

EKSPRESSIV KULTURFORMIDLING – I TEORI OG PRAKSIS?

Anne-Marie Fiala Carlsen · **Mikkel Nohr Jensen** · Michael Andersen · **Christina Olsen** · Sebastian Johnsen · **Henrik Dybdahl** Jakob Meerwald Jensen · **Bonnie Ranvild** · Åshild Anemone Sandvin **Anna Klarlund Jensen** · Stefanie Rasmussen · **Lasse Glavind Olsen** Caroline Kollenberg Thisted · **Diana Langvad** · Alexandra Koziel **Mette Kjær Ovesen** · Stine Lian Olsen · **Louise Rylander** · Signe Foght Hansen · **Maja Rosbjerg Thomsen** · Ruth Sandsgaard Olesen

*Antologi. Studerende som medforskere
Redigeret af Gitte Balling & Beth Juncker*

Ekspressiv kulturformidling
- i teori og praksis?

En antologi baseret på studerende som medforskere.

**Ekspressiv kulturformidling
- i teori og praksis?**

En antologi baseret på studerende som medforskere.

Copyright © 2011 by (red.) Gitte Balling og Beth Juncker

Omslag og layout af Henrik Dybdahl

ISBN 978-87-994559-1-1

Printed in Denmark
Published by The Dybdahl Co.

Antologien er sat med skriften Bodoni, oprindeligt udviklet af Giambattista Bodoni (1740–1813). Overskrifter og kolofon i Helvetica.

