er for Oslo-kollektiverne snarere som en vedblivende følelsespolitisk strategi, der er konsoliderende indadtil og intimiderende udadtil: »The collective is an armor. Each member carries influence through other parts of their life, out in society within their field. Anywhere I go, I carry them,« siger et medlem af Queendom.

Brynjens metafor tydeliggør ganske præcist, hvordan separatismens fællesskaber samles om et følelsespolitisk projekt. På tværs af andre fællesskaber som familien eller nationen bærer medlemmerne deres brynje, der kan mobilisere den enkeltes udholdenhed. De norske separatistiske kollektivets brug af affektive metaforer underbygger dog også negative oplevelser af racialisering. Behovet for både *hær* og *brynje* understreger netop racial ensomhed som et strukturelt problem på samme vis som de svenske kollektivets brug af *åndehullet*. Det interessante er dog her, at hverken B16 eller Queendom giver udtryk for vrede eller pessimisme.

I stedet betoner kollektivernes medlemmer, at de forsøger at skabe en fælles grobund for det modsatte, for glæde og fejringen af hinanden.

De danske kollektiver Marronage og The Union kontrasterer B16 og Queendom i deres forhold til at ytre vrede og utilfredshed. For eksempel er vrede et klart politisk aktiv for det intersektionelle og dekoloniale kollektiv Marronage, der blandt andet udgiver et tidsskrift. Kollektivet retter i flere publikationer skarpe kritikker mod det danske samfund og udtrykker deres indignation over kolonitiden og dens arv i nutiden. Det er også værd at bemærke, at Marronages logo afbilder en fyrig orange flamme. Vreden synes helt grundlæggende at udgøre brændsel for kollektivets praksis. Et medlem af Marronage argumenterer i samtale med et medlem fra Queendom for, at brynjen også kan bruges som en metafor for kollektiveret politisk vrede:

Our group also functions as an armor. One of our challenges has been experiencing racism and colonial mentality as individuals. So, when we came together, we could confirm each other's realities. We spoke to and in the media. Something we would never have done as individuals. We felt protected and projected by the collective identity. (Marronage på *Separatistisk Seminar 2022*)

Navnet Marronage referer til dekolonial modstand, idet ordet »maroon« blev brugt om bortløbne og oprørske slavegjorte subjekter i det tidligere Dansk Vestindien, nu De Amerikanske Jomfruøer. Marronage indtager en rolle som samfundsrevsende og brynjebærende kollektivt subjekt, der baserer sit kritiske virke på medlemmernes historiske bevidsthed. Den enkelte kan skærme sig bag en fælles kritik, og det kollektive subjekt kan samtidig råbe højere på baggrund af de delte erfaringer og deres resonans.

Under seminaret giver flere af de separatistiske kollektiver, der ikke er fra Danmark – heriblandt Ruskeat Tytöt fra Finland, Brown Island fra Sverige og Queendom fra Norge – udtryk for, at de modsat Marronage ikke længere kan holde til at bedrive samfundskritik og ytre vrede i offentligheden. Selvom mange af kollektiverne mødtes om en

fælles vrede, så er den modstand, de møder fra medier, politikere og det omkringliggende samfund, blevet for tids- og energikrævende for dem. Et Ruskeat Tytöt-medlem sætter ord på vredens pris:

After being angry for some years, we had hardcore burnouts. Now we focus our work on creating radical joy and how we can serve our community of Black and brown people instead [...]. It has made it easier. As much as we are giving, we are also receiving. (Ruskeat Tytöt, *Separatistisk Seminar* 2022)

Som modsvar forklarer et andet medlem af Marronage, at den politiske tone i Danmark er hård, især når det gælder debatter om migration og racisme. På grund af det politiske klima og stramninger i loven, særligt efter den europæiske flygtningesituation i 2015, har det føltes umuligt for kollektivet *ikke* at udtrykke frustration over tingenes tilstand, fortæller medlemmet: »Being soft is a privilege. It's not safe for Black people here. You end up in so many messed up situations. But we can be soft together.« Bag den kollektive brynje kan medlemmerne jævnfør *åndehullet* drage omsorg for hinanden, men kollektivet har opfattet det som en nødvendighed at bidrage til den offentlige debat. Marronage-medlemmet fortsætter med at fortælle, at gruppens engagement i det bredere samfund har kastet dem ud i »affektive kriser«, kriser der tidligere har lammet dem i lange perioder af arbejdsmæssig stagnation.

Vreden har altså også en pris for Marronage. Alligevel insisterer kollektivet på, at den følelspolitiske strategi om kontinuerligt at ytre vrede er produktiv for det bredere samfund. Et andet medlem påpeger, at deres konsulterende, kuratoriske, publicistiske og undervisende interaktioner med kultur- og uddannelsesinstitutioner har været med til at ændre det offentlige syn på dansk kolonihistorie og dens konsekvenser for samtiden:

We offered a language that enables us to better understand the society we live in. So, for an example we introduced the

word *slavegjort*, which means 'enslaved' in Danish. Before everyone only used *slave*, 'slave'. We did that to actively move the discourse towards what had been done to Black peoples by Europeans. [...] We also intervened in national debates on canonized literature by making a counter canon. (Marronage på *Separatistisk Seminar 2022*)

Endnu en gang er drivkraften for det separatistiske fællesskab at være et strategisk *middel* til mulig forandring i nationens institutioner og fællesskabsforståelser. Med eksempler som Marronages litterære modkanon og Trycks katalog over scenekunstnere er vores pointe, at de separatistiske kollektiver agerer som selvbestaltede tænketanke, der er engagerede i videreudviklingen af nationens offentligheder. Samtidig udgør separatismen også et *mål* i sig selv for de respektive grupper – en introvert og fortløbende affektiv alliance blandt racialiserede kunst- og kulturarbejdere, der arbejder på at forstå deres fælles følelser som produkter af den politiske, sociale, kulturelle og historiske virkelighed.

Del II: Kulturpolitik som ramme for fællesskabsproduktioner

Repræsentation og produktion af fællesskaber

Når vi vil forsøge at forklare, hvorfor racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Norden har brug for følelsesmæssige åndehuller og beskyttende brynjer, og hvorfor de tilkendegiver, at de må mobilisere sig som en hær, så er der adskillige forklaringsmodeller, vi kan trække på. Indtil videre har vores affektorienterede analyse blotlagt, hvordan syv separatistiske kollektiver forklarer deres organiseringsform med henvisning til deres politiske omgivelser og oplevelser af manglende forståelse, diskrimination og underrepræsentation inden for deres faglige virker. Mange af kollektivernes

medlemmer forklarer også, at det er svært for dem at få adgang til institutioner, scener og midler i kunst- og kultursektoren i de respektive lande.

Forskere med fokus på den nordiske kontekst har i det seneste årti beskrevet en politisk højredrejning og en dertilhørende xenofobisk diskurs, der blandt andet indebærer racisme og en anti-muslimsk undertone i den offentlige debat såvel som i undervisningsrum og i journalistiske og partipolitiske kontekster.⁴² Ligeledes har forskere beskrevet og analyseret, hvordan kunstværker og kulturelle produktioner forholder sig til de affektive konsekvenser af samfundsforankret underrepræsentation, andetgørelse, stillegørelse af racialisering og racisme i de nordiske lande.⁴³

Her i artiklens anden del tilbyder vi en forståelsesramme for at fortolke separatismens affektive metaforer, som de inviterede kollektiver benyttede sig af ved vores forskningsseminar i 2022. Vores forståelsesramme forholder sig til de nordiske landes kulturpolitiske arbejde med mangfoldighed, og vi foretager konkrete nedslag i den norske og danske kontekst.⁴⁴ Vores overordnede forskningsspørgsmål leder fortsat undersøgelsen, idet vi belyser det fra en anden vinkel: Hvem hører til i det fællesskab, som kulturpolitikken er med til at definere, vedligeholde og styrke i de nordiske velfærdsstater Norge og Danmark i det 21. århundrede? Med andre ord, hvem adresseres i kulturpolitikens fremskrivning af de nationale fællesskaber, og er der indikationer på, hvem der udelukkes fra disse fællesskaber? Vi berører således den kulturpolitiske repræsentation af tilhørsforhold i det nationale fællesskab ved at fremhæve de mest væsentlige initiativer og rapporter, der

42 Khawaja 2010, Habel 2015, Hervik 2019, Hvenegaard-Lassen & Staunæs 2019.

43 Andreassen & Vitus 2016, Danbolt 2016, Danbolt & Myong 2019, Thorsen 2020, Gaonkar 2022.

44 Til indsamlingen og fortolkningen af kulturpolitiske dokumenter i Danmark, Sverige og Norge har vores kollega Emma Sofie Brogaard fra Kunsten som Forum været en vigtig samarbejdspartner.

mellem 2000 og 2022 er relateret til mangfoldighedsarbejde i Norsk kulturråd og den danske Statens Kunstfond.⁴⁵

Vi tager især to faktorer under luppen: det *sprog*, der bruges i papirarbejdet til at definere fællesskab og mangfoldighed, og den *temporale ramme* af enten midlertidighed, vedholdenhed, langsigtetthed eller manglende kontinuitet, som initiativer for mangfoldighed får lov at operere i. Ligesom de norske og de danske separatistiske kollektiver adskiller sig ved at give udtryk for henholdsvis radikal glæde og vrede, adskiller de to landes kunstfonde sig over en årrække ved at gå radikalt forskellige veje. Vi foreslår, at disse divergerende veje kan bidrage til en øget forståelse af de kontrasterende fællesskabsforståelser, der er på spil i de to nordiske lande, og som de separatistiske kollektiver kan siges at være påvirket af.

Vi ser altså på kulturpolitisk repræsentation af befolkningsmæssig mangfoldighed i det 21. århundrede. Metodisk centrerer vi kulturpolitikens rolle som et diskursivt og rammesættende middel i repræsentationen – og dermed produktionen – af nationale fællesskaber. Mangfoldighedsrådgiver og forsker i litteratur- og kulturvidenskab Peggy Piesche har af flere omgange givet udtryk for, at vi må forstå repræsentation ud fra et behov for, at borgere skal kunne spejle sig på flere planer i kunst- og kulturdudbud. Det er væsentligt, at vi kan se mangfoldig repræsentation både i institutionernes overflader, hvor

45 I lighed med Statens Kunstfond i Danmark forvaltes Norsk kulturfond på armslængdes afstand af myndighederne. Det er her nødvendigt at fremhæve visse nuancer i det norske system: Norsk kulturfond forvaltes af det kollegiale organ Kulturrådet, tidligere Norsk kulturråd. Da vi lavede vores feltarbejde, var Norsk kulturråd både navnet på dette kollegiale organ og på en fagadministration underlagt Kultur- og ligestillingsdepartementet. Fagadministrationen var – og er – sekretariat for det kollegiale organ men varetager også selvstændige opgaver, som er direkte underlagt politisk ledelse. Fra 1. januar 2023 har fagadministrationen skiftet navn til Kulturdirektoratet. Rådskollegiet har beholdt sit gamle navn med kortformen Kulturrådet. Det mest centrale initiativ, vi undersøger i denne artikel, har sit udspring i Norsk kulturfond, men vi nævner også tiltag, som forvaltes af fagadministrationen. Vi skelner derfor mellem Norsk kulturråd (fonden) og Norsk kulturråd (fagadministrationen).

publikum er, og inde i organisationen. Piesche har derfor opfordret kunst- og kulturinstitutioner til at arbejde med mangfoldig repræsentation, særligt med fokus på racialiserede individer, på tre forskellige planer, samlet i tre P'er: repræsentation i *Publikum*, *Program* og *Personale* i kulturinstitutionen.⁴⁶ Piesche leder opmærksomheden hen på den synlige repræsentation af det »vi«, som kunstinstitutioner producerer i deres PR-apparat, og deres produktion af et fælles arkiv af viden om, hvem der hører til i institutionen og – skaleret op – også i nationen.⁴⁷ Hun taler om hvidhed som en magtstruktur, der reproduceres normativt i kunst- og kulturinstitutioner, og opfordrer til et simpelt spørgsmål: »Hvem er egentlig ikke til stede her?« og »Hvem kan handle her?«. ⁴⁸

Metodisk foreslår vi at tilføje endnu et P til Piesches analytiske apparat: før *Publikum*, *Program* og *Personale* i kulturinstitutionen kommer *Politik* – arbejdet med udformningen af dokumenter i kulturpolitikken såsom initiativer, puljer, retningslinjer og rapporter, der skal danne grundlag for ændrede praksisser. Hvem er egentlig til stede, stillejorte eller andetgjorte i kulturpolitikken papirer? Og hvem skriver kulturpolitikken retningslinjer? Vi fokuserer altså primært på udformningen, invitationen, interpellationen, om man vil, i de kulturpolitiske papirer, på infrastrukturene og mindre på realiteten af, hvem der modtager støtte og vælges til og fra. Vores analyse tager afsæt i præmissen om, at det er vigtigt for racialiserede kunst- og kulturarbejdere at kunne finde sig selv repræsenteret i det felt, de arbejder inden for. Derfor undersøger vi initiativer, der har til formål at fremme repræsentation og mangfoldighed, særligt i relation til racialiserede kunstnere. Selvom det også er yderst relevant at se nærmere på forholdet mellem artikulerede nationale mål og deres effekt i tal, fokuserer vi på at samlæse kulturpolitikken udsagn med de affekter som racialiserede kunst- og kulturarbejdere sætter ord

46 Piesche 2019.

47 Piesche 2018.

48 Piesche 2018: 0:53 og 1:05.

på. Det er den fællesskabskonstituerende signalpolitik, som udsendes fra Norsk kulturråd og Statens Kunstfond, som interesserer os, idet den kan fortælle os noget om den kulturpolitiske kontekst, som kollektiverne befinder sig i, og det nationale mangfoldighedsarbejde, eller mangel på samme, som kollektiverne også intervenserer i. Vi vil nu lave en læsning af mangfoldighedsindsatser i de statslige kunstfonde i Danmark og Norge, der i deres økonomiske omfang er relativt sammenlignelige med årlige budgetter på henholdsvis 500 millioner danske kroner og 905 millioner norske kroner,⁴⁹ men som alligevel er markant forskellige.

Vedholdende mangfoldighed i Norge

I Norge får puljen *Mosaikk – program for kunst og det flerkulturelle samfunn* i perioden 1998–2001 afgørende betydning for arbejdet med mangfoldighed frem til i dag og bliver også gentagne gange nævnt som inspiration i Danmark.⁵⁰ I slutningen af 1990'erne understreger den norske regering – ledet af Arbejderpartiet – at ændret demografisk sammensætning og kulturel mangfoldighed er berigende for samfundet og skal ses som en styrkelse af det nationale fællesskab. Norsk kulturpolitik sætter også anti-racisme på dagsordenen: »Racisme og diskriminering er i strid med vores grundlæggende værdier og skal modarbejdes aktivt. Dette perspektiv bør være udgangspunkt for målsætninger – også inden for kulturpolitik«.⁵¹

49 Tal hentet fra hhv. Statens Kunstfonds hjemmeside <https://www.kunst.dk/om-os/vores-formaal> (hentet 02.10.2022) og Norsk kulturråds hjemmeside <https://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/vis-artikkel/-/budsjett-norsk-kulturfond> (hentet 02.10.2022). Det norske tal udgør Norsk kulturfond, som forvaltes af rådskollegiet. Som vi har været inde på, jf. fodnote 45, forvaltes Norsk kulturråds opdrag som national koordinator for mangfoldighed af administrationen med andre midler.

50 Gran 2002, Ogundipe mfl. 2020, Davis 2007.

51 Den norske regering 1996 i Davis 2007: 37.

Det norske Storting igangsætter Mosaikk-programmet i 1998 og har som ambition at spejle og udvikle en bedre forståelse af et »flerkulturelt« samfund gennem kunsten. Programmet varetages af Norsk kulturråd (fondet) og uddeler omkring 5 millioner norske kroner om året. Mosaikk ledes af musikfestivalleder Khalid Salimi, der i samme periode er viceleder af Norsk kulturråd. Med reference til Piesches pointe om mangfoldig repræsentation i sammensætningen af institutionens *Personale*, er det værdt at fremhæve, at programmet altså realiseres i en tid, hvor flere racialiserede medarbejdere internt i Kulturrådet vedholdende gør opmærksom på mangfoldighedsarbejdets nødvendighed.⁵²

Mosaikk-programmet sætter en standard for, hvordan mangfoldighedsarbejde bliver en del af et større projekt, der handler om at skabe et flerkulturelt nationalt fællesskab – en standard, der kan spores de næste 20 år frem i Norge. Programmet skal støtte kunstnere med »migrationsbaggrund« og skabe en »større accept og forståelse for ikke-vestlige kunstneriske udtryk«, men samtidig også bedre »minoriteters« deltagelse på deres egne præmisser både som publikum, kunstnere og »ressourcestærke personer«.⁵³ I de kulturpolitiske dokumenter i Norge er der altså et sprog i spil, der markerer og fremskriver forskellighed i relation til den majoritetshvide befolkning. Samtidig produceres forskningsbaserede indsigter om de forhindringer og udfordringer, som det traditionelt forståede nationale fællesskab står over for, læst gennem kulturlivet. I en evaluering af programmet i 2002 påpeger kulturforsker Anne-Britt Gran, at en af forhindringerne for udviklingen af mere mangfoldighed i den norske kulturscene er arven fra »institutionel racisme« i den moderne europæiske kunstinstitution. Den institutionelle racisme udspiller sig ifølge Gran i institutionens forståelse af *kvalitet*

52 Ifølge en deltager på *Separatistisk Seminar* huskes forarbejdet for »flerkulturel«, senere mangfolds-indsats i Norsk kulturråd i slut 1990erne som samarbejde på tværs af råd og udvalg, hvor Khalid Salimi i perioden op til Mosaikkprogrammet er flankeret af bl.a. teater- og filminstruktøren Cliff Moustache.

53 Gran 2002: 7-8.

som noget rent æstetisk og autonomt, i begrebet *professionalisme* bundet til bestemte uddannelsestraditioner og i ideen om specifikke kunstneriske *genrer*, som kunstnere forventes at passe ind i.⁵⁴ Gran peger desuden på uoverensstemmelser mellem de »gode hensigter« i Mosaikk-programmet og retorikken i den offentlige kulturpolitiske diskurs i Norge, som ifølge Gran er nationalt (nationalistisk) orienteret.⁵⁵

I anbefalingerne fra Gran i 2002 foreslås det at forstå mangfoldighedsarbejde i Norge som både midlertidigt og nødvendigt, som middel og som mål i sig selv, kunne man sige, og at lade »marginaliserede« kunstnere igangsætte deres projekter *bottom up* og selv formulere deres ambitioner og samarbejder samt arbejde med kvoter, indtil de ikke længere er nødvendige, og repræsentationen har ændret sig.⁵⁶ Forestillingen om en midlertidig indsats for mangfoldighed i Kulturrådet efterfulgt af initiativer og produktion »på egne betingelser«, som Mosaikk-programmet byggede på, blev dog afvist af direktøren for Norsk kulturråds fagadministration Ole Jacob Bull. Bull indvender, at både politikere og kulturinstitutioner må fastholde mangfoldighed som et varigt fokusområde, for ellers kæntrer de gode intentioner i Kulturrådets relativt lille indflydelsesområde, der kun udgør omkring en tiendedel af kulturbudgetterne. På samme måde foreslår Bull også, at mangfoldighedsarbejdet ikke blot skal udøves af repræsentanter ude i kulturlivet, men at ansatte med »indvandrerbaggrund« også sidder med ved bordet i de styrende og initierende organisationer.⁵⁷

Sproget i Grans evaluering af Mosaikk-programmet vidner om en forankring i postkoloniale studier og tidlige kritiske racestudier. Her bør det bemærkes, at Norge løbende har afsat økonomi til forskning i Kulturrådets arbejde og har publiceret vidensbaserede forarbejder,

54 Gran 2002: 82.

55 Gran 2002: 83.

56 Gran 2002: 88.

57 Davis 2007: 40.

evalueringer og rapporter, samt fagfællebedømte publikationer om kulturpolitikens rolle og fremtid. Det fører til forskningsbaserede kulturpolitiske initiativer, der er underbygget med tal, analyser og sproglig agtsomhed, og derfor ikke så let kan overtages af eller aflyses på grund af mere kortsigtede politiske intentioner.

Det er væsentligt at gribe tilbage til Mosaikk-programmet, fordi det lægger kimen til et vedholdende arbejde med mangfoldighed i Norge fra 1998 og frem til i dag. Vedholdenhed og måske også udholdenhed, når man tænker på kulturpolitisk arbejde med mangfoldighed i relation til en ofte mere migrationskritisk offentlig debat, kan siges at være kendetegnende. Selvom flere kulturpolitiske aktører indimellem har syntes, at arbejdet med mangfoldighed er gået tabt i Norge, har det kun været midlertidigt. Det seneste, storstilede initiativ i Norge er, at Norsk kulturråds fagadministrasjon (nu: Kulturdirektoratet) er blevet udpeget som national koordinator for øget mangfoldighed, inkludering og deltagelse fra 2020. Der er – da dette initiativ stadig er i gang – blot et par elementer at kommentere indtil videre: For det første bliver kulturpolitikken en løftestang og et ekspertiseområde for mangfoldighed. For det andet er aktører og producenter af det igangværende mangfoldighedsarbejde i Norge delvist selv repræsentanter for levet erfaring med racialisering. For det tredje er sproget allerede i den forberedende rapport, *Et kunnskapsbasert og langsiktig mangfoldsarbeid*⁵⁸, udpræget vidensbaseret. Rapportens akademiske sprog er blandt andet informeret af kritiske racestudier, intersektionelle studier, kønsstudier samt kritiske handicap-studier, og den giver et sensitivt bud på, hvordan man kan arbejde situeret og også selektivt med forestillingen om mangfoldighed.⁵⁹ Og endelig, for det fjerde, bevidner

58 Ogundipe mfl. 2020.

59 Dette fører til fire kategorier inden for begrebet mangfoldighed som foreslået af Norsk kulturråd: 1) »Synlige minoriteter og grupper som representerer flerkulturelt og etnisk mangfold«, 2) »Den samiske befolkningen«, 3) »Nasjonale minoriteter« og 4) »Personer med funksjonsnedsettelse«. <https://www.kulturradet.no/mangfold/vis/-/slik-jobber-kulturradet-med-mangfold>

rapporten med sine referencer til Mosaikk-programmet, Grans evaluering og senere indsamlede erfaringer i Norsk kulturråd, at det norske arbejde med mangfoldighed bygger på mere end 20 års erfaring inden for kulturpolitikken og er insisterende, vedholdende og langsigtet.

Piesche har pointeret, at netop temporalitet i kulturproduktion – de vanlige forestillinger om, hvor lang tid det tager at producere et kunstprodukt eller ændre kulturvaner – kan være kimen til strukturel eksklusion. Formaterne, både temporalt og økonomisk, på kulturområdet er ofte kortsigtede – og antidiskriminatorisk arbejde er, som Pische understreger, et maraton snarere end en sprint.⁶⁰ På tværs af politiske debatter har norsk kulturpolitik fastholdt mangfoldighed som fokusområde over tid. Dermed kan man indvende, at Norges kulturpolitik ikke fungerer som en politisk løftestang for en nationalistisk dagsorden, som Duelund har karakteriseret den nordiske kulturpolitik modus operandi som siden årtusindskiftet. Stik modsat kan man argumentere for, at den norske mangfoldighedsdagsorden vidner om et forsøg på at udvide det nationale begreb om fællesskab ved strategisk at centrere befolkningsgrupper, som er udsat for strukturel eksklusion. I forlængelse heraf tyder det ikke på, at det vedholdende arbejde med mangfoldighed opfatter separatistiske organisationsformer som en trussel, men nærmere som et strategisk middel, der kan understøtte racialiserede kunst- og kulturarbejdere. En separatistisk gruppe som Queendom, der blandt andet fik støtte under Mosaikk-programmet i slutningen af 1990'erne, har netop kunnet opdyrke og videreføre livsglæde, mod og en beskyttende brynje af kontinuerlig kollektiv praksis til næste generation, til B16.

Aflyst, andetgjort og stillelagt i Danmark

Flere undersøgelser af velfærdsstatens kultur og dens kulturelle modeller i Norden har vist, at regionens lande er meget mere forskellige end ofte

60 Piesche 2019.

antaget.⁶¹ Sammenligner vi norsk og dansk kulturpolitisk arbejde med mangfoldighed, står et eksempel særlig klart: Hvor Norge har arbejdet aktivt med mangfoldighed og forsøgt sig med langsigtethed hen over de seneste 25 år, er dansk kulturpolitik og indsats i Statens Kunstfond punktuelle, kortvarige og båret frem af midlertidigt ansatte eller enkeltstående ildsjæle i råd og udvalg. Sidestiller vi sproglige og videnskabelige indsats, så er det danske sprogbrug knyttet til mangfoldighedsarbejde relativt inkonsekvent i ordvalg, tyndt på referencer og ikke baseret på den diskurs, som tilbydes i aktuel forskning. Det er ikke forskere, der udarbejder initiativer, rapporter og analyser for Statens Kunstfond om mangfoldighed, men derimod kulturproducenter, embedspersoner og kunstnere. Fordi der ikke, over tid, forekommer at have været en intention om at sedimentere mangfoldighed på initiativ-, indsats- eller puljeplan, er der i Slots- og Kulturstyrelsen heller ikke nogen tydelig rekrutteringsstrategi eller afspejling af levet erfaring med racialisering og minorisering i ansættelser eller udpegelser.⁶² For at underbygge den barske sammenligning vil vi nu fremhæve de tidlige og midlertidige »gode intentioner«, de politiske aflysninger og de raciale stillegørelser, som kendetegner de seneste godt 20 år i dansk kulturpolitik.

Siden 1990'erne har kulturpolitiske initiativer i stigende grad har været øremærket forskellige politiske mål i Danmark.⁶³ Den politiske agenda af stigende nationalisme og højredrejning, som har præget den øvrige politik, har også dikteret kulturpolitikken. I slutningen af 1990'erne er der i Danmark, som i Norge, en begejstret og fremskrevet tone om »globalisering«, det »fler- og interkulturelle«, det »multikulturelle« og »minoriteter«.⁶⁴

61 Esping-Andersen 1989, Hervik 2019.

62 Kunsthistoriker Claudine Zia pointerede dette i sit foredrag om repræsentation af »andre etniske« kunstnere på *Separatistisk Seminar 2022*.

63 Duelund 2009.

64 Davis 2007. NB: På dette tidspunkt er Statens Kunstfond (eller forgængerne Kunstrådet og Kunststyrelsen) ikke oprettet endnu, så vi refererer direkte til Kulturministeriets puljer.

En pulje under Kulturministeriet, Kulturministeriets Kulturfond, senere Kulturministeriets Udviklingsfond, giver fra 1996 særligt plads til »multi-kulturelle« kunstnere og skærper fra 1998 fokus på »det etniske og det tværkulturelle«. ⁶⁵ Fonden havde omkring 25 millioner danske kroner til uddeling hvert år. I en workshop om at huske initiativer, der understøttede mangfoldighed i nordisk kulturpolitik, under *Separatistisk Seminar*, mindes denne pulje af kunst- og kulturarbejdere, forskere og øvrige branchefolk fra de nordiske lande den som særligt udviklende og opmuntrende for racialiserede kunstnere. Men i 2001 sætter den liberalt-konservative regering under Anders Fogh Rasmussen en stopper for udvidelsen af kunstens mangfoldighedsunderstøttende rammer. Kulturministeriets Udviklingsfond lukkes til fordel for en sammenlægning af Kulturministeriets midler baseret på kunstgenrer. Det er krav om kvalitet og genrebevidsthed, der aflyser mangfoldighedsarbejdet, som skal kendetegne den nye regerings samlede kulturråd – netop faktorer, som Gran i Norge har udpeget som underbyggende for den »institutionelle racisme«. ⁶⁶ »Jeg har nedlagt fonden, fordi den overhovedet ikke lever op til de kvalitetskrav, som man kan stille til en offentligt støttet fond. Man har ikke gået efter kvaliteten, men de sjove eksperimenter«, forklarer VK-regeringens kulturminister Brian Mikkelsen. ⁶⁷ Også det vidensproducerende organ Det Interkulturelle Netværk (1998–2001) lukkes samme år, hvor statsministeren i sin nytårstale gør sig til talsmand for en politik, der ikke ønsker forsknings- og ekspertbaseret viden i råd og nævn, og bruger vendinger som »statsautoriserede smagsdommere« og »ekspertyranni«. ⁶⁸

Årsagerne til forskellen på dansk og norsk kulturpolitik kan altså spores 20 år tilbage: Norge opskalerer mangfoldighedsarbejdet som et nationalt indsatsområde, der blev opbygget i 1990'erne, imens

65 Thiesen 2005, Davis 2007: 16.

66 Gran 2002: 82.

67 Villadsen 2002.

68 Rasmussen 2002.

Danmark lukker ned for sine aktiviteter. I de efterfølgende år udgives rapporter, oplæg og en enkelt temadag afholdes i Kunststyrelsen – det nye, samlende organ – der, forfattet af enkeltaktørerne Lene Thiesen (2005), Trevor Davis (2007) og Ditte Maria Bjerg,⁶⁹ gør status på mangfoldighedsarbejdet i Danmark og indhenter *best practice*-erfaringer fra især Norge, England og Tyskland. Deres arbejde udgør uden tvivl en opsøgende erfaringsindsamling, der ikke desto mindre vidner om en mangel på konsekvente definitioner, et tilfældigt sprogbrug, små tilløb og manglende referencer til kontinuerlige *erfaringer* fra langsigtede danske initiativer – med andre ord foreligger der kun oplystninger af kortvarige *projekter*. Det danske mangfoldighedsarbejde er altså strukturelt fattigt: Der er ingen kulturforskere involveret og ingen øremærkede økonomiske midler, ligesom temporaliteten i mangfoldighedsarbejdet er kortsigtet og (knap nok) projektbaseret, frem for vedholdende. Men sproget i den danske kulturpolitik er også underinformeret: Hvor norske kulturpolitiske dokumenter refererer til en kontekst af, hvad Gran har kaldt »institutionel racisme« og svenske ditto til »racisme«, »slaveri«, »kolonialisme« og »diskrimination« som del af den europæiske modernitets historie,⁷⁰ så ytres der i Danmark allerede i 2005 advarsler om »ghettoisering«.⁷¹

Terminologien om »ghettoisering« kommer til at få en særlig betydning i dansk integrations- og indvandringspolitik, hvor Regeringen under Lars Løkke Rasmussen med støtte fra

69 Thiesen og Davis er eksperter inden for international kuratering og festivalledelse fra *Københavns Internationale Teater* (KIT), Bjerg er forperson for Statens Kunstfonds Projektstøtteudvalg for Scenekunst i årene 2014–17.

70 SOU 2006: 79: 11.

71 Thiesen 2005: 6. Inspireret af norsk mangfoldighedsarbejde foreslår Thiesen at hindre ghettoisering ved at synliggøre »herboende »etniske« kunsterne og kulturpersonligheder« og styrke tværkulturalitet og sameksistens (Thiesen 2005:7). Vi fremhæver citatet, fordi det bliver »ghettoisering« nærmere end tværkulturalitet, der kommer til at sætte dagsordenen.

Socialdemokratiet i perioden 2016–2019 lancerer strategien »Et Danmark uden parallelsamfund: Ingen Ghettoer i 2030«, der skal forflytte borgere fra almene boliger og nedrive store sociale boligbyggerier opført i velfærdsstatens guldalder, der nu siges at have høj kriminalitet, arbejdsløshed og – som den vigtigste faktor – en stor population med den andetgørende signifiant »ikke-vestlig baggrund«. ⁷² Til denne strategi bruges og nævnes kulturpolitikken eksplicit som »løftestang«: Kunst og kultur kan konkret modvirke parallelsamfund, hedder det sig i puljen »Kunst og kultur i udsatte boligområder« (2019–2022) under Kulturministeriet selv. ⁷³ Statens Kunstfond lancerer desuden puljen »6705 + Statens Kunstfond – Statens Kunstfond rykker ind i udsat boligområde i Esbjerg« i 2019, som skal virke som en »saltvandsindsprøjtning« i et alment boligområde i provinsbyen Esbjerg. Stengårdsvej i Esbjerg er kategoriseret som en ifølge Regeringen »hård ghetto« med 68 procent »indvandrere og efterkommere«. Initiativet skal styrke »demokrati«, »udvikling« og »almendannelse«. ⁷⁴

På et statsligt plan har dansk kulturpolitik altså ikke en formuleret strategi for mangfoldiggørelsen af det nationale fællesskab. De fremhævede eksempler vidner desuden om et manglende sprog for mangfoldighedens problemstillinger såsom strukturel diskrimination, der, sammenlignet med det norske eksempel, kan være forbundet med fravalget af midler og tid til mangfoldighedsarbejder, men også med manglen på vidensproduktion internt i de kulturpolitiske organer. En problematik, der blandt andet medfører en stillestående af racialiseringsproblemer. ⁷⁵ En decideret historisk bevidsthed om Danmarks kolonihistorie er heller ikke evident i de kulturpolitiske baggrundspapirer, ligesom der ikke findes et sprog for forskellige erfaringer

72 Økonomi- og Indenrigsministeriet 2018.

73 Statens Kunstfond 2019.

74 Statens Kunstfond 2019.

75 Myong 2009.

af andetgørelse blandt danske borgere, hvad end det er, som efterkommer af koloniale subjekter, som racialiseret borger, som transnationalt adopteret og/eller som Inuk-kunstner fra Kalaallit Nunaat, eksempelvis. Begreberne »race« og »hvidhed« forekommer heller ikke i en dansk kontekst, ligesom »institutionel racisme« heller ikke kommer på tale. De fælles andetgørende proxy, der bruges på tværs af sektorer i Danmark, er »indvandrere«, »efterkommer af indvandrere«, borger med »ikke-vestlig baggrund« og menneske af »anden etnisk herkomst«.76

Vi mener, at denne kulturpolitiske horisont af aflyste og manglende initiativer samt fremmedgørende sprog, der vedrører nationens mangfoldighed og dens stillejorte problemstillinger – særligt for de af det nationale fællesskabs medlemmer, der oplever praktisk, diskursiv eller affektiv eksklusion – hører med til forklaringen på, hvorfor de racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Danmark vælger at organisere sig separatistisk. Fraværet af et nationalt initieret sprog for erfaringen af andetgørelse og underrepræsentation samt den manglende langsigtedhed og vedholdenhed i mangfoldighedsarbejdet i dansk kulturpolitik delegerer arbejdet med at skabe inkluderende og tilhørsforstærkende fællesskaber til kunst- og kulturarbejderne selv. Det kræver udholdenhed – forstået som en affektiv kompensation over tid – at bære disse mangler og forsøge at implementere selvinitierede forandringer. I lyset af denne forklaringsramme, som er informeret af vores indsamlede data fra forskningsseminaret og af vores sprog- og temporalitetscentre-rede kulturpolitiske analyse, kan vi bedre forstå, hvorfor separatismen beskrives som en art følelsesmæssigt åndehul, som et beskyttende værn, synlighed og faglig opkvalificering, der garanterer arbejdsro og en kontinuerlig tilførsel af ilt, hvad enten den skal bruges på at opdyrke et kollektivt livsmod i Norge eller kanalisere en produktiv vrede og kompensere for et manglende nationalt mangfoldighedsarbejde i Danmark.

76 Thorsen 2020.

Konklusion: Separatismen som hindring i eller udvidelse af det nationale fællesskab?

I denne artikel har vi undersøgt et udvalg af separatistiske kollektiver af kunst- og kulturarbejdere i relation til nationale fællesskabsproduktioner i Norden. Vores analyser af syv separatistiske kollektivs følelspolitiske afsæt og mangfoldighedsarbejde i Norge og Danmark har søgt svar på, hvem der er repræsenteret i de fællesskaber, som fremskrives og fastholdes af landenes kulturpolitik. Vi har fremhævet et udvalg af organiserede racialiserede aktører i kunst- og kultursektoren, som aktivt giver udtryk for *ikke* at føle sig adækvat repræsenteret eller hjemme i deres respektive branchebaserede fællesskaber.

Analysen af affekter i de separatistiske kollektiver fremhævede tre metaforer, der var interessante, fordi de gik igen i gruppernes begrundelser for separatisme. Medlemmerne gjorde rede for, at de betragtede deres kollektiver som følelsesmæssige *åndehuller*. Det separatistiske kollektiv er et tilflugtssted fra oplevelsen af strukturel racial ensomhed – en ensomhed som adskillige medlemmer både tilskrev fælles oplevelser af underrepræsentation og erfaringer af andetgørelse i deres respektive brancher og i nationalstaten. Særligt to norske kollektiver fremhævede i positive vendinger, at kollektivet også fungerer som en *hær* og en *brynje*. Disse krigeriske metaforer blev nænsomt brugt til at beskrive det separatistiske kollektiv som et bestyrkende og beskyttende fællesskab, der på den ene side øger den enkelte kunst- og kulturarbejders synlighed og dermed muligheder for at få arbejde, men også afstiver den racialiserede kunst- og kulturarbejders modstandskraft mod ensomheds- og diskriminationserfaringen, der i fællesskab afindividualiseres og afneutraliseres og i stedet bliver kollektiviseret og i visse tilfælde også politiseret.

Vores analyse fremhævede også en bemærkelsesværdig forskel på norske og danske kollektivs følelspolitiske strategier. Mens de norske grupper gav udtryk for en vilje til at skabe »lukkede« fællesskaber for at kunne fejre og bestyrke medlemmernes kunstneriske virker,

så gav de danske kollektiver udtryk for, at de følte sig nødsaget til at samles om at rette en fælles kritik mod ekskluderende strukturer i det danske samfund. Selv på det relativt lille grundlag af fire grupper gav det os anledning til at sammenholde Norges og Danmarks kulturpolitiske indsatser for øget mangfoldighed for bedre at kunne begribe de mulige strukturelle årsager til de separatistiske kollektivs forskellige følelespolitiske praksisser. Sammenligningen tydeliggjorde, at de norske og danske kulturpolitiske prioriteringer har taget sig markant anderledes ud i løbet af de to forrige årtier: Hvor Norge i den vanlige projekttemporalitet inden for kultursektoren har bedrevet vedholdende og sprogligt vidensbaseret mangfoldighedsarbejde i mere end tyve år, har Danmarks indsatser for mangfoldighed i kulturpolitisk øjemed været karakteriseret af aflyste initiativer, alenestående ildsjæle fra kultursektoren, et andetgørende sprogbrug og en kontinuerlig stilleørelse af strukturel diskrimination. Derfor vurderede vi også, at kulturpolitikken kan bruges som infrastrukturel forståelsesramme for fællesskabsproduktioner i Norge og Danmark, herunder også separatismens fællesskaber.

Vi konkluderer ud fra de separatistiske kollektivs ytringer og praksisser, at deres arbejde kan forstås som to forskellige indsatser, der på hver sin vis styrker racialiserede borgere og yder en »service« til nationens fællesskabsforståelse i form af øget repræsentation samt sproglig og kunstnerisk udvikling. På den måde kan de separatistiske kollektiver betragtes som selvbestaltede tænketanke for bredere mangfoldighed, der uddanner befolkningen med supplerende sprog, viden og æstetisk forestillingskraft. Separatistiske fællesskaber har udefra set ofte været kritiseret for at fungere som ekkokamre. For kollektiverne selv er separatisme et strategisk middel til at koncentrere samtalen i kollektiverne indadtil om visse problematikker uden afbrydelse fra modstridende positioner. Og udadtil er det et middel til at skabe synlighed og fordre nye fællesskabsforståelser i lyset af forandrede nationale demografier og en revideret kolonihistorie. Som middel er separatismens temporalitet muligvis blot midlertidig, som en

indsats i et afgrænset tidsrum: Det er et værn om en samtale, og det er et stykke kulturarbejde, der på et tidspunkt kan være tilendebragt. Men separatismen er også et mål i sig selv, når den udgør et omsorgsrum og muliggør erfaringen af at være en majoritet.

Separatismens fællesskaber kan anskues som strategiske og nødvendige for minoriserede grupper, men de er også beskrevet med frygtsomme affekter som en »ghettoiserende« tendens og dermed en trussel mod det nationale fællesskabs kulturelle værdier som »almen-dannelse« i Danmark.⁷⁷ Alarmistisk bliver det foreslået, at kulturpolitik kan »hindre en ghettoisering og fastlåsning af forskelle«.⁷⁸ Den nyliberale kulturminister Mette Bock realiserer i 2018 sådan en »hindring« af forskellighed, da hun søsætter det kulturpolitiske initiativ, der understøtter Ghettoloven. »Vi ønsker ikke, at der i Danmark findes befolkningsgrupper, der isolerer sig fra det øvrige samfund og lever efter helt andre værdier og normer«, ytrer hun og sender kunstnerne ud i de »udsatte boligområder«.⁷⁹ Det er naturligvis nødvendigt at understrege, at Bocks tiltag gælder boligområder og ikke separatistiske kollektiver. Ikke desto mindre kan der skaleres op og ned i forståelsen af separatisme som strategi: Gran fastslår allerede i 2002, at separatistisk organisering både kan styrke på samfundsmæssigt mikro- og makroplan blandt de separatistiske kollektivets medlemmer og i det brede nationale fællesskab: »Monokulturelle kunstudtryk og ghettoiseringstendenser kan være nødvendige overlevelsesstrategier for en minoritetsgruppe, og de behøver ikke være negative. En selvsikker og stolt minoritetskultur kan være lettere at interagere med end en undertrykt og usikker – også æstetisk«.⁸⁰ Gran vover sig endda ud på det sammenligningsgrundlag, at Norge selv har været en undertrykt minoritetskultur

77 Økonomi- og Indenrigsministeriet 2018, Statens Kunstfond 2019.

78 Thiesen 2005.

79 Kulturministeriet 2019a.

80 Gran 2002: 84, vores oversættelse.

under den danske kolonimagt, og insinuerer derigennem, at Norge bør have forståelse for, at minoriserede kulturudtryk og -organiseringer kan blive til »guldalderæstetik«. ⁸¹ Kan separatisme være sværere at favne for en nation som Danmark, hvis nationale fællesskab historisk set ikke kender til, eller ikke vil kende til følelser af at være minoriseret?

Litteratur- og kildeliste

- Ahmed, S. (2014). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press.
- Akwugo, E. & Sobande, F. (red.) (2019). *To Exist is to Resist: Black Feminism in Europe*. Pluto Press.
- Andreassen, R. & Vitus, K. (2016). Introduction: Affectivity as lens to racial formations in the Nordic countries. I R. Andreassen & K. Vitus (red.), *Affectivity and Race: Studies from Nordic Contexts* (s. 1–17). Taylor & Francis Group.
- Becker, H.S. (1982). *Art Worlds*. University of California Press.
- Bejder, P. (2016). *Indvandring til Danmark, efter 1945*. Danmarkshistorien. www.danmarkshistorien.dk/vis/materiale/indvandring-til-danmark-efter-1945
- Bissenbakker, M. & Myong, L. (2019). The affective biopolitics of migration. *Nordic Journal of Migration Research*, 9(4), 417–424.
- Bissenbakker, M. & Nebeling, M. (2020). En følelsernes grammatik og politik. I D.N. Madsen, E.O. Rode, L.H.J. Kramhøft & M.A.E. Kim-Larsen (red.), *Et ulydigt arkiv: Udvalgte tekster af Sara Ahmed* (s. 11–22). Forlaget Nemo.

81 Vi afholder os her fra at analysere Norges egen undertrykkelse af samere.

- Blickstein, T. (2019). Affects of racialization. I J. Slaby & C. von Scheve (red.), *Affective Societies: Key Concepts* (s. 152–165). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351039260-25>
- Combahee River Collective. (1977). *The Combahee River Collective statement*. Hentet 14. december 2022 fra <http://circuitous.org/scraps/combahee.html>
- Cramer, N., Elg, E. & Jørgensen, A.V. (2021). Sorthed. *Periskop. Forum for kunsthistorisk debat*, (25), 5–11.
- Dahlerup, D. (1998). *Rødstrømperne: Den danske Rødstrømpebevægelses udvikling, nytænkning og gennemslag 1970–1985* (Bd. 1–2). Gyldendal.
- Danbolt, M. (2016). New Nordic exceptionalism: Jeuno JE Kim and Ewa Einhorn's *The United Nations of Norden* and other realist utopias. *Journal of Aesthetics and Culture*, 8(1), artikel 30902. <https://doi.org/10.3402/jac.v8.30902>
- Danbolt, M. & Myong, L. (2018) 'Det her skal alle da opleve': Racial transformation som erkendelsesproces og mangfoldighedsværktøj i dansk anti-racistisk performance. *Peripeti*, 15(29/30), 56–71. <https://doi.org/10.7146/peri.v15i29/30.109631>
- da Silva, D. F. (2007). *Toward a Global Idea of Race*. University of Minnesota Press.
- Daugaard, S., Jørgensen, S.M. H, Schmidt, C.U. & Tranholm, M.R. (2020). Kollektiv. *Peripeti*, 17(31), 6–15. <https://doi.org/10.7146/peri.v17i31.119029>
- Davis, T. (2007). *Kulturel mangfoldighed set i forhold til Kunstrådet*. Kunstrådet.
- Duelund, P. (2008). Nordic cultural policies: A critical view. *Journal of Cultural Policy*, 14(1), 7–24.
- El-Tayeb, F. (2011). *European Others: Queering Ethnicity in Postnational Europe*. University of Minnesota Press.
- Esping-Andersen, G. (1989). *The Three Worlds of Welfare Capitalism*. Polity Press.

- Gaonkar, A.M. (2022). *Feeling Sick of Home? A Cultural Study of Postmigrant Homesickness in Contemporary Denmark* [Doktorafhandling]. Københavns Universitet.
- Gran, A-B. (2002). *Mosaikk – Når forskjellen forener: Evaluering af programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn*. Norsk kulturråd.
- Habel, Y. (2015). Om at udfordre den svenske exceptionalisme – At undervise som sort. *Kultur og Klasse*, 43(119). <https://doi.org/10.7146/kok.v43i119.22246>
- Harding, J. & Pribram, D. (red.) (2009). *Emotions: A Cultural Studies Reader*. Routledge.
- Haugsevje, Å.D., Hylland, O.M. & Stavrum, H. (2016). Kultur for å delta – Når kulturpolitiske idealer skal realiseres i praktisk kulturarbeid. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 19(1), 78–97. <https://doi.org/10.18261/ISSN2000-8325-2016-01-05>
- Hawthorne, S. (2019). *In Defence of Separatism*. Spinfex Press.
- Hervik, P. (red.) (2019). *Racialization, Racism, and Anti-Racism in the Nordic Countries*. Palgrave Macmillan.
- Hvenegaard-Lassen, K. & Stunæst, D. (2019). Elefanten i (bede)rummet. Raciale forsvindingsnumre, stemningspolitik og idiomatisk diffraktion. *Kvinder, køn og forskning*, 28(1-2), 44–57. <https://doi.org/10.7146/kkf.v28i1-2.116116>
- Ipsen, P. (2020). *Et åbent øjeblik*. Gyldendal.
- Khawja, I. (2010). *To belong everywhere and nowhere: Fortællinger om muslimskhed, fællesgørelse og belonging* [Doktorafhandling]. Roskilde Universitet.
- Kulturministeriet. (2006). *Strategi for kultur i hele landet*.
- Kulturministeriet. (2019a, 29. marts). *Kultur kan modvirke parallelsamfund* [Pressemeddelelse]. <https://kum.dk/aktuelt/nyheder/kultur-kan-modvirke-parallelsamfund>
- Kulturministeriet. (2019b, 26. marts). *Kultur bygger bro i udsatte boligområder* [Pressemeddelelse]. <https://kum.dk/aktuelt/nyheder/kultur-bygger-bro-i-udsatte-boligomraader>

- Kunst, B. (2015). *Artist at Work*. Zero Press.
- Lloyd, D. (2018). *Under Representation. The Racial Regime of Aesthetics*. Fordham University Press.
- McEachrane, M. (red.) (2016). *Afro-Nordic Landscapes: Equality and Race in Northern Europe*. Routledge.
- Ministeriet for kulturelle anliggender. (1969). *En kulturpolitisk redegørelse. Betænkning nr. 517*.
- Myong, L. (2009). *Adopteret: Fortællinger om transnational adoption og racialiseret tilblivelse* [Doktorafhandling]. Aarhus Universitet.
- Ogundipe, A., Sande, S.E. & Aslaksen, E.K. (2020). *Et kunnskapsbasert og langsiktig mangfoldsarbeid*. Kulturrådet. <https://www.kulturdirektoratet.no/web/guest/vis-publikasjon/-/et-kunnskapsbasert-og-langsiktig-mangfoldsarbeid>
- Piesche, P. (2018). Peggy Piesche, Günter Winands, Daniel Neugebauer, Prasanna Oommen: Introduction. [Lydoptagelser fra symposiet «The State of the ArtsInstitutions» på Haus der Kulturen der Welt]. I *HKW. Haus der Kulturen der Welt*. https://soundcloud.com/hkw/the-state-of-the-artsinstitutions?utm_source=www.hkw.de&utm_campaign=wtshare&utm_medium=widget&utm_content=https%253A%252F%252Fsoundcloud.com%252Fhkw%252Fthe-state-of-the-artsinstitutions
- Piesche, P. (2019, 19. januar). *Are we enemies? Are we friends? With Gloria Wekker, Peggy Piesche, Max Czollek and Bahareh Sharifi*. Samtale på festivalen «Friendly Confrontations», Münchner Kammerspiele, München.
- Radicalesbians. (2018). The women-identified-woman. I M. Shally-Jensen (red.), *Defining Documents in American History: LGBTQ+ (1923–2017)* (s. 168–178). Salim Press. (Oprindeligt udgivet 1970)
- Rasmussen, A.F. (2002). *Statsministerens nytårstale: Anders Fogh Rasmussens nytårstale 1. januar 2002*. Regeringen. <https://www.regeringen.dk/aktuelt/statsministerens-nytaarstale/anders-fogh-rasmussens-nytaarstale-1-januar-2002/>

- Schmidt, C.U. (2022a). No count! BIPOC artists counteracting «fair» representation and systemic racial loneliness in higher education in the arts. *Journal of Aesthetics & Culture*, 14(1). <https://doi.org/10.1080/20004214.2022.2046956>
- Schmidt, C.U. (2022b). *Produktionsæstetik*. Laboratoriet for Æstetik og Økologi.
- Separatistisk Seminar*. (2022, 15.-16. september). Transskriberede, pseudonymiserede lydoptagelser fra forskningsseminar afholdt på Union København.
- Sharma, D. (2019). Ny feminisme I: Affekt og følelser. I B. Eriksen & B. Schiermer (red.), *Ny kulturteori: En grundbog* (s. 519–545). Hans Reitzels.
- SOU 2006: 79. (2006). *Integrationens svarta bok: Agenda för jämlikhet och social sammanhållning*. Kulturdepartementet.
- Spivak, C.G. (2012). *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Routledge.
- Statens Kunstfond. (2019). *Statens kunstfond rykker ind i udsat boligområde i Esbjerg* [Pressemeldelse]. <https://www.kunst.dk/statens-kunstfond-rykker-ind-i-udsat-boligomraade-i-esbjerg>
- Thiesen, L. (2005). *Kulturel mangfoldighed i Danmark*. Kunstrådet.
- Thorsen, T.S.S. (2020). *Racialized Representation in Danish Film: Navigating Erasure and Presence* [Doktorafhandling]. Aalborg University.
- Villadsen, J. (2002, 12. januar). Kulturminister vil reformere kulturstøtte. *Information*. <https://www.information.dk/2002/01/kulturminister-refomere-kulturstoette>
- Villadsen, K. (2020). I assure you, we have the strictest alien act possible!: The emergence of the concept «risky immigrants» in Denmark. *Qui Parle*, 29(1), 145–177. <https://doi.org/10.1215/10418385-8241934>
- Wekker, G. (2016). *White Innocence: Paradoxes of Colonialism and Race*. Duke University Press

- Yildiz, E. & Hill, M. (2017). In-between as resistance: The post-migrant generation between discrimination and transnationalization. *Transnational Social Review*, 7(3), 273–286. <https://doi.org/10.1080/21931674.2017.1360033>
- Zink, V. (2019). Affective communities. I J. Slaby & C. von Scheve (red.), *Affective Societies: Key Concepts* (s. 289–299). Routledge. <https://doi.org/10.4324/9781351039260-25>
- Økonomi- og Indenrigsministeriet. (2018). *Ét Danmark uden parallelsamfund: Ingen ghettos i 2030*. https://www.regeringen.dk/media/4937/publikation_ét-danmark-uden-parallelsamfund.pdf

Højskolesangbogens fællesskaber

Av Anne Klara Bom og Torsten Bøgh Thomsen

Sange og det at synge sammen er dansk kulturarv. En af de centrale kilder til dansk, folkelig fællessang er *Højskolesangbogen*, der udkom for første gang i 1894. Det overordnede mål med sangbogen er, at dens indhold skal »afspejle samtidens fællessangskultur«.¹ Dermed er *Højskolesangbogen* et stykke materiel kulturarv, der skal samle, udtrykke og understøtte den danske immaterielle kulturarvspraksis, som fællessang er i Danmark.

For at sikre, at det er den danske samtids opfattelser af og behov for fællessang, der afspejles i bogens indhold, er *Højskolesangbogen* løbende blevet revideret. Den 19. udgave udkom i 2020, og udgivelsen gav anledning til en politisk debat forankret i de udskiftninger af sange, som gjorde sig gældende i den nye udgave. Debatten rummede identitets- og værdipolitiske ytringer om Danmark, og hvad det vil sige at være dansk. Særligt tilvalget af sangeren Isam B's »Ramadan i København« fik opmærksomhed fra flere politiske partier, der gav

1 *Højskolesangbogen* u.å.

udtryk for, at en »ramadansang« ikke hørte til i *Højskolesangbogen*.² 2020 var imidlertid også året, hvor *Højskolesangbogen* for første gang toppede bestsellerlisten hos landets boghandlere. Det skete som en direkte effekt af en stigende interesse for fællessang i den danske befolkning, foranlediget af den første nedlukning af samfundet under coronapandemien. Danskerne blev opfordret af regering og myndigheder til at vise »samfundssind« og være »sammen hver for sig«, og fællessang blev en måde at samles på uden at være fysisk sammen. Tv-programmet »Fællessang hver for sig«, der inviterede de isolerede danskere til fællessang hver fredag aften, samlede mere end en million seere om ugen i foråret 2020. I hver udsendelse var der sange fra *Højskolesangbogen*, og selvom sangteksterne pædagogisk blev vist på skærmen, ønskede seerne tydeligvis også at have deres egne eksemplarer i hænderne, når de skulle synge med. Forskellige rammesætninger og anvendelser af *Højskolesangbogen* viser bogens indlejrede koblinger til forskellige fællesskabsforståelser, hvor den både bruges i aktuelle sociale fællesskaber og som omdrejningspunkt i diskussioner om danske fællesskabers grænser og afgrænsninger.

Når man i dag betragter debat- og medielandskaber, er det måske nærliggende at tænke, at kontroverser i relation til *Højskolesangbogen* er et nyt fænomen. At den tidligere eksisterede i en form, der så godt som aldrig blev ændret på, og at de aktuelle ændringer og tilhørende kontroverser skyldes et senmoderne samfunds omskiftelighed og brud med fortiden. Men *Højskolesangbogen* har givet anledning til kontroverser om nation og national identitet, lige så længe den har eksisteret. Dens skiftende indhold, måderne, den er blevet brugt på, og de sammenhænge, den er blevet brugt i, fortæller en kulturhistorie om, hvordan Danmark har udviklet sig som nation, og særligt, hvordan danske forståelser af fællesskaber har udviklet sig i samme takt.

2 Se for eksempel Khader 2020, Messerschmidt 2020, Tesfaye 2020.

I denne artikel sætter vi fokus på udvalgte nedslag i den kulturhistorie. De tre nedslag, vi inddrager, er årene op til den første udgivelse samt årene omkring og efter henholdsvis Genforeningen og 2. verdenskrig. Nedslagene er valgt ud fra en tese om, at der er noget særligt på spil i både rammesætningen og brugen af *Højskolesangbogen* og fællessang i krisetider: Når den realpolitiske virkelighed forandres, har det en konkret indvirkning på *Højskolesangbogens* indhold og de fællessangspraksisser, der knytter sig til den. Med inddragelse af nye teorier fra kritiske kulturarvsstudier belyser vi eksempler på, hvordan og med hvilke effekter *Højskolesangbogen* historisk har indgået i forhandlinger om og udtryk for national identitet og fællesskaber i Danmark. Forhandlinger, hvor den viser sig både at have samlende og splittende kraft. Analytisk koncentrerer vi os om, hvordan *Højskolesangbogen* og dens tilknyttede sociale praksisser er blevet brugt til at formidle forskellige aktørers skiftende forestillinger om danske fællesskaber i den offentlige debat, og om hvordan forskellige rammesætninger af bogen forholder sig til de sammenhænge, den bruges i, og de måder, den bruges på.³

Højskolesangbogen i kritiske kulturarvsstudier

Vi tilgår *Højskolesangbogen* og dens tilknyttede praksisser teoretisk og analytisk inden for rammerne af den gren af kulturarvsforskningen, som kaldes kritiske kulturarvsstudier. Hvor den oprindelige kulturarvsforskning var kendetegnet ved en opfattelse af fortiden som noget, der har formet nutiden, ligger kritiske kulturarvsstudiers fokus på fortiden i nutiden og dermed på, hvordan kulturarv bruges, vinkles og løbende

3 Vores empiriske eksempler stammer fra aviser og er hentet fra platformen mediestream.dk.

tilpasses samtidens behov.⁴ Kulturarvens betydninger og værdier henger altså uløseligt sammen med de sociale kontekster og processer, som den anvendes i.

Højskolesangbogen og dens tilknyttede sociale praksisser bliver her kulturarv, der *gør* noget i og ved sociale fællesskaber: Den bliver ladet med diskursiv betydning og forstærker kollektive følelser, den faciliterer både inklusion og eksklusion, og den både opretholder og udfordrer fortællinger og forestillinger om nationen og national identitet.⁵ Disse kulturelle processer forstår vi som *affektive praksisser*.⁶ Begrebet rummer et opgør med et affektteoretisk skel mellem diskurs og affekt med det argument, at sproglige og affektive dimensioner ikke adskilles i sociale praksisser, og at de derfor også analytisk bør forstås som forbundne og gensidigt konstituerende: Det affektive intensiveres ofte i kobling til det diskursive, og det diskursive gør affekt mere kraftfuldt.⁷ Affekter skal hermed betragtes som ressourcer, der kan bruges bevidst, velovervejet og strategisk i praksis.⁸ Som vores analyser i denne artikel viser, gør det sig for eksempel gældende, når diskursiv praksis rummer appeller til og inddragelse af nostalgi. Her afspejles et mix af sprog og følelser, som vi ved at bruge affektiv praksis som greb ikke søger at adskille. I stedet retter vi det analytiske fokus mod, hvordan affekt gøres af mennesker i dette mix: »Affective practice focuses on the emotional as it appears in social life and tries to follow what participants do«, som socialpsykologen Margaret Wetherell formulerer det.⁹

4 Se blandt andet Harrison 2012, MacDonald 2013, Smith 2006; 2021, Wertsch 2002.

5 Smith mfl. 2018: 10.

6 Wetherell 2012.

7 Wetherell 2012: 7, 19.

8 Wetherell 2012: 52.

9 Wetherell 2012: 4.

Affektiv praksis er blevet en integreret del af nyere kritiske kultur-
arvsstudier de seneste år, hvor begrebet særligt bruges i analyser af de
ofte komplekse og uforudsigelige måder, hvorpå mennesker forholder
sig til og påvirkes af møder med kulturarv. Ved at forstå disse proces-
ser som *affektive arvspraksisser*¹⁰ retter vi analytisk opmærksomhed
mod »the performative nature of heritage-making«¹¹ og dermed mod
de måder, affekter rammesætter og driver forhandlinger om og etab-
leringer af kulturarvens betydninger i praksis.¹² *Højskolesangbogen*
udtrykker i den optik en proces, hvor opfattelser af at høre til formidles
og forhandles.¹³ Vi undersøger dermed, hvordan og med hvilke effekter
sangbogens indlejrede affektivitet bliver forsøgt tøjlet af forskellige
aktører med forskellige formål og hensigter¹⁴ i de performative proces-
ser, hvor kulturarvens betydninger og værdier etableres, opretholdes
og forhandles.

Højskolesangbogens tilblivelseshistorie

Da den første version af det, vi i dag kender som *Højskolesangbogen*,
udkom i 1894, skete det på bagkant af et århundrede, der i stigende
grad havde stået i nationens og sangens tegn. Den tyske filosof Johann
Gottfried von Herder, som betegnes som nationalismens fader, havde
hundrede år forinden lanceret et opgør med oplysningstiden inden
for tænkningen og klassicismen inden for kunsten. Oplysningstidens
fornuftsoptimisme og tro på, at historien ville frisætte mennesket via
stigende rationel indsigt i verden, blev underkendt. Det samme gjorde
klassicismens promovning af den romerske og græske antik og

10 Smith mfl. 2018, Smith 2021: 58.

11 Smith 2021: 55.

12 Smith 2021: 61.

13 Smith 2021: 57.

14 Smith 2021: 39.

renæssancens standarder for kunsten, der af klassicismen oplevedes som objektive. Hvad Herder så i denne udvikling var en homogenisering af kulturer ud fra et udefrakommende princip, som svækkede den lokale og især nationale sammenhængskraft. I stedet præsenterede han et pluralistisk kulturbegreb, der tilkendegav, at hver kultur var unik og centrerede sig om sit eget tyngdepunkt. Det var derfor også i lokal-sproget, man skulle lede for at finde den flygtige *Volksggeist*: »How shall we acquire patriotism and love of our fatherland, if not through its language, through the most excellent thoughts and sensations, expressed in it like a stored-up treasure!«¹⁵

En kulturs poetiske udtryk og sjæl viste sig efter Herders opfattelse ikke hos kosmopolitiske nyklassicister, der orienterede sig imod andre landes kunstneriske udtryk, men i det lokale sprog og den lokale folkløse. Det var i sagnene, eventyrene og folkesangene, man fandt den autentiske kerne i en kultur. Dette romantiske nybrud inden for kunsten hvilede ifølge filosofen Hans-Georg Gadamer på en omvendning af oplysningstidens historiesyn:

Som modsætning til oplysningens tro på perfektionering, håbet om den fuldstændige befrielse fra 'overtro' og fortidens fordomme, tildeles de ældste tider nu en romantisk magi, ja en fortrinsret på sandhed: Mytens verden, det ureflekterede liv i et 'naturgroet' samfund, hvor bevidstheden endnu ikke er splittet, det kristne ridderskabs verden. Omvendingen af oplysningens forudsætning resulterer i den paradoksale tendens til restauration, dvs. til at genoprette det gamle, fordi det er gammelt, i den bevidste tilbagevendende til det ubevidste osv., og kulminerer i en anerkendelse af den mytiske urtids overleverede visdom.¹⁶

15 Herder 1797/2009: 6.

16 Gadamer 1960/2004: 261.

Den tyske romantiks udbredelse og betydning i årtierne efter Herder kan vanskeligt overvurderes. Særligt i Danmark bliver den herderske kobling af romantikkens interesse for oldtid, middelalder, folkløse og natur med et nationsopbyggende projekt en dominerende tendens på tværs af kunstarter. Forfattere, filosoffer og kunstnere bidrog til, at litteratur og kunst blev oplagte steder at finde beskrivelser af den særligt danske natur og kultur. Inden for litteraturen sås det for eksempel hos præsten N.F.S. Grundtvigs interesse for de nordiske og islandske oldtidssagaer, B.S. Ingemanns ridderromaner samt St. St. Blicher og J.M. Thieles indsamling af folkesagn, der er symptomatiske for en generel orientering inden for kunsten imod det nationale og historiske.

Højskolesangbogen blev altså til i en national kontekst som et resultat af koblinger mellem folk, fællessang og fællesskab op gennem 1800-tallet, og opdraget for sangbogen var fra begyndelsen at understøtte og afspejle den danske folkelige fællessang. Sangbogen kan ses som en dansk materialisering af 1800-tallets tanker om både nation, nationalt tilhørsforhold og dannelse af befolkningen. Grundtvigs virke i denne sammenhæng er et afgørende kapitel i *Højskolesangbogens* tilblivelseshistorie. Han var overbevist om, at nationens kerne var det jævne folk, bønderne, som i 1830'erne udgjorde omkring 85 procent af befolkningen og derfor var en majoritet i Danmark. Herders formulering om »ét sindelag, ét sprog og én nation« klinger med i Grundtvigs mål om et Danmark, som var en monokulturel enhed. At henvende sig til bønderne med dette mål var bestemt ikke dumt, for de var allerede organiseret i fællesskaber. Grundtvig mente som Herder, at der var noget ægte og oprindeligt i enhver kultur, og han så danske folkeviser og folkeeventyr som eksempler på det. Han fandt dem netop frem for at binde Danmarks fortid sammen med nutiden og skabe national, kulturel sammenhængskraft og fælles referencerammer til det danske folk, som skulle være lige og ikke præget af classeskel.¹⁷

17 Grundtvig 1808.

Lighed betød desuden for Grundtvig, at alle danskere skulle have samme ret til uddannelse gennem folkeoplysning, hvilket resulterede i etableringen af folkehøjskolerne. I Grundtvigs ideer om det danske folk og den folkelige opdragelse spillede fællessang en central rolle. Grundtvig var af den overbevisning, at salmer og sange skulle kunne synges, fordi netop deltagelsen i fællessang var et effektivt virkemiddel, når nye budskaber skulle sætte sig i kroppen på mennesker.¹⁸ Man kan altså sige, at tankerne bag fællessang med Grundtvig var, at der skulle være tale om en affektiv praksis: At diskurs (sangtekster og budskaber) og affekt (følelser og reaktioner på at synge sammen) hang uløseligt sammen og forstærkede hinanden gensidigt. Sprog og affekt var altså stærkt forbundet i de tanker og begivenheder, der gik forud for udgivelsen af den første version af *Højskolesangbogen*, og både det diskursive og det affektive var forankret i det nationale fællesskab som social kontekst. Det var her, fundamentet for den affektive arvspraksis omkring *Højskolesangbogen* blev lagt, og den var kendetegnet ved en produktiv orienteret brug af nostalgi som ramme-sættende affekt for brug og forståelse af sange og fællessang i Danmark.

Med produktiv nostalgi som drivkraft

Den brug af fortiden, som Grundtvig sammen med sine samtidige forfattere og kunstnere gjorde sig til repræsentant for, havde nostalgi som omdrejningspunkt og drivkraft. Etymologisk er nostalgi blevet til som en sammentrækning af de græske ord *nostos* (hjemrejse) og *algos* (smerte) og rummer altså både en spatial (hjem), en mobil (rejse) og en affektiv (smerte) dimension.

I den tidlige kulturarvsforskning blev nostalgi udelukkende omtalt som noget negativt, der blev (mis)brugt på både elitære og højreorienterede og/eller konservative dagsordener til at udtrykke reaktionær og

18 Baunvig 2018: 104.

forandringsresistent længsel efter fortiden som det »hjem«, man ønsker sig tilbage til.¹⁹ En sådan opfattelse af nostalgi fik en af grundlæggerne af de oprindelige kulturarvsstudier David Lowenthal til så sent som i 2015 at definere nostalgi som patologisk; som en irrationel og urimelig tilstand,²⁰ hvor det »hjem«, der udtrykkes længsel efter, alene er temporalt og dermed ikke rettet mod et konkret sted, men i stedet en »forestillet og uopnåelig fortid«.²¹

Ved første øjekast kan Grundtvig og hans samtidiges ærinder måske ligne udtryk for en sådan temporal nostalgi. Men ser man nærmere på formuleringerne knyttet til programæstetikken, tegner der sig et andet billede af bevægelsens udgangspunkt, og det skyldes ikke mindst arven fra oplysningstiden. Når man arbejder kultur- og litteraturhistorisk, er det nemt at forfalde til en historieforståelse, hvor klart afgrænsede paradigmer afløser hinanden. Sådan ser det imidlertid sjældent ud i praksis, og i Danmark blev romantikkens historiske interesse fusioneret med oplysningstidens humanistiske dannelsesideal og ambition om at udbrede »lyset« til den bredere befolkning. Intentionen var således ikke at drømme sig tilbage til en tabt storhedstid, men at bruge bevidstheden om denne som indgang til en tabt nationalfølelse, en fælles ånd, der kunne revitaliseres i samtiden, for at befæste et fællesskab, der hele tiden havde eksisteret, men som man havde mistet blikket for. Således bekendtgjorde kunsthistorikeren Niels Lauritz Høyen i sin paradigmesættende forelæsning »Om en Skandinavisk Nationalkonsts Betingelser« i 1844:

det er en Trang efter at see det fremstillet, som især lever og bevæger sig i Folkets Indre, der skal tilfredsstilles. Det er en Længsel efter den velgiørende Følelse, at de offentlige

19 Lowenthal 1989, Hewison 1987, Hall 1988.

20 Lowenthal 2015, Smith & Campbell 2017: 612.

21 Blunt 2003: 720.

Omgivelser harmonisk lade en almindelig, dybtfølt Stemning gienklinge. [...] Talen er altsaa ikke om Enkeltmands Forkiærlighed og Tilbøielighed, men om den Lyst, hvori vi alle mødes, i hvis Tilfredsstillelse vi alle ville finde en fælles Glæde.²²

Som det ses, er der hos Høyen mere på spil end en længsel tilbage til en svunden tid. Han peger her på den danske kunsts potentiale til at fremkalde et allerede eksisterende fællesskab i befolkningen ved at afspejle følelserne af samhørighed.

I de senere år er forståelsen af nostalgi blevet nuanceret væsentligt i nyere kritiske kulturarvsstudier, hvor særligt to tilføjelser er centrale. Dels er forhåndskategoriseringen af nostalgi som en reaktionær tilstand blevet foreslået erstattet med en eksplorativt orienteret forståelse af nostalgi som en affektiv praksis, der kommer til udtryk, når mennesker oplever kulturarv og tildeler både egne oplevelser og selve kulturarven betydning og værdi.²³ Dels har flere forskere de seneste år teoretisk undersøgt nostalgi som andet og mere end længsel efter tider, der er passeret, ved i stedet at fokusere på udtryk for og effekter af det, der er blevet betegnet som *produktiv nostalgi*. Forståelsen af nostalgi som produktiv indebærer et fokus på, hvordan mennesker bruger nostalgi til at relatere til både nutid, fremtid og fortid. Nostalgi ses her ses som en kropsligt situeret praksis, hvor det »hjem«, der fremkalder nostalgi, bliver tilføjet konkrete, spatiole dimensioner: Analyser af produktiv nostalgi koncentrerer sig om, hvordan mennesker *gør* nostalgi på konkrete steder, og de forholder sig undersøgende til, hvordan affekt og diskurs virker sammen i praksis. Det gør de på bekostning af tidligere ideer om, at nostalgi udelukkende udtrykte sentimentale længsler efter »hjem« som et fortidigt fælles oprindelses-

22 Høyen 1844.

23 Campbell mfl. 2017.

sted.²⁴ I tråd med denne forståelse tilgår vi i denne artikel nostalgi som en affektiv arvspraksis,²⁵ der viser sig, når mennesker udtrykker tilhørsforhold til og længsel efter både historiske og samtidige fællesskaber. Og i stedet for at abonnere på de tidligere kulturarvsstudiers kategorisering af nostalgi som en melankolsk og sentimental længsel efter fortiden forholder vi os undersøgende til, hvordan affekt og diskurs virker sammen i kulturarvspraksisser, hvor mennesker bindes sammen gennem forestillinger om samhørighed funderet i fælles historie, kulturarv, værdier og steder.

Det er her værd at bemærke, at Høyens indkredsning af det særligt danske rummer en kobling til en nordisk kontekst, og at programmet netop er et opgør med en form for importeret nostalgi, der ikke er knyttet til hverken de kroppe eller de steder, som skal udtrykke den. Da han fortsætter med at skitsere kunstens emne og formål, siger han således: »Nordens Historie, støttet paa Landets og Folkets Grundtræk, det er det Stof hvoraf den Konst, som vi have modtaget fuldvoxen udefra, må gjenfødes iblandt os, dersom den ej skal staa som et forstenet Udtryk«. ²⁶ Høyen sigter her netop til den græske og romerske mytologi, som vi i Danmark havde »modtaget fuldvoxen udefra« og orienteret vores kunst efter, hvilket ifølge ham havde skabt en kunstscene, der havde mistet kontakten til befolkningen. Udskiftningen af de sydeuropæiske idealer med de nordiske kan således ses som et forsøg på at udskifte en temporal nostalgi med en produktiv, lokalforankret og fremtidsorienteret version.

En lignende produktiv brug af nostalgi ses i endnu mere udpræget grad inden for musikken. Karl Clausen beskriver i *Dansk folkesang gennem 150 år* en række komponister og sangbogssamlere i 1800-tallet, der videreførte dannelsesidealene fra oplysningstiden og i sti-

24 Blunt 2003, Wheeler 2017.

25 Campbell mfl. 2017, Smith & Campbell 2017.

26 Høyen 1844.

gende grad gav dem et romantisk, folkeligt og nationalt præg. I det sene 1700-tal finder vi komponisten J.A.P. Schulz, der repræsenterede den oplysningsbaserede tankegang, at den almene dannelse kan udbredes til den brede befolkning via sang, der »for denne generation ikke blot [var] et æstetisk, men fuldt så meget et pædagogisk-folkeligt anliggende«,²⁷ som skulle blive forbilledet op igennem 1800-tallet. Schulz' mest berømte elev var ingen ringere end C.E.F. Weyse, der med sine melodier til danske fædrelandssange og salmer blev guldalderens fremmeste komponist. Weyse blev sidenhen vejleder for komponisten A.P. Berggreen, der i midten af århundredet indsamlede og udgav et væld af folkemelodier ud fra Schulz' pædagogiske idealer, som heller ikke fornægter sig i følgende uddrag fra 1842 af en af de mange programmerklæringer, han ligeledes udgav:

Under den Bevægelse i Videnskabens og Kunstens Regioner, der har fundet Sted i dette Aarhundrede, er ogsaa Opmærksomheden bleven henvendt paa de Skatte, som Nationerne eie i deres Folke-Sange og Melodier. Som umiddelbare Ytringer af Folkeslagenes aandelige Natur, maae de ogsaa i høieste Grad tiltrække ethvert poetisk Gemyt. De befrugte Phantasien og lade os skue dybt ind i hver Nations eiendommelige Væsen [...]. Men Musikerne have endnu ikke, saaledes som Digterne med Hensyn til Folkepoesien, tilfulde erkjendt, hvilket nærende Stof for musikalsk Composition der ligger i Folkemelodierne; thi Optagelsen af dette Element i Kunsten skulde ikke blot bestaae i, ligefrem at indlægge hine Melodier et Musikkværk; men disse maae være gaaede over i Componistens Væsen, der da, opfyldt af deres Aand, vil kunne give sit Arbeide det eiendommelige, nationale Præg, der dog frem for Alt giver et Kunstværk Betydning.²⁸

27 Clausen 1958: 73.

28 Berggreen i Vestergård og Vorre 2006: 17-18.

Hos både Høyen og Berggreen er det således tydeligt, at der ikke, sådan som Gadamer antyder, er tale om en reaktionær og temporalt orienteret verdensfravendthed i den danske romantiks historieforståelse – en nostalgi, der vil »genoprette det gamle, fordi det er gammelt«. Historien skal ikke genskabes, men den historie- og traditionsbevidste kunstner vil kunne kanalisere en autenticitet fra tidligere tider og revitalisere den i sin samtid. Det er et eksempel på produktiv nostalgi, hvor følelser for fortiden aktiveres i nutiden af både politiske og sociale grunde og med klare mål for konkrete fællesskabers fremtid.

Nyere forskning inden for kritiske kulturarvsstudier viser også eksempler på, at positive følelser for fortiden ikke nødvendigvis er det samme som at længes tilbage til fortidige tilstande.²⁹ I kulturarvsforskerne Laurajane Smith og Gary Campbells analyser af iscenesættelser og oplevelser af den britiske arbejderklasses kulturarv viser nostalgi sig som en kompleks og fremtidsorienteret affektiv praksis, hvor efterkommere genkender sig selv i museumsudstillinger og i den genkendelse udtrykker både sorg over en tabt tid, stolthed over forfædres bedrifter og selvtillid som efterkommere. Disse konstruktive og affektivt komplekse linjer, der trækkes mellem fortid og nutid, bidrager til håb om en fremtid, der »while linked to past achievements, did not, unlike the stereotype of reactionary nostalgias, seek to return to the past«.³⁰ Geografen Alison Blunt har også peget på, at nostalgi i praksis kan bidrage til realiseringer af en bedre fremtid for bestemte fællesskaber på konkrete steder. I hendes analyse af, hvordan anglo-indere materialiserede deres længsel efter hjem og følelsen af at høre til i bosættelsen McCluskieganj konstaterer Blunt, at nostalgien her tog form som en produktiv kraft, fordi fortiden blev tilpasset nutidige konkrete behov og følelser med den hensigt at skabe en bedre fremtid for anglo-inderne,

29 Wheeler 2017.

30 Smith & Campbell 2017: 622.

som følte sig uønskede i både Indien og Storbritannien.³¹ Fælles for disse bidrag til kritiske kulturarvsstudier er, at nostalgi indkredses som en affektiv arvspraksis, der både involverer bestemte fællesskaber, forestillinger om en fælles fortid og håb om en bedre – fælles – fremtid.

Netop fællesskaber – særligt det nationale – var i midten af det 19. århundrede mere et åbent spørgsmål end en absolut enhed. Spørgsmål om, hvad og hvem det danske fællesskab var, blev i praksis suppleret med spørgsmål om, hvilke klasser der skulle udgøre majoriteten af den danske befolkning. Høyens og Berggreens formuleringer er tidsligt sammenfaldende med oprettelsen af den første højskole i Rødding i 1844, og det er således inden for dette værdi- og kulturpolitiske klima, Grundtvigs visioner om en folkehøjskole til dannelse af den almene befolkning, særligt almuen, skal ses. Romantikken som kunstnerisk paradigme og ideologi var i udgangspunktet på mange måder forbeholdt en lille urban elite, ikke mindst fordi den primært udfoldede sig i litteraturen og billedkunsten. Men blandt andet med Grundtvig blev den omsat og udbredt til en bredere folkelig bevægelse, særligt i kraft af fællessangen, hvor de filosofiske idealer blev et anliggende for fællesskabet snarere end for de få indviede. Det var endda Grundtvigs eksplicit formulerede projekt at tilføje den boglige og lærde romantik en folkelig dimension med fællessangen: »Hvad nu Folke-Sangen angaaer, da forstaaer jeg derved ikke noget, der blot staaer paa Papiret, men virkelig Sang i Folkemunde og i Folkets Aand«. ³² Højskolebevægelsen var simpelthen den måde, det romantiske, nationsopbyggende projekt nåede ud til den almene befolkning på, ikke mindst fordi den blev ledsaget af en strøm af forskellige sangbøger, der begyndte at udkomme i 1840'erne. Som Karl Clausen opsummerer:

31 Blunt 2003.

32 Grundtvig 1904–1909 (Bd. 8): 328.

Spekulerer man over guldalderlitteraturens betydning for bredere kredse af folket, er det af mange grunde udelukket at konstatere nogen kontakt i de tre til fire første årtier af det 19. århundrede. [...] Den virkelighedsnære romantik havde folkelige muligheder, der i stigende grad fandt anvendelse fra 1840'erne, gennem *oplysning*, læsning og sang. Det er derfor, det i dette årti skyder frem med folkelige sangbøger.³³

Højskolesangbogen var altså én udgivelse i en lang række af sangbøger, der blev udgivet med det formål, at følelsen af nationalt tilhørsforhold skulle synges ind i kroppene på den danske befolkning gennem fællessang, der skulle skabe national samhørighed på tværs af generationer og klasser. Hvad angår kulturarvspraksisser, og særligt de immaterielle, er det imidlertid sådan, at der ofte følger dissonans:³⁴ Med den stigende bevidstgørelse om, hvad det særligt danske fællesskab bestod af, fulgte også klare markeringer af, hvad og hvem der var ekskluderet fra det fællesskab.

Højskolesangbogen og det særligt danske fællesskab

I 1849 udgav en af Grundtvigs mest dedikerede disciple, P.O. Boisen, *Nye og gamle Viser af og for det Danske Folk*, og det interessante ved den sangbog er, at den udover den tidstypiske interesse for folkeviser og nordisk mytologi foretager en kobling imellem det historiske materiale og aktuelle politiske begivenheder i Danmark. I 1849 var den altoverskyggende hændelse tre-årskrigen, hvilket giver sig til kende allerede i bogens tematiske inddeling:

33 Clausen 1958: 156.

34 Tunbridge & Ashworth 1996.

Krigen 1848, med et Forspil.

Krigen 1849.

Fædrelandssange.

Gammel-Viser og Smaa-Sange.³⁵

Treårskrigen medførte en forandring i sangens fællesskabsskabende funktion. Dens potentiale til at samle og danne befolkningen blev nu tilføjet en yderligere dimension: ideologisk oprustning og skarp afgrænsning mod syd. I 1848–1852 udgav Grundtvig ugebladet *Danskeren*, som blev hans talerør, hvor han blandt andet fik luft for et brændende tyskerhad i den aktuelle tilspidsede konflikt. I skillingsviser og prosa cementerede han begrebet »Vildtysk«, der betegnede tyskere som uciviliserede, udannede og uberskede,³⁶ og i digtet »Folkeligheden« skrev han, symptomatisk for tiden:

Præst og Adel, Borger, Bonde,
Konstner, Skipper, Skolemand
Kalde alt Udansk det Onde,
Værge Danskens Fædreland,
Og mens hver har Sysler sine,
Alle dog hinanden ligne,
Har tilfælles Byrd og Blod,
Modersmaal og Løvemod!
Svar ei fattes Skoven!³⁷

Karakteristisk for digtet er en forhandling af fællesskaber, hvor de tidligere klasseskel opløses til fordel for et større fællesskab, der er

35 Bak 1977: 43.

36 Grundtvig 1904–1909 (Bd. 9): 145, 206, 311, »Vild-tysker« u.å.

37 Grundtvig 1904–1909 (Bd. 9): 139.

konstitueret imod en ydre trussel, alt »udansk«, der defineres som »ondt«, og som finder sammenhængskraft i den fælles historie (byrd), biologisk tilhørsforhold (blod), fælles sprog (modersmål) og den fælles ambition om at forsvare det (løvemod). Her bruges fortiden og særligt påmindelsen om en fælles historie og et geografisk afgrænset slægtsskab produktivt som en affektiv forstærkning i indkredsningen af det særligt danske.

Disse tanker præger også P.O. Boisens sangbog, der løbende udkom i nye udgaver i 1850'erne og 60'erne, og hvor det særligt bemærkelsesværdige ifølge Karl Bak var, at digteren Carl Ploug fyldte mere og mere for hver udgave, indtil han, hvad antal sange angår, var på højde med Grundtvig. Ploug bidrog i det hele taget aktivt med beskrivelser af 1800-tallets fællesskabsfølelser i Danmark. Ud over at være digter var Ploug fra 1839 medarbejder ved det nationalliberale blad *Fædrelandet* samt en indflydelsesrig politiker fra 1853 til 1890, først i Folketinget og dernæst i Landstinget, hvor han og hans parti repræsenterede den offensive »Ejderpolitik«, der som løsning på spændingerne i fyrstedømmerne Slesvig, Holsten og Lauenborg søgte helt at indlemme Slesvig i den danske nationalstat, men opgave kravet på Holsten og Lauenborg ud fra overvejelser om det talte sprog og varierende grader af dansksindethed i de områder. Det er således nærliggende at opfatte Ploug som nationalist i ordets mest fundamentalistiske betydning. Men også Ploug koblede det danske med det nordiske: Han var nemlig samtidig en af hovedpersonerne i skandinavismen, der blomstrede op i begyndelsen og midten af 1800-tallet. Med understregning af Danmark, Norge og Sveriges fælles sproglige, kulturelle og politiske historie advokerede bevægelsens fortalere for en ny Kalmarunion, der kunne skabe en magtbalance imellem Rusland mod øst og et i stigende grad organiseret tysk forbund mod syd. Sigende for bevægelsen skrev Ploug i 1842 sangen »Længe var Nordens Herlige Stamme«, der lyder:

Længe var Nordens
Herlige Stamme
Spaltet i trende
Sygnende Skud;
Kraften, som kunde
Verden behersket,
Tyggede Sul fra
Fremmedes Bord.

Atter det Skilte
Bøjer sig sammen,
Engang i Tiden
Vorder det Et;
Da skal det frie
Mægtige Norden
Føre til Sejer
Folkenes Sag!³⁸

Den skandinavistiske tanke gjorde sig også gældende hos Høyen, der i forordet til sin ellers så nationalt orienterede forelæsningsbringer følgende sigende præcisering: »hvor der er et saa gammelt, saa nøie Slægtskab som mellem Skandinaviens Folk, der vil det faae en overordentlig Indflydelse, naar Konstneren betragter hele Norden som sit Fødeland, hele Nordens Historie, som sit eget Folks Historie, og dertil sigter Forfatteren ved Udtrykket: Skandinavisk Konst«.³⁹ Skandinavismen og den danske nationalisme var således ikke bare sameksisterende, men forstærkede hinanden gensidigt. Det danske fællesskab blev konstitueret i forhold til på den ene side et større og

38 *Sangbog* 1894. *Højskolesangbogens* seks første udgaver blev udgivet under titlen *Sangbog*.

39 Høyen 1844.

løser fællesskab mod nord og på den anden side gennem en skarp afstandtagen fra andre lande og kulturer, særligt Tyskland mod syd. To fællesskabsforståelser, den nationale og den skandinavistiske, blev derfor konsolideret gennem konstruktionen af kulturelle »andre«, hvilket også fremgår af Plougs omtale af »fremmede« og Grundtvigs bestemmelse af alt udansk som ondt.

Skandinavismen, der som udgangspunkt blev udtrykt som produktiv nostalgi tilbage i det tidlige 1800-tal – et forsøg på at reetablere et fællesskab med en fælles fremtid som sigte – skiftede altså karakter med treårskrigen og særligt efter nederlaget i 1864. Danmarks ageren i politisk og militær henseende foregik op til slaget ved Dybbøl ud fra en naiv tro på opbakning fra det større fællesskab, Skandinavien blev betragtet som. Til de nationalliberales forbløffelse kom Sverige dog ikke Danmark til hjælp, og bevægelsen havde spillet fallit. Alligevel blev den skandinavistiske tanke bevaret i *Nordiske fædrelandssange og folkesange* samlet af C. Bågå og J. Nørregaard i 1873, der også populært kaldtes *Testrupbogen* og er endnu en forløber for *Højskolesangbogen*. Karl Bak skriver:

Man bemærker at bogens 1. afsnit er NORDEN. Det understreger Nørregaards stærke tilknytning til den skandinavistiske tanke og til Carl Ploug og *Fædrelandet*. Afsnittet indeholder slagsangene fra skandinavismens og studentermødernes store dage i 1840'erne og 1850'erne, samt ny-digtede sange fra slutningen af 1860'erne, med Ploug som den dominerende digter.⁴⁰

Kraftigt reduceret i areal og befolkningstal, som Danmark var, stod landet i en identitetsmæssig krise i slutningen af 1800-tallet, og det var stadig ydmygelsen i 1864 og det flammende tyskerhad, der prægede udvalget, da *Højskolesangbogen* så dagens lys i 1894. Som eksempel på dette kan nævnes Edvard Lembkes »Blev nu til spot dine tusind-

40 Bak 1977: 56.

årsminder« (1864) og Kristen Karstensens digt til sangen »Eja! hvor man nu tumler« fra samme år, hvor vi genfinder Grundtvigs begreb om »Vildtysken«:

Eja! hvor man nu tumler med Sønderjydens land!
Vildtysken han raser, så meget som han kan;
alt dansk skal lægges øde og kvæles i sin rod,
ej mere må der synges om gamle Danebod.⁴¹

Tyskerne blev repræsenteret gennem dehumaniserende beskrivelser som upålidelige vilde, over for de ganske vist ydmygede, men ædle danskere, som på et tidspunkt ville rejse sig igen, generobre det tabte og jage fjenden på porten.