INDHOLDSFORTEGNELSE

Indledning *Side 11*

Den fælles problemformulering *Side 17*

TEORETISKE PERSPEKTIVER

Et kommunikationsperspektiv. Anne- Marie Fiala Carlsen *Side 25*

Et demokratiserende perspektiv. Mikkel Nohr Jensen *Side 37*

Stedsperspektiver. Michael Andersen *Side 47*

Smagskulturelle perspektiver. Christina Olsen *Side 57*

Et neotribalistisk perspektiv. Sebastian Johnsen *Side 67*

Et prosumerperspektiv. Henrik Dybdahl *Side 75*

Et spilperspektiv. Jakob Meerwald Jensen *Side 85*

Et anerkendelsesteoretisk perspektiv. Bonnie Ranvild *Side 97*

Et religiøst perspektiv. Åshild Anemone Sandvin *Side 109*

KRITISKE REFLEKSIONER

Et demokratisk dannelsesbegreb? Anna Klarlund Jensen *Side 119*

Værk og værkrepræsentation. Stefanie Rasmussen *Side 131*

Værkautenticitet - formidlingsautenticitet. Lasse Glavind Olsen *Side 139*

Modtageridentitet og kulturformidling. Caroline Kollenberg Thisted *Side 149*

Kulturformidling gentænkt – hvorfor? Hvordan? Diana Langvad *Side 157*

BEGREBER I PRAKSIS - PRAKSIS PÅ BEGREBER

Den performative vending. Alexandra Koziel *Side 167*

Performance og potentielle rum. Folkebiblioteker. Mette Kjær Ovesen *Side 179*

Den teknologiske vending. Stine Lian Olsen *Side 187*

Den rumlige vending. Arena, aktør, affordance. Louise Rylander *Side 195*

Museet i byen – nye arenaer. Signe Foght Hansen *Side 205*

Væggen – ekspressiv kulturformidling i praksis? Maja Rosbjerg Thomsen *Side 211*

At blive københavner. Ruth Sandsgaard Olesen. *Side 221*



INDLEDNING



INDLEDNING

Foråret 2010 besluttede vi inden for forskningsgruppen Kulturformidlings satsningsområder 2010-14 at udvikle et projekt, der skulle sætte fokus på et nyt teoretisk grundlag og nye strategier for kultursektorens kulturformidling. Arbejdstitlen blev ”Ekspressiv kulturformidling?”. Visionen var at skabe projektet som et samarbejde på tværs af kulturministeriets kunstneriske, kulturelle og uddannelsesmæssige institutioner. Målet blev i første omgang at indkredse det teoretiske grundlag og de analytiske strategier, der kunne kvalificere forskningsprojektet som projekt, og via en række mindre seminarer, der satte projektet til faglig diskussion, at indbyde og forhåbentligt etablere det faglige netværk, der kunne tænkes at bidrage. I anden omgang ønskede vi sammen med det etablerede tværinstitutionelle netværk at kvalificere en ansøgning til Forskningsrådet for Kultur og Kommunikation og private fonde, der sammen med institutionernes bidrag kunne finansiere forskningsprojektet.

Vi var tændt! Projektet var forskningsmæssigt centralt, formidlingsmæssigt mere end vigtigt, samarbejdet på tværs af Kulturministeriets institutioner nybrydende. Da Kulturministeriets forskningsudvalg samtidig udmeldte en helt ny pulje til projektmodning greb vi til. Den var jo som skabt til os, der netop ville ’modne’ ideen, før vi kastede os ud i den store forskningsansøgning. Vi kendte ikke puljens omfang, skød i vores ansøgning langt over puljens muligheder – og mistede dermed en chance.

Det slog os ikke ud. Inden da havde vi set os glade på IVAs engagerede kandidatstuderende og besluttet at opslå et frit modul, hvor vi bad dem om hjælp til at opføre, analysere, diskutere, dissekere og kritisere projektets teoretiske og praktiske muligheder. Vi lovede dem, at vi intet vidste, at der hverken var livrem eller seler, men at vi til gengæld ville misbruge deres intelligens til det yderste! Vi havde håbet på 20, der kom 40. Vi skulle sammen hente teori ind, som kunne lægges til grund for termer, begreber og bestemmelser. Men vi skulle også hente praksisformer ind, som vi kunne teoretisere over. Derfor blev modulet bygget over to sammenhængende linjer:

1. Fra teori til praksis – her læste og diskuterede vi mulige teoretiske indfaldsvinkler
2. Fra praksis til teori - her tog vi udgangspunkt i praksis, besøg, som vi analyserede og reflekterede over

Målet var at indkredse grundlag og perspektiver for en kulturformidling, der var mere orienteret mod oplevelsesmuligheder her og nu, mindre mod oplevelsernes potentielle muligheder for viden, oplysning og dannelse. En kulturformidling, der ikke argumenterede for og legitimerede sig selv i relation til sandhed, men i forhold til skønhed, glæde og samvær. Dog bygget på tesen, at gav kulturformidling ikke mening her og nu, ville dens muligheder for at bidrage til viden, oplysning og dannelse senere være begrænsede.

Efter egne vurderinger af interesser og sproglige kvalifikationer blev de studerende organiseret i teams. **4 teams** dækkede linjen fra teori til praksis. **4 teams** arbejdede fra praksis til teori. Alle teams fik ansvar:

1. De var hinandens læse- og sparringspartnere
2. De skulle være innovative og opsøgende i forhold til mulig teoretisk inspiration
3. De skulle støtte hinanden i forberedelserne til vores studiebesøg – tjekke hjemmesider finde informationer, indkredse spørgsmål, være fagligt forberedte
4. Hvert team havde (med vejledende støtte) det fulde ansvar for en workshop á to timer:
 - Dens forberedelsesgrundlag
 - Dens arbejdsspørgsmål
 - Dens arbejdsform
 - Dens professionelle afvikling
5. Hvert team var sparringspartner for de individuelle valg af tekst/praksis, der skulle lægges til grund for den artikel, der afsluttede modulet.