De historiske begivenheder og bevægelser, der gjorde *Højskolesangbogens* tilblivelse mulig, var altså blandt andet kendetegnet ved en strategisk og bevidst brug af affektive markører i en vinkling af fortiden, der både blev tilpasset samtidens behov og forestillinger om den bedst mulige fælles fremtid for danskerne og Danmark. Nostalgi blev her brugt til at producere både fællesskabets interne ligheder og dets ydre grænser. Så da *Højskolesangbogen* blev udgivet, blev den genstand i en affektiv arvspraksis, der var dybt forbundet til forestillinger om og forventninger til et Danmark og en dansk befolkning forankret i fælles følelser for og forståelser af det danske fællesskab, dets fælles historie og dets fælles fremtid.

Sang som stille protest

På trods af de kommende årtiers massive udvikling af både Danmark og den danske befolkning fulgte *Højskolesangbogens* revisioner ikke

41 *Sangbog* 1894: 380.

helt med i samme tempo i begyndelsen af det 20. århundrede.⁴² Derfor var senromantikken tyskerhad bredt repræsenteret i sangbogen helt frem til 1920'erne. Det er nærliggende at se videreførelsen af den militaristiske, nationalromantiske sangtradition som et udslag af temporal nostalgi, en længsel efter en svunden tid, som ikke kan nås. Men her er det vigtigt at tage sangtraditionens regionale udtryk med i betragtning. I det Sønderjylland, der var blevet indlemmet i Tyskland, fandtes stadig en stor dansksindet befolkning, der havde sin egen sangbog, *Den Blaa Sangbog*, som blev udgivet første gang i 1881. Den blev efterhånden så populær, at de tyske myndigheder forbød flere af sangene og i det hele taget rettede et skærpet fokus mod danske sangpraksisser. I 1899 medførte det, at 24 af bogens sange, der kunne opfattes som særligt opildnende, blev forsynet med tre »advarselsstjerner«. Udover de to nationalsange var det i høj grad de krigeriske sange fra tiden efter 1864, som man opfordrede til forsigtighed ved afsyngelsen af.⁴³ Sange, der handlede om modersmålet, sagn, historie og Norden blev anset som »suspekter«, og af tyskerne blev fællessang omtalt som »det farligste agitationsmiddel, danskerne ejer«.⁴⁴ Derfor blev flere sange underlagt censur. Et eksempel er sangen »Det haver så nyligen regnet«, som blev skrevet af historielæreren Johan Ottosen, der var med til at etablere foreningen Studentersamfundets Sønderjyske Samfund – en forening med det erklærede mål at fremme dansksindede sønderjyders interesser. Sangen var både en del af *Den Blaa Sangbog* og sidenhen *Højskolesangbogen*. Netop på grund af den tyske opmærksomhed blev sangen skrevet på en folkemelodi, så sønderjyderne kunne slå over i den oprindelige tekst, hvis det skulle blive nødvendigt.⁴⁵ Den er

42 Bak 1977: 81.

43 Jensen 2018: 133.

44 Jensen 2018: 134.

45 Grænseforeningen u.å.

desuden skrevet i et symbolsprog, som skulle gøre det svært for udefrakommende at forstå, hvad for eksempel disse strofer refererede til:

Det haver så nyligen regnet,
det har stormet og pisket i vor lund.
Frø af ugræs er føget over hegnet,
åg på nakke og lås for vor mund.
Årets løb har sin lov,
der blev lyst i vor skov,
ak, hvor kort, indtil alt er stormens rov.

[...]

Og de tro'de, at hjertebånd kan briste,
og de tro'de, at glemmes kan vor ret!
De skal vide, de aldrig ser de sidste,
de skal vide, at ingen bliver træet.
Thi som årene randt,
sås det: båndene bandt,
kræfter fødtes for kræfterne, som svandt.

I Sønderjydernes brug af denne sang havde nostalgien også en produktiv funktion som affektivt virkemiddel til at holde et dansk fællesskab ved lige og udtrykke en stille protest imod en uønsket overmagt. Relationerne mellem sprog og følelser er også værd at bemærke i denne sammenhæng: Med en tekst, der kun kan forstås af de indviede, bliver det fælles forstærket med både affektive og diskursive bånd.

I løbet af første halvdel af det 20. århundrede blev *Den Blaa Sangbog* gradvist fortrængt af *Højskolesangbogen* i brugssammenhæng i Sønderjylland. Ved Genforeningen afstod Tyskland Sønderjylland til Danmark, der dermed fik den grænse imod syd, som landet har i dag. Man kan sige, at Grundtvigs herderske mål om »ét sprog, ét sindelag, én nation« hermed endeligt var realiseret. Forsoningen mellem de to tidligere stridende parter var imidlertid ikke umiddelbart afspejlet i *Højskolesangbogen*, hvor man stadig

kunne synge om vildtyskere og drømme om en militant genrejsning af Danmark på vikingemanér. For igen at skabe forbindelse mellem den realpolitiske virkelighed og fællessangsrepertoiret, måtte der foretages ændringer i *Højskolesangbogens* indhold. Der blev i 1926 nedsat en ny redaktion til at varetage indhold og udgivelse af denne 11. udgave af *Højskolesangbogen*. Og udvalgets beslutninger blev ledsaget af en heftig debat i landets dagblade. Med kirurgisk præcision var netop de militante og tyskfiendtlige sange redigeret ud, blandt andet »Blev nu til Spot«, »Vaj højt, vaj stolt, vaj frit vor Flag«, »Vift stolt på Codans Bølge« og »Vi har sagt det så tit«. En anonym skribent i *Middelfart Avis* harcelerede over, »hvor skaanselsløst Udvalget har brugt den blaa Blyant«⁴⁶, og bemærkede om indlemmelsen af sange, der refererede til arbejderklassen og bondestanden:⁴⁷

at just de Aakjærskes og Skjoldborgske Toner⁴⁸ i særlig Grad bør præge vor Højskole, vil i hvert Fald mange af de ældre Kvinder og Mænd i Højskolens Tjeneste ikke kunne bifalde.

Det er bemærkelsesværdigt, hvordan kritikken blev formuleret på vegne af den ældre generation: Folk, der måske kunne huske ydmygelser fra krigsårene eller yngre sønderjyder, der havde erfaringen af at leve under tysk herredømme i frisk erindring. Her blev der etableret et

46 Ukendt 1927: 3.

47 De empiriske eksempler i dette afsnit er indsamlet på mediastream.dk med følgende søgestreng: Folkehøjskolens Sangbog 11. udgave 1/1/1925-31/12/1928, Højskolens sangbog 11. udgave 1/1/1925-31/12/1928, Højskolesangbog 1926 1/1/1926-31/12/1928 og Højskolesangbogen ellefte udgave 1/1/1926-31/12/1928.

48 Jeppe Aakjær (1866–1930) og Johan Skjoldborg (1861–1936), danske digtere, som spillede en central rolle i det såkaldte »Folkelige gennembrud« i dansk kunst og litteratur i begyndelsen af 1900-tallet. Karakteristisk for perioden var en fortsættelse af ideerne fra Det Moderne Gennembrud, men med et ønske om at skabe opmærksomhed omkring almuens og arbejderklassens vilkår. Dette ofte ud fra socialrealistiske, men til tider også idylliserende perspektiver.

generationelt skel mellem fællesskaber, hvor en yngre generation blev klandret for at have forrådt en ældre.

Kritikken gik i særlig grad på udeladte sange i den nye udgave. Man havde dog ikke nøjedes med at bortredigere de mest militante sange: Man havde også redigeret vers ud af sange, der trods alt var kommet med, hvilket i maj 1927 blev behandlet i en leder i *Nationaltidende* med titlen »De Sange, Højskolen lemlæster«:

Bevidst og tendentiøst beskærer Højskolen Danmarks nationale Sange. De Sange, Højskolernes Ungdom faar Lov at synge, er ikke et Udtryk for det, Digteren ønskede at give, men derimod et Udtryk for, hvad den paagældende Retning indenfor Højskolen allernaadigst finder bedst overensstemmende med sine radikale Sympatier.⁴⁹

Her blev det mere end antydnet, at *Højskolesangbogen* blev rammesat partipolitisk, og at det gik ud over fremstillingerne af det danske fællesskab i fædrelandssangene. Kritikken gik på dette tidspunkt et halvt år tilbage – til udgivelsen af 11. udgave i slutningen af 1926, og den havde været så hård, at redaktionsmedlem Harald Balslev den 17. december havde følt sig nødsaget til at komme med følgende begrundelse i *Højskolebladet*:

Der synges ikke og kan ikke synges mere på den måde om gamle eller nyere krigerske mellemværender, som før. Og det er godt det samme, – ligesom at der, svarende dertil, er kommet andre idealer i forgrunden: Forsoning og fred mellem folkene, glemsel af gammel strid. Er det ikke en berettiget, ja, prisværdig

49 E.S. 1927: 3.

tendens at gøre vor folkelige sangbog rigere på fredens sange og trænge krigens toner tilbage?⁵⁰

Her efterspørger Balslev indirekte en affektiv praksis, hvor brugen af nostalgi ikke opdanner til splittelse gennem fortabelse i fortidens fortrædeligheder, men at *Højskolesangbogens* funktion i stedet skal være samtids- og fremtidsorienteret. Men samtidig søger han også at tøjle de måder, »vor folkelige sangbog« skal bruges på i befolkningen ved at udtrykke ønske om, at fællessang skal mane til fred frem for at minde om fortidens konflikter. Striden stilledes af henimod slutningen af 1927, og i september kom følgende afdæmpede opsummering i *Fyens Venstreblad*:

Man var fra alle Sider enig om, at den ny Sang, som flere af vor Tids Digtere har beriget os med, i rigere Maal skulde med i Sangbogen; men anderledes stillede man sig over for en Del af de gamle Sange. En del Højskolemænd ønskede saa at sige alle de gamle Sange bevarede, især for den historiske Værdi, de havde, andre ønskede flere Sange – eller i alt Fald enkelte Vers af dem – udeladt for at betone den ny Folkeforsoningens Tid, hvor Sangen om 'dødeligt Had, der skal hvæsse vor Klinge' eller Forventningen om en Tid, 'da vor Morgensang Sværdet skal synge paany', ikke længere hørte hjemme.⁵¹

I de forskellige tidlige versioner af *Højskolesangbogen* er der en gennemgående opmærksomhed på, at den bør afspejle det samfund, den skal virke i, og de fællesskaber, der bruger den. Den affektive og diskursive intensitet i debatterne om sangbogens indhold afspejlede intensiteten i de forandringer i samfundet, der havde givet anledning

50 Citeret fra Bak 1977: 85.

51 Kolding 1927: 1.

til revisionerne: At en bogs indhold skal afspejle en immateriel kulturarvspraksis som fællessang, er selvsagt en udfordring i perioder, hvor fællesskabets grænser og afgrænsninger gennemgår ydre og indre forandringer.

Revisionen og debatten fra 1920'erne er blandt de særligt intense i *Højskolesangbogens* kulturhistorie. De opdragende, oplysende idealer, som strækker sig tilbage fra 1700-tallet, blev bevaret så godt som intakte i den 11. udgave. Men idealerne blev omsat i en konkret politisk og social virkelighed, hvor det blev tydeligt, at samfundet ikke var en entydig størrelse, men blev udgjort af mangfoldige skiftende forståelser af både fællesskaber og en fælles fortid. I det tidlige 1800-tal skulle folkloren og folkeviserne bruges til at genfinde en tabt folkesjæl, hvilket førte til 1840'ernes skandinavisme, som »genopdagede« den nordiske oldtid, der blev anvendt som argument for reetableringen af et forenet Norden. I 1850'ernes mellemkrigstid blev denne nostalgi i stigende grad anvendt til at producere en nationalforståelse gennem konstruktionen af en kulturel anden mod syd. Denne anden blev dæmoniseret i fællessangen – en tendens, der fortsatte helt frem til midten af 1920'erne, hvor *Højskolesangbogen* endeligt blev afrustet.

Alsangen forener

Som eksemplerne har vist indtil nu, trækkes konturerne af danske fællesskaber særligt skarpt op i krisetider. Målet om, at *Højskolesangbogen* skal »afspejle samtidens fællessangskultur«,⁵² viser sig her som en dynamisk proces, fordi fællesskabsforståelser udvikles i takt med, at verden forandrer sig. Samtiden er derfor altid på én gang ny og forankret i fortidens begivenheder, og fællesskabernes »anden« ændrer sig i takt med de politiske landskaber.

52 *Højskolesangbogen* u.å.

Diskursanalytikeren Norman Fairclough har påpeget, at det netop er i krisetider, diskursive mønstre træder tydeligst frem, for når forståelser, betydninger og værdier rystes, vil disse situationer afsløre »synlige aspekter af praksisser, som måske ellers er naturliggjorte og derfor sværere at få øje på.«⁵³

En sådan krisetid indfandt sig i Danmark under 2. verdenskrig. Mens krigen rasede i Europa og i høj grad også påvirkede danskernes hverdag, fik *Højskolesangbogen* sit folkelige gennembrud på tværs af regionale grænser og klasseskel. Det kunne spores i salgstallene: Den 12. udgave blev gennemsnitligt solgt i 10.000 eksemplarer om året, mens den 13. udgave, der udkom i 1939, allerede det første år blev solgt i 30.000 eksemplarer. Om stigningen skriver Bak: »Forklaringen herpå kan kun være krigen og besættelsen og den sangbølge, som fulgte med. Højskolesangbogen blev fra da af også folkets sangbog.«⁵⁴ Den sangbølge, som Bak omtaler, er alsangen, der dukkede op som fænomen i Danmark under krigen. Som affektiv praksis var alsangen i høj grad stedsligt forankret både lokalt og nationalt, og brugen af nostalgi var produktivt rettet mod opretholdelsen af en indre sammenhængskraft og styrkelse af samhørighedsfølelser i den danske befolkning. Den tyske besættelse af Danmark var ganske ny, da det første alsangstævne blev afholdt i Aalborg den 4. juli 1940. Initiativtageren var konditoren Anker Møller, som også var formand for Sammenslutningen af Arbejdersangkor i Aalborg og Nr. Sundby. Han begrundede sin idé med, at man »i alle Samfundslag [så] en stærkere Nationalfølelse end nogen Sinde tidligere«, og denne affektive tilstand skulle knyttes til ord ved at synge danske sange sammen.⁵⁵

Konceptet alsang kan ses som en materialisering af højskolebevægelsens værdier uden for højskolerne: Danskere i alle aldre og fra

53 Fairclough 1992: 230.

54 Bak 1977: 94.

55 Ukendt 1940a: 4.

alle grene af samfundet mødtes på et bestemt sted og sang sammen. Stævnerne blev ledet af fremtrædende mænd fra lokalsamfundene, ofte teologer eller lærere, og særligt indbudte holdt løbende taler om nationale værdier og fællesskab. Et af alsangsstævnerne i Aalborg blev radiotransmitteret, og dermed bredte bevægelsen sig – først til Sønderjylland og i løbet af august til resten af landet.⁵⁶

Selvom »fjenden mod syd« var den samme som tidligere, bar alsangen som affektiv praksis ikke præg af en markant diskursiv adskillelse fra Tyskland, som det tidligere havde været tilfældet. I stedet var alsangen affektivt forankret i kærlighed til fædrelandet, fælles sprog, fælles historie og fælles kulturelle værdier: Danmark var ikke aktivt i krig, og alsang skulle derfor ikke bruges til at opildne eller opruste. I stedet blev kærligheden til konge, fædreland og danskhed forankret både kropsligt og rumligt, når danskerne sang sammen. Det blev opsummeret i denne lille omtale af et arrangement i landsbyen Mellerup:⁵⁷

Der var ca. 700 Mennesker til Alsang ved Friluftsbadet i Gaar, hvor Førstelærer Hanghøj talte om Danmark, Højskolelærer Christensen for Folket og Pastor Juul Rasmussen for Kongen. Der var en skøn Stemning over det hele, og den kulminerede, da man sang Fællessangen for hele Danmark.⁵⁸

Omtalen her viser, hvordan diskursive budskaber blev affektivt forankret gennem fællessangen ved alsangsstævnerne. Det fællesskab, der sang sammen, var kendetegnet gennem forbindelser til både fortid, nutid og fremtid, men fortiden blev brugt produktivt og tilpasset samti-

56 Nielsen 2011: 83.

57 De empiriske eksempler i dette afsnit er hentet fra mediestream.dk med søgestrengen Alsang 1/4 1940-1/4 1945.

58 *Socialdemokraten for Randers og Omegn*, 2. september 1940: 2.

dens behov: Ved alsangsstævnerne eller i de mange medieomtaler og -debatter om sang, der udspillede sig i krigens første år, blev der ikke udtrykt længsel efter at vende tilbage til fortiden, hverken den fjerne eller den nære før krigens udbrud. I stedet blev fortiden brugt som ressource i samtiden til at forankre det nationale fællesskab, så blikkene kunne rettes mod fremtiden. En anmeldelse af det landsomspændende alsangsstævne, som blev afholdt den 1. september 1940, citerer følgende fra biskop C.J. Skat Hoffmeyers åbning af stævnet i Aarhus:

Den danske Sang [...], der i Dag lyder over hele det danske Land, er en Bekendelse til vor Danskhed, ikke alene til vor Danskhed gennem 1000 Aar, men ogsaa til vor danske Fremtid. Sangen er ogsaa en Besindelse; det er som om vi ser ind i os selv og dér opdager – hvad vi maaske ikke tænkte paa før – at vi er Danske til vor inderste Rod.⁵⁹

Opfattelsen af sange som stemmer fra en fælles fortid, der formidlede fælles danske værdier og den fælles kulturarv og historie er et gennemgående tema i avisernes omtaler og anmeldelser af alsang i 1940. Nostalgi blev altså her brugt som ressource til at binde mennesker sammen ved at forstærke de følelser af samhørighed, der var behov for under besættelsen.

I takt med at alsangsbevægelsen voksede, fik den materiel økonomisk støtte fra kongen, som i anledning af sin 70-års fødselsdag lod en lille sangbog, *Kongesangbogen*, trykke til gratis uddeling i befolkningen. Det er nærliggende at se *Højskolesangbogen* som det arkiv,⁶⁰ det nye sanghæftes indhold blev udvalgt fra. Før *Kongesangbogen* blev udgivet, blev der i mange af de første avisomtaler af alsangsarrangementer opfordret til, at deltagere selv skulle medbringe deres

59 Ukendt 1940b: 3.

60 Assmann 2010.

højskolesangbog, og den første udgave af *Kongesangbogen* rummede 50 sange, hvoraf 45 også stod i *Højskolesangbogen*.⁶¹ Helt i tråd med alsangens affektive praksis var der ingen af *Højskolesangbogens* direkte fjendtlige eller militaristiske sange at finde i den lille sangbog. Det var nemlig i både kongens og landets politikeres interesse, at alsangen skulle understøtte fællesskabs- og samhørighedsfølelser i befolkningen *uden* at blive til en egentlig protest mod samarbejdspolitikken. Sange og det at synge sammen blev altså brugt som en affektiv-diskursiv kile mellem den realpolitiske virkelighed og befolkningens virkelighed, og i krigens første år var der nogenlunde harmoni mellem de to, idet befolkningens oplevelse af at være fælles i en krisetid fyldte mere end modstanden mod den førte politik i landet. Overensstemmelsen og enigheden om forståelserne af det nationale fællesskab kan også ses i oplagstallene: *Kongesangbogen* endte med i alt at blive udgivet i omkring 2 millioner eksemplarer.

Men selvom der i 1940 var bred enighed om, at alsang skulle bruges til at udtrykke kærlighed til nationen, blev opkomsten af dette nye fænomen ledsaget af diskursiv forvirring over, hvad det skulle kaldes. Det var Anker Møller, der havde navngivet alsangsbevægelsen, men da den bredte sig, blev der gjort indsigelser mod ordet, som havde svensk oprindelse. I denne debat blev det tydeligt, at alsangens fællesskaber ikke altid udtrykte sig enstemmigt, fordi det nationale fællesskab rummede stemmer, der havde forskellige historier med og syn på fællessangens rolle. En omtale af et kommende arrangement i Korsør indledtes for eksempel sådan her:

Som mange sikkert har hørt i Radioen forleden Aften, er de store Sangstævner omdøbt fra Alsang til Folkesang. Det er naturligt,

61 De fem sange, som ikke var med i *Højskolesangbogens* 13. udgave, var »Danevang med grønne Bred«, »Der er ingenting, der maner«, »Der rider en Konge i Sol og Blæst«, »Kongernes Konge« og »Snart er Natten svunden.«

at denne Betegnelse ændres, da Alsang ikke er dansk, og det skal Aftenen være.⁶²

Flere kritikere af betegnelsen alsang var enige om, at det var upassende at bruge et svensk ord om denne nye, danske skik. Men der var også kritiske røster, som fremhævede, at fænomenet slet ikke var nyt og derfor ikke behøvede et nyt navn. En af dem var en debattør, som skrev, at «[f]orudsætningen for Diskussionen om hvilket Navn disse Sangstævner skal have, maa være, at det, der nu kaldes Alsang, er noget ganske nyt og ukendt i dette Land, men det er det jo slet ikke.»⁶³ Herefter henviste han til, at »Landboerne« gennem mange år havde dyrket fællessang i mange sammenhænge. Skribenten gør altså opmærksom på forskellige fællesskabsforståelser i land og by, og her bruger han *Højskolesangbogen* til at markere dette skel i det nationale fællesskab:

jeg henstiller til alle at købe Højskolesangbogen, den rummer over 700 af vore bedste Sange, og den bør nu findes i alle danske Hjem. Fra Himmelbjerget, fra Skamlingsbanke og fra Dybbøl Banke har Tusinder af Mennesker mange gange sunget danske Sange i Fællesskab saa kraftigt, at vi troede, at Byboerne ogsaa havde hørt det, men det har de altsaa ikke. [...] Og hvad mener man om Sønderjyderne, der bænket om det fælles Kaffebord, i flere Timer sang danske Sange. De sang alle, og de drak alle sammen Kaffe, men derfor har de ikke anvendt Ordene: Alsang og Alkaffebord, og de har sikkert heller ikke i Sinde at gøre det. Nej, de var samlet i et dansk Fællesskab, og det, der rørte sig i dem, gav sig bl.a. Udtryk i Fællessangen, som dernede hidtil har lydt stærkere end noget andet Sted i vort Land. Efter 9. april er vi

62 Ukendt 1940c: 5.

63 *Aarhus Amtstidende*, 29. august 1940: 5.

alle bleven Sønderjyder – ogsaa Byboerne – og det er aarsagen til, at vi alle sammen synger, som vi gør.

Højskolesangbogen og dens tilknyttede sociale praksisser bliver her placeret som en del af grunden til, at alsang overhovedet har kunnet tænkes som en mulighed. Og i den formation af det nationale, som manifesterede sig i krigens første år, var det netop højskolebevægelsens værdier om folkets stemme, folkelig dannelse og samhørighed, der blev komponenter i det følelsesfællesskab,⁶⁴ som blev udtrykt gennem alsangen.

Men hvor der i krigens første år var nogenlunde harmoni mellem den realpolitiske virkelighed og befolkningens ditto, begyndte dissonanser at trænge sig på allerede i begyndelsen af 1941. En større gruppe mænd anført af landets kirkeminister Vilhelm Fibiger med støtte fra teologen Hal Koch gik sammen i en såkaldt »rådgivende alsangskomitee«.⁶⁵ Som talerør for samarbejdspolitikken ønskede de, at alsangens indlejrede potentiale til antitysk opstand blev tøjlet, og det skulle ske gennem yderligere organisering af stævnerne. Kirkeministeren foreslog, at alle danske kommuner skulle tage initiativ til at sætte alsangen i system og mødes jævnligt til stævner, fordi alle stadig trængte til »Sangens Evne til at hjælpe os over Hverdagens skærpede Krav til hver enkelt og til vor daglige Livsførelse«.⁶⁶ Måden, denne idé skulle omsættes til praksis på, var ved at give deltagerne »endnu mere Udbytte, end Sangene alene giver« ved at gøre taler til et obligatorisk element, »saaledes at vi med det danske Sprog i Ord og Toner som Midtpunkt kan samles om de Værdier vi har i de danske Hjem, den danske Kirke og Skole, og det Samfund, hvis kulturelle og sociale Værdier vi alle vil værne om«.⁶⁷ Dette politiske initiativ til yderligere organisering af

64 Ahmed 2004: 101.

65 Nielsen 2011: 86.

66 Ukendt 1941a: 7.

67 Ukendt 1941a: 7

den folkeligt styrede alsangsbevægelse mødte stor modstand i befolkningen. I aviserne blev det eksempelvis udtrykt sådan her:

ALSANGEN var noget stort og gribende, som vi er mange Danske, der ikke gerne vilde undvære [...] Men begynd nu ikke paa den Taabelighed, at Borgmestre og Sogneraadsformænd skal gaa i Spidsen og se at holde Alsangen vedlige. En saadan Bevægelse kommer, naar Tiden er inde. Den fødes af et Folks inderlige Trang – simpelthen, fordi man ikke kan holde sig tilbage. Men der kan ikke sættes System i den Slags. Den kan ikke leve ved Kunst. Der er heldigvis noget i Verden saa stort, at det bryder ud som et folkeligt Foraar uden højtidelig Organisation og højvigtig officiel Tilrettelægning.⁶⁸

Med denne debat blev forestillingen om alsangen som et udtryk for et sammenhængende, nationalt fællesskab fra top til bund og fra øst til vest, brudt. Og selvom det politiske ønske om at tøjle alsangen ikke blev en realitet, er både den realpolitiske virkelighed og den førte politik (herunder skærpede regler for at samles) blevet udpeget som medvirkende årsager til, at alsangsbevægelsens intensitet hurtigt fortog sig,⁶⁹ og den harmoniske forbindelse mellem sang og det at synge som udtryk for et homogent nationalt fællesskab var ikke længere fremherskende fra 1943.

Alsangsbevægelsen gav *Højskolesangbogen* et egentligt folkeligt gennembrud, fordi dens indhold viste sig som en særdeles anvendelig kulturarvsressource i en krisetid, hvor samtiden havde behov for både at udtrykke samhørighedsfølelser i det nationale fællesskab og forankre dem i både fortiden og nutiden. Som dette eksempel viser, blev interne uligheder og uenigheder lagt på hylden for en stund til fordel for det nationale, men efter krigen kom befolkningens forskelligheder

68 Ukendt 1941b: 4.

69 Nielsen 2011: 87.

igen til udtryk i debatter om *Højskolesangbogens* indhold. I første omgang blev det af respekt for det enorme salgstal under besættelsen besluttet, at sangbogen ikke skulle revideres. Det holdt indtil 1949, hvor *Højskolesangbogen* igen blev anklaget for at være ude af trit med virkeligheden, da to højskolefolk i *Dansk Folketidende* efterlyste nye revisioner, blandt andet med et argument om, at

hvis man ikke kendte andet til Danmark, end hvad sangbogen fortæller, ville man uvægerligt få det indtryk, at næsten alle danske ernærede sig ved at drive en art gammeldags idyllisk landbrug.⁷⁰

Højskolesangbogens opdrag om at spejle samtidskulturens brug af fællessang blev altså igen en udfordring, fordi kulturelle fællesskaber i praksis sjældent fremstår som absolutte enheder i længere tid ad gangen. I dette tilfælde blev enden på den akutte nationale krisetid altså også denne periodes ende på *Højskolesangbogens* funktion som samlende drivkraft og affektiv ressource i det nationale fællesskab.

Konklusion

Opdraget for *Højskolesangbogen* er, at den skal afspejle samtidens brug af fællessang i Danmark. »Samtiden« betegner her mennesker, der mødes for at synge sammen i forskellige sammenhænge til forskellige tider. *Højskolesangbogens* status som kulturarv er altså uløseligt forbundet med fællesskaber: Den skal opfattes som vigtig, rammesættes, bruges og gives videre til næste generation, hvis denne status skal opretholdes. Men fællesskaber og forståelser af dem er dynamiske størrelser, der ændrer sig over tid. I denne artikel har vi vist, hvordan *Højskolesangbogen* historisk har været omdrejningspunkt

70 Engberg-Pedersen & Rasmussen 1949.

for konflikter om, hvilke fællesskaber der skal repræsenteres i og med den, og hvad der kendetegner disse fællesskaber. Kontroverser funderet i skiftende historie- og fællesskabsforståelser er altså en del af *Højskolesangbogens* DNA, og det har de været, siden før det første eksemplar af den blev trykt.

I dette kapitel har vi sat fokus på, hvordan etablering og forhandling af nationale fællesskabsforståelser er blevet udtrykt, både i *Højskolesangbogens* tekster og i offentlige debatter om dens indhold og om brugen af den. Vores nedslag i *Højskolesangbogens* kulturhistorie viser, hvordan den både har samlende og splittende effekter indlejret i sig, og at den derfor kan bruges til begge dele: Til at tegne skarpe nationale grænser op med en klar ydre fjende, som det var tilfældet i tiden op til dens første udgave, og til at styrke et nationalt fællesskabs indre sammenhængskraft, som det gjorde sig gældende regionalt i Sønderjylland i årtierne op til genforeningen og nationalt i forbindelse med alsangen under besættelsen.

Med kritiske kulturarvsstudier forstås fortiden som en ressource, som altid vinkles af samtiden og tilpasses dens behov. De udsnit af offentlige taler og avisdebatter, vi har inddraget i vores analyser, er også eksempler på, at *Højskolesangbogens* betydninger og værdier som kulturarv skabes og reproduceres i et rum, der er ladet med ord og følelser, og som dermed er udtryk for affektive arvspraksisser, hvor kulturarven skabes og opretholdes i processer, der binder fortid, nutid og fremtid sammen. Forhandlinger om historie- og fællesskabsforståelser var en mulighedsbetingelse for, at *Højskolesangbogen* overhovedet blev til, og vores historiske eksempler viser, at særligt i fællesskabers brug af bogens sange er disse forhandlinger præget af en produktiv brug af nostalgi, der som affektiv arvspraksis ikke udtrykker længsel tilbage til fortiden, men i stedet forankrer fortiden i konkrete fællesskaber, hvor den bruges som ressource til kollektivt at orientere sig håbefuldt mod fremtiden.

Samtidig viser vores analyse også eksempler på, at de sociale processer, der historisk har haft *Højskolesangbogen* som omdrejnings-

punkt, også rummer dissonanser, som særligt er kommet til udtryk, når forskellige aktører har forsøgt at tøjle fællessangens affektive potentiale ved at anvise, hvordan den skal bruges, hvem der skal bruge den, og hvilke fællesskaber den skal knyttes til og bruges som repræsentativt symbol for. Et sådant spændingsfelt mellem kulturpolitiske rammesætninger og sangpraksisser kom også til udtryk, da *Højskolesangbogen* havde sin seneste storhedstid i 2020 under coronakrisen: Fællessangens potentiale til at udtrykke og styrke samhørighedsfølelser i befolkningen blev effektivt udtrykt i et digitalt nationalt fællesskab med »Fællessang hver for sig«, og det gav anledning til politiske forslag, både om sangbogens indhold, som det gjorde sig gældende i debatten om »Ramadan i København«, og om brugen af den, som det for eksempel skete, da Dansk Folkeparti i kulturudspillet »Forsvar dansk kultur« i 2021 foreslog, at det skal være obligatorisk at synge fra blandt andet *Højskolesangbogen* i danske grundskoler.⁷¹ Disse forsøg på at tøjle *Højskolesangbogens* affektive energi udtrykte en nostalgisk længsel efter et Danmark som det monokulturelle samfund, det var engang. Forsøgene står i umiddelbar kontrast til både historiske og samtidige eksempler på, at folk mødes og synger fra sangbogen sammen. Her afspejler praksisserne en produktiv brug af både fortid og kulturarv som redskaber, der tilpasses aktuelle behov og bruges til at stå sammen i en krisetid i troen på, at den vil passere.

Højskolesangbogens fællesskaber er imidlertid ikke kun det, der er forankret nationalt. Der er brug for empirisk understøttede analyser af de forskellige relationer, *Højskolesangbogen* skaber, og som skabes igennem den, både historisk og aktuelt, med særligt fokus på, hvordan sociale identitetsmarkører som køn, klasse, race, alder og regionale tilhørsforhold gør sig gældende, når sangbogen er samlingspunkt. Den slags analyser vil kunne bidrage med yderligere forståelse af de potentialer, som kulturarven har for på én gang at styrke allerede eksiste-

71 Dansk Folkeparti 2021: 16.

rende fællesskabers sammenhængskraft og udfordre fællesskabsforståelser, der ekskluderer dele af den samtid, som *Højskolesangbogens* indhold og funktioner skal afspejle.

Litteratur- og kildeliste

- Ahmed, S. (2004). *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press.
- Assmann, A. (2010). Canon and archive. I A. Erll & A. Nünning (red.), *A Companion to Cultural Memory Studies* (s. 97–118). De Gruyter.
- Bak, K. (1977). *Højskolesangbogens historie: Et bidrag til den grundtvigske folkehøjskoles historie*. Nordisk Forlag.
- Baunvig, K.F. (2018). Ikke salmen i sig selv – Grundtvigs syn på sangens og forsamlingens betydning for fællesskabet. I S. Isaksen (red.), *Fællessang og fællesskab* (s. 95–109). Videncenter for Sang/Sangens Hus.
- Blunt, A. (2003). Collective memory and productive nostalgia: Anglo-Indian home-making at McCluskieganj. *Environment and Planning D: Society and Space*, 21(6), 717–738. <https://doi.org/10.1068/d327>
- Campbell, G., Smith, L. & Wetherell, M. (2017). Nostalgia and heritage: Potentials, mobilisations and effects. *International Journal of Heritage Studies*, 23(7), 609–611. <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1324558>
- Clausen, K. (1958). *Dansk Folkesang gennem 150 år*. Fremad.
- Dansk Folkeparti. (2021). *Forsvar dansk kultur – et modsvar til identitetspolitikken*. Hentet 12. oktober 2022 fra <https://danskfolkeparti.dk/wp-content/uploads/2021/04/Kulturudspil.pdf>
- Engberg-Pedersen, H. & Rasmussen, A.L. (1949, 15. juni). Ny højskole-sangbog. *Dansk Folketidende*.
- E.S. (1927, 10. mai). De Sange, Højskolen lemlæster. *Nationaltidende*, s. 3.

- Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Polity Press.
- Gadamer, H.-G. (2004). *Sandhed og metode – grundtræk af en filosofisk hermeneutik* (A. Jørgensen, overs.). Systime. (Oprindeligt udgivet 1960)
- Grundtvig, N.F.S. (1808). *Nordens Mytologi*. Hentet 12. oktober 2022 fra http://www.xn--grundtvigsvrker-71b.dk/pdf/1808_93A_txt.pdf
- Grundtvig, N.F.S. (1904–1909). *Grundtvigs udvalgte Skrifter*. Gyldendalske Boghandel.
- Grænseforeningen. (u.å.). *Det haver så nyligen regnet. Digt af Johan Ottosen*. <https://graenseforeningen.dk/om-graenselandet/leksikon/det-haver-saa-nyligen-regnet-digt-af-johan-ottosen>
- Hall, S. (1988). *The Hard Road to Renewal: Thatcherism and the Crisis of the Left*. Verso.
- Harrison, R. (2013). *Heritage: Critical Approaches*. Routledge.
- Herder, J.G. (2009). Results of a comparison of different peoples' poetry in ancient and modern times. I D. Damrosch, N. Melas & M. Buthelezi (red.), *The Princeton Sourcebook in Comparative Literature* (s. 3–9). Princeton University Press. (Oprindeligt udgivet 1797)
- Hewison, R. (1987). *The Heritage Industry: Britain in a Climate of Decline*. Methuen London.
- Højskolesangbogen. (u.å.). *Om sangbogen*. <https://hojskolesangbogen.dk/om-sangbogen>
- Høyen, N.L. (1844). *Om en Skandinavisk Nationalkonsts Betingelser*. Danmarkshistorien. <https://danmarkshistorien.dk/vis/materiale/om-betingelserne-for-en-skandinavisk-nationalkonsts-udvikling-foredrag-af-niels-lauritz-hoeyen-2>
- Jensen, E.D. (2018). «det farligste agitationsmiddel, danskerne ejer» Sangbogshistorie i Sønderjylland fra Den Blaa Sangbog til i dag. I S. Isaksen (red.), *Fællessang og fællesskab* (s. 129–144). Videncenter for Sang/Sangens Hus.
- Khader, N. (2020, 6. november). *Ligeså upassende at se Kentucky Fried & Pizza Hut Restauranter KUN et par hun-*

- drede meter fra Sfinksen & Den Store Pyramide i Cairo* [Statusopdatering]. Facebook. Hentet 12. oktober 2022 fra <https://www.facebook.com/NaserKhaderDanmark/photo/s/a.2000491183577592/2510146015945437/>
- Kolding, K. (1927, 11. september). Dansk Folkesang. *Fyens Venstreblad*, s. 1.
- Lowenthal, D. (1989). Nostalgia tells it like it wasn't. I M. Chase & C. Shaw (red.), *The Imagined Past: History and Nostalgia* (s. 18–32). Manchester University Press.
- Lowenthal, D. (2015). *The Past is a Foreign Country – Revisited* (2. utg.). Cambridge University Press.
- Macdonald, S. (2013). *Memorylands: Heritage and Identity in Europe Today*. Routledge.
- Messerschmidt, M. (2020, 12. november). *Vil du også have en ramadan-fri højskolesangbog?* [Video]. Facebook. Hentet 12. oktober 2022 fra <https://www.facebook.com/watch/?v=282778046398224>
- Nielsen, P.E. (2011). Alsangen 1940. *Passage – Tidsskrift for Litteratur Og Kritik*, 26(65), 81–97. <https://doi.org/10.7146/pas.v26i65.6389>
- Sangbog*. (1894). Foreningen for højskoler og landbrugsskoler.
- Smith, L. & Campbell, G. (2017). 'Nostalgia for the future': Memory, nostalgia and the politics of class. *International Journal of Heritage Studies*, 23(7), 612–627. <https://doi.org/10.1080/13527258.2017.1321034>
- Smith, L. (2006). *Uses of Heritage*. Routledge.
- Smith, L. (2021). *Emotional Heritage: Visitor Engagement at Museums and Heritage Sites*. Routledge.
- Smith, L., Wetherell, M. & Campbell, G. (red.) (2018). *Emotion, Affective Practices, and the Past in the Present*. Routledge.
- Tesfaye, M. (2020, 12. november). *F 8 Om den stigende islamisering i Danmark* [Video]. Folketinget. <https://www.ft.dk/samling/20201/forespoergsel/f8/beh1/forhandling.htm#tE938EC74786F4740A EF33CB26067233Btab3>

- Tunbridge, J. & Ashworth, G. (1996). *Dissonant Heritage: The Management of the Past as a Resource in Conflict*. John Wiley.
- Ukendt. (1927, 15. mars). Højskolesangbogen. *Middelfart Avis*, s. 3.
- Ukendt. (1940a, 26. juni). Aalborgenserne skal lære at synge. *Nordjyllands Social-Demokrat*, s. 4.
- Ukendt. (1940b, 2. september). Deltager-Rekord til Mindepark-Sangen i Gaar. *Demokraten*, s. 3.
- Ukendt. (1940c, 19. august). Folkesangen på Onsdag. *Vestsjællands Social-Demokrat*, s. 5.
- Ukendt. (1941a, 24. januar). Alsangen maa ikke dø, siger Kirkeministeren. *Social-Demokraten*, s. 7.
- Ukendt. (1941b, 30. januar). Alsang. *Demokraten*, s. 4.
- Vestergård, V. & Vorre, I.-M. (2006). *Den danske sang – en undersøgelse af danskheden i Carl Nielsens sange*. Aalborg Universitet.
- Vild-tysker. (u.å.). I *Ordbog over det danske Sprog*. Ordnet. Hentet 26. april 2023 fra https://ordnet.dk/ods/ordbog?entry_id=60006852&query=vildtysker
- Wertsch, J. (2002). *Voices of Collective Remembering*. Cambridge University Press.
- Wetherell, M. (2012). *Affect and Emotion: A New Social Science Understanding*. Sage.
- Wheeler, R. (2017). Local history as productive nostalgia? Change, continuity and sense of place in rural England. *Social & Cultural Geography*, 18(4), 466–486.

Fellesskapsformasjoner i fortellingene om 22. juli-terroren

Av Ingvild Folkvord

Fellesskap er ikke noe vi *har*, som en gitt realitet, men noe som skapes gjennom menneskelig samhandling over tid. I denne artikkelen undersøker jeg fellesskapsdynamikker med utgangspunkt i litteraturen. Det overordnede målet er å vise hvordan litteraturen har en egen kraft og en produktivitet som bidrar til å skape, bearbeide og utvikle fellesskaps-erfaringer. Analysene er inspirert av sosiologiske, minneteoretiske og estetiske perspektiver, og de skal dreie seg om sosiale dynamikker i den norske offentligheten etter terrorangrepene i Oslo og på Utøya 22. juli 2011.

Hvorfor et slikt tidsskille, «etter 22. juli»? Jeg tar utgangspunkt i en etablert sosiologisk forståelse av at krisesituasjoner kan bidra til å avdekke grunnlaget for et kollektivs identitet,¹ og støtter meg dessuten på undersøkelser av hvordan terrorangrep i USA og Europa fra og med 11. september 2001 har skapt ulike former for solidaritetsreaksjo-

1 Eyermann 2012.

ner i befolkningen. De har vist hvordan slike kriser fungerer som prøvesteiner for samfunnet på måter som gjør det mulig å avdekke kollektive verdier, og hvordan de knytter oss til andre som vi føler at vi former et fellesskap sammen med.² Men mens disse sosiologene har tatt for seg fenomener som flaggbruk, slagord, blomsternedleggelse i gatene og minneseremonier, skal det her altså dreie seg om litteraturens bidrag til å bearbeide krise- og bruddefaringer.³

Før jeg går nærmere inn på 22. juli-litteraturen, vil jeg kort oppsummere de historiske hendelsene som den forholder seg til: Tidlig på ettermiddagen 22. juli 2011 eksploderte en 950 kilos gjødselbombe i Regjeringskvartalet i Oslo. Åtte personer ble drept og mange flere skadet. Noen timer senere startet en massakre på Utøya i Tyrifjorden der Arbeiderpartiets ungdomsorganisasjon (AUF) hadde sin årlige sommerleir. 69 mennesker ble drept her, de fleste av dem ungdommer og barn, og mange flere ble skadet og traumatisert. Gjerningsmannen som stod bak begge angrepene, var Anders Behring Breivik, den gangen 32 år gammel. I et kompendium som han distribuerte på YouTube og via e-post like før angrepene, erklærte han at målet hans var å beskytte Norge og landets kristne verdier mot trusselen fra islam. Breivik pekte på at terrorgrupper som Al-Qaeda og Baader-Meinhof var inspirasjonskilder for ham, og begrunnet sitt angrep på Arbeiderpartiet med at de hadde bidratt til å spre multikulturalistiske ideer og latt innvandrere komme inn i landet.

Den umiddelbare reaksjonen på angrepene var sjokk og sorg. Mange deltok i samlinger for å minnes ofrene og ta avstand fra terrorhandlingene, og mest oppmerksomhet fikk de såkalte rosetogene, blomstertog i Oslo og flere andre byer. Den rådende holdningen i det

2 Collins 2004; Truc 2019; Gensburger 2019.

3 Med «bruddefaringer» mener jeg her erfaringer knyttet til radikale normbrudd. Jeg har bevisst valgt å ikke bruke traumbegrepet som et nøkkelbegrep, fordi det i sterkere grad trekker oppmerksomheten mot den individuelle psyken, mer enn mot de relasjonelle og sosiale fenomenene som står i sentrum for min analyse.

norske samfunnet var å slutte seg til oppfordringen fra daværende statsminister Jens Stoltenberg i de første talene han holdt etter angrepene. Denne oppfordringen dreide seg om at «vi» skulle møte denne situasjonen med «våre» felles verdier, nemlig «demokrati, åpenhet og humanitet».⁴ En annen viktig offentlig respons var rettssaken som fant sted i Oslo Tingrett fra april til juni 2012. Breivik ble dømt til 22 års fengsel med forvaring for massedrap og terrorisme. Rettsprosessen og dommen fikk bred tilslutning og ble betraktet som viktige skritt i bearbeidelsen av det som hadde skjedd.

Etter terrorangrepene og rettssaken har den offentlige samtalen om terrorangrepene blitt intensivert i forbindelse med uenighet om minnesmerker og innvandringspolitikk, men også knyttet til nye terrorangrep. 22. juli-angrepene har dessuten fått økt oppmerksomhet ved årsdagene for terroren, og ved tiårsmarkeringen i 2021. Dette illustrerer et av de viktige poengene i den kulturfaglige minneforskningen, at individer og grupper bearbeider radikale normbrudd som det vi her har med å gjøre, «ut fra skiftende sosiale og kulturelle behov».⁵ Bearbeidelse skjer i en ettertid der behovene er ulike, ofte i konflikt med hverandre og dessuten i endring over tid.⁶

Hvilken rolle spiller så litteraturen i slike prosesser? Den kan ta oss med *inn i* handlinger og fenomener som kulturalysen ofte bestreber seg på å betrakte utenfra, og til og med eksperimentere med dem, selv om det estetiske eksperimentet ikke er det første man tenker på like etter et terrorangrep. Litteraturen, og nå snakker jeg framfor alt om fiksjonstekstene, skaper sine egne rom der tilsynelatende velkjente fenomener kan stilles opp, undersøkes og også omstilles på måter som

4 NRK 2011.

5 Fuchs 2012:12.

6 I 22. juli-forskningen kommer slike perspektiver for eksempel til uttrykk i Helge Jordheim og Ingeborg Hjorths analyser av ulike behov og interesser knyttet til etableringen av minnesmerker og i Claudia Lenz' analyse av konkurrerende fortellinger om terrorangrepene. Se Jordheim 2013, Hjorth 2020 og Lenz 2018.

blir sosialt meningsbærende. Slik kan litteraturen etablere alternative tilganger til spørsmålet om kollektiv identitet og tilhørighet i etterkant av en brudderfaring. Sammenlignet med de nevnte analysene av fellesskapsmanifestasjoner i byrommet blir det dessuten tydeligere hvordan litteraturen gjør det mulig å utforske sosiale dynamikker i lengre tids-spenn, og i vårt tilfelle skjerper krisesituasjonen blikket for litteraturens arbeid med å gjøre vanskelige erfaringer felles.

Med et begrep om «fellesskapsformasjon» forsøker jeg å gripe noe av det potensialet og den produktiviteten som ligger i litteraturen. Begrepet skal favne både selve det formative arbeidet og framstillingene av fellesskap slik de manifesterer seg gjennom ulike sjangre. Filosofen Charles Taylor har brukt begrepet «det sosiale imaginære» for å forstå hvordan mennesker forestiller seg «their social existence, how they fit together with others and how things go on between them and their fellows, the expectations that are usually met».⁷ Jeg støtter meg på forståelsen hans av hvordan den sosiale eksistensen hviler på normative grunnantagelser, men forsøker å kartlegge sosiale dynamikker ved hjelp av et begrep som skiller seg fra Taylors imaginasjonsbegrep ved at det legger sterkere vekt på selve framstillingen og bearbeidelsen av forestillinger om fellesskap. Brudderfaringene åpner dessuten for mer oppmerksomhet på dissens, hvordan forskjeller og uenighet spiller en formativ rolle i etableringen av tilhørighet. Slik forstår jeg selve konstruksjonen av et «vi» ut fra sosiale og relasjonelle spenningsforhold, og i analysene som følger, undersøker jeg hvordan ulike fellesskapsformasjoner kommer til uttrykk og bearbeides gjennom 22. juli-litteraturen.

Jeg tar for meg tre litterære verk: Brit Bildøens roman *Sju dager i august* fra 2014, Endre Rusets langdikt «Prosjekttil» fra 2012 og den norsk-tyske teater-performansen *Ein av oss / Einer von uns* av Erik Ulfby, Lars Ramberg og Dietteke Waidelich fra 2019. Utvalget er gjort for å kunne vise hvordan ulike sjangre, formgrep og formidlingsstra-

7 Taylor 2004: 86.

tegier muliggjør ulike fellesskapsformasjoner, men også for å kunne avdekke sentrale trekk ved 22. juli-litteraturens bearbeidelser av terrorangrepene over tid. Underveis trekker jeg også inn andre deler av denne litteraturen og det offentlige ordskiftet knyttet til terrorangrepene, for å kunne belyse fellesskapsformasjoner i kontekst. Slik blir det mulig å vise hvordan litteraturens forsøk på å forstå den massive volden som et sosialt fenomen kan bidra til en mer kompleks forståelse av fellesskap og av yttringsrommet i den norske offentligheten.

Paret, nasjonen og romanen – Brit Bildøens *Sju dager i august*

Brit Bildøens roman fra 2014 er en kanonisert del av 22. juli-litteraturen. Den leses ofte som en fortelling om traumet, såret som ikke kan heles og smerten som ikke kan deles,⁸ men den kan like gjerne leses som en roman om fellesskaping. Romanen framstiller paret Sofia og Otto som har mistet datteren og stedatteren Maria. Hun ble drept i massakren på Utøya, av «[t]o skot, gjennom nakken, begge dødelege».⁹ Hun gis ingen spesifikk alder, beskrives som «den vesle tullejenta deira» og «[d] en tause tenårings deira».¹⁰ Viktig er eiendomspronomenet, for hun er «deira», fremdeles.

Handlingen utspiller seg i løpet av en uke høsten 2018. Romanen utforsker parets livsverden, hvordan de to orienterer seg i det som beskrives som en slags etter-tid, etter tapet av Maria. 22. juli-tematikken veves imidlertid samtidig inn i en fortelling om andre taps- og kriseerfaringer, framfor alt naturtap og miljøkrise. I dette kan man ane globale fellesskapsformasjoner som går langt utover parforholdet og

8 Se f.eks. Langås 2016, Gjelsvik 2020 og Hareide 2023.

9 Bildøen 2014: 157.

10 Bildøen 2014: 71.

det nasjonale vi-et, og en tidslinje som overskrider tiden slik Sofie og Otto fortsatt opplever den, ut fra Maries død. Slik handler denne romanen også om en krise som truer selve forestillingen om en felles framtid på jorda.

Romanen tematiserer hvordan terroren blir forsøkt bearbeidet innenfor et parforhold, et mikro-fellesskap som på ingen måte er unisont, men som holder sammen. Hverdagsritualer, kroppslig nærvær og sex er minst like viktig som samtalen mellom dem: «Dei hadde snakka om at dei ikke skulle bli eit av dei ektepara som slutta å ha sex. Denne pakta hadde dei greidd å halde, også gjennom den aller tyngste perioden.»¹¹ Fellesskapet deres er åpenbart basert på en avtale som forplikter begge parter, men det må også bekreftes, vitaliseres. Og de står under press fra flere hold. Tapet av Marie har gjort dem mer tosomme, og det truer Sofies sosiale eksistens i en enda mer grunnleggende forstand. I korte øyeblikk fornemmer hun hvordan det er mulig å falle helt ut av ethvert fellesskap, «at ho ikkje var Sofie».¹² Otto står tilsynelatende stødigere, forutsatt at Sofie ikke faller.

Hjemsøkt – av «en av oss»

Gjerningsmannen hjemsøker Sofie i form av flashbacks og hallusinasjoner og er på den måten fortsatt en del av deres livsverden. Han presser seg på dem som *en av oss*, som er tittelen på Åsne Seierstads 22. juli-bok fra 2013. I denne tittelen ligger det et bud om at det er nødvendig å reflektere over gjerningsmannen, ikke som den «fremmede andre», men som del av det samfunnet han angrep. Og selv om Seierstads sakprosa ikke følger opp dette, markerer tittelen like fullt et helt sentralt anliggende i 22. juli-litteraturens arbeid med historien.

11 Bildøen 2014: 63.

12 Bildøen 2014: 179.

Men hva innebærer det, å forstå gjerningsmannen som en av oss? Én versjon som kom til uttrykk umiddelbart etter terrorangrepene, var det at også han skulle behandles i henhold til norsk lov, altså som «en av oss» i et rettsstatlig perspektiv. Aage Borchgrevink skriver i *En norsk tragedie og veiene til Utøya* (2012) fram en annen og mer kritisk versjon, med utgangspunkt i det som kom fram om Breiviks oppvekst gjennom rettsprosessen. Han ble radikalisert på grunn av tidlig omsorgssvikt, argumenterer Borchgrevink.¹³ Slik ansvarliggjør han både omsorgspersonene og velferdsstaten, og framfor alt barnevernet, for ikke å ha tatt vare på det sårbare barnet og dermed bidratt til at han *ble* den «volde-lige andre», en bevæpnet motstander av det flerkulturelle samfunnet han selv hadde vokst opp i. 22. juli-litteraturen forstår imidlertid også hatet og volden innenfor rammer som legger større vekt på de «former for samfunn»¹⁴ Breivik ble radikalisert innenfor, og på det faktum at både hatet mot Arbeiderpartiet og hatet mot innbyggere med flerkulturell bakgrunn inngår i en norsk tradisjon.¹⁵ Slik nyanseres fortellingen om «ham» som en av «oss»: Gjerningsmannen kan gradvis forstås som del av bredere sosiale nettverk og ut fra lengre tidslinjer, og samfunnet han ble radikalisert innenfor, forstås som mindre homogent.

I Bildøens roman fra 2014 er paret mest opptatt av å legge «ham» bak seg, men han blir likevel med videre: I hallusinasjoner opplever Sofie ham som nærværende, «[d]ei skitne feltstøvlane. Det sjakkmonstra refleksbandet [...]. Og riflå. Ruger Mini-14».¹⁶ Hun er mer forundret enn redd, over at det er han som dukker opp, mens datteren er og blir «heilt og forferdeleg borte».¹⁷

I den senere 22. juli-litteraturen skrives terroristen inn i fiktive fortellinger om terror som en vedvarende trussel og som forestilt framtid. Brynjulf

13 Borchgrevink 2012, 350ff.

14 Norheim 2012: 48.

15 Se f.eks. Norheim 2012, Fløgstad 2016 og Bitsch 2021.

16 Bildøen 2014: 106.

17 Bildøen 2014: 107.

Jung Tjønn's diktsamling *Kvit, norsk mann* fra 2022 viser for eksempel hvordan utforskningen av den truende andre som *en av oss* aktualiseres gjennom nye terrorangrep: «viss eg hadde hatt ein stebor / ein kvit norsk stebor / så kunne han ha skote meg / på mitt eige soverom / fordi eg ikkje var / ein kvit norsk mann».¹⁸ Her utgjør Philip Manshaus' drap på stesøsteren Johanne Zhangia Ihle-Hansen i 2019 den historiske referansen.¹⁹ Det forestilte angrepet utgår fra en stebor og en fellesskapsideologi der etnisitet trumfer familiebånd, og Tjønn skriver på denne måten fram et *anti-innvandrings-vi*: en gruppering av hvite rasistiske menn. De kobles til 22. juli-terroren og angrepet på Al-Noor-moskeen, men også til drapene på Are Beheim Karlsen i 1990 og Benjamin Hermansen i 2001 – og til en mindre spektakulær norsk hverdagsrasisme.²⁰ Slik bearbeides historisk forankrede forestillinger om fellesskap og utenforskap i stadig nye kontekster, her gjennom romanen fra 2014 og dette diktet fra 2022.

Konsensusorientering – og litterære åpninger

Hos Bildøen ligger imidlertid tyngdepunktet i framstillingen av parets samliv etter tapet av Marie. Det utspiller seg i skyggen av et nasjonalt «vi», og det er Sofie som målbærer den sterkeste kritikken av nasjonens kollektive bearbeidelsesforsøk like etter terrorangrepene:

18 Tjønn 2022: 12.

19 Philip Manshaus drepte 10. august 2019 den kinesiskfødte adoptivsøsteren sin, Johanne Zhangija Ihle-Hansen. Deretter angrep han Al-Noor-moskeen i Bærum utenfor Oslo, men ble overmannet av to eldre menn i menigheten. Drapet og angrepet på moskeen var motivert av rasisme og et ønske om å skape frykt blant muslimer i Norge.

20 Arve Beheim Karlsen druknet 1999 i Sogndalselva etter å ha blitt jaget av to unge menn som senere ble tiltalt for rasisme, men frikjent. Beheim Karlsen var adoptert fra India. Benjamin Hermansen ble i januar 2001 knivd drept på Holmlia i Oslo av Jo Erling Jahr og Nikolai Kvissler. Begge tilhørte det nynazistiske miljøet i Oslo, og drapet var rasistisk motivert.

Det store vi, det norske folket, som var så samstemde i vekene etter tragedien, og som etterpå ikkje hadde klart å samle seg om nokon ting. Bygningene lét seg ikkje fylle. Åstadene lét seg ikke bruke. Minnesmerket lét seg ikkje reise. Kunstnarar som prøvde å behandle det nasjonale traumet, blei hysja ned.²¹

Slik framstilles dette kollektive «vi-et» som et konsensusorientert fellesskap uten handlekraft: Folket var først samstemt i en felles sorg, men deretter ikke i stand til å *gjøre* noe sammen. Romanen tematiserer her forhold som først flere år senere, og framfor alt utover i minneåret 2021, ble debattert bredt. Det dreier seg om en forståelse av at de tidlige fellesskapsmanifestasjonene ikke ble etterfulgt av noen demokratisk praksis som bidro til reell bearbeidelse. Historikeren Hallvard Notaker konkluderer i sin analyse fra 2021 med at «[d]et nasjonale perspektivet rommet solidaritet og samhold», men ikke den typen uenighet som kunne ha klargjort for befolkningen «hva den samlet seg om».²²

22. juli-litteraturen har imidlertid helt siden høsten 2011 bidratt til å muliggjøre refleksjon som går utover rammene av en begrensende nasjonal konsensusorientering. Ikke bare Bildøens roman fra 2014, men en hel rekke norske romaner har bearbeidet og nyansert forestillingen om et samlet og konsensusorientert nasjonalt «vi» i etterkant av terrorangrepene. Dette kommer for eksempel tidlig til uttrykk i Karl Ove Knausgård's kritiske perspektiv på det sørgende nasjonale «vi-et» som manipulert masse og behovet for fellesskap som en slags amorf kraft, «suget etter vi-et».²³ Andre romanforfattere problematiserer hvordan den dominerende fortellingen om 22. juli-angrepene har skapt et min-

21 Bildøen 2014: 161.

22 Notaker 2021: 263.

23 Knausgård 2011: 776. Noe lignende finner vi i Mattis Øybøs *Elskere* (2016), men her er det den massemediale formidlingen av terroren som står i sentrum. Også Jan Kjærstads *Berge* (2017) problematiserer den kollektive nasjonale responsen som en idealiserende medieskapt fellesskapsfortelling.

nepolitisk hierarki mellom de to åstedene, altså Regjeringskvartalet og Utøya. I romansjangeren tematiseres også tempoet i bearbeidelsesprosessene etter angrepene og dessuten spenningsforholdet mellom selve opplevelsen av terror og behovet for å bearbeide traumatiske erfaringer på den ene siden, og behovet for at staten skal framstå som stabil kontinuitet på den andre siden.²⁴ Og både i lyrikken som jeg var inne på ovenfor, i romansjangeren og i essayistikken til forfattere som Sumaya Jirde Ali (2018) og Yuhan Shanmugaratnam (2020) problematiseres dessuten det store nasjonale «vi-et» med henblikk på tendensen det har til å lukke seg og bli et nasjonalistisk fellesskap som ikke favner det norske samfunnet som flerkulturell virkelighet, og som heller ikke tar inn over seg at gjerningsmannens angrep var rettet mot norske muslimer.²⁵

Bildøens roman inngår i en kompleks litterær kalibrering av hva fellesskap kan være, hva det er mulig å samle seg om, og hvor grensene og stridssonene går, sett ut fra ulike ståsteder, tidspunkt og sosiale situasjoner. Jens Stoltenbergs tale i Oslo Domkirke to dager etter terrorangrepene utgjør en nøkkelreferanse i nesten alle disse fortellingene.²⁶ Det gjør den også i den brede offentlige samtalen og de faglige analysene av terrorangrepene. Her får man til tider inntrykk av at talen utgjorde en tidlig politisk respons som det senere var vanskelig å motsi eller modifisere.

24 Se for eksempel Aina Ertzeids roman *15:25* (2019) og Zeshan Shakars *Gul bok* (2020).

25 For mer inngående analyser av hvordan selve forestillingen om terroreren som et angrep på et demokratisk flerkulturelt samfunn utfordres av forfattere som Sumaya Jirde Ali og filmskaperen Margareth Olin, se Folkvord 2020: 127ff, 199ff.

26 Det dreier seg om en tale som ble holdt som en del av Oslo Domkirkes «Gudstjeneste for sorg og håp», 24. juli 2011. Talen fikk et bredt nedslagsfelt og stor anerkjennelse i samtid og ettertid: Den ble sendt direkte på NRK, simultanoversatt på BBC World og CNN og prisbelønt som årets tale i 2011.

I litteraturen har denne tidlige responsen lenge vært under bearbeidelse, og hos Bildøen belyses den fra flere hold: Otto holder til forskjell fra Sofie fast ved at Stoltenbergs ord først ga styrke og retning. Men han slutter seg likevel til kritikken hennes når hun nærmest plukker fra hverandre blomsterspråket som inngikk i de sterke fellesskapsmanifestasjonene:

Rosene visna og blei til sjølvros. Norge, det vesle landet som sigra over vondskap og hat. Rosetoga, bilda gjekk verda rundt. Hat og galskap møtt med ei brei elv av kjærleik. Det var sensasjonelt, nesten ikkje til å tru.²⁷

Rosen som også er Arbeiderpartiets symbol, innlemmes på denne måten i kritikken av en narsissistisk offentlighet som *roser* seg selv, og som speiler seg i framstillingen av nasjonen som seirende i en kamp mellom gode og onde krefter. Dette er mediebilder som formidles internasjonalt, som en *sensasjonell* kollektiv respons på terroren. Slik faller kritikken av 22. juli-responsen sammen med Sofies kritikk av kunstfeltet hun jobber innenfor, hvordan den offentlige samtalen preges av kjendiseri og kultdyrking og dermed forflates.

Romanen skriver på denne måten fram en fellesskapsforståelse og en forståelse av sosiale dynamikker som er langt mer kompleks enn forestillingen om at det nasjonale perspektivet ikke «rommet» klargjørende uenighet. Dette var Notakers konklusjon i analysen av Arbeiderpartiets håndtering av terrorangrepene fram til stortingsvalget i 2013.²⁸ Bearbeidelsesprosessene kan forstås både som del av en dynamikk *i og mellom* individer og grupper, og som en prosess som utspiller seg innenfor en sensasjonsdrevet global medieoffentlighet. Bildene av fellesskapets «brei[e] elv av kjærleik» sirkuleres raskt

27 Bildøen 2014: 194.

28 Notaker 2021: 263.

«verda rundt», heter det i tekstutdraget ovenfor, og man får inntrykk av at denne strømmen av bilder bidrar til å lukke rom der andre former for bearbeidelse kunne ha utspilt seg. Mens Notaker opererer med en forståelse av partipolitikkerne som kriseresponsens drivende aktører, arbeider romanen på denne måten med nettverks- og fellesskapsmodeller som integrerer erfaring og viten fra en rekke ulike felt, og som kobler nivåer. Det skjer med utgangspunkt i et mikrofellesskap, parforholdet, som selv er preget av dissens.

Romanens krisepoetikk

Det som kjennetegner den norske offentligheten, er ifølge Sofie også at selve rommet for kritikk i utgangspunktet er begrenset i en spesiell forstand: «Alle er så livredde for å bli stempla som elitistiske, det er liksom det verste». «Pick your fights»,²⁹ er Ottos pragmatiske svar når Sofie fortviler over banaliseringen av den offentlige samtalen. Sofie har ikke denne fleksibiliteten. Hun definerer seg opp mot det store vi-et, men står selv på stedet hvil i bearbeidelsen av det som har rammet henne. Man får inntrykk av at hun er i ferd med å sørge seg *ut av* alle andre relasjonelle nettverk enn parforholdet. Opp mot slike blokkeringer stiller Bildøen en krisepoetikk som likevel åpner for bearbeidelse og nye begynnelse. Gjennom den tilgjengelige og samtidig komplekse framstillingen av det kriserammede paret og dets livsverden rommer romanen både flertydighet og dissens.

For Sofie ligger mulighetene i kunsten. Eksempelet hennes er Munch som «fann opp månestrålen» og «fortøyde [...] månen i verda».³⁰ Kunsten kan altså fremdeles, til tross for all desillusjonering, gjøre verden tilgjengelig på nye måter. Otto framstilles mer som en gjest i kunstfeltet. Han er med på arrangementer som Sofies ektefelle,

29 Bildøen 2014: 22.

30 Bildøen 2014: 114.

men han jobber selv for en forening for romfolket. Men når Sofie betegner ham som «det gode mennesket på Tøyen»,³¹ skrives også han inn i kunsten, gjennom tekstens spill med Brechts teaterstykket «Det gode mennesket fra Sezuan».

Når Otto selv leter etter veier ut av den fastlåste situasjonen de befinner seg i, er det barna, «[d]et å kjenne dei, det å verje dei»,³² som representerer mening og nye muligheter. Sofie drømmer stadig om barn, men i våken tilstand kan hun ikke innlate seg på noe annet barn enn det hun har mistet. Hun stivner og rygger tilbake når hun møter en hjelpetrengende rom-kvinne, er ikke i stand til å nærme seg henne og barnet hennes. Slik framstår hun som like hjelpetrengende som den andre kvinnen, men på en annen måte. Som hos Brecht dreier det seg også hos Bildøen om en konfrontasjon mellom ulike fellesskapsforestillinger, her mellom en ideell forståelse av barnet som samfunnets barn og dermed et felles ansvar, og en realitet der kapasiteten til å ta ansvar ikke strekker seg lenger enn til det egne barnet.

Mens Brechts fabel munner ut i en skarp kritikk av et samfunn hvor de sosiale motsetningene gjør medmenneskelighet umulig, er romanen mer opptatt av Sofies evne til å bli berørt. I møtet med den hjelpetrengende moren og barnet hennes er hun halvhjertet og handlingslammet. Når hun derimot oppdager et fotografi av Otto og Marie på Ottos skrivebord, bevegges hun umiddelbart: Smilehullet til Marie når henne som «ein laserstråle gjennom glaset».³³ Slik får man inntrykk av at hun likevel kan bevegges, men at forbindelsen til den døde datteren trumfer tilknytningen til de levende rundt henne.

Når Otto mot slutten av romanen forestiller seg en mer levende framtid, refererer han verken til Munch eller Brecht. Han forteller Sofie om «noko eg las i dag. Om at ein må ha eit blick som tillèt forvandling.

31 Bildøen 2014: 79.

32 Bildøen 2014: 47.

33 Bildøen 2014: 164.

Viss ikkje så vil verda berre bli mindre og mindre rundt oss».³⁴ Det hele framstår som hverdagslig, det dreier seg noe han har lest, uvisst hvor. Det viktige er åpenbart ikke hvem som har skrevet det, men hva det kunne bety for dem, for deres fellesskap. Det må være mulig å se verden på flere måter, gjentar han, og vil ha henne med på det.

Romanen åpner på denne måten for perspektivforskyvninger og endring, men også for en refleksjon over hvilken plass de døde tilkjennes innenfor det sosiale livet som fortsetter etter dem. Den tematiserer et pågående minnearbeid, både i parforholdet og familien, og innenfor nasjonale rammer, og den tematiserer fellesskapsformasjoner som inkluderer de døde, de som har blitt ofre for politisk motivert vold. Det dreier seg om å la deres død inngå i et «historisk fellesskap som overskrider ens egen tid», skriver filosofen James Hatley i en tekst som riktignok ikke tar for seg samtidens terrorangrep, men Holocaust.³⁵ Fellesnevneren ligger imidlertid i selve oppfatningen av at det ligger en dyp etisk nødvendighet i det å minnes de drepte som ofre for den uretten de ble utsatt for.

Det å forstå minnet som en etisk forpliktelse er også relevant i vår 22. juli-sammenheng, og i de videre analysene kommer jeg nærmere inn på hvordan litteraturen følger opp en slik etisk fordring. For ser vi de tre verkene under ett, romanen, diktet og teater-performansen, finner vi på tvers av sjangre en insistering på fellesskapsformasjoner som omfatter de døde. De skal tas med videre, som del av den felles historien. Samtidig kan vi, slik jeg allerede har vist hos Bildøen, også spore en bevissthet om at minnearbeidet kan låse seg og bli institusjonalisert på måter som går på bekostning av de levende. I *Sju dagar i august* tematiseres dette ut fra paret, Otto og Sofies søken etter sammenheng og nye begynnelse. De framstilles som et fellesskap i miniatyr, henvist til hverandre og til impulser utenfra. Slik lar roma-

34 Bildøen 2014: 200.

35 Hatley 2000: 25.

nen både sorgen og det kritiske blikket på bearbeidelsesprosessene etter 22. juli-angrepene utgå fra en sårbar enhet som ikke er unison. Gjennom sine forhandlinger, ritualer og anerkjennelsesprosesser kaster paret lys på andre forestillinger om kollektiv tilhørighet. Gjennom sin kapasitet til å ta oss med inn i sorg- og bearbeidelsesprosesser, koble ulike perspektiver og diskurser utforsker romanen hvordan identitet og tilhørighet både kan bygges og blokkeres i etterkant av en krise.³⁶

Endre Rusets «Prosjektil» – lyrikkens eksperimentering med det sårbare fellesskapet

Endre Rusets langdikt «Prosjektil» er kanskje 22. juli-litteraturens mest radikale estetiske eksperiment. Diktet er radikalt i den forstand at det framstiller selve den massive volden som det helt vesentlige, det vi *må* forholde oss til. Det ble først utgitt i 2012, som en ganske liten og tynn bok med tittelen nedfelt i sølvbokstaver på det svarte omslaget, nærmest som en salme- eller bønnebok. Slik skaper innrammingen, parateksten, assosiasjoner til det hellige. Det dreier seg om et litterært montasjearbeid: Ruset bearbeider en rettslig tekst som på sin side er basert på obduksjonsrapportene etter terrorangrepene. Til forskjell fra andre forfattere som har skrevet om rettssaken, tar han ikke utgangspunkt i vitneutsagn, de pårørendes fortellinger eller avisenes dekning, men i en autoritativ juridisk tekst der terrorangrepene framstilles som harde fakta. For rettsteksten gjengir hvor hver og en av de drepte ble funnet, og hvordan de var blitt drept. Slik dokumentet foreligger i dommen fra Oslo Tingrett, er personene anonymisert, men de identi-

36 For en analyse av hvordan også sakprosalitteraturen utforsker blokkeringen av 22. juli-ordskiftet gjennom offentlighetskritikk og en framstilling av muliggjørende relasjonelle nettverk, se min analyse av Snorre Valens sakprosabok *Utøya-kortet* (Folkvord 2023).

fiseres og skilles fra hverandre ved hjelp av et nummer. Deretter følger fødselsår og en kort redegjørelse for hvor han eller hun befant seg, av typen «N024, født 0.0.1994, befant seg foran Kafébygget. Hun ble skutt to ganger i hodet».³⁷

I «Prosjektil» blir den juridiske kildeteksten komprimert, fra det siterte utdraget ovenfor er det bare de to siste ordene som tas med, preposisjonen og substantivet: «i hodet». Slik minimeres det, på en måte som konfronterer leseren med volden som en gjennomtrengende kraft. Teksten Ruset låner fra, er allerede knapp, teknisk og standardisert, men den reduseres ytterligere. Diktet åpner slik:

i nakken
i ryggen, gjennom høyre lunge
inn i fremre, øvre del av brystkassen
tvers gjennom skallen
i ryggen, gjennom brystveggen
og venstre lunges overlapp
videre oppad på halsens venstre side
gjennom skallebasis
inn ved venstre øre
ut på høyre side av haken
inn igjen i bløtdelene oppad på brystet³⁸

Verselinjene er allerede del av en mer overordnet struktur, etablert gjennom tittelen «Prosjektil». Tittelen navngir den upersonlige agenten i dette diktet, den som *gjør* noe. For det som framstilles er et prosjektils bevegelse, inn i og gjennom en sårbar menneskekropp, linje for linje, og

37 Oslo Tingrett 2012.

38 Ruset 2016. Boka er upaginert, her siterer jeg fra den første tekstsiden. Andre sider nummereres i henhold til denne.

side etter side. På neste side følger elleve nye verselinjer etter samme mønster, rimløse og uten noe lyrisk jeg:

i venstre side av buken
gjennom magesekk og høyre lunge
ut via brystveggen
i høyre side av brystet
gjennom høyre lunge
ut på høyre side av ryggen
gjennom venstre kinn
inn i høyre kinn
gjennom hjernestammen
og øverste nakkevirvel
gjennom hodet og ut på venstre side³⁹

Slik fortsetter det, over tjueseks sider. Strukturen er den samme: De fleste verselinjene starter med en preposisjon som følges av benevnin-
gen av den kroppsdelen som et prosjektil beveger seg inn i, gjennom
eller via. Det som skjer, er at kildeteksten reorganiseres, fortettes og
rammes inn på en ny måte. Det viktigste formgrepet er selve forskyv-
ningen, fra en institusjonell ramme til en annen, fra retten til litteraturen.

Delaktighet i et større selv

Det er vanskelig å lese «Prosjektil» i ett. Forutsatt at man kjenner den historiske konteksten og er i stand til å identifisere hva slags materiale det dreier seg om, åpner diktet for en leseerfaring der volden blir en opplevd realitet, men det skjer helt uten at gjerningsmannen framstilles. Som leser opplever jeg volden gjennom den knappe repetitive og subjektløse framstillingen av et prosjektil som trenger inn i noe som ikke

39 Ruset 2016: 2.

lenger er enkeltindividenes kropper. Fordi det i diktet, til forskjell fra i den juridiske teksten, ikke finnes noe skille mellom de ulike personene som ble drept, skapes det inntrykk av at det som her rammes og gjennomtrenges er mer omfattende enn enkeltindividet. Det kan oppfattes som et slags større «selv», som også, i det minste en stakket stund, kan omfatte leseren.

«Prosjektil» muliggjør en fellesskaperfaring, gjennom lesende deltagelse i en bevegelse. Diktet stiller opp en bevegelsesretning som leseren kan velge å følge, «inn i» og «ut av», og når lesningen til slutt ender i verselinjen «inn i bakre brystvegg»,⁴⁰ har jeg som leser ikke bare følelsen av å ha forholdt meg til et tekstlig objekt som ligger der, foran meg. Bevegelsen har satt seg i kroppen. Litteraturviteren Jan Söffner beskriver slike former for deltagelse som en sanselig prosess, og som en slags utførelse av handlinger i henhold til et «script» som verken ligger i teksten eller i leseren, men i selve dynamikken som oppstår gjennom lesningen. Lesning er kroppsarbeid, litteraturforståelsen er performativ, og leserne forstås som medprodusenter.⁴¹ Söffner plasserer seg på denne måten i tradisjonen etter filosofen og psykologen John Dewey: Dewey legger vekt på hvordan energier organisert som rytme kan initiere en prosess, men at de ikke er estetiske før de «blir en rytme i selve erfaringen».⁴²

Ruset bearbeider rettsmaterialet på måter som viser hvordan litteraturens framstilling av traumatiske hendelser kan muliggjøre deltagelse, ny sansning og nye erfaringer. Men selve materialet og den historiske konteksten gjør det hele mer komplisert enn hos Söffner. For mens Söffners eksempler er hentet fra T.S. Eliots modernistiske poesi, dreier det seg i vår sammenheng om et montasjedikt som henter sin energi og sin rytme fra et masse mord i det samfunnet Ruset skriver

40 Ruset 2016: 26.

41 Söffner 2014: 9.

42 Dewey 2005: 169, min oversettelse.

ut fra. Materialet hans er basert på obduksjonsrapportene, og enhver videre bruk av et slikt materiale tvinger fram normative spørsmål: Bør det i det hele tatt deles utenfor rettssalen? Er det riktig overfor ofrene og deres pårørende? Hvilke energier er det som fristilles, og hvilke erfaringer åpnes det for når volden framstilles igjen, det være seg i nyhetsmediene, kunsten eller litteraturen?

I flere av bøkene som ble gitt ut av eller om overlevende fra Utøya i minneåret 2021, får man inntrykk av at den politisk motiverte volden har blitt fortiet eller kanskje fortrent, på en måte som har vært problematisk for dem som selv ble utsatt for den. En rekke tekster peker i samme retning som Bildøens roman, mot en kritikk av en offentlighet som har lagt lokk på viktige og nødvendige bearbeidelsesprosesser.⁴³ Likevel er det slett ikke entydig hvordan volden og voldserfaringene kunne ha blitt delt på bedre måter. I en slik sammenheng er «Prosjektil» et case som sier noe både om litteraturens potensial, om hva litteraturen *kan* gjøre, og om hvor vanskelig det har vært å dele det som her framstår som brudderfaringens kjerne, den brutale volden mot sårbare menneskekropper.

Tilbakevending til volden

De fleste av debattene om framstillingen av 22. juli-volden har vært knyttet til visuelle medier, framfor alt fotografi og film. Et eksempel var bildene tatt av den svenske fotografen Niclas Hammarström, han kom tidlig til Utøya og tok flere bilder av drepte ungdommer i sjøkanten og på svabergene. Bildene ble i første omgang ikke trykt i norsk presse, men ble publisert i utlandet og i 2012 ble Hammarström tildelt andreplass i World Press Fotos fotokonkurranse for dem. Den norske presens tilbakeholdenhet vitner om en generell forsiktighet, men også om

43 Se for eksempel Valen 2021, Brenna 2021 og Skjervø 2021.

at det oppfattes som noe annet å offentliggjøre bilder av «våre egne» drepte enn av «de andre».

Også da VG i august 2011 publiserte det såkalte «ladegrep-bildet» av Anders Behring Breivik på sin forside, utløste det debatt, og avisa ble klaget inn for Pressens faglige utvalg. Bildet var tatt i forbindelse med politiets rekonstruksjon av massakren på Utøya og viser Breivik idet han demonstrerer hvordan han hadde forsøkt å skyte ungdommer som hadde flyktet ut i vannet. Klagerne oppfattet bildet som støtende og spekulativt, og at det ble brukt på en sensasjonalistisk måte, for å øke avissalget. De fikk ikke medhold, men det viktigste i vår sammenheng er hvordan selve iscenesettelsen av voldsutøvelsen provoserer, til tross for at den her skjedde i politiets regi, og at det gikk fram av avisbildet at Breivik på dette tidspunktet var under politiets kontroll.⁴⁴

I forkant av lanseringen av Erik Poppes film *Utøya 22. juli* (2018) ble framstillingen av volden debattert på nytt. Nå dreide det seg om en fiksjonsfilm basert på de historiske hendelsene, og innvendingene var sterkere knyttet til timing og til sjanger: Mange mente at det var for tidlig å lage fiksjonsfilm av hendelsen, og argumenterte ut fra forestillinger om at film er en brutal måte å fortelle på, at den skaper underholdning av tragedier, og at den produseres for å skape økonomisk gevinst.⁴⁵ Da filmen møtte den norske offentligheten, fikk Poppe imidlertid bred anerkjennelse for strategiene han hadde valgt. Volden framstilles framfor alt som lyd, som skudd, ikke som bilder, og gjerningsmannen framstilles bare kort, som en silhuett.⁴⁶

I litteraturen er situasjonen en annen. Verbalspråket har ikke den samme direkte virkningen som bilder, og når forfattere framstiller volden i tekst, forstås den ikke som umiddelbart støtende på samme

44 For en inngående diskusjon av både Hammarströms bilder og VGs bruk av bildene fra politiets rekonstruksjon, se Simonsen 2015. For en mer overordnet diskusjon av estetisk-politiske aspekter knyttet til det å avbilde gjerningsmannen, se Hoel 2020.

45 Gjelsvik 2019.

46 Gjelsvik 2019.

måte. Likevel har det også vært tilløp til debatt om hvordan volden *brukes* i litteraturen. Åsne Seierstad er en av de forfatterne som har blitt kritisert i så henseende.⁴⁷ I *En av oss* framstiller hun volden inngående og detaljert. Biografiske dokumenter, intervjustoff og et mangfold av andre kilder er bearbeidet til en scenisk framstilling som har mange fellestrekk med romanen. Man får til tider følelsen av at Seierstad selv var på åstedene hun forteller om, delvis også på innsiden av personene hun forteller om. I kapittelet «Fredag» framstilles hele femten av de syttisju drapene i detalj.⁴⁸ Forfatterens egen begrunnelse er rett fram: Det fryktelige «skal aldri glemmes».⁴⁹ Hos Seierstad får man inntrykk av at volden skal utgjøre et identitetsstiftende referansepunkt. At den skal bidra til å skape et fellesskap av lesere som berøres av og tar avstand fra disse handlingene, og at den på den måten skal lade framtidfortellingen til dette fellesskapet, forståelsen av hvem «vi» er, til forskjell fra «ham».

Også Ruset tar utgangspunkt i et sensitivt materiale. Han låner fra et allerede standardisert og teknisk dokument, så depersonaliserer han dette ytterligere og framstiller aldri gjerningsmannen. Volden blir på denne måten anonymisert, og den blir også mer abstrakt. Slik omgår Ruset mange av spørsmålene knyttet til å vise eller ikke å vise volden, og han involverer leseren på et dypere plan. I stedet for å mobilisere empati med ofrene og deres pårørende slik Seierstads tekst gjør det, åpner «Prosjekttil» for en deltagelse som er knyttet til selve det å være i verden som en sårbar kropp. Her er volden uten ansikt og uten stemme, og diktet er i stand til å framstille den som en negerende kraft som gjør alle like. Poenget er åpenbart ikke å beskrive enkeltpersoner i kraft av hvem de er, eller hva de har gjort. Leseren gjøres til del av en fellesskapsformasjon som ikke opererer med slike distinksjoner.

47 Se Rees 2018, Lothe 2016 og Rognlien 2013.

48 Seierstad 2013: 283–355.

49 Seierstad 2013: 525.

Paratekstene er helt vesentlige for den litterære framstillingen av sårbarhet som et universelt og etisk anliggende: Det lille formatet og det svarte omslaget med tittelen og forfatternavnet i sølvbokstaver skaper inntrykk av at vi har med en hellig tekst å gjøre. Bokas mørke ansikt og de skinnende bokstavene signaliserer at det ligger noe helt vesentlig i framstillingen av volden.

Kulturforskeren Aleida Assmann har beskrevet den ustabile, men likevel institusjonaliserte ideen om universelle menneskerettigheter som en form for sakralisering av enhver person, ethvert menneskes verdi, «uavhengig av fortjenester og forseelser».⁵⁰ Hun framhever at en slik sakralisering ikke trenger å være religiøst ladet, men at den danner utgangspunktet for en annen forståelse av fellesskap enn den som tar utgangspunkt i nasjonens helter og slagene de har kjempet. Slik kan man med Assmann forstå «Prosjektil» som en skjønnlitterær intervensjon som peker i en annen retning enn Seierstads bruk av volden i *En av oss*. Mens Seierstad gjør voldshandlingen til et kollektivt referansepunkt, peker Assmanns refleksjoner og Rusets «Prosjektil» mot menneskets kroppslige sårbarhet og dets behov for beskyttelse som det mest grunnleggende. Slik tematiseres den massive volden både som partikulær og universell, som hendelse og paradigme.

Dempet resonans

Lyrikken har vært en del av 22. juli-litteraturen helt fra begynnelsen av, både i kraft av allerede kanoniserte dikt og nyskrevne tekster som har blitt delt gjennom sang, minneseremonier, bokutgivelser, anmeldelser og lesninger på bibliotek og litteraturhus.⁵¹ Til forskjell fra disse diktene hadde Rusets «Prosjektil» fram til høsten 2020 knapt hatt noen resepsjon i Norge. Selv fikk jeg vite om diktet av en «insider», en person

50 Assmann 2020: 167, min oversettelse.

51 Se f.eks. Kjørholt 2019, Langås 2016 og Folkvord 2019 og 2020.

som hadde vært konsulent for forlaget, men verken bokhandlene eller bibliotekene var den gang i stand til å skaffe boka til veie. Jeg endte med å kontakte forfatteren og fikk boka tilsendt fra ham. Han kunne fortelle at diktet var blitt lest offentlig, men bare i utlandet: «Jeg har [...] holdt en lav profil på denne utgivelsen», skriver Ruset: «Det er nok fordi jeg har vært redd for å bli oppfattet som spekulativ eller at jeg slår mynt på en forferdelig katastrofe litterært».⁵²

Diktets offentlige resonans kan forstås som dempet også i en annen forstand. Det har i ettertid blitt omskrevet og gjort til en del av et annet verk. I 2021 lot Ruset «Prosjektil»-materialet inngå i dikt-samlingen *Deretter*, utgitt av ham og den britiske forfatteren Harry Man. Samlingen utgjør et bredere anlagt poetisk minnearbeid knyttet til 22. juli-terroren, men uten den radikaliteten som kjennetegner «Prosjektil». Det repetitive subjektløse uttrykket ble her erstattet av en mildere og mer forsonlig form for minnepoesi som ble lansert og tatt vel imot av anmelderne sommeren 2021.

Den begrensede resepsjonen av «Prosjektil» åpner for å tenke diktet inn i en annen temporalitet; man kan forstå denne lille svarte boka fra 2012 som en slags flaskepost. Dette er en metafor Adorno bruker, for å beskrive musikk som ikke fikk noen resonans i sin umiddelbare samtid, «[d]en toner ut uten å ha blitt hørt, uten ekko», skriver han.⁵³ I vårt tilfelle kan man forestille seg at Rusets «Prosjektil» vil kunne skape gjenklang og refleksjon i ei framtid der rommet for estetisk eksperimentering med voldserfaringen og dens kollektive betydning er større. Men litteraturens kraft er likevel ikke primært rettet mot arkivet og lesere i en diffus ettertid. Og kanskje var det nettopp estetisk og etisk mer utfordrende verk som Rusets «Prosjektil» den norske offentligheten hadde trengt, etter en første fase med en sterk samlende kollektiv respons på terrorangrepene. Diktet involverer leseren

52 E-post-korrespondanse med Endre Ruset 15.03.2017.

53 Adorno 1990: 126, min oversettelse.

i et sårbart og utsatt «vi», men det deler skjebne med flere andre 22. juli-relaterte verk som har blitt stoppet, bremset eller dempet. Men til forskjell fra prosessene knyttet til for eksempel Jonas Dahlbergs forslag til nasjonalt minnesmerke etter terrorangrepene («Memory Wound») og Vanessa Bairds utsmykningsverk til to departementer i Regjeringskvartalet («Lysset forsvinner bare vi lukker øynene»), dreier det seg i Rusets tilfelle ikke om at *andre* intervensjoner på måter som hindrer at et verk blir realisert, utstilt på den plassen det opprinnelig skulle ha, tilgjengelig for offentligheten. Når det gjelder «Prosjekttil», framstår den dempede resonansen som resultatet av forfatterens egen forsiktighet, og den grenser mot selvsensur.

«En av oss», en gang til – på Det Norske Teatrets scene

Hovedrekvisittene i den norsk-tyske teaterperformansen *Ein av oss/ Einer von uns* er en mengde trekasser, og når stykket begynner, er de stablet slik at de utgjør en slags kube som står midt på scenen.⁵⁴ Hver kasse har et ord brent inn i treverket, som «FREMME», «VERLETZBAR», «ALENEMOR» og «FASCHIST». Publikum beveger seg rundt i teaterrommet, rundt denne kuben. Det er ingen stoler der, og for den som må nøye seg med å forholde seg til performansen basert på et videoopptak, er det på dette tidspunktet ikke mulig å skille publikum fra de fire skuespillerne. Kanskje var det heller ikke mulig for dem som selv var publikum på Det Norske Teatret høsten 2019.

54 Stykket er regissert av Erik Ulfsby med Lars Ramberg og Dietteke Waidelich som scenografer og kostymedesignere. De fire skuespillerne var Johanna Banzer og Jonas Steglitz fra Schauspiel Hannover og Gjertrud Jynge og Eivin Nilsen Salthe fra Det Norske Teatret. Min analyse er basert på et videoopptak av premieren ved Det Norske Teatret 22.11.2019.