Det fælles afsluttende mål var en PDF-antologi med udvalgte kommenterede og perspektiverede teoretiske artikler og med udvalgte kommenterede og perspektiverede praksiseksempler, der kunne bidrage til at kvalificere det kommende forskningsprojekt. Bidraget til antologien blev de studerendes afsluttende eksamensopgave. Her skulle de udvælge en teoretisk tekst eller en overordnet problemstilling

- præsentere teksten og uddrage de dele af den, dens begreber og bestemmelser, der er centrale i relation til ekspressiv kulturformidling
- præsentere den valgte praksis og uddrage de elementer i den, som er centrale for en ekspressiv kulturformidling

Det er resultatet af arbejdet, vi præsenterer her. Vi gør det med tak til studienævn og uddannelseschef, fordi vi fik lov til at bruge et frit modul som faglig legeplads. Vi gør det med endnu større tak til alle modulets studerende for deres store indsats, deres engagement og deres kritiske bidrag.

IVA

Marts 2011

Gitte Balling og Beth Juncker



DEN FÆLLES PROBLEMFÖRMULERING

A thick, solid black diagonal bar that runs from the bottom-left towards the top-right, crossing the text.

DEN FÆLLES PROBLEMFOMULERING

Da det fælles mål var at bidrage til at kvalificere Ekspressiv kulturformidling? som kommende forskningsprojekt, formulerede vi i løbet af kurset denne fælles problemformulering, som alle antologiens artikler direkte eller indirekte har placeret sig inden for.

Problemformulering

Den samfundsmæssige udvikling har sat de oplysnings- og dannelsesbegreber, der har styret og udviklet folkeoplysning, kulturinstitutioner og kulturel formidling i det 20. århundrede, til debat. Siden årtusindskiftet har både forsknings- og formidlingsmiljøer løbende spurgt til nye bud på relationer mellem oplevelse og oplysning, leg og læring, populærkultur og finkultur, oplevelseskvaliteter og dannelseskvaliteter. Spørgsmålene sætter fokus på kulturinstitutionernes kulturformidling og spørger til det nye grundlag, der kan underbygge de muligheder medier, digital teknologi, nye rum og arenaer har skabt og de udfordringer, den kulturelle frisættelse, nye brugertyper og nye brugergrupper stiller.

Med udgangspunkt i en analyse af de ændrede sociale og kulturelle betingelser, der sætter kulturinstitutioner og kulturformidling under pres, er det med forskningsprojektet Ekspressiv kulturformidling – i teori og praksis? vores mål:

1. at indkredse, diskutere og udvikle teorier og teoretiske begreber, der kan bidrage til fornyelse af grundlaget for kulturinstitutionernes formidling
2. at analysere og diskutere udvalgte eksempler på aktuell formidlingspraksis, der kan bidrage til udvikling og fornyelse af grundlaget for kulturinstitutionernes formidling
3. gennem samspillet mellem teori og praksis at udvikle teoretisk og analytisk funderede bud på kulturformidlingsstrategier, der bygger på nye relationer mellem oplysning og dannelse

Projektets baggrund

Projektet tager udgangspunkt i de teknologiske, sociale og kulturelle ændringer af kulturformidlingens betingelser: den kulturelle frisættelse, som har betydet, at kulturinstitutioner og kulturformidling har mistet autoritet og monopol. De er stadig værdsat af deres superbrugere, veluddannede i 50 plus aldre. De er mindre værdsat af de yngre generationer, der bliver fremtidens brugere. For dem har den teknologiske og mediemæssige udvikling har skabt grundlaget for den kulturelle 'turn', der har gjort private værelser til landets ubestridt største kulturinstitution. Her kan alle gå til koncert og selv komponere, i biografen og selv producere, animere og instruere, de kan gå på museer og selv skabe deres egne udstillinger, installationer og kunstværker, gå på bibliotekets hylder, magasiner og arkiver, bestille hjem, downloade, de kan møde ny litteratur og nye litteraturgenrer, anmelde, diskutere og selv skrive og publicere, de kan møde alle typer af billeder og selv fotografere, spille computerspil og selv være spiludviklere – og de kan chatte, blogge, kommunikere, kritisere og diskutere det hele. De har adgang til en tværgående bredde af kunstneriske og kulturelle udtryks-, oplevelses-, oplysnings-, evaluerings- og kommunikationsformer. De unge generationer benytter sig af mulighederne. De amerikanske forskere, Henry Jenkins og Vanessa Bertozzi, beskriver tendenserne på følgende måde:

"More young people are producing media than ever before, yet policymakers complain about a lack of participation in the arts. What is wrong with this picture? Historically, arts policymakers and scholars have defined participation in terms of attending so-called high art concerts or museums. Currently, there is a growing concern that members of the younger generation do not seem to have much interest in these forms. This chapter argues something different: youth are very interested in participating, just not necessarily in the arts as they have been traditionally defined. This is not to say that today's young people do not respect artists who have devoted their lives to becoming masters or that over time they may not emerge as active audiences for traditional arts events. Often, young people come away with a new appreciation of such works once they have a chance to make their own media. They do object to the mystification of art – to an attitude that demands quiet contemplation and distanced admiration. The culture in the United States is moving away from a world where a few

gifted artists produced works that would be consumed and admired by many to a world where many are producing works that can be circulated among smaller niche publics. Arts institutions need to keep up with these changes or they will be left behind. (...) We might think of the emergence of this do-it-yourself aesthetic as a revitalization of folk culture. (...) The twentieth century's efforts to industrialize and professionalize artistic production could be viewed as a strange chapter in the history of creativity." (Jenkins & Bertozzi (2008): *Artistic Expression in the Age of Participatory Culture. I: Engaging Art*. London/New York: Routledge)

For at kunne udvikle et velfunderet teoretisk og analytisk grundlag for en fornyelse af kulturinstitutionernes kulturformidling må udgangspunktet tages i bestemmelser af den kulturformidling, der har styret og udviklet praksis i det 20. århundrede. Hvor kommer vi fra? Hvad skal vi have med os? Hvad kan/hvad kan ikke ændres, så kulturinstitutionernes kulturformidling også af yngre generationer kan opleves som et vigtigt bidrag til deres kulturliv?

Det er forskningsprojektets teser, at

- at relationerne mellem kunst, kultur og hverdagsliv skal gentænkes
- at de kvalitative hierarkier mellem håndværk og kunst, finkultur og folkelig kultur, individuel produktion og masseproduktion, kulturformidling og markedsformidling, som det 20. århundredes kulturformidling har håndhævet, skal nedbrydes og nytænkes på tværs
- at kulturinstitutionernes ethos og logos formidling, deres betydningskultur, skal beriges af en pathos formidling, en deltagerkultur, der åbner for nye engagerende dialoger om kunst, kultur, kvalitet og betydning
- at forestillingerne om publikum som 'attendant' skal diskuteres og udvikles i forhold til publikum som 'participatory'
- at den individuelt orienterede apollinsk inspirerede kulturformidling skal mødes og inspireres af en kollektivt funderet dionysisk inspireret formidling
- At krop og sensitive kognitive erkendelsesformer skal tænkes i samspil med intellekt og rationel cognition

De følgende artikler bidrager hver på deres måde til at indkredse, diskutere og etablere det grundlag, der kan kvalificere forskningsprojektets

- samfundsmæssige og kulturelle analyse
- teoretiske og begrebslige grundlag
- inspiration fra og forpligtelse på kulturformidling i praksis



TEORETISKE PERSPEKTIVER

A thick, solid black diagonal bar runs from the bottom-left towards the top-right, crossing the text.

ET KOMMUNIKATIONSPERSPEKTIV

Af Anne-Marie Fiala Carlsen

”Når det er god musik for mig, så mister jeg... jamen så holder tankerne kæft [...] Der blev helt stille i mit hoved”

Har kulturinstitutioner x factor? Når der sættes fokus på kulturinstitutionernes kulturformidling med nye begreber som ekspressiv kulturformidling bliver det interessant at se på, hvilken virkning de forskellige elementer i en formidlingsproces har og hvordan kulturinstitutionerne kan nå de brugergrupper der ikke gør brug af kulturen¹, gennem nye måder at tænke formidling på.