Mens Bildøen og Ruset behandler fellesskapsferinger i etterkant av terrorangrepene gjennom skriftlig fikserte tekster, innbundet mellom to permer, starter dette eksperimentet i et felles rom, uten det klassiske teaterets «fjerde vegg» som skiller publikum fra scenen. Scenen er forholdsvis liten, så folk er tett på hverandre. Slik vektlegges kroppen og det fysiske nærværet på en annen måte. Det åpnes for andre typer fellesskapsferinger, og gjenbruken av Seierstads boktittel, her både på norsk og tysk, signaliserer at det skal dreie seg om ytterligere et bud på hva det kan innebære å forstå gjerningsmannen som *en av oss*.

Forestillingen har blitt oppført fire ganger, to ganger i Hannover i Tysland våren 2019, og deretter på Det Norske Teatret i Oslo høsten 2019. Også selve produksjonen er norsk-tysk, med to norske og to tyske skuespillere og en mengde tekster som formidles både på tysk og på norsk, ofte lest på ett språk og projisert på sceneveggen på det andre språket. Stykket eksperimenterer med tiden og rommet på en måte som knytter tydelig an til terroren både som hendelse og affekt: På en av sideveggene i scenerommet henger det en digital klokke. Når det hele starter, viser klokka 15:00. Så går den i realtid i litt over tjuefem minutter uten at publikum eksponeres for noen annen handling enn sin egen og de andres bevegelser rundt kuben. Når klokka viser 15:25:22, stanser den. Dette er tidspunktet da bomben eksploderte i Regjeringskvartalet, og på dette tidspunktet i oppsetningen kan man fornemme at noe beveger seg inne i kuben.

Minnepolitisk sprengkraft

Det er noen inne i kuben, og publikums reaksjon er at de trekker seg tilbake mot scenerommets yttervegger. På litt avstand følger de med mens den tyske skuespilleren Jonas Steglich bryter opp kuben innenfra. Først dytter han ned hele stabler av trekasser slik at de faller ned på scenegulvet. Deretter går han rundt i kasselandskapet, griper enkeltkasser, velter og slenger dem utover. Slik transformeres scenerommet

til noe som etter hvert kan ligne mer på en øy. Anmelderne framhever det uhyggelige og kraftfulle i denne første delen. Uhyggen er knyttet til den sceniske *en av oss*-formasjonen: Han som river det hele ned, er først skjult inne kuben, nærværende, men som en usynlig og ukjent aktør. De lydlige effektene bidrar til å lade det hele: Man hører den mannlige skuespilleren puste og pese mens han river ned kuben, og kassene som treffer gulvet, oppleves som skudd.⁵⁵

Ein av oss / Einer von uns ble satt opp i etterkant av at det i 2018 hadde utspilt seg et offentlig ordskifte som bidro til en mindre konsensusorientert behandling av 22. juli-angrepene. Det startet med en prosess knyttet til et Facebook-innlegg fra daværende justisminister Sylvi Listhaug som koblet Arbeiderpartiets innvandringspolitikk med terrorfrykt. Utslagsgivende for de sterke reaksjonene som fulgte, og som førte til at Listhaug måtte gå, var at innlegget ble oppfattet som et spill med de konspirasjonsforestillingerne som hadde bidratt til å motivere angrepene på Arbeiderpartiet 22. juli 2011. Saken vitner, som statsviteren Claudia Lenz har påpekt, om at «det ligger sprengkraft i 22. juli-minnet».⁵⁶ Den bidro til et vendepunkt i den offentlige samtalen om terroren og ble etterfulgt av fortellinger som framhever det sosiale konfliktstoffet på nye måter: I en stor reportasje like før sjuårsmarkeringen for terroren forteller for eksempel AUF-ere som overlevde massakren, om hvordan de har blitt utsatt for trusler, trakassering og hatmeldinger knyttet til etnisitet, seksuell legning og politisk tilhørighet, men at det ikke har vært mulig å dele dette tidligere.⁵⁷

Teater-performansen ble oppført i 2019 og presenterte ikke slike eksplisitte motstemmer til en etablert diskurs. Den framstår mer som et eksperimenterende arbeid med en hel rekke forståelsesmodeller og perspektiver som alle tas inn i det felles scenerommet. Åpningsscenen,

55 Se Øgland 2019.

56 Lenz 2018: 104.

57 Se Aarnes 2018.

med mannen som bryter opp kuben innenfra, aktualiserer *en av oss*-formasjonen som en fysisk realitet. Publikum opplever et rom som endres innenfra, og de må selv orientere seg i det nye og finne sin plass innenfor teaterets rammer. Gjenbruken av Seierstads sakprosa fra 2013 begrenser seg ikke til tittelen og denne scenen. Skuespillerne leser utdrag fra boka hennes, men også fra andre 22. juli-tekster, deriblant Lena Lindbergs essay «Brodermordet» og Knausgårdts «Navnet og tallet», begge fra 2011. De fire skuespillerne forteller om egne erfaringer og minner knyttet til 22. juli-terroren. Det synges, spilles av lydklipp fra nyhetssendinger på engelsk, norsk og tysk og spilles av utdrag fra statsministerens og kongens historiske taler. På veggen kan vi samtidig lese spørsmål som «should we speak his name» og «what role do dates play in my memory».

Slik åpner forestillingen for refleksjon over hva det egentlig er man samles om når man slutter seg til offentlige fellesskapsritualer i etterkant av en krisesituasjon, og hvordan vi minnes. Sammenstillingen av de mange fortellingene om gjerningsmannen og det norske samfunnet lanserer ulike perspektiver på dette, og det som gjennomgående gjør det enda mer komplekst, er at framføringen er flerspråklig. Slik blir *en av oss*-problematikken mer krevende å følge, men også mindre innadvendt og selvsagt enn det som ofte har vært tilfelle i den norske offentligheten.

Fra 77 drepte til 469 overlevende

Som Bildøens roman og Rusets dikt inngår teater-performansen i et minnearbeid som også er et sorgarbeid. Det kommer sterkest til uttrykk i én spesifikk scene: Rommet er mørklagt, og man hører en jevn ringelyd samtidig som individuelle navn lyser opp i mørket. Det er fornavnene til personer som ble drept på Utøya. Sondre, Hanne, Lene og en hel rekke andre navn lyser opp i lysskrift før det blir stille og mørkt igjen. Framstillingen av telefonoppringningene, kommunikasjonsteknologien som gir lyd og lyser uten at noen svarer, fungerer som en framvisning

av bruddet, mellom de som ikke lenger kan svare, og de som ikke kan la være å fortsette å prøve å nå dem.

Men stykket dweler aldri ved selve brudderfaringen. Den nevnte scenen minner oss om massakren og markerer at ofrenes død skal inngå i den felles historien. Som hos Bildøen og Ruset aktiveres kollektive smertepunkter, men performansen som sådan trekker likevel i en annen retning. Det markeres framfor alt gjennom trekassene. I program materialet beskrives de som noe mer enn rekvisitter: De beskrives som en interaktiv kasseskulptur. I åpningsscenen er den en kube som brytes opp innefra, og i presentasjonene av stykket framheves det at den består av 469 kasser. I dette ligger det en tallsymbolikk og gjennom den et forsøk på å forskyve tyngdepunktet i minnearbeidet etter terroren: Mens den kollektive oppmerksomheten har vært rettet mot de 77 som ble drept i Oslo og på Utøya, forsøker *Ein av oss / Einer von uns* å dreie den mot de 469 som overlevde massakren. Det fortelles hvordan inspirasjonen til kasseskulpturen «kjem frå Speakers Corner i Hyde Park i London» hvor «kven som helst kan stille seg på ei kasse og ytre seg om det dei vil». ⁵⁸ Slik trekkes det veksler på en annen historisk kontekst, og det dreier seg om et forsøk på å engasjere oss sterkere i de overlevende og i deres muligheter til å komme til orde.

Når kuben er revet ned og skuespillerne og publikum beveger seg mellom og over de mange kassene, åpner også selve scenebildet for koblinger til andre kriseerfaringer. Mine assosiasjoner går til Peter Eisenmans minnesmerke for tilintetgjørelsen av de europeiske jødene. Minnesmerket fra 2005 ligger i Berlin og består av 2711 betongsteler, det vil si betongklosser som er mellom 0,2 og 2 meter høye. Disse stelene er større, tyngre og utgjør en langt mer massiv formasjon enn Rambergs trekasser, men koblingen ligger i selve modelleringen av det felles rommet ved hjelp av henholdsvis kasser og steler. Når man begir seg inn det 19 000 kvadratmeter store feltet som utgjør minnesmerket i Berlin, er

58 <https://www.detnorsketeatret.no/framsyningar/ein-av-oss> (12.12.2022).

den sterkeste erfaringen ofte at man mister oversikten. Etter hvert som man går innover mot midten, mellom de symmetriske betongstelene, blir feltet dypere, og man mister muligheten til å orientere seg.

Mens Eisenman har skapt et permanent minnesmerke i bylandskapet som er overveldende både i omfang og gjennom erfaringen av å ikke kunne orientere seg, går den norsk-tyske performansen andre veier: Den er flyktig, den varer litt under to timer, og trekkassene er mobile, byggeelementer i en prosess som involverer publikum. Men også i dette scenelandskapet er det vanskelig å orientere seg og skape mening. Stykket mobiliserer et mangfold av tekster fra den offentlige samtalen om 22. juli, også slike som *bygger ned* felles referansepunkter. 22. juli-terroren gjøres til del av en større historie, og det kobles til andre typer minnearbeid og komplekse nettverk. Det hele formidles gjennom forskjellige medier og språk, men holdes sammen av teaterscenen som et fellesskapsforum. Forestillingen utvider på denne måten fellesskapsproblematikken og markerer at det ikke er nok å forholde seg til den «egne» krisen, som nasjon. Det mest slående er likevel hvordan den konfronterer oss med hvor vanskelig det er å inngå i meningsbærende fellesskap, bli en del av noe, til tross for at det hele utspiller seg i et felles rom. Man eksponeres for inntrykk, fortellinger og forståelsesmodeller som ikke uten videre kan integreres til noen helhet, i hvert fall ikke i løpet av selve forestillingen. Slik gir det mening at skuespillerne avslutningsvis deler ut arbeidshansker til publikum. De må hjelpe til å bygge opp noe igjen, etter at det som man først samlet seg rundt, har blitt revet overende innenfra. På denne måten markerer forestillingen hvordan bearbeidelsesprosessene etter en brudderfaring skal forstås som et uavsluttet prosjekt, noe som er under arbeid.

Litteraturen som sosial ressurs

Terrorhandlinger er per definisjon politisk motiverte handlinger. Det dreier seg om å skaffe seg samfunnsmessig innflytelse ved å skape

frykt og bringe meningsmotstandere til taushet. Litteraturens respons handler om å motarbeide frykt og taushet og holde ytringsrommet åpent, men også om å gjøre grunnleggende forskjellige versjoner av virkeligheten tilgjengelige. Som jeg har vist i disse tre analysene, behandler 22. juli-litteraturen selve den massive volden som en brudd-erfaring og som et sosialt fenomen og bidrar til en pågående artikulasjon av hvem «vi» er i møtet med et angrep som kom innenfra, fra det egne samfunnet. Det skjer både gjennom konsoliderende og gjennom mer utforskende og eksperimentelle verk.

Ved å starte i Brit Bildøens *Sju dager i august* fra 2014 har jeg kunnet vise hvilket samlende potensial og hvilke koblingsmuligheter som ligger i romansjangeren, og hvordan den artikulerer ulike erfaringer gjennom fellesskapsformasjoner som går langt utover det etablerte traumeperspektivet. Hos Bildøen er det parforholdet som mikro-fellesskap som skaper innsikt i hva fellesskap kan være. Det kommer framfor alt til uttrykk gjennom parets kritikk av forestillinger om et enhetlig nasjonalt «vi», deres søken etter en felles horisont og deres måter å fortsette livet på. Når det gjelder Endre Rusets langdikt «Prosjektil» fra 2012, er det mest slående diktets kapasitet til å bearbeide et standardisert tekstmateriale fra det juridiske feltet, til en litterær tekst som formidler volden som en fysisk realitet. Diktet framstår på denne måten som en sjanger som er i stand til å endre selve persepsjonen av virkeligheten, og det etablerer rammer som gjør volden til et felles etisk anliggende.

Samtidig åpner både offentlighetskritikken i Bildøens roman og den begrensede formidlingen og resepsjonen av Rusets «Prosjektil» for refleksjon over litteraturens spillerom i dagens norske offentlighet: Bildøen problematiserer konsensusorientering både i terrorresponsen og i kunstfeltet. Ruset lar selv være å formidle et radikalt kunstnerisk verk til en bredere offentlighet. Spørsmålet vi kan stille, er hvorvidt det dreier seg om en velbegrunnet situasjonsbetinget varsomhet, om hensyn til ofre og pårørende eller om former for kunstnerisk selvsensur og manglende risikoberedskap i en mediesituasjon der det i dag er lettere

enn tidligere å trekke det estetiske eksperimentet inn i en sensasjonsorientert diskurs.

Teater-performansen *Ein av oss / Einer von uns* fra 2019 framstår allerede gjennom tittelen som del av en hel serie med forsøk på å behandle gjerningsmannen som del av en sosial verden i stedet for å avskrive ham som den voldelige «andre». Her utgjør teateret et fellesskapsforum der både volden og sorgarbeidet kan spilles ut, sammen med stykkets mer tekstbaserte tilnærminger til terroren som et ladet sosialt konfliktstoff. Den tysk-norske produksjonen markerer dessuten en viktig ambisjon om å overskride nasjonale rammer både når det gjelder estetisk formgivning, bearbeidelsesstrategier og minnepolitikk. I dette ligger det en åpning mot mer sammenlignende perspektiver, som er produktive både i kunsten selv og i kulturanalysen. Analysen av 22. juli-litteraturen i kontekst avdekker på denne måten bearbeidelsesprosesser som har utspilt seg over tid, og som fortsatt pågår. Her dreier det seg ikke om å argumentere for den litterære estetikken som en kilde til skjønnhet eller endelige sannheter, men om å vise hvordan litteraturen i kraft av sin tekstlige dimensjon og sitt sjangermangfold er et verktøy som gjør det mulig å gi virkeligheten form og fortolke den på nye måter.

Litteratur- og kildeliste

- Adorno, T.W. (1990). *Gesammelte Schriften* (Bd. 12). Suhrkamp.
- Assmann, A. (2020). *Die Wiedererfindung der Nation*. C.H. Beck.
- Bildøen, B. (2014). *Sju dager i august*. Det norske Samlaget.
- Bitsch, A. (2021). *Brorskapet*. Gyldendal.
- Collins, R. (2004). Rituals of solidarity and security in the wake of terrorist attacks. *Sociological Theory*, 22(1), 53–87.
- Dewey, J. (2005). *Art as Experience*. Penguin Books.
- Ertzeid, A. (2019). 15:25. Forlaget Oktober.

- Eyerman, R. (2012). Cultural trauma: Emotion and narration. I J.C. Alexander, R.N. Jacobs & P. Smith (red.), *The Oxford Handbook of Cultural Sociology* (s. 564–582). Oxford University Press.
- Fløgstad, K. (2016). *Etter i saumane*. Gyldendal.
- Folkvord, I. (2019). Det sårbare «viet» – Nils-Øivind Haagensens «DETNORSKEARBEIDERPARTIDIKTET». I A. Fastrup, G. Foss & R.N. Jakobsen (red.), *Opplysninger: Festskrift til Knut Ove Eliassen på 60-årsdagen 26. oktober 2019* (s. 215–230). Novus.
- Folkvord, I. (2020). *Stemmene etter 22. juli*. Scandinavian Academic Press.
- Folkvord, I. (2023). Ett ess på hånda? 22. juli-ordskiftet og forestillingen om politiske spillsfærer. *Prosa*, (3). <https://prosa.no/artikler/essay/et-ess-pa-handa-22-juli-ordskiftet-og-forestillingen-om-politiske-spill-sfaerer>
- Gensburger, S. (2019). *Memory on My Doorstep: Chronicles of the Bataclan Neighborhood, Paris 2015–2016*. Leuven University Press.
- Gjelsvik, A. (2019). «– Ingen vanlig kinoopplevelse»: Om å se *Utøya 22. juli* på kino. *Norsk Medietidsskrift*, 16(2), 1–16.
- Gjelsvik, A. (2020). Medierte minner. Tre romaners fortellinger om terrorisme. I A. Gjelsvik (red.), *Bearbeidelser: 22. juli i ord og bilder* (s. 91–110). Universitetsforlaget.
- Hareide, I. (2023). *Vondt, valdsamt, vedvarande: Teoretiske perspektiv på traume og traumelitteratur, og litterære analysar av Herbjørg Wassmos Huset med den blinde glassveranda, Per Pettersons I kjølvannet og Brit Bildøens Sju dagar i august* [Doktoravhandling]. Universitetet i Agder.
- Hjorth, I.A.H. (2020). *Forhandlinger om 22. juli-minnet* [Doktoravhandling]. NTNU.
- Hoel, A. (2020). Det ondes emblem. En drøftelse av terroristens ansikt gjennom tre digresjoner. I A. Gjelsvik (red.), *Bearbeidelser: 22. juli i ord og bilder* (s. 151–165). Universitetsforlaget.

- Jordheim, H. (2013). 22. juli-minnesmerker. Hvilke, hvor og hvorfor? I O. Aagedal, P. Botcar & I.M. Hoegh (red.). *Den offentlige sorgen* (s. 217-237). Universitetsforlaget.
- Kjærstad, J. (2017). *Berge*. Aschehoug.
- Kjørholt, I. (2019). «Når nasjonens likevekt rystes». En komparativ analyse av kanonlitteraturens rolle etter terrorangrep. *Edda*, 106(4), 294–307. <https://doi.org/10.18261/issn.1500-1989-2019-04-05>
- Knausgård, K.O. (2011). *Min kamp* (Bd. 6). Forlaget Oktober.
- Langås, U. (2016). «22. juli». Litterære konstruksjoner av et nasjonalt traume. *European Journal of Scandinavian Studies*, 46(1), 81–101. <https://doi.org/10.1515/ejss-2016-0006>
- Lenz, C. (2019). 22. juli-fortellinger og forhandlinger om hva terroren skal bety for fremtiden. *Tidsskrift for kulturforskning*, 17(1), 89–106.
- Lothe, J. (2016). *Etikk i litteratur og film*. Pax.
- Norheim, P. (2012). Gutterommet og verden, *Samtiden*, 121(3), 32–46. <https://doi.org/10.18261/ISSN1890-0690-2012-03-03>
- Notaker, H. (2021). *Arbeiderpartiet og 22. juli*. Aschehoug.
- NRK. (2011, 24. juli). *Gudstjeneste for sorg og håp* [Videoopptak]. Nasjonalbibliotekets kringkastingsarkiv.
- Oslo Tingrett. (2012). *Dom i 22.-juli-rettssaken*. <https://lovdata.no/static/file/1276/toslo-2011-188627-24.pdf>
- Poppe, E. (Regissør) (2018). *Utøya 22. juli*. [Spillefilm]. Nordisk Filmdistribusjon.
- Rees, E. (2018). Åsne Seierstad's *En av oss*: Perpetrator and victim in the construction of national innocence. *Scandinavian Studies*, 90(1), 1–22. <https://doi.org/10.5406/scanstud.90.1.0001>
- Ruset, E. (2016). *Prosjektil*. K.Ø.S.
- Ruset, E. & Man, H. (2021). *Deretter*. Flamme.
- Seierstad, Å. (2013). *En av oss: En fortelling om Norge*. Kagge.
- Shakar, Z. (2020). *Gul bok*. Gyldendal.
- Shanmugaratnam, Y. (2020). *Vi puster fortsatt*. Manifest.

- Simonsen, A.H. (2015). *Tragediens bilder: Et prosessuelt perspektiv på nyhetsfotografier fra 22. juli* [Doktoravhandling]. Universitetet i Bergen. Bora. <https://hdl.handle.net/1956/15570>
- Skjervø, G., Kjær, E.K. & Huitfeldt, A. (red.) (2021). *Aldri tie, aldri glemme*. Res Publica.
- Söffner, J. (2014). *Partizipation: Metapher, Mimesis, Musik – und die Kunst, Texte bewohnbar zu machen*. Wilhelm Fink Verlag.
- Tjønn, B.J. (2022). *Kvit norsk mann*. Cappelen Damm.
- Truc, G. (2018). *Shell Shocked: The Social Response to Terrorist Attacks*. Polity Press.
- Ulfby, E. (Regissør). (2019). *Ein av oss / Einer von uns* [Videoopptak fra den norske premieren]. Det Norske Teatret. <https://www.det-norsketeatret.no/framsyningar/ein-av-oss>
- Valen, S. (2021). *Utøyakortet*. Cappelen Damm.
- Øgland, S. (2019). Når brodermorderen muterer og blir terrorist. *Norsk Shakespearetidsskrift*. <https://shakespearetidsskrift.no/2019/03/nar-brodermorderen-muterer-og-bli-terrorist>
- Øybø, M. (2016). *Elskere*. Oktober.
- Aarnes, H. & Veiåker, R.J. (2018, 19. juli). De overlevde Utøya. Nå lever de med drapstrusler. *Aftenposten, A-Magasinet*. <https://www.aftenposten.no/a-magasinet/i/Eon852/de-overlevde-utoeya-naa-lever-de-med-drapstrusler>

Publikumsskapte fellesskap

Av Dag Solhjell

Dersom man skal dømme etter dagspressen, virker det ikke som om kunstens verden er dominert av fellesskap, men av konflikter. Den siste motsetningen som norske medier ga rikelig spalteplass og sendetid, kom våren 2023 og gjaldt ulike syn på Christian Kroghs maleri *Leif Eriksson oppdager Amerika* (1893). Skulle Nasjonalmuseet vise frem en fast «kanon» av norske kunstnere og deres verk, eller skulle det la kuratorbestemte endringer i forståelsesrammer lede til hyppigere nymonteringer? I denne saken, og i en rekke andre, kan vi lese om stridigheter eksperter imellom, mellom eksperter og legfolk, mellom kunstnere og publikum, mellom kunstens frihet og pedagogiske behov og mellom børs og katedral. I denne artikkelen retter jeg oppmerksomhet mot kunstforeninger, som gjennom sin historie også har opplevd konflikter, både innad og utad, til tross for det «forenende» inntrykket navnet deres kan gi.

Hovedtemaet for artikkelen er om og eventuelt hvordan kunstforeninger¹ kan forstås som fellesskap i en større kunstverden. Med dem som prisme vil jeg undersøke og drøfte hvordan kunstfeltet,² til tross for sine mange og høyt publiserte konflikter, kan fungere som fellesskap. Jeg vil vise at kunstfeltet består av mange fellesskap av ulik karakter, at konflikter også skjer innenfor og mellom fellesskap, at det er etablert omforente ordninger for både å forebygge og å løse konflikter, og at den statlige kunstpolitikken har påvirket og til dels også omdannet kunstfeltets struktur av fellesskap og konflikter. Som et motstykke til tittelen på antologien *Kunstskapte fellesskap*³ har jeg gitt artikkelen tittelen «Publikumsskapte fellesskap». I den ligger det synet at kunstforeninger flest er fellesskap som er skapt av sitt eget publikum. De har egne regler for å løse interne konflikter, men de kommer lett i konflikter med andre fellesskap.

Jeg vil stille flere spørsmål: Hvilke former for *fellesskap* er kunstforeninger, og bidrar de til å skape nye fellesskap? Hva slags *kunststoffentlighet* er de, og skaper de selv nye kunststoffentligheter? Og til slutt, hvordan påvirkes kunstforeningenes fellesskapsformer av statlig kunstpolitikk? I drøftingen av disse spørsmålene vil jeg anlegge historiske, kunstpolitiske og kunstsosiologiske perspektiver.

Det *historiske perspektivet* kan gi innblikk i kreftene bak endringer i fellesskap og kunststoffentligheter, også endringer som skjer i vår tid. Et startpunkt for den statlige kunstpolitikken er i 1818 med etableringen av Den Kongelige Kunst- og Tegneskole i Christiania, organisert som et lite kunstakademi.⁴ For kunstforeningene går historien tilbake til etable-

1 Med kunstforeninger forstås her foreninger med åpent medlemskap som har offentlig tilgjengelige kunstutstillinger som oppgave. Her medregnes ikke bedriftskunstforeninger, der medlemskap og utstillinger bare er tilgjengelig for ansatte, og der utstillingene stort sett består av det som er innkjøpt for utlodning blant medlemmene.

2 Om det norske kunstfeltet, se Solhjell & Øien 2012.

3 Fieldseth, Stien & Veiteberg 2022: 11.

4 Solhjell 2004, skolen omtales som regel som «Tegneskolen».

ringen av Christiania Kunstforening i 1836, samme år som det statlige Nasjonalgalleriet ble etablert med Tegneskolens direksjon av kunstnere og arkitekter som styre.⁵ Fra 1839 kunne norske kunstnere etter innstilling fra Tegneskolen få statlige stipendier for studier ved kunstakademier i utlandet. Med disse fire hendelsene og et økende antall akademiutdannede billedkunstnere begynte fremveksten av et norsk kunstfelt med skiftende mønstre av fellesskap, konflikter, offentlighet og kunstpolitisk påvirkning.⁶ I løpet av artikkelen vil jeg belyse hvordan kunstforeningene har blitt påvirket av begivenheter på kunstfeltet.

Det kunstpolitiske perspektivet kan bidra til å drøfte hvordan statlig kunstpolitikk påvirker fellesskap, konflikter og kunstoffentligheter både i kunstforeninger og for andre på kunstfeltet. Det kan også vise hvordan det er etablert omforente ordninger som skal forebygge konflikter og opprettholde fellesskap. *Det kunstsosiologiske perspektivet* kan plassere kunstforeningenes posisjon i mønsteret av skiftende maktforhold på kunstfeltet.

Empirien min om kunstfeltets struktur bygger på to tidligere sosiologiske studier,⁷ mens jeg hovedsakelig henter empiri om kunstfeltets historie og kunstpolitikk fra avhandlingen min om den statlige kunstpolitikken historie i Norge fra 1814 til 2006.⁸ Empirien om kunstforeninger skriver seg mest fra den pågående studien min av kunstforeningenes historie i Norge siden 1836 og frem til 2022. I det nevnte tidsrommet er det registrert om lag 250 kunstforeninger, der rundt 150 er virksomme i 2023, alle med kunstutstillinger som hovedoppgave. Refleksjonene mine i denne artikkelen er basert på blant annet dokument- og arkivstudier (gjennomgang av jubileumsberetninger, aviser på Nasjonalbibliotekets nettbibliotek og for de senere årene årsberetnin-

5 Willoch 1936; Solhjell 2004.

6 Solhjell 1995 og 2004; Solhjell & Øien 2011.

7 Solhjell 1995; Solhjell & Øien 2011.

8 Solhjell 2004, 2005a, 2005b, 2006.

ger og regnskap og enkelte andre typer opplysninger tilsendt direkte fra kunstforeninger). De bygger også på mangeårig personlig erfaring fra arbeidet med kunstforeninger, ved at jeg i årene 1973–1981 var styreleder og 1981–1983 var ansatt intendant i Tromsø Kunstforening, i 1976 satt i det første arbeidsutvalget for SKINN – de nordnorske kunstforeningenes interesseorganisasjon, og i årene 1983–1990 var daglig leder for Norske Kunstforeningers Landsforbund.

I artikkelen drøfter jeg problemstillingene særlig ut fra fire teoretiske tilnærminger: filosofen Jürgen Habermas om borgerlig offentlighet;⁹ sosiologen og etnografen Pierre Bourdieu om kunstfeltets prinsipper for rangering, konflikter og inndeling i delfelt med ulike verdigrunnlag;¹⁰ kunstsosiologene Dag Solhjell og Jon Øien om det norske kunstfeltets struktur;¹¹ og sosiologen Arild Danielsens analyse av grepet publikum for kunst- og kulturbegivenheter.¹²

Kunstforeninger som publikumsskapte fellesskap

Før jeg diskuterer kunstforeninger som publikumsskapte fellesskap, vil jeg avklare hvordan de organiseres og drives. Alle kunstforeninger har vekslende utstillinger som hovedoppgave, primært av samtidens billedkunst. Noen har større eller mindre kunstsamlinger.¹³ De har åpent medlemskap for alle, uten krav til bestemte kvalifikasjoner, heller ikke til tillitsvalgte.

9 Habermas 1971.

10 Se Bourdieu 1993 og Solhjell 1995 for en tilpasning til det norske kunstfeltet.

11 Solhjell 1995; Solhjell & Øien 2011.

12 Danielsens 2006.

13 Frem til 1990-tallet drev fem av dem kunstmuseer, da deres samlinger ble overført til offentlig eie.

I den videre avklaringen finner jeg det hensiktsmessig å bruke de analytiske begrepene estetisk praksis, sosial praksis og organisatorisk praksis i tillegg til begrepet kontekst.¹⁴

Estetisk praksis betegner alle situasjoner og handlinger der noen bedømmer eller tar hensyn til kvaliteten på kunstverk. For kunstforeninger er valg av utstillere den sentrale estetiske praksisen, sammen med montering av utstillinger og eventuelt innkjøp av kunstverk til en samling eller utlodning blant medlemmene. Å være publikum er å delta i estetisk praksis.

Sosial praksis betegner hvem som deltar i og styrer den estetiske praksisen, også hvem som er publikum.

I de fleste foreninger velger medlemmene på årsmøtene et styre som har kollektivt ansvar for den estetiske praksisen. Det meste av arbeidet utfører medlemmene frivillig. På årsmøtene kan medlemmene endre innretningen av den estetiske praksisen ved å velge andre styremedlemmer eller gjøre vedtak om en utstillingspolitikk som styret må følge. Slike kunstforeninger er styrt av legfolk, men også kunstkyndige medlemmer kan velges inn i styrende organer. Jeg betegner dem her som *publikumsstyrte*. De er den eneste typen institusjon på kunstfeltet som er grunnlagt, organisert og drevet på demokratisk måte av sitt eget publikum. De kan ha kommunal og i noen tilfeller også fylkeskommunal driftsstøtte, men ikke statlig. Som publikums representanter har de frihet til å formidle de kunstneriske ytringene de selv prioriterer. Slik utvider de ytringsfriheten både for kunstnere og publikum. De er *breddeholdere* i kunstfentligheten, noe som kan skape konflikt med andre på kunstfeltet som har en mer elitær estetisk og sosial praksis.

I et lite antall, under ti prosent, av dagens om lag 150 aktive kunstforeninger ansetter styret på åremål en kunstfaglig kvalifisert daglig leder, en intendant eller kurator, med alt ansvar for den estetiske praksisen innenfor en økonomisk ramme godkjent av styret. Slike foreninger

14 Begrepet «estetisk praksis» er influert av Johannessen 1979.

kaller jeg *kuratorstyrte*.¹⁵ Publikum har i disse foreningene ingen vei inn til innflytelse på den estetiske praksisen gjennom medlemskap. Hverken styret eller medlemmene bidrar med frivillig arbeid i driften av foreningen. Den estetiske praksisen til kuratorstyrte kunstforeninger er nasjonalt, internasjonalt og/eller globalt orientert, og den tilhører kunstens ekspertsystem.¹⁶ Flere har siden 2000 fått statlig driftsstøtte, noe ingen kunstforeninger har fått tidligere uten samtidig å være et kunstmuseum.¹⁷

Organisatorisk praksis viser til de vedtektene, instruksene og andre forskriftene som regulerer både estetisk og sosial praksis. Mange er vedtatt av medlemmene selv på årsmøter, og de kan bare endres av medlemmene på måter som er bestemt i vedtektene, som det imidlertid ofte er strid om. Vedtektene må selvsagt være i tråd med lover og offentlige pålegg. Foreningene kan slutte seg til felles interesseorganisasjoner med egne vedtekter fastsatt av deres årsmøter. Der kan de etter avstemninger avtale bestemte felles organisatoriske praksiser på medlemmenes vegne, som for eksempel normalavtaler for utstillinger. I kuratorstyrte foreninger kan uenigheter om estetisk praksis mellom styret og kuratoren avgjøres ved at styret ikke fornyer kontrakten når kuratorens åremålsperiode er over.

Kontekst peker mot de omgivelsene som kunstforeningene til enhver tid må forholde seg til i sine praksiser, og som de kan komme i samarbeid eller konflikt med. De historisk sett mest inngripende kontekstuelle endringer i det norske kunstfeltet skjedd som

15 Betegnelsene publikumsstyrt og kuratorstyrt er å betrakte som to idealtypiske kategorier, som en forenklet karakteristikk av typiske ulikheter mellom kunstforeninger. Det er også noen andre typer foreninger, som i de fleste henseender fungerer som publikumsstyrte.

16 Begrepet «ekspertsystem» betegner særlig de fremste kunstinstitusjonenes ledere, kuratorer, kunsthistorikere og teoretikere, og de ledende kritikere, se Danielsen 2006.

17 Et unntak er Trondheims kunstforening, som fikk statlig støtte fra 1940, primært fordi den også var et stort regionalt kunstmuseum.

resultater av en stor konflikt mellom yngre kunstnere og Christiania Kunstforening tidlig på 1880-tallet.¹⁸ De tre viktigste endringene var 1) en ny sosial praksis der kunstnere blant medlemmene fikk varig kontroll over denne foreningens estetiske praksis, 2) en ny estetisk praksis fra 1884 med en årlig Statens Kunstutstilling, populært kalt Høstutstillingen, og 3) en ny organisatorisk praksis med en kunstnerorganisasjon¹⁹. Denne kunstnerorganisasjonen fikk blant annet ansvar for juryering av Høstutstillingen og stor innflytelse på estetisk praksis i statlige og statlig støttede kunstinstitusjoner, og indirekte på mange kunstforeninger. Etter 1965, da Norsk kulturråd ble etablert,²⁰ og etter kulturmeldingene på 1970-tallet,²¹ har den statlige kunstpolitikken fått sterkere og sterkere både direkte og indirekte innvirkning på kunstforeningenes praksiser, som den for øvrig også har fått over hele det norske kulturlivet.

I publikumsstyrte kunstforeninger skapes flere former for fellesskap: De er stiftet, organisert og ledet som fellesskap, innenfor vedtekter og andre regler vedtatt med flertall i avstemninger på årsmøter. Styret står kollektivt ansvarlig for den estetiske praksisen overfor årsmøtet. De har grupper som er valgt på årsmøtene og oppnevnt av styret, som på frivillig basis utfører avgrensede oppgaver, som arbeid med utstillinger, arrangement av åpninger, vertskap når utstillingene er åpne, organisering av reiser med medlemmene og forvaltning av en eventuell samling. Utstillingsåpninger knytter sammen foreningen, kunstnerne som stiller ut, kunstneres kolleger og venner og deler av publikum. Kunstforeningene kan organisere kunstnerledede kurs for amatører, og de kan gi dem egne lokaler og en årlig utstilling, som egne felles-

18 Forløpet og resultatet av hele konfliktens er beskrevet i Solhjell 2005a.

19 Bildende Kunstneres Styre – BKS.

20 Se tillegg nr. 1 til St.prp. nr. 1. for budsjettet for 1965. Tillegget heter «Om Norsk kulturfond».

21 St.meld. nr. 8 (1973–74) *Om organisering og finansiering av kulturarbeid* og tilleggs-meldingen St.meld. nr. 52 (1973–74) *Ny kulturpolitikk*.

skap innenfor foreningen. Det er dermed rimelig å si at publikumsstyrte kunstforeninger kan betegnes som publikumsskapt fellesskap.

Publikum som fellesskap

Jeg vil nå se på noen trekk ved publikum *som* fellesskap, hva som preger de fellesskapene som dannes av kunstforeninger, og hvilke konflikter de kan komme til å stå i. Først vil jeg se på kunstforeningene *som borgerlig kunstoffentlighet*, med opprinnelse i fremveksten av den borgerlige offentligheten i Norge rundt 1800. Foreningenes borgerlige karakter kan bidra til å forklare hvorfor de gjennom historien har kommet i til dels store konflikter med kunstnere og organisasjonene deres.

Jürgen Habermas setter opp noen institusjonelle kriterier for private selskap som bidro til fremveksten av en borgerlig offentlighet på 1700- og 1800-tallet i Europa.²² Et kriterium er fravær av rangering av medlemmene etter status og taktfull holdning til jevnbyrdige.²³ For kunstforeninger innebærer det at alle medlemmenes vurdering av kunst respekteres og anses for likeverdige. Hva slags status medlemmene har i det offentlige rom, som kunstnere eller andre som tilhører det man kan kalle «kunstekspertisen», gir dem ikke privilegier i styringen av estetisk praksis.²⁴

De publikumsstyrte kunstforeningene fremmer muligheten for det Habermas kaller «lekmenns kompetansefrie bedømmelse, for i publikum kan enhver gjøre krav på kompetanse».²⁵ Disse kunstforeningene institusjonaliserer en legmannsbedømmelse av kunstverk

22 Habermas 1971.

23 Habermas 1971: 33.

24 Oslo kunstforening og enkelte andre kunstforeninger har vedtekter som bestemmer at kunstnere som er medlemmer, skal ha en bestemt representasjon i styret eller andre evaluerende organer.

25 Habermas 1971: 37.

i det offentlige rom. Denne bedømmelsen kan kritiseres både internt og i det offentlig rom, men kritikken kan ikke ha noen direkte følger.²⁶ Medlemmer har riktignok muligheter for å få endret den estetiske praksisen, men da skjer det på måter som er regulert av den organisatoriske praksisen, for eksempel ved å bytte ut styremedlemmer ved valgene på årsmøte eller ved selv å stille til valg i de styrende organene.

Den kompetansefrie bedømmelsen til legfolk har vært en kilde til konflikt mellom kunstforeninger og kunstnere siden 1836.²⁷ Kunstnere har ønsket innflytelse over den estetiske praksisen til foreningene for å sikre det de mener er høyere kvalitet på det som blir utstilt og eventuelt innkjøpt, med krav om styremedlemskap, deltakelse i innkjøpskomiteer og utstillingsutvalg, opprettelse av kunstneriske råd og opprettelse av juryer av kunstnere ved viktige utstillinger. Det er særlig yngre kunstnergenerasjoner som har ønsket kontroll over den sosiale praksisen for å kunne styre den estetiske praksisen til kunstforeningene til sin egen fordel. Konflikter mellom kunstnergenerasjoner spiller lett over i konflikter mellom kunstnere og kunstforeninger, som gjerne har holdt på de eldre generasjonene lengre enn de yngre liker.

Et publikum organisert i en kunstforening forstår at de har en demokratisk rett til å ha egne meninger om kunst, og de må gi andre den samme retten, selv om de ikke er enige. Slik sett skaper kunstforeninger et «uenighetsfellesskap».²⁸ De er et organisatorisk uttrykk for retten publikum har til å la sin egen kunsts smak komme til uttrykk i det offentlige rom ved å danne fellesskap som kan diskutere og avgjøre hvilke kunstnere de vil stille ut og eventuelt kjøpe inn. Medlemmene

26 De få gangene det er registrert at et styre etter kritikk utenfra har grepet inn overfor utstilte verk ved for eksempel å fjerne dem, har det blitt oppfattet som en skandale, og styret eller lederen av styret leder kan i slike tilfeller bli tvunget til å gå av.

27 Allerede i 1837 foreslo styremedlem og kunstner Johannes Flintoe at kunstkyndige skulle kunne påvirke styrets innkjøp av kunst, men ble nedstemt. Han gikk ut av styret året etter.

28 Iversen 2014.

har rett til å stille spørsmål ved og utfordre andres kunstsyn, men de må også akseptere at deres eget syn kan føre til kritikk og konflikter. Kunstkritikk og legmannsbedømmelse er av samme karakter. Den er uavhengig, personlig og legitimeres ikke av en etablert sosial posisjon eller en formell kompetanse.²⁹

Den typen borgerlig offentlighet som Habermas behandler, var begrenset av sosiale forhold. Deltakerne var personer som både hadde eiendom og kulturell dannelse. Allikevel mener han at den «borgerlige offentlighet står og faller med prinsippet om allmenn tilgjengelighet».³⁰ Kunstforeningene ivaretar det prinsippet gjennom åpent medlemskap, og fra rundt 1900 også åpen adgang til utstillingene sine. Målet deres i vår tid er å gi alle interesse og forståelse for kunst, uavhengig av eiendomsbesittelse og kulturell kapital. Kunstpolitisk fikk det på 1970-tallet uttrykk i slagord som «alle har rett til kunst» og «kunsten er for alle», som kunstforeningene sluttet seg til. I de publikumsstyrte kunstforeningene er deltakelse i styringen av den estetiske praksisen deres i prinsippet allment tilgjengelig. På utstillinger i publikumsstyrte kunstforeninger møter publikum hverandre i et dobbelt fellesskap: som kuratorium og som publikum. Ingen andre kunstinstitusjoner gir publikummet sitt muligheten til å bli medlemmer som kan påvirke det utstillingsprogrammet de selv er publikum på.

Kultursosiologiske undersøkelser viser imidlertid at også i vår tid er de som benytter seg mest av denne retten til kunst, de velutdannede og familiene deres.³¹ Til tross for at kunstforeningene er åpne for enhver, både som medlem og som publikum, kan de allikevel fremvise sosiale distinksjoner og statusmarkører som bidrar til å lukke dem sosialt overfor grupperinger med andre sosiale og kulturelle kjenne-

29 Habermas 1971: 38.

30 Habermas 1971: 79.

31 Se f.eks. Solhjell 1995: 223–233, Danielsen 2006: 107, Solhjell & Øien 2011: 97 og Statistisk sentralbyrå 2021.

tegn. Her må det imidlertid tas i betraktning hvilken utstillingspolitikk foreningene har, og som de identifiseres med utad. Den pågående studien min av kunstforeningenes historie viser at lokale kunstnere i de fleste publikumsstyrte foreninger som regel får et større publikum og bedre salg enn kunstnere utenfra.³² Slike foreninger har større frihet enn de kuratorstyrte til å velge en estetisk praksis de vet slår an hos det hjemlige publikummet sitt – de er breddeholdere.

De kuratorstyrte kunstforeningene og andre utstillingsarrangører som er styrt av kunstkyndige, må i større grad vinne respekt og anerkjennelse hos andre kunstkyndige. I årsberetningen for 2011 for den kuratorstyrte Bergen Kunsthall, som eies av Bergen Kunstforening, står for eksempel følgende:

Året har også i stor grad vært preget av samarbeidsprosjekter med internasjonale kunstnere, institusjoner og gallerier, og slik har Bergen Kunsthalls prosjekter i 2011 blitt lagt merke til langt utenfor Norges grenser. Ved flere anledninger har Bergen Kunsthall fått omtale i store internasjonale magasiner og tidsskrifter som *Artforum*, *Frieze*, *Flashart* og *Afterall*.

Oppmerksomhet fra en internasjonal kunstekspertise, som også kan betegnes som et eget fellesskap, er et speil kunsthallen ser sine resultater i. På den måten, som speil, fungerer alle fellesskap på kunstfeltet.

For å forstå kunstforeninger som publikumsskapte fellesskap kan sosiolog Arild Danielsens typologi over publikum som fellesskap eller «sosialitet» være nyttig.³³ Han skiller mellom fire typer fellesskap: *assosiert*, *organisert*, *interesse- og verdifellesskap* og *forestilte fellesskap*. I det *assosierte fellesskapet* møtes deltakerne ansikt til ansikt

32 Dette fremgår gjennom dokumentstudier av avisoppslag og andre dokumenter om slike foreninger.

33 Danielsen 2006, kapittel 5.

over et lengre tidsrom som et klart «vi». Det er situasjonen til styret i kunstforeninger og andre arbeidende utvalg av en viss varighet. I noen publikumsstyrte kunstforeninger er opptil 50 medlemmer engasjert i ulike verv og oppgaver. Så lenge de ordinære utstillingene frem til rundt 1900 bare var tilgjengelig for medlemmer, kunne foreningene regnes som assosierte fellesskap for en krets av velstående borgere og deres familier, med en tydelig «utside» av ikke-medlemmer.³⁴

Videre er kunstforeninger *organiserte fellesskap* for medlemmer, som møtes på utstillinger, utstillingsåpninger, styremøter og årsmøter, og som møtes på medlemsarrangementer som kunstreiser, foredrag, tegnekurs og andre arrangementer. Utstillingsåpninger er rituelle markeringer av fellesskap:³⁵ Foreningens leder ønsker kunstnere og publikum velkommen, det overrekkes blomster, skjenkes noe å drikke og fremføres musikk, og kunstnerne holder ofte en takketale. Utveksling av æresbevisninger mellom foreningen og kunstnerne er en symbolsk markering av fellesskap. Åpningstalen kan holdes av en ordfører eller kultursjef, som demonstrerer et «sosiogeografisk fellesskap» mellom forening og kommune.³⁶ Ved åpninger fremtrer det også en annen type fellesskap: kunstnernes støttestruktur av kolleger, samlere, venner og familie, som da trekkes inn i kunstforeningens fellesskap. Åpninger er eksempel på at «tilegnelse av kunst og kultur ofte inngår i rituelle former for samvær.»³⁷

Kunstforeninger er i våre dager også uttrykk for et *fellesskap i interessen* for kunst, det som i utgangspunktet fører til at de blir

34 Før det fra 1890-tallet ble vanlig med separatutstillinger, ble utstillingene kalt «samlinger», som ikke må forveksles med faste gallerier. Samlingene besto stort sett av kunstverk innsendt av kunstnere i håp om å få dem innkjøpt til utlodningen, av forrige års gevinster som måtte holdes tilbake et år etter trekningen i desember, og av arbeider fra de beskjedne faste galleriene i foreninger som hadde slike.

35 Danielsen 2006: 121ff.

36 Danielsen 2006: 117.

37 Danielsen 2006: 121.

grunnlagt og opprettholdt som et organisert fellesskap av medlemmer. Denne kunstinteressen kombineres med en interesse for å formidle kunst til andre, og den samler medlemmene i et verdifellesskap i synet på at kunstopplevelser er viktig for alle og for samfunnet.

Medlemmene av de 16 kunstforeningene som ble etablert på 1800-tallet, hadde likevel også en sterk egeninteresse. Foreningene hadde ingen andre inntekter enn den høye kontingenten medlemmene betalte. Av den gikk inntil 4/5 til innkjøp av kunst som på årsmøtet før jul ble loddet ut blant medlemmene. Siden de skulle ha gevinstene i sine hjem, måtte medlemmenes smak tas i betraktning ved innkjøpene – og den var for de fleste konservativ. Det at medlemmene betalte kontingent, ga dem også det privilegiet at det bare var medlemmer som fikk se det som ble utstilt. Samtidig var de omfattende innkjøpene også et uttrykk for en patriotisk interesse for å hjelpe frem norske kunstnere. Ut over på 1900-tallet ble utlodningsinnkjøpene gradvis redusert til dagens nivå, som utgjør noen få prosent av foreningenes budsjett, om det overhodet foregår utlodninger. Den idealistiske formidlingsinteressen til foreningene ble gradvis dominerende. Parallelt økte imidlertid den økonomiske avhengigheten deres av salgsprovisjon, slik at det fortsatt var smaken til et bredt publikum som måtte dominere den estetiske praksisen. Foreningene kunne lett kritiseres for å ta større hensyn til salg enn til kunstnerisk kvalitet. De fleste kunstforeninger er i dag drevet som kombinerte interesse- og verdifellesskap, med et øye til hva det til enhver tid er mulig å få offentlig støtte til eller provisjonsinntekter fra – to hensyn som sjelden lar seg forene.

Kunstopublikummet danner et *forestilt fellesskap* som ikke forutsetter tilhørighet til noen bestemt gruppe, men der den enkelte oppfatter seg som å være en «del av et større vi».³⁸ En nødvendig betingelse for at mennesker skal forestille seg som del av et større fellesskap om kunst, er at de har en bevissthet om seg selv som et publikum på kunstutstillinger.

38 Danielsen 2006: 114–15.

En kunstutstilling er en spesiell brukssammenheng for kunstverk, som har et «skript» eller en anvisning for hvordan man bør rette oppmerksomheten sin mot verkene, og på den måten opptre som publikum på kunstrelevante måter.³⁹ Det å lære seg slike skript gir en uformell, erfaringsbasert kunnskap som er tilgjengelig for alle som går på kunstutstillinger, men som ikke er noe man kan lese seg til. Da kan man for eksempel på en salgsutstilling bedømme åndsverdien og prisen på kunstverk, uten å blande dem sammen, eller på en kunsthistorisk utstilling diskutere kunstverkernes stil uten å trekke inn hva de har kostet.

På ett bestemt tidspunkt og på ett bestemt sted vil en person få selvinnsikt som publikum for første gang. På grunn av kunstforeningenes økende geografiske spredning, særlig mellom 1965 og 1990, ble utstillinger i foreningene et sted der mange for første gang møtte kunstverk som utstillingsobjekter, og der de møtte kunstnerne som hadde laget dem. Utstillingene var organisert av medlemmer i deres eget lokalsamfunn, og ofte med kunstnere fra samme område. De mange nye foreningene var publikumsbyggende, også i den forstand at medlemmene deres og andre besøkende etter hvert kunne forestille seg som del av et større publikum enn det lokale.

Gjennom flere år tyder en rekke undersøkelser på at de fleste trolig besøker utstillinger sammen med noen, og at få går alene. Et eksempel er Danielsens undersøkelse fra syv større kunst- og kulturinstitusjoner i og nær Oslo i 2002, som viste at bare rundt 4–5 prosent av det totale antallet besøkende gikk alene.⁴⁰ Et annet eksempel er en undersøkelse av publikum på norske museer i 2019, der bare 13 prosent av de besøkende gikk alene.⁴¹ Tallene er ikke direkte overførbare til kunstut-

39 For mer om «skript», se Solhjell 2015: 94ff.

40 Danielsen 2006: 132. Danielsen anvender begrepet «publikumsenheter», det vil for eksempel si at en gruppe på tre personer regnes som en publikumsenhet. Antall besøkende er derfor mye høyere enn antall publikumsenheter, og andelen som går alene, er tilsvarende lavere.

41 Sjøvold mfl. 2020.

stillinger og kunstforeninger, men min egen lange erfaring tilsier at den samme tendensen ser ut til å gjelde der: Publikum opptrer i små fellesskap innenfor det større forestilte fellesskapet. Slike mikrofellesskap er også publikumsskapte.

I de fleste kunstforeninger er det store muligheter for at også de som går alene, møter naboer, venner, kolleger, slektninger eller andre bekjente i utstillingslokalene, og at de tar seg en kaffe sammen der. De kjenner kanskje også dem fra foreningen som er verter eller vakter på utstillingen, ofte er det de som samtaler med publikum. Publikum inngår da i et større lokalt fellesskap, det Danielsen betegner som et *sosiografisk fellesskap*.⁴² I kunstforeningene kommer det stedstilhørigene frem allerede i foreningens navn, som alltid inneholder stedets eller området navn, som i Bryne kunstforening eller Ryfylke kunslag.⁴³ Noen foreninger har stedets navn i genitiv, som i Trondhjems kunstforening. Noen utstillinger bærer stedets eller distriktets navn: Seljordutstillinga, Romeriksutstillingen.

Det lokale kan også prege kunstforeningenes estetiske praksis. Jeg har tidligere nevnt at mange av dem prioriterer lokale eller regionale kunstnere som utstillere fremfor nasjonale eller internasjonale. De kan legge utstillingene sine inn i arrangementer som «uker», «dager», «martnan», «festival», «spel» og andre lokale kulturarrangementer som samler mange aktører i lokalsamfunnet, og som har som formål å styrke det sosiogeografiske fellesskapet, lokalsamfunnets stedsidentitet. Foreningene samarbeider gjerne med skoler og engasjerer lokale musikere eller andre ved utstillingsåpninger. Den kommunale støtten de mottar, kan anses som en «belønning» for det lokale engasjementet.

Som jeg allerede har nevnt, vendte de kuratorstyrte foreningene seg fra 2000-tallet i langt større grad utenfor Norge. Bergen Kunsthall, som eies av Bergens kunstforening, skrev i årsrapporten for 2021 at

42 Danielsen 2006: 134ff.

43 Kunslag er den nynorske betegnelsen på kunstforening.

kunsthallen er «blant de ledende europeiske samtidskunstinstitusjonene, med produksjon av utstillinger, internasjonalt samarbeid og rom for eksperimenter og deltagelse.»⁴⁴ Kristiansand Kunsthall (tidligere Christianssands Kunstforening) oppgir på hjemmesiden i 2023 at et av målene er «å virke både lokalt, nasjonalt og internasjonalt gjennom egne produksjoner og kuratoriske undersøkelser.»⁴⁵ Alle legger også vekt på samspill med sine lokale miljøer, byer som har et rikt kulturliv med andre internasjonalt orienterte samarbeidspartnere som de kan hente noe av sitt publikum fra. Mens de kuratorstyrte foreningene er mer internasjonalt orienterte i den estetiske praksisen sin, legger de publikumsstyrte større vekt på det lokale og regionale. Det at kunstforeningene tradisjonelt har lagt vekt på det nasjonale fellesskapet, ser dermed ut til å tape betydning som deres felles anliggende.

Konflikt og fellesskap på kunstfeltet

Jeg vil nå ta opp noen konfliktlinjer i det norske kunstfeltet og se på hvordan kunstforeningene inngår i disse. Konflikter kan oppstå mellom ulike fellesskap og både gi opphav til nye og omforme gamle fellesskap. Konflikter kan være produktive, både kunstnerisk og kunstpolitisk. For kunstforeningene kan konflikter føre til endringer i både estetisk, sosial og organisatorisk praksis.

Sosiologiske studier støtter synet på kunstfeltet som preget av både konflikt og.⁴⁶ «Det litterære eller kunstneriske felt er et felt av krefter, men det er også et kampfelt som søker å omforme eller bevare dette kraftfeltet», ifølge Pierre Bourdieu.⁴⁷ Han beskriver kulturelle

44 Bergen Kunsthall 2021.

45 www.kristiansandkunsthall.no/om (hentet 18.04.2023, samme formulering er 25.11.2023 brukt under /info).

46 Bourdieu 1993; Solhjell 1995; Solhjell & Øien 2011.

47 Bourdieu 1993: 30.

felt som åsteder for konflikter mellom det han kaller *det heteronome* og *det autonome* prinsippet. Det autonome prinsippet betegner han som «kunst for kunstens skyld». Dersom for eksempel et kunstverk, en kunstner eller en utstillingsarrangør skal kunne oppnå kunstnerisk anerkjennelse, må de respektere det autonome prinsippet. Det heteronome prinsippet tillater at kunstnerisk virksomhet og utstillinger blir underlagt ytre hensyn, for eksempel markedets lover, det politisk nyttige eller den borgerlige smaken. De to prinsippene leder til dannelsen av hvert sitt delfelt, der aktørene i det ene har et nærmere fellesskap seg imellom enn med aktører i det andre.⁴⁸ De fleste kunstforeningene i Norge har stått for den borgerlige smaken og har utnyttet markedets lover, og det har derfor vært en vedvarende konflikt mellom dem og kunstnerne og andre som har stått for det autonome prinsippet.

I Norge oppsto det på 1970-tallet noe jeg forstår som et tredje prinsipp for rangering, også det heteronomt.⁴⁹ Det ble et kulturpolitisk mål å motvirke rangeringer etter både det autonome og heteronome markedsprinsippet, noe som la grunnlag for et *egalitært prinsipp*. Med det oppsto et nytt område, et delfelt for fellesskap og konflikt som var politisk skapt. Offentlige myndigheter utpekte prioriterte mål og målgrupper for kunst og formidling: utkantstrøk, nye bydeler, innvandrere, institusjonsboere, fengslede, barn og unge, stedsutvikling, tiltak for å redusere motsetninger mellom samfunnsklasser eller tiltak for å få et større kulturelt mangfold både av publikum, kunstnere og formidlere.⁵⁰ Det var som den sosiale praksisen ble viktigere enn den estetiske. De som fulgte prioriteringene, gjerne gjennom tidsavgrensede prosjekter, fikk offentlig støtte og lot sin estetiske praksis påvirkes av det som det

48 Bourdieu bruker begrepet «agent» i stedet for det mer utbredte begrepet «aktør». Agent-begrepet viser til at hver aktør representerer eller står for bestemte «posisjoner» på feltet, og er et analytisk begrep jeg ikke anvender her.

49 Presentert første gang i Solhjell 1995.

50 Det er flere eksempler i Fieldseth, Stien & Veiteberg 2022, som Holm 2022; Ringsager & Boeskov 2022; Eriksson, Nielsen, Sørensen & Yates 2022; Nielsen 2022.

var mulig å få offentlig støtte til. De fikk i større grad et samarbeidsforhold til den offentlige kulturforvaltningen, men også en forpliktelse til prosedyrer for søknader og rapportering.

For kunstforeningene hadde denne kulturpolitikken blant annet den konsekvensen at de nye kommunale kulturkontorene kunne anse støtte til å opprette kunstforeninger som en kunstpolitisk oppgave. Mellom 1965 og 1990 ble det etablert 146 nye kunstforeninger, 5 fylkeslag, en statlig støttet nordnorsk interesseorganisasjon (i 1976) og et statlig støttet landsforbund (i 1978).⁵¹ Den nye kunstnerorganisasjonen i 1974 fikk distriktsorganisasjoner som dekket hele landet.⁵² Det skapte flere soner for konflikt mellom kunstnere og kunstforeninger, men det skapte også nye former for samarbeid, forebygging og løsning av konflikter mellom dem.

De tre prinsippene for rangering har delt det norske kunstfeltet inn i tre delfelt eller kretsløp med motstridende verdigrunnlag og prinsipper for rangering, noe jeg betegner som *det eksklusive* eller *elitære*, *det kommersielle* og *det inklusive* eller *egalitære* kretsløpet.⁵³ Metaforisk kan de også betegnes som *katedral*, *børs* og *rådhus*. Deltakerne både i det eksklusive og det inklusive kretsløpet viser ofte forakt overfor det kommersielle. Betegnelsen kretsløp peker mot en type fellesskap og nettverk av aktører på kunstfeltet som deler grunnleggende verdier, og som derfor har sterkere relasjoner og fellesskap seg imellom enn de har med aktører i de andre kretsløpene, som de til dels distanserer seg fra. De fleste publikumsstyrte foreningene sogner til det inklusive

51 Det ble dannet 31 nye foreninger i de elleve årene fra 1965 til 1975 og hele 38 bare i de fire årene 1976 til 1979. I årene 1980 til 1985 så 60 nye kunstforeninger dagens lys, og det var ytterligere 17 frem til 1990.

52 Fremveksten av kunstforeningenes interesseorganisasjoner er beskrevet i Solhjell 1995: 153–158 og i Krogh 2016. Omdannelsen av kunstnerenes organisasjonsforhold er beskrevet i Solhjell 1995: 86–92 og i Stenseth 1983. Forfatteren ble i 1983 den første daglige lederen av Norske Kunstforeningers Landsforbund, stiftet i 1978.

53 Solhjell 1995; Solhjell & Øien 2011.

kretsløpet. Mange har et positivt engasjement overfor lokale amatører, noe som ofte har vært et stridstema både internt og overfor kunstnerorganisasjonene. Alle de kuratorstyrte foreningene er knyttet til det eksklusive kretsløpet og til andre aktører der, også internasjonalt. Et par kunstforeninger kan sies å være kommersielt orienterte, med liten kontaktflate med andre kunstforeninger. Kunstforeninger står derfor i ulike samarbeids- og konfliktsituasjoner både seg imellom og til sine omgivelser.

Det er verdt å nevne at det ikke bare er de kuratorstyrte kunstforeningene som har beveget seg fra en inkluderende estetisk og sosial praksis på 1970-tallet mot en mer elitær praksis. Tilsvarende endringer skjedde også i de regionale kunstnersentra som ble opprettet med statlig støtte på 1970-tallet. Bak opprettelsen av disse sentra sto det regionale kunstnerorganisasjoner med ganske egalitære og demokratiske idealer. Gradvis fikk de medlemsvalgte organene mindre myndighet over den estetiske praksisen, og de ansatte lederne fikk større. Kommissjonsutsalgene der medlemmer kunne ha sine arbeider til salg, forsvant, de endret navn til kunstsenter, og utstillingene deres ble strengt kuratert. Den samme endringen, fra bredde til streng jurying eller til og med kuratering, kan også observeres i landsdelsutstillinger, med Østlandsutstillingen som eksempel.⁵⁴

Kunstnerisk anerkjennelse er en symbolsk kapital som bare kan skapes av aktører i det eksklusive kretsløpet, der det autonome prinsipp gjelder. Ingen kan gi andre en høyere anerkjennelse enn disse aktørene selv. Den symbolske kapitalen er også økonomisk verdifull, for den kan føre til flere, større og mer langvarige offentlige oppdrag, stipendier eller prosjektstøtte, og den kan gi økte priser og større inntjening fra kunstmarkedet. Det autonome prinsippet gjør at det omvendte ikke fungerer. Konflikten om kunstnerisk anerkjennelse og om makten til å kunne gi den til andre er derfor særlig intense, siden den har både

54 Solhjell 2019.

symbolsk, markedsmessig og politisk verdi. Med begrepene om krets-løp, autonomi og heteronomi blir konflikt og fellesskap forstått som iboende i kunstfeltets karakter.

Konflikter mellom kunstnere og kunstforeninger har mye av sin bakgrunn i generasjonskonflikter mellom kunstnere. Norsk kunsthistorie forteller at fellesskapet av en yngre generasjon kunstnere og støttespillerne deres alltid står mot fellesskapet av en eldre generasjon, der de yngre alltid vinner – til slutt. J.C. Dahl og hans Dresdenkunstnere ble bekjempet av Düsseldorferne, de av naturalistene fra Paris, de igjen av impresjonistene også fra Paris, de igjen av de tyskinfluerte ekspresjonistene (som Munch), som ble overvunnet av modernistene fra Paris og New York, og så videre. I Norge raste kampene på 1950- og 1960-tallet mellom det figurative og det nonfigurative i maleri og skulptur, inntil samtidskunsten oppløste genrehierarkiene og selv ble bekjempet av dagens kontemporære mangemediale kunstformer. Den yngre generasjonen er avantgarden, fortroppen, og den eldre generasjonen er retrogarden, baktroppen. I et ubestemmelig mellomrom er alle andre, hovedtroppen eller *mainstream*.

Gjennom hele historien deres har de fleste foreningene stått på hovedtroppens og i noen grad også på retrogardens side. De har levd i konflikt med avantgarden og dens fellesskap av kunstnere, kritikere, samlere, kunsthistorikere, intendanten og i senere tid kuratorer. Den historiske årsaken til at foreningene har favorisert retrogarde og *mainstream*, ligger mye i finansieringsunderlaget. Frem til 1. verdenskrig hadde medlemmene høy kontingent, og den ble brukt til å kjøpe inn kunst som ble loddet ut blant dem. Da kunstsalg steg sterkt under 1. verdenskrig, innførte foreningene salgsprovisjon, som da ble den viktigste inntektskilden deres. I begge tilfellene var det kunst som skulle henges i private hjem, og som derfor ikke kunne være for utfordrende. Foreningene kunne beskyldes for å bli kommersielle og svikte de unge. Et eksempel på den kunsten som nå er populær i mange publikumsstyrte kunstforeninger, er Klassekampens juleutstillinger, med verk som er gitt gratis av kunstnere for å gi salgsinntekter for avisens vennefore-

ning.⁵⁵ Det er en type utstilling med kunst som Klassekampens kritikere aldri ville anmelde, og som kunstmuseene aldri ville kjøpe, men som Klassekampen vet mange gjerne vil ha i sine hjem.

Utover 1990- og 2000-tallet oppsummerer boktitler som *The Shock of the New*⁵⁶ og *Høstutstillingen – elsket og hatet*⁵⁷ avantgardens mål. Begge titlene peker på konflikt om det nye som det normale. De avspeiler den erfaringen at det er det brede publikum som både sjokkeres av og hater det nye i kunsten. Det er gjerne dette «sjokkerte» publikummet som har opprettet og drevet kunstforeninger og tatt ansvaret for den estetiske praksisen.

På 1960-tallet sto det frem kunstnere, med maleren Odd Nerdrum i spissen, som snudde modernismens utviklingsdogme på hodet ved å velge førmoderne kunstneriske uttrykksformer. De forårsaket et *Shock of the Old* i ekspertsystemet i kunstfeltet. Om billedkunstneren Karl Erik Harr kom det i omløp en advarsel til andre malere: «Du skal ikke bedrive Harr».⁵⁸ Nerdrums maleri «Mordet på Andreas Bader» ble karakterisert som «Mord i brun saus» da det mot store protester ble montert på Studentsenteret i Bergen. Da Nerdrum ved åpningen av sin utstilling i Astrup Fearnley-museet i Oslo i 1998 erklærte at hans malerier ikke var kunst, men kitsch,⁵⁹ utnyttet han den samme typen uenighetsdramaturgi som da scenekunstneren Morten Traavik inviterte den såkalte Sløseriombudsmannen til samarbeid om teateroppføringen *Sløserikommisjonen*.⁶⁰ Her kan man snakke om «kunstskapte konflikter». Både Nerdrum, Harr og andre kunstnere i samme retning er meget

55 Et eksempel er *Kunst for Klassekampen 2022*, arrangert av Klassekampens venner og avholdt 26. november 2022. 96 kjente norske kunstnere var representert.

56 Hughes 1991.

57 Lystad 2003.

58 I den norske kirkes lære er det sjette budet gjerne tolket som «Du skal ikke bedrive hor.» Når Harr er satt inn i budet, er det overført en påstand om at han bryter et av kunstens bud.

59 Nerdrum 2009.

60 Bönisch 2022.

populære i mange publikumsstyrte kunstforeninger, men nesten ingen av deres arbeider finnes i samlingene til offentlige kunstmuseer – de som har som samfunnsoppdrag å utvide publikummet sitt.

Forebygging av konflikter – armlengdes avstand

Kunstfeltet ville sprenges om det ikke kunne forebygge og løse konflikter på måter som var akseptert av de stridende partene. Kunstmarkedet er en sentral konfliktløser, fordi alle vet at markedets avgjørelser om den økonomiske verdien til kunstverk ikke kan overprøves. Det er vanskeligere når den kunstneriske verdien til kunstverk skal bedømmes som grunnlag for fordeling av offentlige midler, fordi enhver slik bedømmelse vil være subjektiv. Det er derfor innført noen symbolske former for å objektivere den subjektive bedømmelsen. Fire eksempler er stipendiekomiteer, innkjøpskomiteer i kunstmuseer, juryer i utstillinger og fagutvalg i Kulturrådet, som alle gjør vurderingene sine på armlengdes avstand fra politiske myndigheter. De er *avstandsholdere* mellom stat og kunst, slik at statens egne representanter skal unngå å bedømme kunstnerisk kvalitet, med de konfliktenes det ville føre med seg for dem.⁶¹

Objektiveringens skjær ved at avstandsholderne fatter avgjørelsene sine kollektivt uten å angi hvem som har stemt for eller mot, ved at de ikke gir begrunnelser, og ved at vedtakene normalt ikke kan appelleres. Hyppige utskiftninger av medlemmene forebygger mistanker om inhabilitet, og det gir ulike interesser muligheter for å bli representert, slik at de håpefulle kan tenke: din tur i dag, min tur i morgen. Modellen for

61 Kulturrådet, etablert i 1965 som Norsk kulturråd, fikk sin form og arbeidsmåte bestemt av at staten hadde behov for en avstandsholder mellom seg og dem som skulle få støtte fra Norsk kulturfond.

armlengdes avstand er slik: Staten bevilger, avstandsholderen bedømmer og fordele, og staten utbetaler og kontrollerer.

Publikumsstyrte kunstforeninger har få muligheter for å objektive sine styrers subjektive bedømmelser av kunstnerisk kvalitet. De er ikke et fellesskap av sakkyndige, og bedømmelsene deres kan lett observeres i det offentlige rom. Diskusjoner og avstemninger skal gjengis i styrereferater, der et mindretall kan få protokollført sine syn, og medlemmene kan få tilgang til dem. Kritik og uenighet løses etter vedtektsbestemte regler for valg og avstemning. Bedømmelser av kunstnerisk kvalitet får dermed lett lavere troverdighet, noe som også forklarer hvorfor kunstnere gjennom historien har forsøkt å kompensere blant annet med forslag om at kunstforeninger skal ha kunstneriske råd. Når Norske Kunstforeninger⁶² får statlige midler til bestemte formål som det etter søknad kan fordele til medlemsforeningene, fungerer det som en avstandsholder mellom staten og de enkelte kunstforeningene. Men når midlene bare kan fordeles til kunstnere som er medlemmer i godkjente kunstnerorganisasjoner, er avstanden blitt kortere.

Konflikter – nye kunstpolitiske kunnskapsregimer

Konflikter kan være produktive i den forstand at de fører til varige endringer i strukturen og maktforholdene i kunstfeltet, og de fører til endringer i det kunstpolitiske kunnskapsregimet. Begrepet *kunstpolitisk kunnskapsregime* står i gjeld til Rune Slagstads begrep om kunnskapsregimer, som peker på hvilke kunnskapsmiljøer som har skiftet på å lede an i Norges historie siden 1814.⁶³ I denne artikkelen bruker jeg betegnelsen *kunstpolitisk kunnskapsregime* for å peke på hvilken kompetanse staten i en viss epoke krever av avstandsholderen.

62 Tidligere Norske Kunstforeningers Landsforbund, stiftet i 1978.

63 Se Slagstad 2001.

For eksempel var Tegneskolen statens avstandsholder fra 1818 til 1869, i et akademiregime.

Rundt 1880 sto den største konflikten mellom Christiania Kunstforening og den yngre generasjonen av naturalistiske kunstnere som «vendte hjem» fra Paris og ble medlemmer av foreningen. Den er betegnet som *kampen om kunstforeningen*.⁶⁴ De unge kunstnerne protesterte mot at styret av legfolk kunne nekte å stille ut malerier som var innsendt av kolleger for å komme i betraktning ved innkjøp til utlodningene. På årsmøter foreslo de at foreningen skulle vedtektsfeste at kunstnere blant medlemmene skulle godkjenne hvilke malerier som kunne stilles ut, og som styret eventuelt kunne kjøpe inn. Forslagene fikk ikke flertall. I 1882 sluttet mange kunstnere seg til en boikott av foreningen og laget sin egen juryerte utstilling om høsten, som ble gjentatt i 1883. I 1884 tok staten det økonomiske ansvaret for utstillingen med navnet Statens Kunstutstilling, siden kalt Høstutstillingen. Staten satte som betingelse at kunstnerne dannet en representativ komité som kunne administrere utstillingen etter regler staten godkjente. På den måten fikk bare kunstnere med kunstverk som juryen av kunstnere hadde antatt flere ganger, stemmerett ved valg både av jury og av komité. Den akademilignende organisasjonen fikk snart navnet Bildende Kunstneres Styre (BKS), som fra 1888 ble statens avstandsholder i et nytt kunstpolitisk akademiregime. Antakelse på Høstutstillingen og stemmerett ble et nasjonalt gyldig tegn på høy kunstnerisk kvalitet som kunstforeninger kunne ta som rettesnor når kunstnere søkte om utstillingsplass. De fikk «utstillingsrett» uten noen nærmere bedømmelse for eksempel av et kunstnerisk råd. Det skjermet styrene i kunstforeningene fra kritikk for sine valg av utstillere.

Det lå også økonomiske interesser bak kunstnerens ønske om å styre den estetiske praksisen til kunstforeningene. De 55 mest inn-

64 Den er grundig beskrevet i Willoch 1936. De kunstpolitiske konsekvensene er drøftet i Solhjell 2005b.

kjøpte norske kunstnerne hadde inntil 1900 solgt 2274 verk, stort sett malerier, til utlodningene i fem kunstforeninger.⁶⁵ Utlodningsinnkjøpene til de 16 kunstforeningene utgjorde i 1885 omtrent 30 ganger størrelsen på de to statlige stipendiene som kunstnere da kunne søke på.⁶⁶

Konflikten rundt Christiania Kunstforening på 1880-tallet ble produktiv langt utenfor konfliktens årsak. Avslutningen av konflikten fastla mye av strukturen i kunstfeltet og det kunstpolitiske kunnskapsregimet for 90 år fremover. For foreningen selv var resultatet for den sosiale praksisen at det i styret alltid skulle være minst tre kunstnere som dermed kunne styre den estetiske praksisen i foreningen. Som den eneste kunstforeningen i Norge ble den i realiteten styrt av kunstnere blant medlemmene, slik det var til den fra 2007 ble kuratorstyrt. Med den sterke kunstnerrepresentasjonen i styret ble det få interne konflikter. Utad, derimot, kunne enkelte utstillinger vekke store konflikter. Kunstnerstyrt betyr ikke konfliktfritt.

På 1970-tallet oppsto det en ny omveltende konflikt i kunstfeltet, gjerne betegnet som *kunstneraksjonen i 1974*, som igjen førte til endringer i strukturen i kunstfeltet og et nytt kunstpolitisk kunnskapsregime.⁶⁷ Konflikten sto mellom eliten av eldre kunstnere i BKS som dominerte i norsk kunstliv og kunstpolitikk, og et økende antall yngre kunstnere uten stemmerett. Den startet som en aksjon for å forbedre kunstnernes leve- og arbeidsvilkår, som flere levekårsundersøkelser

65 Dette fremgår av jubileumsbøker for kunstforeningene i Oslo, Bergen, Trondheim, Drammen og Halden, se Alsvik 1967; Grimelund & Flønes 1955; Kloster 1938; Petterssen 2003; Willoch 1938. Det foreligger ikke opplysninger om 11 andre kunstforeninger som var virksomme på samme tid.

66 Jf. Solhjell 2019 i tillegg til publiserte resultater av utlodningene i flere aviser, særlig i utgaver av Morgenbladet fra 1885 og 1886. Det foreligger ikke opplysninger om 11 andre kunstforeninger som var virksomme på samme tid.

67 Stenseth 1983 er den som i størst detalj har beskrevet denne konflikten. Den er satt inn i en kunstsosiologisk sammenheng i Solhjell 1995 og Solhjell & Øien 2011.

hadde vist at ble stadig dårligere.⁶⁸ Det var også en konflikt i synet på kunstnerrollen, der de yngre polemiserer mot myten om den genfor-klarte kunstneren og fremmet synet på kunstneren som kulturarbeider med krav på rimelig godtgjørelse for arbeidet sitt. Både rollen som kulturarbeider og kravet om en nasjonal, desentralisert og demokratisk styrt kunstnerorganisasjon passet godt til ideologien i de første statlige kulturmeldingene i 1973/1974 om demokratisering og desentralisering. Konflikten endte med at BKS ble avløst av et fagforbund av regionale kunstnerorganisasjoner og et mindre antall fagtekniske organisasjoner for ulike medier.⁶⁹ Et demokratisert fagforeningsregime erstattet et elitært akademiregime.

Med de nye organisasjonene både for kunstnere og for kunstforeninger oppsto det tre nye soner for samarbeid og konflikt: en mellom den regionale kunstnerorganisasjonen og de enkelte foreningene i samme region; en annen mellom den regionale kunstnerorganisasjon og den regionale organisasjonen av kunstforeninger; og en tredje mellom de respektive nye nasjonale organisasjonene. Her kunne fellesskap på tre nivåer komme i konflikt, men også forebygge konflikter gjennom forhandlinger og bindende avtaler på organisasjonsnivå. Innenfor den nye strukturen var det altså rom både for samarbeid og konflikt – et uenighetsfellesskap.

Deltakelse på Høstutstillingen som en smal port inn til stemmerett som kunstner fikk mindre symbolsk betydning og ble fra andre del av 1970-tallet delvis erstattet av juryer i nye regionale kunstnerorganisasjoner. De kunne ønske å overstyre den estetiske praksisen i kunstforeninger, slik at det ble flere utstillingsarrangører i regionen der

68 «Kunstneraksjonen» reiste tre krav: 1 Reelt vederlag for bruk av kunstners arbeider; 2 Størst mulig bruk av kunstners arbeider i samfunnet; 3 Garantert minsteinntekt dersom inntektene under 1 og 2 ble rimelige. Dessuten reiste den kravet om forhandlingsrett med staten. I de påfølgende år ble mange av kravene innfridd.

69 Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon (NBFO), senere Norske Billedkunstnere (NBK).

medlemmene deres kunne få en høyere kunstnerisk anerkjennelse, og slik at det å være medlem ble ansett som å være profesjonell. Særlig i Nord-Norge ble det meget konfliktfylt, der kunstnerorganisasjonen krevde at juryen dens skulle godkjenne alle kunstnere som fikk stille ut i kunstforeningene i landsdelen, uavhengig av deres tidligere meritter.⁷⁰ Slik kunne resultatet av en stor konflikt på nasjonalt nivå som kunstforeningene sto utenfor, få konsekvenser for dem regionalt.

Etter 1993 endret staten gradvis kravet sitt til kompetansen til avstandsholderen. Betegnelsen «kunstner» ble erstattet av betegnelsen «kunstkyndig», der betegnelsen «kurator» etter hvert ble vanlig. Det oppsto det jeg har kalt et *kuratorregime*.⁷¹ Et uttrykk for den økende innflytelsen til kuratorgruppen er at statlig støtte til drift av større kunstforeninger etter 2000 ble betinget av at kuratorer styrte den estetiske praksisen deres, og ikke medlemmer. Dermed oppsto de kuratorstyrte kunstforeningene – kunsthallforeninger. På 90-tallet måtte kunstforeninger med samlinger av museal betydning overdra dem til offentlige kunstmuseer. Det er grunn til å spørre om det fellesskaplige, kollektive og demokratiske i kunstforeningenes estetiske og sosiale praksis ble et hinder for statlig støtte.

Kunstforeninger og kunstoffentlighet

Jeg vil her drøfte hvilken eller hvilke kunstoffentligheter som kunstforeninger er eller deltar i, og om foreningene kan skape eller bidra til å skape kunstoffentligheter. Arild Danielsen spør om det overhodet eksisterer en overgripende kunstoffentlighet. På den ene siden ser han for seg et «sett av partikulære kunst- og kulturoffentligheter».⁷² På den

70 Krogh 2016.

71 Solhjell 2006.

72 Danielsen 2006: 146.

andre siden mener han at kunst inngår i et felles «diskursivt univers», en kunstverden med en overgripende debatterende kunststoffentlighet.⁷³ I min drøfting her vil jeg forsøke å avklare denne motsetningen.

Hva er den elementære betingelsen for at mennesker tilhører samme kunststoffentlighet? Det kan være at to mennesker, som ikke kjenner hverandre på forhånd, allikevel kan føre en samtale om en kunstner de begge kjenner så godt at når de nevner navnet, kan de begge trekke frem de samme typiske trekkene ved kunstnerens verk. To personer fra forskjellig land som samtaler om Edvard Munchs kunstverk uten å ha dem foran seg, kan sies å tilhøre en internasjonalt kunststoffentlighet, slik Munch selv gjorde det. To nordmenn som diskuterer forskjeller og likheter mellom malerier av Harriet Backer og Kitty Kielland bare ved å se dem for seg, kan sies å tilhøre en norsk kunststoffentlighet.

I mange mindre byer og tettsteder lever og arbeider kunstnere som er lite kjent utenfor lokalmiljøet sitt, men som gjerne stiller ut i den lokale kunstforeningen og kan spille en aktiv rolle der. Ofte får slike kunstnere presseomtale og intervjuer i lokalaviser. Et eksempel er Tromsø-kunstneren Idar Ingebrigtsen (1917–2004).⁷⁴ Han har nesten bare stilt ut i Tromsø, har bare stilt ut litt ellers i Nord-Norge og har aldri hatt utstilling i eller blitt innkjøpt til offentlige museer. I Tromsø er han et kjent kunstnernavn, som mange kan snakke om, også fordi mange har kjent ham, har truffet ham på ølhallen, har sett kunsten hans i Tromsø kunstforening eller har arbeidet av ham i hjemmene sine. I noen år var han sekretær for kunstforeningen. I mindre byer og tettsteder med kunstforeninger kan mange etter hvert samtale om de lokale kunstnerne, om kunstverkene deres og gjerne også om livet deres, også mennesker som vanligvis ikke er publikum på kunstutstillinger.

73 Danielsen 2006: 147.

74 Jeg var styreleder i Tromsø kunstforening fra 1973 til 1982 og den første ansatte intendanten fra 1981 til 1983, og jeg var godt kjent med Idar Ingebrigtsen.

Som fellesskap kan kunstforeninger skape eller bidra til å utvikle publikumsskapte kunstoffentligheter der det tidligere ikke var noen. De kan imidlertid også bidra til å trekke medlemmer og andre med i større offentligheter, og ikke bare ved å ta inn nasjonale eller internasjonale kunstnere som utstillere. I min tid som styreleder av Tromsø kunstforening, da den var publikumsstyrt, var jeg reiseleder for kunstreiser til London, Paris og Roma. Slik ble vi deltakere i en internasjonal kunstoffentlighet og ble ved selvsyn fortrolige med Turner i National Gallery, *Mona Lisa* i Louvre og Michelangelo i Vatikanmuseet. Mange kunstforeninger arrangerer reiser til større og mindre kunstinstitusjoner i Norge og har også arrangert kurs i kunsthistorie. De kan fungere som dører inn til nasjonale og internasjonale kunstoffentligheter og la utstillingsprogrammene sine preges av det. Hver kunstforening, med sine medlemmer og sitt publikum, er i seg selv både en egen kunstoffentlighet og en del av en større – uansett om den kalles kunstfeltet, kunstsystemet, kunstverdenen, «kunsten» eller kunstoffentligheten.

Jeg har her forsøkt, med kunstforeningene som eksempel, å vise at det finnes både lokale og partikulære offentligheter og en større diskursiv kunstoffentlighet, og at den lokale er seg bevisst den større (men ikke alltid omvendt). De to offentlighetsnivåene forutsetter hverandre. Det er opp til hver kunstforening å finne sin posisjon mellom dem. Mange publikumsstyrte kunstforeninger plasserer seg i en lokal og partikulær offentlighet, men de kan ikke gjøre seg uavhengige av den overgripende offentligheten de er del av. De kuratorstyrte foreningene orienterer seg mot en overgripende og internasjonal offentlighet, men de mister medlemmer om de neglisjerer den lokale.

Den overgripende kunstoffentligheten i Norge har, som Danielsen også poengterer, i økende grad blitt dominert av eksperter som føler seg hjemme i et større «diskursivt univers». Et eksempel er fremveksten etter 2000 av kuratorstyrte statsstøttede kunstforeninger med en internasjonal estetisk og sosial praksis. Den ekstraordinært sterke veksten av publikumsstyrte kunstforeninger og lokale kunstoffentligheter etter 1965 lar seg imidlertid ikke forklare med ideen om en overgri-

pende ekspertdominert kunstfentlighet. Veksten skyldes heller en kunstpolitikk som bevisst understøttet fremveksten av selvstendige lokale og partikulære kunstfentligheter, og da som et supplement til – eller endog en kritikk av – den nasjonale og mer overgripende og ekspertdominerte kunstfentligheten.

Noen konklusjoner

Jeg har i denne artikkelen trukket frem kunstforeninger som publikumsskapt fellesskap og kunstfentligheter, og jeg har belyst hvilken rolle de har i konflikter på kunstfeltet. Jeg mener at eksempelet med kunstforeninger kan underbygge noen generelle hypoteser om fellesskap og konflikter på kunstfeltet.

Både fellesskap, konflikter og ordninger for forebygging av konflikter er iboende deler av kunstens verden. De stridende partene er gjerne fellesskap av ulike typer, sjelden bare enkeltpersoner. Strukturen i kunstfeltet av kretsløp og kunstpolitiske kunnskapsregimer skaper soner både for fellesskap og konflikter, soner som endrer seg med endringer i strukturen. Størst konflikter oppstår det om hvem som har autoritet til å rangere og gi kunstnerisk anerkjennelse. Ordninger for å forebygge konflikter er innarbeidet i kunstfeltet, særlig med symboliske former for objektivisering av den subjektive bedømmelsen, med å ivareta av prinsippet om armlengdes avstand mellom kunst og stat. Kunstforeningene har vært lite representert i de avstandsholdende organene. De har fått sin berettigelse til statlig støtte bedømt av representanter for andre interesser, og de har derfor hatt svak innflytelse på fordelingen av støtten.

Konflikter kan være produktive, i den forstand at de resulterer i endringer av sosiale strukturer og maktforhold og skaper nye fellesskap og dermed også nye konfliktsoner. Helt siden 1818 har den statlige kunstpolitikken påvirket strukturen i kunstfeltet, og dermed har den også lagt grunnlaget for både fellesskap og konflikter. Kunstpolitikken

har gjennom historien både styrket og svekket kunstforeningene som publikumsskapte og demokratiske fellesskap.

Litteratur- og kildeliste

- Alsvik, H. (1967). *Drammens Kunstforening 1867–1967*. Drammens Kunstforening.
- Bergen Kunsthall. (2021). *Årsrapport*.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Polity Press.
- Bönisch, S. (2022). Hyperteatral og paradoksal uenighetsdramaturgi. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 367–399). Fagbokforlaget.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen: En studie av kunst- og kulturpublikum*. Kulturrådet.
- Eriksson, B., Nielsen, A.M.W., Sørensen, A.S. & Yates, M.F. (2022). Borgernær kunst i «udsatte» boligområder. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 116–145). Fagbokforlaget.
- Fieldseth, M., Stien, H.H. & Veiteberg, J. (2022). Innledning. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 11–26). Fagbokforlaget.
- Grimelund, J.J. & Flønes, O. (1955). *Trondhjems Kunstforening 1845–1945: Med et kort tillegg om perioden 1945–1954*. Trondhjems Kunstforening.
- Habermas, J. (1971). *Borgerlig offentlighet – dens framvekst og forfall*. Gyldendal.
- Holm, D.V. (2022). Polyfoni og latente fællesskaber i Sydhavnen. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 54–89). Fagbokforlaget.
- Hughes, R. (1991). *The Shock of the New: Art and the Century of Change*. Thames & Hudson.

- Iversen, L.L. (2014). *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Universitetsforlaget.
- Johannessen, K.S. (1979). Kunst, språk og handling. I G. Danbolt, K.S. Johannessen & T. Nordenstam (red.), *Den estetiske praksis* (s. 12–45). Universitetsforlaget.
- Kloster, R. (1938). *Bergens Kunstforening 1838–1938*. John Griegs Boktrykkeri.
- Krogh, U. (2016). *SKINN 40 år*. SKINN.
- Lystad, I.L. (2013). *Høstutstillingen – elsket og hetet*. Skald.
- Nerdrum, O. mfl. (1998). *Kitsch: Mer enn kunst*. Schibsted.
- Oslo Kunstforening. (2021). *Årsberetning*.
- Pettersen, F. (2003). *Fredrikshalds Kunstforening af 1872: En kartlegging av Haldens første kunstforenings virksomhet for perioden 1872–1917*. Frank Pettersen.
- Ringsager, K. & Boeskov, K. (2022). Musik og fællesskab på tværs. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 90–115). Fagbokforlaget.
- Sjøvoll, J.M., Hval, J. & Øverli, B. (2020). *Bruker- og bruksundersøkelsen i museene 2020*. Rambøll.
- Slagstad, R. (2001). *De nasjonale strateger*. Pax.
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge: En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. (2004). *Akademiregime og kunstinstitusjon: Kunstpolitikk fram til 1850*. Unipub.
- Solhjell, D. (2005a). *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime: Kunstpolitikk 1850–1940*. Unipub.
- Solhjell, D. (2005b). *Fra akademiregime til fagforeningsregime: Kunstpolitikk 1940–1980*. Unipub.
- Solhjell, D. (2006). *Kuratorene kommer: Kunstpolitikk 1980–2006*. Unipub.
- Solhjell, D. (2015). *Dette er kunst*. Universitetsforlaget.

- Solhjell, D. (2019). Østlandsutstillingen 40 år 1979–2019. I M. Kaufmann & A.S. Kolseth (red.), *Østlandsutstillingen 1979–2019* (s. 17–39). Østlandsutstillingen.
- Solhjell, D. & Øien, J. (2011). *Det norske kunstfeltet*. Universitetsforlaget.
- Statistisk sentralbyrå. (2021). *Norsk kulturbarometer 2021*.
- Stenseth, B. (1983). *Kunstner eller kulturarbeider. Striden om en reorganisering av billedkunstnerorganisasjonen i tiden fra 1970 til 1976* [Hovedoppgave]. Universitetet i Oslo.
- Willoch, S. (1936). *Kunstforeningen i Oslo 1836–1936*. Oslo Kunstforening.