Lad mig frame denne artikel med begreber som ”kulturformidling”, ”det senmoderne samfund”, ”oplevelsessamfundet” og ”en apollinsk og en dionysisk forståelsesform”. Al formidling er intentionel. Min intention er, at analysere hvad kulturinstitutioner kan opnå med deres kulturformidling, hvis de er bevidste om og har en forståelse for forskellige formidlingsaspekter, set ud fra Harold Lasswells kommunikationsformel. Jeg vælger at forstå formidling som en kommunikationsform og kulturinstitutioner generelt som sektoren af offentligt støttede kulturinstitutioner.

Kirsten Drotner tager i sin artikel *Formidlingens kunst. Formidlingsbegreber og børnekultur* (Drotner, 2006) udgangspunkt i børnekulturformidling. Hendes uddybning af formidlingens tre led, den klassiske kommunikationsmodel: **afsender** → **budskab** → **modtager** mener jeg dog er så generel, at jeg kan fratage artiklen sit børnefokus og forfølge den i forhold til en mere generel forståelse af kulturinstitutioners kulturformidling. Drotners artikel diskuterer, hvordan synet på formidlingens indhold og form, samt synet på barndommen, har forskellig virkning i kommunikationen, alt efter om kulturinstitutionerne har fokus på afsender-, budskabs- eller modtagerperspektivet. Hun inddelte kulturinstitutionerne i tre grupper, som har hvert deres perspektiv på formidling. De veletablerede ”gamle” kulturinstitutioner (f.eks. større nationale museer, DR og folkebiblioteker) har fokus på et afsen-

derperspektiv og hun betegner dette som ethos-formidling; at kulturinstitutionerne appellerer ud fra deres moralske integritet og markerer sig som troværdige, for derved at kunne danne og opdrage. Kulturinstitutioner med et budskabsperspektiv (f.eks. et naturcenter) lægger vægt på, at budskabet formidles gennem konkret information og analytiske værktøjer. Drotner taler her om logos-formidling, hvor man appellerer til tilhørernes fornuft og logik og overbeviser dem i kraft af saglige argumenter, for at kunne oplyse og uddanne. Det sidste fokus ligger på modtagerperspektivet. Her er det modtageren der er i centrum, kulturinstitutionerne vægter følelser og processer og formidlingen betegnes som pathos-formidling, som skal sørge for sansemæssige oplevelser og følelsesmæssig stimulering, gerne gennem dialog. (Drotner, 2006:10-12). De to første perspektiver vil jeg karakterisere som klassiske måder at formidle på, gennem dannelse og oplysning. Man kan her tale om en apollinsk form, præget af logos, fornuft og mådehold. Derimod har det sidste perspektiv, med sit fokus på modtageren, flyttet formidlingen over mod oplevelse og ekspression (Drotner, 2006:12) og en mere dionysisk form, præget af livsnydelse og ekstase. Drotner skriver, at det er relativt nyt at kulturinstitutioner lægger formidlingsfokus på modtagerperspektivet. Hun understreger, at praktisk kulturformidling blander de forskellige formidlingsformer og at den ene tilgang ikke er bedre eller rigtigere end andre, men hun ser tendenser der går i retning af at fremhæve modtagerperspektivet, hvilket betyder, at det bliver vigtigt at øge sin viden om modtageren. Drotners intention er at skabe bevidsthed om de diskursive rammer hun sætter op, så kulturinstitutionerne ud fra dette kan diskutere deres egen formidlingspraksis (Drotner, 2006:12). Hun mener det vil styrke børnekulturformidlingen, at de professionelle formidlere reflekterer mere over *...hvilke formidlingsstrategier de vælger, hvorfor de vælger disse strategier, hvordan strategierne udfolder sig [..], og hvilke konsekvenser de valgte strategier har...* (Drotner, 2006:14). Her kan man argumentere for, at hun går ud over sin egen kommunikationsmodel og mere nærmer sig Lasswells formel. Den kommunikationsmodel Drotner tager udgangspunkt i, kaldes ifølge Just og Burø (Just og Burø, 2010:72-73) en simpel overførselsmodel, der betegner minimumsbetingelserne for kommunikation. At det betegnes som en overførselsmodel, skal forstås således, at den kommunikative handling kan ses som en bevægelse fra afsender til modtager – altså en envejskommunikation. Modellen er udtryk for den tidlige forskning i massekommunikation og er blevet videreudviklet af bl.a. Shannon og Weaver² og Lasswell. Lasswells formel fra 1948:

Who
Says What
In Which Channel
To Whom
With What Effect?³

er ment som et overblik over mulige tilgange til studiet af kommunikation. Hvert led i formlen dækker over et selvstændigt forskningsområde:

Hvem og hvad forårsager kommunikationen? (kontrolanalyse), hvilket budskab eller indhold er der tale om? (indholdsanalyse), hvilke betingelser skaber medierne? (medieanalyse), hvordan oplever modtageren kommunikationen? (publikumsanalyse) samt hvordan påvirker kommunikationen modtageren? (effektanalyse) (Just og Burø, 2010:75-76). Formlen er interessant, fordi den giver et mere nuanceret syn på overførselsprocessen, idet den kan bruges til at analysere, ikke blot overførslen af et budskab men også gennem hvilket medie og med hvilken effekt (Just og Burø, 2010:79). Ved at se på disse to faktorer udvides kommunikationsanalysen betydeligt. Lasswells mente, at fordi kanalen kan repræsenteres af vidt forskellige typer af medier og at disse kan distribueres og konsumeres forskelligt, må de også forventes at have forskellig effekt på modtageren (Helder, Bredenlów og Nørgaard, 2009:71). Ligesom den simple overførselsmodel er formlen dog stadig lineær og procesorienteret og kan naturligvis ikke forstås udenfor den kontekst den virker i. Den tager heller ikke højde for, hvordan modtageren eventuelt gerne vil reagere på den kommunikative handling. Til gengæld er formlen enkel og anvendelig, både til at analysere hele overførselsprocessen af et budskab fra afsender til modtager, men også til at analysere de enkelte led i kommunikationen. Den giver f.eks. mulighed for at analysere, hvorfor et budskab kan have forskellig effekt, alt efter hvem modtageren er (Just og Burø, 2010:80). Drotner bruger sin kommunikationsmodel til at se på, hvilket perspektiv de forskellige kulturinstitutioner kan lægge, når de formidler kultur. Jeg vil lægge en anden vinkel og, med Lasswells formel, se på kulturinstitutioners kulturformidling i forhold til hvilken virkning kanalen, modtageren og effekten kan have, ud fra tesen om, at den kulturelle frisættelse, nye medier og nye brugergrupper gør det nødvendigt at gentænke kulturformidlingen.

Som nævnt kan Lasswells formel ikke stå uden en kontekst, som her er det senmoderne samfund. Inden jeg går videre med at se på de tre sidste led i Lasswells formel, ser jeg nærmere på dette senmoderne samfund og hvordan man kan opdele befolkningen i livsstilsspecifikke grupper.