Museernes platformisering

Av Bjarki Valtýsson

Nutidens techgiganter tilbyder services og platforme, der kontrollerer kulturel produktion og kulturelt forbrug både globalt og lokalt. Hver dag produceres, distribueres og konsumeres der kolossale mængder materiale via disse platforme, hvilket har stor indflydelse på nationale og lokale kulturer, politik og økonomi. Vi ser derfor en udvikling fra »digitalisering af kulturen« til »platformisering af kulturen«. Platformisering beskriver de kulturelle, politiske og økonomiske effekter, platforme og platformskommunikation har på samfundet. Platformisering påvirker infrastrukturer og skaber forbindelser mellem platforme, brugere, indholdsproducenter, institutioner og organisationer. Populære platforme som Instagram, Facebook og YouTube bruges flittigt af etablerede kunstmuseer, da de potentielt kan bidrage til et større »outreach«, der kan sætte dem i kontakt med brugere og skabe fællesskaber med et onlinepublikum, der ellers ikke nødvendigvis finder vej til kunstmuseerne. Kommunikationen med brugerne via de globale platforme har dog en pris, da museerne bliver nødt til at tilpasse deres kommunikation til de funktioner, platformene stiller til rådighed, hvilket kommer til at forme kommunikationen og de digitale fællesskaber, der dannes på platformene. Desuden indgår museerne og deres brugere i platforme-

nes udvidede platformsøkologi, regulering og forretningsmodeller, hvor brugernes og institutionernes data er nutidens guld.

Den pris, museerne og deres brugere betaler, blandt andet med deres arbejdskraft og produktion af data, manifesteres konkret i de interaktioner, der finder sted på museernes forskellige profiler på digitale platforme. Selvom platformene konstruerer kommunikationen på en bestemt måde, for eksempel med de emojis, filtre og kommunikative rum, som de stiller til rådighed, så har brugerne og de museumsprofessionelle også et handlingsrum i den måde, de vælger at interagere på via platformenes brugerflade. I dette kapitel er jeg interesseret i at undersøge, hvordan udvalgte skandinaviske kunstmuseer kommunikerer via sociale medier, og hvad der karakteriserer de platformsfællesskaber, der dannes mellem museerne og deres brugere. Fællesskabsdannelse er vigtig for museer, da fællesskaber danner specifikke relationer mellem museerne og deres brugere, som jeg uddyber senere i kapitlet. Jeg fokuserer særligt på platformsfællesskaber, som både faciliterer og styrer de kommunikative forudsætninger for fællesskabsdannelsen.

Kapitlet afgrænses ved at fokusere på seks anerkendte kunstmuseer i Danmark, Sverige og Norge med jævn fordeling på hovedstadsområder og større byer i provinsen: Statens Museum for Kunst i København og ARoS i Aarhus, Nasjonalmuseet i Oslo og KODE i Bergen samt Nationalmuseum i Stockholm og Göteborgs Konstmuseum. Jeg koncentrerer mig om kommunikation på eksterne platforme og undersøger dermed ikke de forskellige digitale tiltag, som museerne selv udfører. Mit fokus er derfor udelukkende på museernes brug af og fællesskabsdannelse på globale platforme, og hvordan de manøvrerer i det økosystem, som styres af techgiganterne.

Teoretisk anvender jeg indblik fra platformsteori, digital museologi og teori om fællesskaber, og metodisk bruger jeg en blanding af platformsanalyse og kvalitativ indholdsanalyse på de seks museers anvendte platforme.

Empiri og metode

Museerne er udvalgt på grund af deres geografiske spredning, men også på grund af deres grad af anerkendelse og prestige. I alle tilfælde er der tale om velkendte og velbesøgte museer med en aktiv tilstedeværelse på populære platforme som for eksempel Facebook, Instagram og YouTube. Desuden er de seks museer kendt for deres formidlingstiltag og vægt på digital kommunikation.

Min intention er at bruge museernes platformskommunikation til at identificere temaer og rationaler bag deres formidling på sociale medier og placere den i en større sammenhæng med platformsökologi, digital museologi og platformsfællesskaber. Jeg forklarer samspillet mellem platformisering og fællesskaber senere i kapitlet, og hvorfor det er vigtigt for museerne at bruge platformene til fællesskabsdannelse. Jeg bemærker dog allerede her, at bagved lurer en diskussion om museernes platformisering, og hvad det er for nogle præmisser, kunsten og kunstformidlingen møder, når det styrende rationale er techgiganternes platformsökologi. Som vi vil se, er fællesskabsbegrebet centralt i denne diskussion, da samspillet mellem platforme og kunstmuseer danner specifikke former for fællesskaber, som kulturpolitisk er vigtige for museerne.

Kunstens platformisering og fællesskabsdannelse kommer ikke kun forskelligt til udtryk hos de seks museer, fordi de følger forskellige kommunikative tiltag og strategier, men også fordi de er forskellige museer. KODE i Bergen er for eksempel ikke udelukkende et kunstmuseum, men også et museum for kunsthåndværk, design og musik. Nasjonalmuseet i Oslo og Nationalmuseum i Stockholm er heller ikke kun dedikeret til kunst. Norges nationalmuseum åbnede også som »Det nye Nasjonalmuseet« den 11. juni 2022, hvilket har præget den eksterne kommunikation på digitale medier i høj grad. Disse praktiske og organisatoriske forskelligheder samt de strukturelle og diskursive forskelligheder i de tre landes kulturpolitikker gør, at den komparative vinkel ikke kun er metodisk vanskelig, men også upåkrævet i kapitlets kontekst.

Jeg er interessert i at analysere omfanget af museernes platformskommunikation, hvad det er for nogle formidlingstiltag, de anvender, hvordan de interagerer med deres publikum online, og hvilke platformsfællesskaber der dannes omkring kunsten. Til at forstå og systematisere den mængde informationer anvender jeg en platformsanalyse inspireret af medieforskeren José van Dijcks måde at beskrive platforme på som mikrosystemer, som både er teknokulturelle konstruktioner og socio-økonomiske strukturer.¹ På den måde forener hun perspektiver fra ANT (aktør-netværk-teori) og politisk økonomi. Det første perspektiv giver mig belæg til at analysere platforme ud fra deres teknologiske konstruktion (data, metadata, protokol, interface og default-indstillinger), brug og det indhold, platformene faktisk genererer og prioriterer. Med udgangspunkt i det andet perspektiv lægger jeg vægt på platformenes ejerskab, regulering og forretningsmodel. Van Dijck understreger vigtigheden af at analysere platforme både med henblik på deres konkrete indholdsproduktion og forbrugsmønstre og på de større konsekvenser og rationaler bag platformenes styringsmekanismer og politikker. En vigtig pointe i van Dijcks teoretisering om platforme er, at de ikke skal ses som »neutrale hylstre«, men snarere som »medierende mekanismer«, som infiltrerer – i dette kapitals kontekst – museerne med deres egne styringslogikker, rationaler og indholdsproduktion, som tjener bestemte formål.

Jeg bruger platformsanalysen til bedre at forstå, hvad det er for nogle kommunikative rum, platformene stiller til rådighed. Dette aspekt er vigtigt for at forstå, hvilke brugsmønstre platformene lægger op til, men også hvad det er for nogle fællesskaber, der muligvis dannes mellem museumsprofessionelle og brugere – og brugerne imellem. Den kvalitative indholdsanalyse egner sig godt til at tematisere den kommunikation, der finder sted på museernes sociale medier.² I første kodningsrunde udviklede jeg kategorierne induktivt. I den følgende runde brugte jeg kategorierne til at kode

1 Van Dijck 2013.

2 Mayring 2000.

materialet mere deduktivt mod at udforme bestemte temaer. Jeg indsamlede data fra 1. januar til 15. juni 2022 og fokuserede i første omgang på de platforme, som museerne har en aktiv tilstedeværelse på. Dette mundede ud i følgende overblik (fra den 15. juni 2022):

Statens Museum for Kunst (Danmark):

Instagram: (2.023 opslag, 91.900 følgere, 1.094 følger)

Facebook: (75.622 følgere)

Twitter: (12.400 følgere, 650 følger)

YouTube: (2.400 abonnenter)

ARoS (Danmark):

Instagram: (1.848 opslag, 72.800 følgere, 509 følger)

Facebook: (93.704 følgere)

Nasjonalmuseet (Norge):

Instagram: (3.296 opslag, 65.600 følgere, 1.277 følger)

Facebook: (72.555 følgere)

Twitter: (4.738 følger, 12.500 følgere)

YouTube: (2.380 abonnenter)

KODE (Norge):

Instagram: (3.218 opslag, 21.600 følgere, 1.469 følger)

Facebook: (24.918 følger)

National Museum (Sverige):

Instagram: (1.859 opslag, 52.600 følgere, 379 følger)

Facebook: (29.965 følgere)

Twitter: (332 følger, 4.562 følgere)

Göteborgs Konstmuseum (Sverige):

Instagram: (1.258 opslag, 18.100 følgere, 336 følger)

Facebook: (13.527 følgere)

De plattformer, som er ejet af Meta – Facebook og Instagram – er dem, som alle museerne bruger, og som jeg vil komme tilbage til senere, er det især på Facebook, at fællesskaber dannes mellem museer og deres brugere. Jeg fokuserer derfor min analyse på disse to plattformer. De temaer, som jeg har udviklet fra min kvalitative indholdsanalyse, strukturerer også kapitlets analyse. Disse er »aktualitet«, »museumsformidling« og »platformsfællesskaber«. Fælles for alle temaer er plattformenes facilitering af bestemte kommunikative rum, som styrer kommunikationen og dermed også fællesskabernes udfoldelsesbetingelser samt de magtforhold, der opstår mellem plattformerne, de museumsprofessionelles intentioner og brugernes reaktioner. Jeg vil nu uddybe temaerne i de kommende afsnit om »platformisering«, »det digitale museum« og »fællesskaber«.

Platformisering

De temaer, som blev udviklet via den kvalitative indholdsanalyse, viser forskellige former for kommunikative tiltag initieret af de museumsprofessionelle. Disse tiltag er dog altid begrænsede af de kulturelle, politiske og økonomiske logikker, som plattformerne fordrer. Plattformer har deres egen politik, som prioriterer bestemte værdier, idéer, produkter, forbrugsmønstre og vidensformer.³ Igen, plattformer er ikke neutrale, men medierer bestemte brugssammenhænge, som både faciliterer og begrænser kommunikationen. Medieforskerne José Van Dijck, Thomas Poell og Martijn de Waal siger om plattformer, at de er drevet af data, organiseret og automatiseret af algoritmer og brugerflade, formaliseret af ejerskabsrelationer, drevet af forretningsmodeller og reguleret via brugeraftaler.⁴ Deres definition er nyttig til at vise, hvordan museer

3 Gillespie 2010.

4 Van Dijck mfl. 2018.

indskrives sig i komplekse relationer med platforme, når de vælger at række ud til deres brugere på Facebook og Instagram. De funktioner, som er indskrevet i Instagrams brugerflade, forsyner de museumsprofessionelle og deres brugere med specifikke logikker, der påvirker de platformsfællesskaber, der dannes på museernes profiler. Desuden sorterer og prioriterer Instagrams algoritmer det indhold, der bliver skabt. Eksempler på dette inkluderer både konkrete funktioner som »tagging« og »emojis«, og hvilket indhold der bliver prioriteret.

Platformene forbindes med andre platforme og danner forbundne økosystemer,⁵ hvilket gør kommunikationen mellem museerne og brugerne mere kompleks. Når museerne for eksempel vælger at kommunikere til deres brugere via YouTube, bliver de automatisk en del af Alphabets (Googles) økosystem. Dette system består blandt andet af en søgemaskine, et styresystem for mobiltelefoner, en webbrowser, en betalingservice, et annonceringsprogram, tjenester til online-identifikation, et geospatialt informationssystem og serverudbydere. Googles økosystem forbinder de enkelte brugere og de museer, som kommunikerer via deres system, gennem fælles privatlivspolitik, fællesskabsretningslinjer og vilkår. Det samme gælder platforme fra andre techgiganter som for eksempel Meta. Når de seks museer vælger at anvende disse platforme, bliver deres kulturelle produktion fanget af de interesser, som techgiganterne vil fremme. Dette skaber ikke kun indbyrdes afhængigheder, men styrer også de kommunikationsformer, som museerne bliver underlagt via platformenes interfaces.

Teknologifilosoffen Benjamin Bratton refererer til platforme som hybrider, der er komplekse organisatoriske og tekniske former, som fordrer ekstraordinær organisatorisk kompleksitet.⁶ Denne kompleksitet har økonomiske, politiske, kulturelle og infrastrukturelle implikationer, som medieforskerne Thomas Poell, David Nieborg og José van

5 Van Dijck, Poell & de Waal 2018.

6 Bratton 2015.

Dijck påpeger i deres definition af »platformisering«. Denne definition lægger både vægt på platformene som kritiske infrastrukturer, deres indflydelse på økonomiske processer og strukturelle rammer for det offentlige. Desuden fokuserer definitionen på platformenes måde at reorganisere kulturelle praksisser og vores forestillingsevne i det hele taget. I museernes tilfælde betyder det, at deres kommunikation bliver underlagt de funktioner, platformene stiller til rådighed, og som de kontinuerligt tilpasser. Det inkluderer også platformenes algoritmiske kuratering. De til- og fravalg, som algoritmerne træffer, bundes i data, de bliver trænet i, og har vist sig at være partiske, hvad angår klasse, køn, etnicitet og race⁷. Platformenes magt manifesteres ikke kun i deres kurateringslogikker, men også i de kritiske forhold, der dannes mellem økonomi, digital arbejdskraft og platformene.⁸ Når det er sagt, kan museerne og andre brugere også anvende platformene strategisk til bestemte kommunikative formål som for eksempel fællesskabsdannelse. Det gælder i særdeleshed museerne, da de er prominente aktører i de nationale, kulturelle felter. Jeg vender derfor blikket mod museerne som toneangivende institutioner og ser på, hvordan museerne har taget imod digitalisering og digitale platforme, og hvad det er for nogle relationer, der dannes i mødet mellem platforme, museerne og deres brugere.

Det digitale museum

»Ny museologi« er en term, der er blevet populariseret i museumstudier i mere end tre årtier. Museumsforsker Peter Vergo plæderede i sin indflydelsesrige antologi om ny museologi for et skift fra at fokusere på

7 Eubanks 2018, Noble 2018, Benjamin 2019.

8 Terranova 2013, Fuchs 2014, Van Doorn 2017.

metoder til at fokusere på museernes formål og relevans i samfundet.⁹ På lignende vis konfronterer museumsforsker Gail Anderson idéen om museet som elfenbenstårn og flytter fokus hen på museet som en institution, der tjener den generelle befolkning.¹⁰ Tilsvarende redegør museumsforsker Eilean Hooper-Greenhill for et skift fra det »modernistiske museum« til det »postmoderne museum«.¹¹ Ifølge hende er det modernistiske museum encyklopædisk; det sigter efter komplette kollektioner og universelle arkiver. I modsætning til det modernistiske museum advokerer Hooper-Greenhill for det postmoderne museumssyn, som fremhæver flerstemmighed og komplekse narrativer og meningskonstruktioner, forskellige fortolkninger og forståelser. Viden er derfor plural og flydende. Hooper-Greenhill udfordrer dog ikke kun museernes kommunikationsmodel og vidensproduktion, men også museernes magtfulde position i det kulturpolitiske felt og de museumsprofessionelles status og indflydelse på at præge konkrete kunstneriske og kulturelle manifestationsformer: De er medvirkende til at præge borgernes kollektive kulturelle erindring; hvad får lov til at blive husket, og hvad sorteres fra. Til sidst vil jeg nævne museumsforsker Janet Marstines term »post-museet«, der lægger vægt på magtfordeling mellem museer og de fællesskaber, de tjener.¹² Ifølge Marstine er museumsgæster ikke passive forbrugere, og hun understreger vigtigheden i, at museet lytter og gør sine gæster til aktive deltagere på museet, og at de er med til at forme de generelle diskurser om museer og deres rolle i samfundet.

Vergo, Anderson, Hooper-Greenhill og Marstine er langt fra de eneste museumsforskere, der har været med til at præge de akademiske, museale diskurser og paradigmeskiftet fra den gamle til den nye museologi. Jeg nævner dem specifikt her som eksempler på stemmer,

9 Vergo 1989.

10 Anderson 2004.

11 Hooper-Greenhill 2000.

12 Marstine 2006.

der kritisk diskuterer museernes repræsentative magt, og hvordan denne magt ifølge den nye museologi i stigende grad bruges til at inkludere flere stemmer, større diversitet, forskellige kommunikations- og formidlingsformer, øget fokus på brugeren og fællesskabsdannelse. Denne diskursive drejning er også beslægtet med »digital museologi«, hvor termer som mediemuseet, det digitale museum, det medierede museum, transmedia-museet og museum 2.0 placerer museet i den digitale alder.¹³ Generelt diskuterer disse teoretikere de kommunikative potentialer, som digital kommunikation, digitale medier og platforme medbringer i forhold til publikumsudvikling, brugerinvolvering, deltagelse, demokratisering, innovative kommunikationsmuligheder og deres muligheder for at udligne magthierarkier.

Som tidligere nævnt er kapitlets formål at fokusere på, hvordan museerne forsøger at operere og faktisk mægle det kommunikative rum, platformene stiller til rådighed. Når jeg siger »mægle«, mener jeg, at i mødet mellem platforme, museer og deres brugere har museerne i kraft af deres plads i det kunst- og kulturproducerende felt en særlig magtfuld position. Denne position er tidligere blevet begrebsliggjort som »ladet rum«.¹⁴ Hvad det indebærer, er museernes historiske, politiske, juridiske og kulturelle betydning som bærende kulturinstitutioner i det kulturproducerende felt. Dette gælder i særdeleshed de kunstmuseer, som jeg omtaler i denne artikel, da de er prominente institutioner i deres nationale kontekster, som er med til at præge de dominante diskurser om kunstens manifestation og rolle i samfundet. De er derfor »ladede rum« i den forstand, at de genstande, de viser, de udstillinger, de kuraterer, de samlinger, de skaber og vedligeholder, og deres kommunikation og »outreach«-strategier er mærket af en afsender med en betydelig kulturel og kulturpolitisk tyngde. Denne tyngde tager de museumsprofessionelle videre med sig, når de kommunikerer på deres

13 Parry 2007, Simon 2010, Russo 2012, Drotner & Schröder 2013, Drotner mfl. 2019.

14 Valtysson & Holdgaard 2019.

foretrukne platforme. Den tilpassede kommunikation, som museerne vælger at forme ud fra platformenes logikker, er derfor »ladet« med autoritet, troværdighed, faglighed og professionalisme. Der sker derfor ikke kun en tilpasning af museumskommunikationen på digitale platforme, men også en hierarkisering, som er svær at undgå i mødet mellem museer og brugere. Det betyder ikke, at der ikke kan opstå sociale fællesskaber i de rum, museerne opererer via platformene, men snarere at de sociale fællesskaber altid er præget af museets historiske position som »ladet rum«.

Inden blikket vendes mod platformsfællesskaber, er det vigtigt at nævne, at ikke alle museumsforskere er lige imponerede over platformenes potentialer til at fremme meningsfuld kommunikation mellem museerne og deres brugere. Museumsforsker Jenny Kidd sætter for eksempel spørgsmålstegn ved platformenes demokratiske og deltagende virke, deres ejerforhold og etik,¹⁵ og andre forskere er skeptiske, hvad angår brugernes egentlige behov for at dele deres holdninger og oplevelser, og om de overhovedet er interesserede i at komme i kontakt med andre museumsbrugere.¹⁶

Fællesskaber

En platform, der faciliterer et interaktivt digitalt forum, faciliterer ikke nødvendigvis et digitalt fællesskab. Det gør den i hvert fald ikke ifølge kommunikationsforsker Nancy Baym, der identificerer fem karakteristika ved digitale fællesskaber: rum, praksis, fælles ressourcer og support, fælles identiteter og interpersonelle forhold.¹⁷ Baym, som var blandt de første til at forske i det, som hun refererer til som onlinefæl-

15 Kidd 2011, 2014.

16 Light mfl. 2018.

17 Baym 2015.

lesskaber, lægger vægt på, at digitale fællesskaber dannes i samspil mellem form og indhold.¹⁸

For at fællesskab skal opstå, er det nødvendigt med et rum for fælleskabsdannelse, som i dette kapitels kontekst er Instagram og Facebook. Ifølge Baym skaber platformene både reelt kommunikative rum og i nogle tilfælde en metaforisk fornemmelse af et fælles rum. Denne fornemmelse kan sammenlignes med det, som historikeren Benedict Anderson i en anden kontekst refererer til som forestillede fællesskaber¹⁹, og som medieforsker danah boyd (hun skriver sit navn med små bogstaver) i sin beskrivelse af netværksøffentligheder kalder for usynlig audiens.²⁰ Digitale fællesskaber opstår dermed ikke kun, fordi teknologien fordrer kommunikative rum, men fordi brugere deler fælles praksisser, kommunikerer om fælles temaer, emner og interesser, eller deler fælles adfærdskodeks og normer. Ifølge Baym behøver brugere ikke eksplicit at tænke over disse normer, når de for eksempel laver deres opdateringer, da de allerede er socialiseret i de normer og værdier, der kendetegner et givent fællesskab. Denne socialisering sker over tid, da fællesskabsnormer og praksisser udfoldes, forstærkes og forhandles blandt brugerne.

Når jeg henviser til platformsfællesskaber, mener jeg både den måde, som Instagram og Facebook tilgængeliggør specifikke kommunikative rum (form) på, og den måde, som de museumsprofessionelle og deres brugere udnytter disse rum på til at dele deres interesser og passion for kunsten, hvor bestemte normer og praksisser udfoldes og forhandles (indhold). For museernes vedkommende er der signifikant værdi i dannelse og vedligeholdelse af platformsfællesskaber omkring kunsten, da de giver muligheder for at interagere, påvirke og blive påvirket af deres brugeres kommunikative indsats. Mange af den nye

18 Baym 1998, 1999.

19 Anderson 2006.

20 boyd 2011.

museologis erklærede mål som for eksempel magtfordeling, demokratisering, relevans, flerstemmighed og deltagelse kan potentielt realiseres via platformsfællesskaber.

Hvorvidt de ovennævnte mål i praksis realiseres, afhænger af, hvordan museerne vælger at tilpasse og vedligeholde deres platformsfællesskaber. I museernes kommunikation på Facebook og Instagram observerer jeg, som jeg vil komme tilbage til, målrettet museumskommunikation og formidling, som ikke har til formål at danne og invitere til fællesskaber. Jeg observerer dog også fællesskabsdannelse via platformskommunikation initieret af museerne, hvor formålet er at udfolde og forhandle normer og praksisser omkring kunsten.

Som tredje karakteristika nævner Baym fælles ressourcer og support, hvor medlemmerne af fællesskabet diskuterer, giver råd og tilføjer informationer til kommunikationen, der udfolder sig. Det er også under denne karakteristik, at Baym diskuterer politolog Robert Putnams begreber »bonding« kapital og »bridging« kapital. »Bridging« kapital udveksles mellem brugere, der ikke har et stærkt forhold til hinanden, imens »bonding« kapital beskriver stærke relationer. I platformsfællesskaber ses begge former, hvor noget af kommunikationen foregår mellem brugere, der har stærke relationer til hinanden i forvejen, og noget af kommunikationen finder sted blandt brugere, der ikke deler stærke relationer. I begge tilfælde kan de dog udvikles til det, som Baym refererer til som interpersonelle relationer. Hvis vi overordnet overfører Bayms definition af digitale fællesskaber på de seks museers brug af Facebook og Instagram, så er det brugernes fornemmelse for fælles rum, de normer, der kendetegner deres fælles praksisser (for eksempel at læse, observere, »like« eller kommentere en statusopdatering), deres udveksling og »social support«, der medvirker til skabelsen af og følelsen af platformsfællesskaber, hvor bindeleddet er deres fælles interesse for museer, kunst og kultur.

Det som også kendetegner platformsfællesskaber af den art, som jeg beskriver, er en dobbelthed mellem kreativitet og kontrol. Platformene kontrollerer kommunikationen til en vis grad, men bru-

gerne har også en mulighet for at udfolde deres kommunikative kreativitet. I tidligere litteratur er der en vis tendens til at lægge vægten på de emancipatoriske muligheder, som denne form for kommunikation teoretisk muliggør. Begreber som »producers«²¹, »users-turned-producers«²² og »produktive entusiaster«²³ er eksempler blandt flere på dette. I disse tilfælde indikerer begreberne et brud med den magt, som de etablerede portvagter som for eksempel museer hidtil har haft på præmisserne for adgang, form og kontrol. Tidligere fortalere som for eksempel skribenten Howard Rheingold forudså store potentialer i det, han kaldte virtuelle fællesskaber, og er dermed en vigtig kilde og inspiration for de digitale optimister.²⁴ Idéen om samarbejde og deltagelse er derfor central for dynamiske digitale fællesskaber.

Selvom digitale optimister er vigtige og nyttige til at påpege den digitale kommunikations potentialer til at fremme kreativitet, social kritik og nye deltagelsesformer, så har de også en tendens til at overdrive de emancipatoriske effekter og fællesskaber som udelukkende positive. Fællesskaber kan nemlig også være udelukkende, diskriminerende og medvirke til legitimering af sociale hierarkier.²⁵ Kønsskriver Miranda Joseph påpeger, at fællesskaber tit er forbundet med den habermassiske tradition om den ideelle samtale, som ikke kun sikrer et kommunikativt rum, der faciliterer samtalen, men også en bevægelse i samtalen, der garanterer grundige, kritiske diskussioner og en åbenhed over for forskellige meninger. Spørgsmålet er, om museernes kommunikation på platforme og samtalen, der udformer sig museerne og brugerne imellem og brugerne og brugerne imellem, lever op til denne form for kritisk, reflektiv samtale om kunsten og kulturinstitutionernes virke i vores samfund? Og om det overhovedet er meningen?

21 Bruns 2008.

22 Castells 2009.

23 Gauntlett 2018.

24 Rheingold 1993.

25 Joseph 2002.

Som tidligere forklaret stiller platformene bestemte brugerflader til rådighed, der bevæbner brugerne med specifikke værktøjer. Langt fra alle brugere gør aktivt brug af disse værktøjer, da de nøjes med at læse og observere. Populært kaldes disse brugere for »lurere«. Forskeren Kate Crawford tager denne form for engagement alvorligt og kalder det »at høre efter«. ²⁶ Denne »efterhøring« er ifølge Crawford også en form for deltagelse, der er usynlig, men stadig har værdi. Denne usynlighed og det, som kan fremstå som mangel på handling, er også kendetegnende for digitale fællesskaber. Platformsteorien giver et mere nuanceret blik på de betingelser, der konstruerer de kommunikative rum, som fællesskaberne tilpasses. Det gælder både deres konkrete udfoldelsesbetingelser, deres platformsøkologi og den måde, de er indviklet i socioøkonomiske strukturer på.

I min diskussion om platformsfællesskaber initieret af kunstmuseer har jeg lagt vægt på samspillet mellem platformene, museerne og deres brugere. Som vi vil se i analysens to første afsnit, »aktualitet« og »museumsformidling«, varierer museerne deres platformskommunikation. I disse tilfælde minder kommunikationen om det, som museumsforskere kalder den gamle museologi. I afsnittet om platformsfællesskaber kan vi se museernes forsøg på at bruge Instagram og Facebook til at initiere fællesskabsdannende kommunikation, hvor både museer og deres brugere investerer i relationer, hvor normer og praksisser omkring kunsten udfoldes og forhandles. I nogle tilfælde nærmer disse relationer sig Habermas' ideelle samtalesituation, kendetegnet af rationalitet og åbenhed over for forskellige meninger, og i andre tilfælde er der tale om kreativt brug af platformene, som de digitale optimister er fortalere for. Et eksempel, som jeg viser på denne form for fællesskabsdannelse, er det, som jeg kalder »tagging-fællesskaber«. Når det gælder platformsfællesskaber, vil der dog altid være tale om

26 Crawford 2009.

en forhandling mellom kreativitet og kontroll i mødet mellom plattformer, museer og brukere (synlige og usynlige).

Aktualitet

Med aktualitet mener jeg den kommunikation, der er rettet mod museernes aktuelle virke, hvor fokus er på at advokere for en ny utstilling, omtale i pressen eller kommende arrangementer. Göteborgs Konstmuseum byder for eksempel velkommen til fernisering på utstillingen »Play« med et længere opslag på Instagram:

Rörlig bild är en del av vår vardag. Filmer och klipp har blivit ett viktigt uttryckssätt för människor att göra sig hörda och kommunicera med sin omvärld. Detta leder till att många människor, från olika länder och samhällsskikt kan bli en del av det demokratiska samtalet. I utställningen presenteras ett tiotal videoverk från Göteborgs konstmuseums samling, med fokus på det konstnärliga skildrandet av vår egen samtid.²⁷

Ud over denne indholdsbeskrivelse gives der i opslaget oplysninger om åbningstider og program for ferniseringen, tre hashtags, som gør det søgbart, og to billeder med materiale fra utstillingen. Det får 141 likes og bliver kommenteret én gang med en emoji, der viser hænder, der klapper. Den 3. marts 2022 laver Nasjonalmuseet på samme plattform en hyldest til den afdøde billedkunstner Jan Groth med en reference til det fremviste billede *Tegn, stående* (1970):

Med Jan Groths bortgang er en av landets aller fremste og viktigste billedkunstnere gått ut av tiden. Nasjonalmuseet har

27 Göteborgs Konstmuseum – Instagram 8. april 2022.

en stor samling av Groths verk og vi er dypt takknemlige for den innsatsen han utøvet gjennom sin lange og produktive karriere.²⁸

Dette opslag får 1362 likes og 34 kommentarer, hovedsakelig hjer-teemojis. På Instagram viser AroS tre gjæster i deres Turner-utstilling ledsaget af følgende tekst:

Sidste chance for at opleve Turners mesterlige arbejde og forståelse for lyset nærmer sig. Udstillingen J.M.W. Turner – Sun is God har sidste åbningsdag søndag d. 6. marts.²⁹

Derefter følger korte uddrag fra seks rosende anmeldelser fra aviser og kunstmagasiner og fire kommentarer fra brugere, som ligeledes er meget positive.

Jeg nøjes med at bringe tre eksempler på aktualitetsdimensionen. Det skal dog siges, at alle museerne anvender denne form for kommunikation flittigt på Instagram og Facebook. Eksemplerne viser for-midlingstiltag fra museernes side, hvor aktualitet, hvad angår årstider, begivenheder, dødsfald og ferniseringer, bliver direkte forbundet med museets almene virke. Kommunikationen er typisk faglig og informerende, hvor museumsansatte er dygtige til at bruge de funktioner, Facebook og Instagram tilbyder, for eksempel med brug af hashtags, emojis, billeder og videoer. For alle museer gælder det, at de løbende får ret meget respons i form af likes, men meget færre kommentarer – og når der bliver kommenteret, lægger den kommunikation typisk ikke op til længere diskussioner, da kommentarerne tit er kendetegnet ved udråb i form af emojis. Når museerne bliver mødt med praktiske spørgsmål, er de gode til at svare, så brugerne får en fornemmelse af, at museerne er til stede på platformen og er villige til at indgå i en diskus-

28 Nasjonalmuseet – Instagram 3. marts 2022.

29 ARoS – Instagram 2. marts 2022.

sion. Det skal også siges, at aktualitetstemaet legger op til bestemte former for kommunikation, da det er bygget på fakta og praktiske formål. Det er derfor vigtigt at være opmærksom på den kontekst, de forskellige kommunikationsformer opstår i. Brug af emojis på Instagram og Facebook kan på samme tid være medvirkende til at danne affektive relationer brugerne imellem og indkapsle dem i den businessmodel, der driver platformene.³⁰ Det er især tilfældet med det, som jeg senere i analysen refererer til som »tagging-fællesskaber«.

Museumsformidling

Temaerne »aktualitet« og »museumsformidling« er beslægtede. Når museerne kommunikerer aktuelle begivenheder, er det selvfølgelig en form for museumsformidling. Her skelner jeg dog mellem de to, da aktualitetskategorien er ret ligetil. Den formidler primært praktiske informationer. Museumsformidlingskategorien relaterer mere til den teoretiske diskussion om den nye, digitale museologi. I denne kontekst bliver det interessant at bemærke, om der reelt er tale om, at museerne anvender platformene til at fordre demokratiseringsprocesser, hvor den kommunikative magt i stigende grad bliver givet til brugerne, og om brugerne benytter lejligheden og faktisk anvender de funktioner, platformene lægger op til. Med andre ord: Viser kommunikationen tegn på »gammel vin på nye flasker«, eller sker der en reel magtforskydning mellem museerne og brugerne, hvor brugerne får større spillerum i tråd med de digitale optimisters opfattelse?

Generelt er de seks museer igen professionelle i deres museumsformidling på Facebook og Instagram. De er dygtige til at kommunikere klart, og de forstår at udnytte de kommunikative potentialer, platformene muliggør. Museerne inviterer for eksempel brugerne med om bag

30 Stark & Crawford 2015.

kulisserne og viser indblik i museumsarbejdernes hverdag eller bruger videoer til at forklare rationale bag kommende udstillinger. Det gjorde ARoS for eksempel med deres særudstilling »Vertigo«, hvor en video på Instagram er akkompagneret af følgende tekst:

Kom med bag kulisserne mens vi bygger den kommende særudstilling Vertigo. I videoen forklarer museumsinspektør Jakob Vengberg Sevel, hvad der ligger til grund for udstillingen, og hvordan udstillingen ønsker at være et bidrag i en tid, hvor ens forståelse af verdensbilledet er stærkt udfordret. Vertigo åbner på lørdag, men kan allerede opleves på fredag til fernisering kl. 17.00. Udstillingen er gjort mulig med støtte fra S.C. Van Fonden, @nycarlsbergfondet og Beckett Fonden.³¹

Et andet eksempel, som alle museerne flittigt anvender, er, når de bruger Facebook og Instagram til at vise, fortælle og forklare om genstande, objekter og malerier.

Det, som kendetegner disse opslag, er ikke interaktionen mellem museet og brugerne, i hvert fald ikke, når kommunikationen foregår på Instagram. Hvad enten det handler om de eksempler, som allerede er vist, eller om SMK's formidling og gengivelse af Amedeo Modiglianis »Alice« og Sigurd Swanes »Young Lady, Dagmar Kehlet«, KODEs gengivelse af »Bacchus som barn«, Natjalmuseets formidling af Cappelens eller Oehmes malerier, Göteborg Museets formidling af ugens værk eller deres formidlingsvideo om naturen i kunsten, og hvordan man selv kan lave blomster ud af toiletruller, så er der tale om professionel kommunikation, som er rig på fakta, oplysninger og fortolkninger leveret af museumsfolk. I museumsformidlingskategorien bruger museerne platformene strategisk til at formidle professionelt inden for de rammer, som Instagram og Facebook fastsætter.

31 ARoS - Instagram 6. april 2022.

Især Instagrams funksjoner egner sig godt, da platformen gjør meget ud af det visuelle og det audiovisuelle, og informationen kan nemt distribueres videre ved brug af hashtags og andre delingsfunksjoner. Det er dog ikke på Instagram, at platformsfællesskaberne dannes. Den sparsomme interaksjon fra brukernes side begrenses til affektiv emoji-kommunikasjon, som for det meste står alene, og spørsmål om praktiske ting som for eksempel åpningstider, og hvor længe utstillinger kører, og her plejer museerne at være gode til at svare. Mange af de kommunikasjonstaktikker, som jeg indtil videre har beskrevet som »aktualitet« og »museumsformidling«, bliver reproduceret mellom de forskjellige platforme. Når museerne advokerer for en bestemt utstilling eller vil gjøre opmærksom på, hvor smuk museumshaven er i forårsolen, så poster de typisk både på Instagram og Facebook. Selvom kommunikasjonen typisk egner sig bedre til Instagram, så er det på Facebook, at interaksjonen sker, og platformsfællesskaberne dannes og udfolder sig. Det er interessant i forhold til demokratiseringsvinklen, da det demografisk er den ældre del af befolkningen, der er på Facebook. Platformskommunikasjonen er derfor ikke nødvendigvis ensbetydende med, at museerne får nye målgrupper i tale, men måske snarere, at de, som allerede er aktive museumsbrukere, får en ny kommunikationskanal – på Facebook.

Platformsfællesskaber

Meget af kommunikasjonen på Facebook ligner den, vi så på Instagram, hvad angår bruk af emojis, positive utdråb og praktiske spørsmål. Angående de to kategorier »aktualitet« og »museumskommunikasjon« er der ikke markante forskjelle i de formidlingsformer, museerne anvender. Det er der til gengæld i brukernes reaksjoner og fællesskabsdannelse. Selve kommunikasjonen er også ret forskjellig, hvor platformsfællesskaber dannes både omkring diskussioner vedrørende kunsten og omkring humoristiske og affektive fællesskaber (hvor brukere genskaber kunst-

værker eller bruger »tagging« og emojis til at kommunikere), eller hvor brugere kritisk sætter spørgsmålstegn ved kunstneriske fremstillinger.

I forhold til »tagging-fællesskaber« ses det tit, at brugerne responderer på en besked fra museerne med indbyrdes »tagging«, emojis og opfordring til deres venner om at besøge en udstilling. I disse tilfælde er der derfor tale om »bonding«, da kommunikationen foregår mellem brugere, der har stærke relationer i forvejen. Denne form for kommunikation opstår typisk, når museerne fokuserer på aktuelle udstillinger eller specifikke temaer, som Göteborgs Konstmuseum for eksempel gør i et Facebook-opslag fra den 26. januar 2022. Her viser museet et fotografi af en kvinde, der holder sit barn og betragter et kunstværk:

Nästa vecka är det dags för bebisvisning på Göteborgs konstmuseum. Du som har barn upp till krypåldern är välkommen att följa med på en visning där vi pratar om konsten utifrån olika teman. Kanske tittar vi på hur barn har avbildats, lär oss mer om porträtt eller diskuterar en aktuell utställning. Tisdagar kl 10.30, säsongstart 1 februari.³²

Dette opslag genererer både kommunikation mellem museet og brugere og i særdeleshed også brugerne imellem, hvor kommunikationen typisk udfolder sig på den måde, at en bestemt bruger »tagger« en anden og spørger »Skal vi gå?« – hvortil den »taggede« svarer »Ja, vad kull! Nästa vecka?« efterfulgt af emojis. Disse »tagging-fællesskaber« opstår hos alle seks museer og er oppebåret af et produktivt samspil mellem platformenes funktioner og brugernes færdigheder og vilje til at benytte disse.

På Facebook er der også mange eksempler på diskussioner og fællesskabsdannelser blandt brugere og museumsprofessionelle, som viser »bonding« og interpersonelle fællesskaber. Det svenske nationalmuseum poster den 14. januar 2022 et billede af et Théodore

32 Göteborgs konstmuseum – Facebook 26. januar 2022.

Rousseau-maleri med en tekst, der placerer kunstneren og bildet i kunsthistorien. Dette medfører kommunikation, hvor brukere udviser entusiasme over bildet, og hvor museet »tagger« vedkommende og vender direkte tilbake, enten med et lille »Tack« eller yderligere fakta om bildet, tidsperioden og kunstneren. Dette er et godt eksempel på samtale om kunsten, som ikke kun kendetegnes ved emojis, men også ved innholdsproduksjon om kunsten, som oppstår i chatten og formes i samspill mellom museet og brukerne. Andre eksempler inkluderer kommunikation, hvor brukere stiller spørsmål til fremtidige utstillinger, og om der for eksempel planlegges særutstillinger dedikert til én bestemt kunstner. Her er museerne typisk gode til å svare og sier, at de tar det med videre i systemet, eller noget i den stil.

Et annet eksempel på denne type kommunikation er et oppslag fra Nasjonalmuseet fra den 7. januar 2022, som starter med følgende linjer:

Dere har ønsket dere mer kunst fra 1800-tallet her på Facebook. Derfor byr vi i dag på et deilig vinterbilde fra Lofoten av Otto Sinding. God helg! ❄️ 🏔️

Oppslaget er ledsaget af et bilde af maleriet. Den første, der kommenterer, sier:

Nydelig! Norsk kunsthistorie begynner for alvor på 1800-tallet, og med tid og stunder kunne jeg ønske meg at dere delte et av Hans Dahl-bildene dere har. Jeg skriver biografi om ham, han er en maler som fortjener å komme fram i lyset! 😊 🎵

En anden bruger kommenterer:

Fint bilde! Men kan dere publisere et bilde av vår (min) lokale Vestlands- kunstner Askevold? Han har mange fine bilder. Er særlig glad i de fra hjemsted Dale i Sunnfjord. 🥰

Hvortil museet bidrager med en hjerteemoji. Den tredje kommentar handler mere om samlingen i det nye Nasjonalmuseet:

4 i 1...National Galleriet, Kunstindustrimuseet, Samtidsmuseet, og Arkitektur Museet. Hva er prosent av hver ift det nye Nasjonalmuseet? antall verk, areal...

I dette tilfælde er museet meget hurtigt til at svare, og sammen fortsætter museet og brukeren en udfoldet diskussion om emnet.

Da KODE og Nasjonalmuseet samarbejder om en utstilling om Harriet Backer, legger de en længere tekst på Facebook,³³ som både forklarer samarbejdet og den videre kontekst for utstilling og kunstner. Dette opslag får et interessant platformsfællesskab om kunstnere til at opstå, som helt igennem er oppebåret af brugere. Her »tagger« brukere hinanden og engagerer sig i samtale om kunsten. Det ses for eksempel i dette opslag, som startede en samtaletråd:

Hennes interiører er så vakre! 🌟 Så fint å ha fokus på «de nære ting» som sjeldent ble malt av mannlige malere.

En anden bruger responderer:

Hva med Nikolai Astrup? Detaljer nære ting både innendørs og utendørs.

Til det responderer den første bruker:

Takk at du nevner dette! Har stor sans for hans malerier både inne og ute. Har besøkt hans hage og hus. Men jeg hadde han

33 KODE - Facebook 10. februar 2022.

ikke i mine tanker når jeg leste ditt innleggetHan er en mangfoldig og flott kunstner.

Igen svarer den anden bruger:

Ja enig med deg og mye detaljert inne fra stue etc .som du beskriver det nære.

I tråden viser en anden bruger et bilde, som vedkommende har taget af et maleri, og skriver, at hendes mormor havde det hængende i sit soveværelse, og at det minder hende om Harriet Backers stil. Til det kommenterer en anden bruger, at det muligvis er et bilde af Anna Ancher.

Hvad angår brugerproduktion og kreativitet viser jeg et eksempel fra SMK, der er ret ambitiøst, da brugerne responderer med en sjov genskabelse af billedet. I første omgang poster SMK et bilde af Carl Blochs berømte maleri *Et romersk Osteria* (1866) ledsaget af følgende tekst:

Bemærk især, hvordan den falliske karaffel til venstre er nær ved en indbydende mund med let adskilte læber, men så sandelig også er ubehageligt nær en kniv og en gaffel med kun to lange tænder, der er betydeligt mere spidse end tænderne på den unge mands gaffel. Genbilledet er typisk for Blochs forførende evne til at skildre genstande, detaljer og klæder med en frapperende realisme. I reglen meget morsomme billeder, men også ret ofte mærkværdige billeder, der i høj grad er åbne for fortolkninger.³⁴

Om det skyldes den lette og legende formidling fra museets side, maleriet eller noget helt andet, så responderer brugerne aktivt. Den mest

34 SMK - Facebook 20. april 2022.

iøjnefaldende respons er nok en genskabelse af billedet, hvor en bruger skriver:

Min datter har lavet denne »efterligning« hjemme i spisestuen under Corona lockdown i billedkunst i 8. kl. 😊

Billedet viser, hvad der nok er mor, far og datter, som efterligner billedet på en ret fin, men også humoristisk vis. Deres genskabelse høster rosende ord fra SMK og både emojis og engagerede kommentarer. En anden reaktion på SMK's oprindelige opslag viser en forstørrelse af de tre mænd i baggrunden på Blocks værk med følgende tekst:

Jeg har aldrig lagt mærke til mændene i baggrunden før. Det ligner de er fra en hel anden periode end de andre. Hvad er den af?

Her fortsætter platformsfællesskabet samtalen.

Det sker også, at museerne fremprovokerer reaktioner fra brugere, som er mere polemiske og ikke kun handler om det kunstneriske udtryk, men også om den måde, museerne vælger at formidle på. Efterfølgende eksempel fra SMK viser denne form for kommunikation. I et indlæg, hvor museet deler Kristian Zahrtmanns malerier *En blomstersælgerske fra Firenze* (1880) og *Julie og ammen* (1874) skriver de følgende:

Må vi præsentere... Kristian Zahrtmann og madame Ullebølle. 😊 Ved første øjekast er det måske ikke lige til at se, men danske Kristian Zahrtmann anvendte ofte de samme modeller til sine værker. Hans yndlingsmodel var københavnske madame Ullebølle, der med sine svulstige former og lidt mandhaftige udtryk brød med datidens skønhedsideal. På den måde påpegede Zahrtmann, at maskulinitet kan findes langt ud over den biologiske mandekrop, og med et utraditionelt blik for mænd,

kvinder og køn, udfordrede han samfundets normer. Du kan finde madame Ullebølle i sal 223.³⁵

Dette opslag høstede forskellige kommentarer, som blandt andet udfordrede SMK's fremstilling af skønhedsidealener. En bruger kommenterer specifikt på museets fremstilling af den idealiserede kvindekrop:

ja, altså.. eller omvendt? At femininitet findes langt ud over den idealiserede kvindekrop

efterfulgt af en omvendt smiley. En anden bruger poster et andet billede af Zahrtmanns maleri med følgende ord:

Zahrtmann brød sig jo ikke meget om kvinder og måske derfor har han malet lidet flatterende billeder af dem. Værst er hans maleri af dronning Sofie Amalie sådan som han (vel at mærke) forestillede sig hende.

En tredje bruger konfronterer direkte SMK's fremstilling:

Så synes jeg også det er misvisende at kalde madame Ullebølle for «mandhaftig», hun er en fyldig kvinde med absolut yppige former ses jo og med karakter og fylde i ansigtet. Madame Ullebølle er da en kvinde, som mange kvinder dengang og nu. Halløj! SMK!

Interessant nok deltager SMK ikke i kommunikationen, hvad angår de to sidste eksempler. Det gør museet til gengæld ved to andre kommentarer i tråden, som henholdsvis lyder: »Elsker blomstersælgerbilledet

35 SMK - Facebook 28. januar 2022.

af Zahrtmann!« og »Skønne billeder«. I begge tilfælde »liker« museet disse kommentarer som eneste respons.

Et andet eksempel kommer fra det svenske Nationalmuseum, hvor et portrætmaleri af den tidligere statsminister Carl Bildt bliver fremvist. Her deltager museet flittigt i kommentarfeltet og svarer på spørgsmål om for eksempel teknikken, hvor museet skriver: »Det stammer, olja på duk!«, hvor næste brugerkommentar lyder: »och olja på hans samvete«. En anden bruger nøjes med at skrive: »förrådare«. I begge tilfælde vælger museet ikke at respondere.

Diskussion

Analysen og de tre temaer, som ligger til grund for den (aktualitet, museumsformidling, platformsfællesskaber), demonstrerer komplekse relationer mellem globale platforme, kunstmuseerne og brugerne. Platformsanalysen viser platformenes foretrukne kommunikationsformer, og hvordan de kontrollerer de produktions- og forbrugsmønstre, som er indlejret i deres design af brugerfladen. Fra det perspektiv, som van Dijck kalder teknokulturelle konstruktioner, er det tydeligt, at platformene instruerer både museumsprofessionelle og brugere til at kommunikere på bestemte måder. Teknologien giver dem konkrete værktøjer, som manifesteres i konkret indhold, som hverken er neutralt eller upolitisk. Algoritmerne har deres kurateringslogikker, som er politiske og dermed partiske. Når det gælder kunsten, er platformenes logikker blevet kaldt for en anti-kuratering,³⁶ da kuratorer på for eksempel kunstmuseer tit har andre formål med deres valg og prioriteringer end dem, der styrer de store kommercielle platformes forretningsmodeller. Disse logikker kan være synlige, for eksempel i forhold til de default-indstillinger, som Facebook bruger, når brugernes kommenta-

36 Ogundipe 2022.

rer synliggøres. Her bruker Facebook funksjonen »Mest relevante«. De mest relevante kommentarer bliver synliggjort, mens de andre bliver skjult. Som brukere får vi ikke nogen opplysninger om, hvordan algoritmen og designet av brukerfladen velger de »mest relevante« opslag. Som bruker kan du aktivt velge »Nyeste« eller »Alle kommentarer«, men det er ikke de kommentarer, som Facebook prioriterer i første omgang. Kurateringslogikkene kan også være mindre synlige som for eksempel Instagrams fællesskapsregler, indholdsmoderation og censurering af indhold. I en kunstnerisk sammenheng har disse logikker ført til censurering af værker, som plattformenes regler og algoritmer finder stødende.³⁷ Det er bare få eksempler på en prioritering, som er både algoritmisk og designmæssigt indlejret i Facebook og Instagram. Meta, som ejer begge plattformer, ændrer hele tiden deres algoritmer og interface og styrer dermed direkte den kommunikation, som får lov til at manifesteres via deres plattformer.

Midt imellem har vi museerne, som aktivt velger at kommunisere på disse plattformer og dermed indlogerer sig selv og deres brukere i techgiganternes plattformsøkologi. I forhold til deres kommunikation på Instagram og Facebook viser analysen, at de museumsprofesjonelle flittigt kommuniserer om aktuelle begivenheder, fremviser snapshots fra samlinger og initierer forskjellige former for kommunikation med brukere. Meget af kommunikationen, især på Instagram, bærer dog ikke præg af Marstines post-museet eller det, som Hooper-Greenhill karakteriserer som det postmoderne museumssyn. Det partipatoriske skifte fra den gamle til den nye museologi og den videreførelse af de emancipatoriske diskurser, som er assosieret med den digitale museologi, er ikke umiddelbart realiseret, når det gjelder de seks museers kommunikation. Meget af kommunikationen bærer nemlig præg af det, som Hooper-Greenhill beskrev som den gamle, ensrettede kommunikationsmodell, hvor afsender har en klar rolle, og hvor

37 Faust 2017.

budskabet er universelt, formidlet af de professionelle museumsmedarbejdere. Der er mange eksempler på interessant, informativ og sjov kommunikation, som kaster et nyt blik på genstande, events, kunstnere og kuratorer. Meget af det bærer dog præg af stram styring fra de museumsprofessionelles side, som får en »dobbeltstyring«, når den formidles via Facebook eller Instagram. Kontrollen over de foretrukne narrativer er klar hos museerne, men som eksemplerne også viser, kommunikerer brugerne og museerne flittigt med hinanden, hvor der også bliver dannet platformsfællesskaber. Meget af kommunikationen kan kendetegnes som »kærlighed til kunsten«. Der opstår »tagging-fællesskaber«, hvor der ikke bliver sparet på bekræftende emojis og opfordring til at besøge museerne sammen, og når det gælder aktuel kommunikation eller praktiske informationer, deltager museerne aktivt i at vedligeholde kommunikationsflowet. Analysen viser også fraktioner af deliberationer, hvor især brugerne indgår i kritiske diskussioner med hinanden. I modsætning til mange andre tråde på de sociale medier er tonen konstruktiv, og det sker sjældent, at brugere opfører sig upassende. Dette er især tilfældet, når omdrejningspunktet for diskussionen er kunsten.

Her sker der dog et interessant skift, når fokus fjernes fra kunsten og overføres til andre områder af museernes virke. Jeg nøjes med at bringe to eksempler, hvor det første foregår på Facebook den 15. juni og omhandler det første spadestik til en museumsudvidelse af ARoS, hvor blandt andre borgmesteren, formanden for bestyrelsen og direktøren figurerer. Omdrejningspunktet er ikke kunsten som sådan, men opslaget er i den grad relevant, når det gælder moderne museumsformidling, hvor bygningen er en integreret del af oplevelsen og værdifuld i forhold til branding af byen, kulturturisme og kulturpolitik. Det kan man også se både ud fra billedet og teksten, hvor samarbejdspartnere fra erhvervsliv, fonde og kommunalpolitikken figurerer. Opslaget får mange kommentarer, hvor nogen glæder sig til bedre betingelser for kunsten. Her sker der dog et skift i tonen, hvor nogle af kommenta-

erne bliver mere praktiske, hvad angår udsigt, parkeringsforhold og lignende:

Kender ikke alle detaljer for dette byggeri men som jeg ser fotoet vil byggeriet ødelægge indkig til ARoS Aarhus Art Museum, hvor der før var et smukt indkig. Derudover hvordan bliver parkeringsforholdene for dem, der har arrangementer i Ridehuset. ARoS er smukt men hvorfor skal det have dette vokseværk?

Den næste kommentar lægger vægt på et lignende emne:

Håber, der bliver gjort noget ved adgangsforholdene, især på venstre side, hvor der er et mystisk jord- og grusareal med græs foran indgangen?? Og få nu lavet en fin trappe ned til Vester Allé. Hvor svært kan det være?

En tredje bruger skriver kun:

Parkering?

Hvortil en anden bruger svarer:

Derfor kommer jeg ikke til noget i Århus, fordi man kan ikke parkere nogen steder, fordi alt er optaget eller også koster det en krig at få lov til at parkere sin bil.

ARoS svarer ikke på nogen af kommentarerne.

Samme diskussion ser vi et andet sted den 22. marts 2022, da SMK på Facebook annoncerer en foredragsrække med direktør Mikkel Bogh. Brugerne deltager i, hvad der kan betegnes som let ophedede diskussioner, der starter med følgende kommentar:

Sådan helt ærligt, det er en horribel pris. Som borger i provinsen betaler vi i forvejen store summer til SMK, og vil vi se udstillingerne koster det minimum 1000kr i transport. Når så museet så endelig laver noget vidensformidling med en mand som i forvejen er på løn, forlanger i knap 1000kr for 5 x1,45 minutter, som kun kan ses en gang, og på et tidspunkt hvor de fleste er på vej hjem fra arbejde... ja så synes jeg det er pinligt.

En bruger erklærer sig helt enig, mens en anden opfordrer vedkommende til at blive derhjemme og dyrke lokale kulturelle tilbud. En anden bruger udtrykker sig mindre diplomatisk:

hvad var det nu, kurset hed? Nej det husker du ikke. Personligt tror jeg, at du brokker dig bare fordi statens museum for kunst ligger i kbh... Du gad da aldrig deltage i et kurser x 5 aftener i »billedkunstens veje«, vel? Jeg deltager da heller ikke i specialarrangementer på AROS. Fordi jeg bor i København. Hold nu OP!!

Det bliver også påpeget, at københavnere betaler til kulturtilbud i Jylland. Til det svarer den bruger, som startede tråden:

synes du, at 1000 kr for at se fem foredrag på din computer, som kun kan ses en gang, og på et tidspunkt, hvor de fleste mennesker er travlt optaget, er rimeligt? Jeg gør ikke. SMK er finansieret af os alle, de har en formidlingsforpligtigelse. Jeg bruger også lokale kulturtilbud, men lige her var en mulighed for os, der bor langt væk. Men såvel pris, som det, at man kun kan se det live på et tåbeligt tidspunkt, synes jeg er dybt kritisabelt. Og jeg ville synes det samme, hvis det var Aros, Kunsten i Ålborg, eller Brandts der gjorde det samme.

De museumsprofessionelle holder sig væk fra disse diskussioner, men svarer prompte på praktiske spørgsmål angående optagelse af foredragene. Brugerne bliver dog ved med at kommentere, hvor dyrt det er, og om ikke det er Boghs job alligevel at formidle, og hvorfor vi som skatteydere skal betale ekstra for tiltaget.

Disse to eksempler viser, som Baym påpeger, at digitale fællesskaber i den grad kendetegnes ved komplekse forhold mellem den usynlige audiens, forhandling af kontekst, praksisser, normer og »bridging« kapital. Når konteksten er kunsten og museernes kommunikation omkring den, er det nemmere for brugerne at bygge en kommunikativ bro mellem hinanden. Broen skal forstås ud fra de værktøjer, Facebook og Instagram giver deres brugere. Den gennemgående emojikommunikation og »tagging-fællesskaberne« er overordnet positive, men de er også ret nemme. Det er nemt at smide et »like« eller et »hjerter« på et opslag. Det er til gengæld ikke altid nemt at tale om kunsten, da den ikke kun kræver umiddelbare reaktioner, men også et komplekst afkodningssprog, der ikke nødvendigvis egner sig godt til en Facebook-kommentar. Brugerne går sjældent ind i konkrete analyser af kunsten på platformene, men de reagerer på den fremstilling, som de museumsprofessionelle står for. Som eksemplerne viser, tager disse form af affektiv emojikommunikation, men også af diskussioner og deliberationer om kunsten, kunstens rolle i samfundet og museernes omtale af kunsten på de foretrukne platforme. Broens fundament bliver dog rystet lidt, når kommunikationen drejer sig om andre områder som for eksempel adgang, finansiering, museumsbygning og kulturpolitik. I disse tilfælde kommunikerer brugerne mere frit og med større bogstaver.

Konklusion

I dette kapitel stiller jeg spørgsmål til institutionel styring og magt. Om det er techgiganterne og deres platforme, der former kommunikatio-

nen, eller om det er museerne, der bekræfter deres magt. Og hvad med brugerne både i deres måde at udnytte platformenes funktioner på og når det gælder deres kommunikation med hinanden og museerne? Svaret på disse spørgsmål er som forventet ikke entydigt. Hvis vi starter med platformene, er der ingen tvivl om, at så snart museerne vælger at kommunikere på Instagram og Facebook, så sker der en platformisering af kunsten. Denne platformisering giver platformene magt, både ud fra teknokulturelle og socioøkonomiske perspektiver. De former de værktøjer, som museerne får stillet til rådighed, de høster data fra både museer og deres brugere, og de har magt til at fjerne indhold, som de finder stødende. Kunstmuseerne bruger platformene strategisk til deres eksterne kommunikation og »outreach«, advokerer for deres events og udstillinger og kommunikerer med deres brugere. Forholdet mellem platformene og museerne er nok ikke bedst beskrevet som en win-win-situation, da der sker en klar magtfor skydning fra museer til platforme. Det er platformene, der laver konstante ændringer i deres interfacedesign, som de museumsprofessionelle skal tilpasse deres kommunikation, og det er platformene, der høster data og tjener økonomisk på det arbejde, museerne laver.

Museerne ville dog ikke bruge så mange ressourcer på deres tilstedeværelse på platformene, hvis de ikke vurderede, at fordelene er større end ulemperne. De får nemlig stillet platforme til rådighed, hvor deres brugere i forvejen er til stede, og hvor de får mulighed til at knytte kommunikative bånd og digitale fællesskaber. Det giver museerne en kulturpolitisk mulighed for at række ud til et større segment af populationen end det, som plejer at frekventere museerne. I teorien muliggør platformene et rum for kulturelt demokrati og en reducere af den magtdistance, der ses som et problem ifølge den nye museologi. At bruge platformene til at realisere det postmoderne museum, post-museet, eller de dominante diskurser inden for ny museologi kræver dog en bestemt brug af platformene, og her er der tit uoverensstemmelser mellem museers intentioner som drøftet i deres visioner og strategier, og hvordan deres platformskommunika-

tion udfolder sig.³⁸ At museerne lægger op til kommunikationsformer, der aktivt muliggør fællesskaber, dialog, diskussion, deliberation og medbestemmelse. Analysen indikerer dog, at det ikke er tilfældet og taler derfor ind i en lignende undersøgelse, hvor spørgsmål er stillet til platformenes potentialer til at demokratisere museet.³⁹ Bare fordi en bruger smider et »hjerter« eller et »like« på et opslag, betyder det ikke nødvendigvis, at vedkommende oplever emancipationen som produser, kreativ audiens eller produktiv entusiast. Igen, det betyder ikke, at kommunikationen er meningsløs eller uden værdi. Det betyder snarere, at fra et teoretisk perspektiv er man nok gået lidt for entusiastisk til værks, når der fokuseres på potentialer i stedet for praksis.

Praksis viser, at de seks museer er dygtige til at tilpasse deres kommunikation på især Facebook og Instagram. Museumsformidlingen, aktualitetsdimensionen og platformsfællesskabsdannelsen viser engagement fra både museer og brugere. Dette engagement er dog ikke fundamentalt anderledes end det engagement, de museumsprofessionelle og brugerne viser, når de besøger museerne fysisk. Det er stadigvæk museerne, der styrer kommunikationen i forhold til brugerne, og der er ingen tegn på, at platformene har demokratiseret museerne, eller at brugerne har fået større magt i forhold til de til- og fravalg, museerne er ansvarlige for, når de for eksempel vælger udstillingsemner og formater. Som tidligere nævnt giver platformene museerne nye »outreach«-muligheder, men når de aktive brugeres profiler granskes, kan man se, at kommunikationen fra brugernes side domineres af den samme demografi som frekventerer museerne. Det er derfor ikke de unge, som kommunikerer med museerne, men snarere den ældre befolkningsgruppe, ofte kvinder, som muligvis i forvejen besøger museerne. Museernes platformskommunikation giver derfor mere kommunikation til dem, som kommunikerer med dem i forvejen. Det kan også ses i det

38 Valtysson 2022.

39 Bosello & van den Haak 2022.

faktum, at for alle museerne er Facebook den platform, som brugerne er mest aktive på. De yngre brugere af platforme bruger Facebook betydeligt mindre end andre platforme som for eksempel TikTok og Snapchat, som kun få af museerne bruger. Tilstedeværelse på flere platforme er dog ikke nødvendigvis svaret for museerne. Det kræver tid og viden at kommunikere på platforme og skabe rum for digitale fællesskaber, især for komplekse vidensinstitutioner, som ikke nødvendigvis formidler deres budskab bedst i et tweet eller i en statusopdatering på Facebook. Museerne har vist, at de er kompetente til den form for kommunikation, især når de kontrollerer kommunikationen, og når de kommunikerer til dem, som de er mest vant til i forvejen. De platformsfællesskaber, som skabes under disse omstændigheder i samtalen om kunsten, er værdifulde for både museer og de brugere, der deltager i dem. Kulturpolitisk kan det lyde en smule uambitiøst at fremstille succeskriteriet på den måde, men det er i hvert fald mere realistisk end at tro, at platformene løser de demografiske udfordringer, museerne har bokset med i årevis.

Litteratur- og kildeliste

- Anderson, B. (2006). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Vergo.
- Anderson, G. (red.) (2004). *Reinventing the Museum: Historical and Contemporary Perspectives on the Paradigm Shift*. AltaMira Press.
- Baym, N. (2015). *Personal Connections in the Digital Age*. Polity Press.
- Benjamin, R. (2019). *Race After Technology: Abolitionist Tools for the New Jim Code*. Polity Press.
- Bosello, G. & van den Haak, M. (2022). #Arttothepeople? An exploration of Instagram's unfulfilled potential for democratizing museums. *Museum Management and Curatorship*, 37(6), 565–582. <https://doi.org/10.1080/09647775.2021.2023905>

- boyd, d. (2011). Social network sites as networked publics: Affordances, dynamics, and implications. I Z. Papacharissi (red.), *A Networked Self: Identity, Community, and Culture on Social Network Sites* (s. 39–58). Routledge.
- Bratton, B.H. (2015). *The Stack: On Software and Sovereignty*. MIT Press.
- Bruns, A. (2008). *Blogs, Wikipedia, Second Life, and Beyond: From Production to Produsage*. Peter Lang.
- Castells, M. (2009). *Communication Power*. Oxford University Press.
- Crawford, K. (2009). Following you: Disciplines of listening in social media. *Continuum: Journal of Media & Cultural Studies*, 23(4), 525–535. <https://doi.org/10.1080/10304310903003270>
- Drotner, K & Schröder, K.C. (red.). (2013). *Museum Communication and Social Media: The Connected Museum*. Routledge.
- Drotner, K., Dziekan, V., Parry, R. & Schröder, K.C. (red.) (2019). *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*. Routledge.
- Eubanks, V. (2018). *Automating Inequality: How High-Tech Tools Profile, Police and Punish the Poor*. St Martin's Press.
- Faust, G. (2017). Hair, blood and the nipple: Instagram censorship and the female body. I S. Köhn, S. Fox, M. Terry & U. Undine (red.), *Digital Environments: Ethnographic Perspectives Across Global Online and Offline Spaces* (s. 159–170). Transcript Verlag.
- Fuchs, C. (2014). *Social Media: A Critical Introduction*. Sage.
- Gauntlett, D. (2011). *Making is Connecting: The Social Meaning of Creativity, from DIY and Knitting to YouTube and Web 2.0*. Polity Press.
- Gillespie, T. (2010). The politics of 'platforms'. *New Media & Society*, 12(3), 347–364. <https://doi.org/10.1177/1461444809342738>
- Hooper-Greenhill, E. (2000). Changing values in the art museum: Rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*, 6(1), 9–31. <https://doi.org/10.1080/135272500363715>

- Joseph, M. (2002). *Against the Romance of Community*. University of Minnesota Press.
- Kidd, J. (2011). Enacting engagement online: Framing social media use for the museum. *Information, Technology & People*, 24(1), 64–77. <https://doi.org/10.1108/09593841111109422>
- Kidd, J. (2014). *Museums in the New Mediascape: Transmedia, Participation, Ethics*. Ashgate.
- Light, B., Bagnall, G., Crawford, G. & Gosling, V. (2018). The material role of digital media in connecting with, within and beyond museums. *Convergence: The International Journal of Research into New Media Technologies*, 24(4), 407–423. <https://doi.org/10.1177/1354856516678587>
- Marstine, J. (2006). Introduction. I J. Marstine (red.), *New Museum Theory and Practice: An Introduction* (s. 1–36). Blackwell Publishing.
- Mayring, P. (2000). Qualitative content analysis. *Forum: Qualitative Social Research*, 6(3), 745–758. <https://doi.org/10.17169/fqs-1.2.1089>
- Noble, S.U. (2018). *Algorithms of Oppression: How Search Engines Reinforce Racism*. New York University Press.
- Ogundipe, A. (2022). Platformiseringen av et kunstmøte. I A.B. Gran & E. Røssaak (red.), *Mangfold i spill: Digitalisering av kultur og medier i Norge* (s. 124–151). Universitetsforlaget.
- Parry, R. (2007). *Recoding the Museum: Digital Heritage and the Technologies of Change*. Routledge.
- Rheingold, H. (1993). *The Virtual Community*. MIT Press.
- Russo, A. (2012). The rise of the media museum: Creating interactive cultural experiences through social media. I E. Giaccardi (red.), *Heritage and Social Media: Understanding Heritage in a Participatory Culture* (s. 145–157). Routledge.
- Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Museum.

- Stark, L. & Crawford, K. (2015). The conservatism of emoji: Work, affect, and communication. *Social Media + Society*, 1(2). <https://doi.org/10.1177/2056305115604853>
- Terranova, T. (2013). Free labor. I T. Scholz (red.), *Digital Labor: The Internet as Playground and Factory* (s. 33–57). Routledge.
- Valtysson, B. (2022). Museums in the age of platform giants: Disconnected policies and practices. *International Journal of Cultural Studies*, 25(5), 536–553. <https://doi.org/10.1177/13678779221079649>
- Valtysson, B. & Holdgaard, N. (2019). The museum as a charged space: The duality of digital museum communication. I K. Drotner, V. Dziekan, R. Parry & K.C. Schrøder (red.), *The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication* (s. 159–171). Routledge.
- Valtysson, B., Jørgensen, R.F. & Munkholm, J.L. (2021). Co-constitutive complexity: Unpacking Google's privacy policy and terms of service post-GDPR. *Nordicom Review*, 42(1), 124–140. <https://doi.org/10.2478/nor-2021-0033>
- Van Dijck, J. (2013). *The Culture of Connectivity: A Critical History of Social Media*. Oxford University Press.
- Van Dijck, J., Poell, T. & de Waal, M. (2018). *The Platform Society: Public Values in a Connective World*. Oxford University Press.
- Van Doorn, N. (2017). Platform labor: On the gendered and racialized exploitation of low-income service work in the 'on-demand' economy. *Information, Communication & Society*, 20(6), 898–914. <https://doi.org/10.1080/1369118X.2017.1294194>
- Vergo, P. (1989). Introduction. I P. Vergo (red.), *The New Museology* (s. 1–5). Reaktion Books.

Sammendrag

Innledende betraktninger om fellesskap, konflikt og politikk

Arild Danielsen og Anne Ogundipe

Innledningsartikkelen tilbyr et knippe perspektiver på fellesskap og konflikt som fremhever den politiske dimensjonen som oppstår i spennet mellom disse fenomenene, og som er relevante for å beskrive og analysere fellesskapsformasjoner og konfliktsoner i kunst- og kulturlivet. Redaktørene benytter disse perspektivene for å presentere og beskrive likheter og forskjeller mellom temaene og tilnæringsmåtene i de seks øvrige artiklene i boka. Selv om det ikke er en ambisjon at artikkelen skal presentere en generell ramme for studier av fellesskap og konflikt, har kulturlivets og kulturpolitikkenes fellesskap og konflikter trekk som kan gjenfinnes på en rekke andre områder av samfunnslivet. Perspektivene redaktørene tegner opp i denne innledningen, kan dermed også tenkes å være relevante for andre felt.

NØKKELORD: kunst- og kulturfeltet, kulturpolitikk, fellesskapsdimensjoner, fellesskap, konflikt

The introductory article offers perspectives on community and conflict that highlight the political dimension arising in the dynamics between these phenomena, and that are relevant for describing and analysing formations of community and conflict in the art and culture field. The editors use these perspectives to present and describe similarities

and differences between the themes and approaches in the other six articles in the book. Although this introduction does not aim to provide a general framework for studies on community and conflict, the communities and conflicts of cultural life and politics share features with many other areas of society. The perspectives highlighted in this article may thus also be relevant for other fields.

KEYWORDS: art and culture, cultural politics, community in the art and culture field, conflict

Den skandinaviske velfærdsstats kulturpolitikk som modvægt til truende tendenser og som termostat for fællesskabet

Lasse Horne Kjældgaard

Artiklen leverer en komparativ og tekstnær undersøgelse af kulturdebatten om kulturpolitikken i Norge, Sverige og Danmark med øje på formålet med den »aktive kulturpolitik« og med nedslag i henholdsvis den første efterkrigstid, 1970'erne og de seneste 25 år. Ud fra en kronologisk og geografisk matrix tager den udgangspunkt i centrale kulturpolitiske debat- og programtekster fra de tre tidsrum. Tematisk fokuserer artiklen især på de skiftende fællesskabsforestillinger, bekymringer og trusselsbilleder, som har været brugt til at motivere den aktive kulturpolitik. Artikkens formål er at fremhæve denne variation og at føje historiske perspektiver til aktuelle kulturpolitiske diskussioner om identitetspolitik, men også mere overordnet at pege på kulturpolitikens balancegang og betydning i forhold til udviklingen af velfærdsstaten som samfundsform. Således argumenterer artiklen for vigtigheden af at forstå kulturpolitikken i lyset af både velfærdsstatens inkluderende og kompenserende hensigter.

NØGLEORD: aktiv kulturpolitik, den skandinaviske velfærdsstat, kulturelt demokrati, totalitarisme, polarisering

The article provides a comparative and textually careful analysis of the cultural debate on cultural policy in Norway, Sweden, and Denmark with an eye on the purpose of the 'active cultural policy' and with a historical focus on the early post-war period, the 1970s, and the past 25 years. Based on a chronological and geographical matrix, the article investigates central cultural policy debate and programme texts from the three time periods. Thematically, the article focuses on the shifting conceptions of community, concerns, and scenarios of threats, which have been used to motivate the active cultural policy. The purpose of the article is to highlight this variation and to add historical perspectives to current cultural policy discussions about identity politics, but also more generally to highlight the balancing of considerations in cultural policy and the importance of cultural policy when it comes to the development of the welfare state as a social form. As such, the article argues in favour of the importance of understanding cultural policy in light of the inclusive as well as the compensatory ambitions of the welfare state.

KEYWORDS: active cultural policy, the Scandinavian welfare state, cultural democracy, totalitarianism, polarisation

Separatistiske fællesskaber af racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Norden

Anna Meera Gaonkar og Cecilie Ullerup Schmidt

Artiklen undersøger samtidens separatistiske fællesskaber blandt racialiserede kunst- og kulturarbejdere i Norden – især deres følelsespolitiske arbejde omkring erfaringen af racial andetgørelse i det nationale fællesskab. Affektanalyse af kvalitative data fra syv kollektiver sættes i relation til en dokumentanalyse af kulturpolitiske indsatser for mangfoldighed efter 2000, særligt i Norge og Danmark. Tre metaforer går igen i kollektivernes begrundelser for separatisme på tværs af regionen; det separatistiske kollektiv som *åndehul*, *hær* og *brynje*. Separatistiske

kollektiver kan læses som en reaktion mod nationens konstruerede fællesskab og dets oplevede begrænsninger. Den komparative læsning af *glæde* i Norge og *vrede* i Danmark blandt kollektiverne er kontrasterende og tolkes som resonerende med et vedholdende, langsigtet og vidensbaseret mangfoldighedsarbejde i Norge og et tilbagerullet og stillestående arbejde i Danmark, der er mere baseret på frygt for terror og parallelsamfund end et vokabular for inklusion, antiracisme og forskellighed. Artiklen konkluderer, at separatistiske kollektivers følellespolitiske arbejde ikke adskiller racialiserede borgere fra nationale fællesskaber, men styrker subjekter og fællesskaber over tid.

NØGLEORD: separatisme, følellespolitik, kulturpolitik, kunstnerkollektiver, mangfoldighed

This article examines contemporary separatist communities among racialised artists and cultural workers in the Nordic region, with an emphasis on their emotional politics concerning the experience of racial othering within the national community. Affect analysis of qualitative data from seven collectives is related to a document analysis of cultural policy initiatives for diversity after 2000, in particular in Norway and Denmark. Three metaphors recur in the seven collectives' motivations for separatism across the region: the separatist collective as a *breathing space*, as an *army*, and as *armour*. Separatist collectives can be understood as reactions to the constructed community of the nation and its experienced limitations. The comparative reading of *joy* in Norway and *anger* in Denmark among the collectives is contrastive and interpreted as resonating with persistent, long-term, and knowledge-based diversity work in Norway, and withdrawn and silencing diversity work in Denmark, where it is based more on fear of terror and parallel societies than on a vocabulary of inclusion, antiracism, and difference. The article concludes that the emotional politics of separatist collectives do not isolate racialised citizens from national communities but strengthen both subjects and communities over time.

KEYWORDS: separatism, politics of emotion, cultural policy, artists' collectives, diversity

Højskolesangbogens fællesskaber

Anne Klara Bom og Torsten Bøgh Thomsen

Højskolesangbogen, der blev udgivet for første gang i 1894, har givet anledning til kontroverser om nation og national identitet, lige så længe den har eksisteret. I denne artikel undersøger vi, hvordan forhandlinger af nationale fællesskabsforståelser er blevet udtrykt i *Højskolesangbogens* tekster, i offentlige debatter om dens indhold og i brugen af den. Ud fra en tese om, at fællesskabers grænser trækkes særligt stærkt op i krisetider, henter vi vores eksempler fra årene omkring sangbogens tilblivelse, tiden omkring Genforeningen i 1920 og de første år af den tyske besættelse under Anden Verdenskrig. Med teoretisk afsæt i kritiske kulturarvsstudier fokuserer vi analytisk på de affektive processer, hvor fortid og samtid blev bundet sammen i en brug af produktiv nostalgi (Smith & Campbell 2017). Analysen peger på sammenhænge mellem forandringer i realpolitiske virkeligheder og brug af *Højskolesangbogen*, og at dens på én gang samlende og splittende effekter gør, at den både kan bruges til at tegne skarpe nationale grænser op og til at styrke et nationalt fællesskabs indre sammenhængskraft.

NØGLEORD: Højskolesangbogen, kritiske kulturarvsstudier, fællessang, affektive arvspraksisser, produktiv nostalgi

The High School Songbook, first published in 1894, has fuelled controversies about nation and national identity for as long as it has existed. In this article, we examine how perceptions of the national community have been negotiated and expressed in the texts of the songbook in public debates about its content, and in its use. Based on the thesis

that the boundaries of communities are drawn up particularly strongly in times of crisis, our examples are drawn from the years around the creation of the songbook, the time around the 1920 Reunification, and the first years of the German occupation during the Second World War. Within the framework of critical heritage studies, our analytical focus is on the affective processes in which past and present were bound together in a use of productive nostalgia (Smith & Campbell 2017). The analysis points to connections between changes in real political realities and the use of *The High School Songbook*, and that its simultaneously unifying and divisive effects make it useful both to draw sharp national borders and to strengthen the internal cohesion of a national community.

KEYWORDS: The High School Song Book, critical heritage studies, community singing, affective heritage practices, productive nostalgia

Fellesskapsformasjoner i fortellingene om 22. juli-terroren

Ingvild Folkvord

Denne artikkelen undersøker den litterære responsen på terrorangrepene i Oslo og på Utøya 22. juli 2011, og analysen er inspirert av sosiologiske, minneteoretiske og estetiske perspektiver. Den opererer med et begrep om «fellesskapsformasjon for å vise hvordan litteraturen som er knyttet til en spesifikk krisesituasjon, bidrar til å skape, bearbeide og utvikle fellesskaps- og tilhørighetserfaringer. De tre tekstene som analyseres mest inngående, er Brit Bildøens roman *Sju dager i august* (2014), Endre Rusets langdikt «Prosjektil» (2012) og teaterframføringen *Ein av oss / Einer von uns* (2019). Artikkelen viser hvordan litteraturen gjennom ulike sjangre *gjør* noe med terroren, at den litterære responsen handler om å motarbeide frykt og taushet og holde ytringsrommet åpent, men også om å gjøre grunnleggende forskjellige versjoner av virkeligheten tilgjengelige.

NØKKELOORD: fellesskapsformasjon, terrorangrepene 22. juli 2011, krise, litterær bearbeidelse

This article examines the literary response to the terrorist attacks in Oslo and on Utøya Island on 22 July 2011, and the analysis is inspired by sociological, memory-theoretical, and aesthetic perspectives. It operates with a concept of *community formation* to show how the literature related to a specific critical event contributes to the creation, processing, and development of experiences of community and belonging. The three texts that are analysed most thoroughly are Brit Bildøen's novel *Sju dager i august* [Seven days in August] (2014), Endre Ruset's long poem *Prosjekttil* [Projectile] (2012) and the theatre performance *Ein av oss / Einer von uns* [One of us] (2019). The article shows how literature responds to terror through formative genres, that the literary response is concerned with counteracting fear and silence and with keeping the space of expression open, but also with providing access to fundamentally different versions of reality.

KEYWORDS: community formation, the terror attacks of July 22 2011 in Norway, crisis, literary response

Publikumsskapte fellesskap

Dag Solhjell

Med kunstforeningene som prisme drøfter artikkelen problemstillinger rundt fellesskap, konflikter, publikum og kunst offentlighet på det norske kunstfeltet. I et historisk perspektiv beskriver forfatteren kunstforeningenes virkemåte, deres opprinnelse i borgerlig offentlighet, konflikter og fellesskap og fremveksten av kunstpolitikk. Et kunstpolitisk perspektiv tydeliggjør hvordan statlig kunstpolitikk påvirker kunstforeningene og det feltet de virker i, og hvordan konflikter blir forsøkt forebygget. Et kunstsosiologisk perspektiv synliggjør hvilken posisjon

kunstforeningene og publikum har i kunstfeltets iboende struktur av fellesskap og konflikter.

Artikkelen viser blant annet at konflikter kan være produktive og føre til varige endringer i sosiale strukturer og maktforhold, og at de dermed fører til nye fellesskap og konflikter. Artikkelen viser også at de fleste kunstforeninger er publikumsskapt fellesskap som selv skaper nye kunststoffeligheter. De er den eneste typen kunstinstusjon som er grunnlagt, organisert og drevet på demokratisk måte av sitt eget publikum.

NØKKELOD: kunstforening, fellesskap, konflikt, historie, kunstfelt og delfelt

Using art unions (*kunstforeninger*) as a prism, the article addresses questions of community, conflict, audiences, and public spheres of art in the Norwegian art field. The article uses a historical perspective to describe how art unions work, how they originated in the bourgeois public sphere, conflicts and communities in the art field, and the emergence of art as a policy area. An art-political perspective makes clear how government art policies influence art unions and the field in which they operate, and how conflicts are avoided. An art-sociological perspective makes visible the positions of art unions and art audiences within the art field's inherent structures of community and conflict.

The article shows how conflicts can be productive and lead to lasting changes in social structures and power relations, and thus lead to new communities and conflicts. The article also shows that most art unions are audience-made communities that create new art publics. The art union is the only form of art institution that is founded, organised, and run democratically by its own audience.

KEYWORDS: art unions (*Kunstverein*), community, conflict, history, field of art, subfields

Museernes platformisering

Bjarki Valtýsson

I *Museernes platformisering* analyserer jeg, hvordan seks skandinaviske kunstmuseer kommunikerer på sociale medier, med fokus på platformene Facebook og Instagram. Platforme giver museer redskaber til at kommunikere deres aktiviteter, udstillinger og samlinger og dermed række ud til deres online brugere på andre måder end på selve museet. Når museer vælger at kommunikere på disse platforme, indgår de og deres brugere dog i platformenes udvidede økologi, regulering og forretningsmodeller, hvor der stilles spørgsmålstejn ved de bekostninger denne kommunikation medfører. Kapitlet anvender platformsanalyse og kvalitativ indholdsanalyse til at tematisere og analysere denne kommunikation, hvor vægten især er lagt på de fællesskaber, der dannes i mødet mellem museet, platforme og brugerne. Teoretisk gør jeg brug af platformsteori, museologi og fællesskabsteori og udvikler begrebet platformsfællesskaber; hvad der kendetegner dem, hvorfor de er vigtige for at opfylde museernes kulturpolitiske mål, og hvordan de påvirker magtrelationer mellem museer, platforme og brugere.

NØGLEORD: museer, platforme, platformsfællesskaber, brugere, magt

In *The Platformisation of museums*, I analyse how six Scandinavian museums communicate on social media, particularly on Facebook and Instagram. These platforms provide the museums with tools to communicate their activities, exhibitions, and collections in a different way than in their onsite settings. When museums choose to use these commercial platforms, they make themselves and their users a part of the platforms' media ecologies and business models, which also raises regulatory concerns. In this chapter, I apply platform analysis and qualitative content analysis to thematise and analyse the museums' platform communication, with emphasis on the communities that surface on the platforms. Theoretically, I use writings on platforms, museology, and

communities, and I develop the notion of *platform communities*: what characterises them, why they are important for museums to fulfil their cultural policy goals, and how they affect the power relations between museums, platforms, and users.

KEYWORDS: museums, platforms, platform communities, users, power

Bidragstere

Anne Klara Bom er lektor i Kulturstudier ved Syddansk Universitet. Hendes forskning placerer sig inden for cultural studies og kritiske kulturarvsstudier, hvor hun arbejder med, hvordan kulturarv tildeles betydning og værdi i samtiden. Hendes seneste forskningsartikler om dette tema er publiceret i *International Journal of Cultural Policy*, *Childhood & Philosophy* og *Forum for World Literature Studies*. Hun er leder af forskningsprojektet »Samklang: Højskolesangbogens sociale fællesskaber« (2021–2024) og har skrevet bogen *H.C. Andersen som kulturelt ikon* (2020).

Arild Danielsen er professor emeritus i sosiologi ved Universitetet i Sørøst-Norge. Han har længe arbejdet med kultursosiologiske temaer og har tidligere hatt et engasjement som forsker i Norsk kulturråd. Foruten arbeidet med kultursosiologiske spørsmål har Danielsens faglige interesser særlig vært rettet mot undersøkelser av maktforhold og sosial ulikhet og av kunnskapssosiologiske og vitenskapsteoretiske temaer. Danielsen er medlem av Kulturrådets faglige utvalg for forskning og utvikling.

Ingvild Folkvord er professor i tysk litteratur ved NTNU. Folkvord har forsket på moderne tyskspråklig litteratur med studier av blant annet Ingeborg Bachmann, Bertolt Brecht og Ruth Maiers verk og av Ernst

Cassirers kulturfilosofi. I den senere tiden har hun også arbeidet med norsk samtidslitteratur med særlig vekt på den litterære responsen på terrorangrepene i Oslo og på Utøya 22. juli 2011 og med problemstillinger knyttet til forholdet mellom retten og litteraturen.

Anna Meera Gaonkar er postdoc ved Ny Carlsbergfondets forskningscenter Kunsten som Forum og tilknyttet Afdeling for Moderne Kultur og Litteraturvidenskab på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Hun har tidligere arbeidet som journalist og debattredaktør på Politiken og hendes forskning forholder sig til migration, nationalisme, kolonialitet og følelspolitikk som formative kontekster for kunstnerisk produktion, medier og kultur.

Lasse Horne Kjældgaard er direktør for Carlsbergfondet og professor i dansk litteratur ved Syddansk Universitet (orlov). Forskningsmæssigt har han i de senere år beskæftiget sig især med den skandinaviske velfærdsstatsmodel og dens kulturelle forudsætninger samt kulturpolitiske og kunstneriske konsekvenser. Hans seneste bogudgivelser er *Georg Brandes: A Pioneer of Comparative Literature and a Global Public Intellectual* (red. sm. m. Anders Engberg-Pedersen og Jens Bjerring-Hansen, 2024), *The Original Age of Anxiety: Essays on Kierkegaard and his Contemporaries* (2021) og *Meningen med velfærdsstaten: Da litteraturen tog ordet, og politikerne lyttede* (2018).

Anne Ogundipe er seniorrådgiver i Kulturdirektoratets avdeling for kulturanalyse og har vært prosjektleder for den andre perioden av Kulturrådets forskningsprogram Kunst og sosiale fellesskap (2021–2023). Som kunst- og medieforsker, med en ph.d. i estetiske fag fra NTNU, har hun forsket på estetiske, kulturelle og sosiale aspekter ved digitaliseringen. Forskingen hennes er særlig knyttet til praksiser og uttrykksformer i det visuelle kunstfeltet og til formidling i museumssektoren. Ogundipe har nylig vært medredaktør for boka *Estetiske*

praksiser i den digitale produksjonens tidsalder (2022) sammen med Knut Ove Eliassen og Øyvind Prytz.

Cecilie Ullerup Schmidt er adjunkt i Moderne Kultur og Performancestudier og viceleder af Ny Carlsbergfondets forskningscenter Kunsten som Forum på Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Med afsæt i feministisk-materialistisk teori forsker hun i produktionsæstetik, særligt sociale, økonomiske og temporale rammer for arbejde, mangfoldighed og kollektiv organisering i kunst- og kultursektoren. Hun er blandt andet forfatter til bogen *Produktionsæstetik (2022)* og medredaktør på bogen *Infrastructure Aesthetics* med Frederik Tygstrup og Solveig Daugaard (2024).

Dag Solhjell er kunstsosiolog dr.philos. med en avhandling om kunstpolitikens historie i Norge ved Institutt for mediefag ved Universitetet i Oslo. Han har en omfattende faglitterær produksjon innenfor områdene kunstsosiologi, kunstformidlingens teori og praksis, kunstpolitikk og kunstpolitikken historie, kunstnerbiografi og kunstfeltets historie. Han har vært leder og intendant for Tromsø kunstforening, forbundsintendant i Norske Kunstforeningers Landsforbund og fagansvarlig for faget kunstformidling og kuratorskap ved Universitetet i Sørøst-Norge, avdeling Bø i Telemark. Han er medlem av og har vært leder for kunstseksjonen i Norges Kritikerlag. Solhjell arbeider for tiden med en fremstilling av historien til 250 kunstforeninger i Norge siden 1836 med forventet utgivelse i 2024.

Torsten Bøgh Thomsen er lektor i Litteraturvidenskab og leder af H.C. Andersen Centret ved Syddansk Universitet. Hans forskning kan karakteriseres som sociologisk orienterede litteraturstudier, der interesserer sig for litteraturens tematisering af samfundsaktuelle problemstillinger samt de måder, den er påvirket af og griber ind i sine sociale, kulturelle og politiske omgivelser. Han er leder af forskningsprojektet »Hans Christian Andersen as World Literature« (2022-2025)

og har udgivet bogen *Skyggepunkter – menneske, natur og materialitet i H.C. Andersens forfatterskab* (2019).

Bjarki Valtysson er lektor i Moderne Kultur ved Institut for Kunst- og Kulturvidenskab, Københavns Universitet. Han forsker blandt andet i kulturpolitik, kulturinstitutioner, digitale kulturer, kulturproduktion, kulturforbrug og kulturel deltagelse. Hans sidste bog omhandler digital kulturpolitik.