Udviklingen fra det traditionelle til det senmoderne samfund kan kort karakteriseres ud fra den engelske sociolog Anthony Giddens, som mener, at det moderne tydeligst adskiller sig fra det traditionelle, ved en ekstrem dynamik (Giddens, 1991:27). Giddens forklarer de særlige dynamiske karaktertræk ud fra tre temaer, som er gennemgående i hans modernitetsanalyse (Giddens, 1991:28-33): adskillelse af tid og rum, udlejring af sociale institutioner og refleksivitet. Hvor man i det traditionelle samfund i høj grad var bundet til sit lokalområde, præges det moderne samfund af globalisering. For Giddens er modernitetens refleksivitet et særegent træk ved moderniteten (Kaspersen, 2001:125). Refleksivitetsniveauet er steget i takt med udviklingen af kommunikationsmidler, som har gjort samfundet i stand til at opsamle og lagre store mængder af information og det øger refleksivitetsniveauet (Kaspersen, 2001:126). Oplysningstidens fornuft undermineres af tvivlen (Giddens, 1991:33) og som følge af øget viden, aftraditionaliseres samfundet. Aftraditionaliseringen medvirker til, at alt i princippet er til diskussion. Vi reflekterer nu over ”gamle dyder” og følger dem kun, hvis de giver mening. Hvor det før var almindeligt blot at følge traditionerne, tvinges man i dag til at reflektere og begrunde sine handlinger (Kaspersen, 2001:208). Individet og institutionerne frisættes. Moderniteten giver os valgmuligheder og samfundets hastige forandringer medfører, at individet kontinuerligt skal foretage valg for at skabe en selvidentitet (Kaspersen, 2007:437). Frisættelsen og den øgede refleksivitet skaber også tvivl, som kan medføre fremmedgørelse. Ifølge Giddens sker skiftet fra det moderne til det senmoderne omkring 1960. Giddens mener, at tendenserne fra det moderne radikaliseres og bliver mere tydelige. Det senmoderne er altså en forstærkning af udviklingen i det moderne – endnu hurtigere, dybere og mere intensivt.

Denne frisættelse, som Giddens taler om, medfører fokus på personlig oplevelse og nydelse (Mangset, 2001:156) og netop dette fokus har den tyske kultursociolog Gerhard Schulze beskæftiget sig med siden midten af 1980'erne.

I 1992 udgav Schulze *Die Erlebnisgesellschaft*, det hidtil vigtigste sociologiske værk til forståelse af det moderne individs søgen

efter oplevelser (Jantzen og Vetner, 2007:27). Også Schulze konstaterer et skift i det moderne samfund omkring 1960. Schulze mener, at vi har bevæget os fra et ”knaphedssamfund” til et ”overflodssamfund” hvor alle borgere i princippet har råd til at deltage i kulturelle aktiviteter eller købe de kulturprodukter de lyster (Nielsen, 1993:139-140). Det nye samfund kalder Schulze ”oplevelsessamfundet”. Oplevelsessamfundet kendetegnes ved subjekters søgen mod oplevelser og umiddelbar behovstilfredsstillelse (Nielsen, 1993:140). Schulze definerer nydelse som den psykofysiske reaktion på gode oplevelser og skelner i den forbindelse mellem tre nydelsespræferencer: kontemplation (eller fordybelse), hygge og action, der realiseres ved henholdsvis perfektion, harmoni og selvdyrkelse (narcissisme) (Jantzen og Vetner, 2006:256). Schulze mener, at man kan opdele befolkningen i forskellige samfundsgrupper og skelne mellem deres måder at opleve på. Han mener, at frisættelsen og refleksiviteten gør individet usikkert og derfor søgende mod kollektive modeller. Gruppering i livsstile kan reducere de negative sider af individualiseringen og reducere det komplekse senmoderne liv. Med et omfattende datamateriale fra 1980’ernes Tyskland, danner han fem livsstile, som konstituerer sig i forhold til alder og uddannelse. Det er oplevelsesfællesskaberne der danner det fælles grundlag. Schulze definerer de fem livsstile (Nielsen, 1993:142ff):

Niveaumiljøet; ældre højtuddannede af dannelsesborgerlig observans, hvis formål er at opretholde og udbygge social og kulturel rang. Niveaumiljøet bruger kultur som afstandsmåling. Nydelsespræferencen er fordybelse.

Integrationsmiljøet; ældre mellemuddannede, med ”dannet” smagsorientering, men de lægger samtidig vægt på orden, stabilitet og velkendte mønstre. De søger konformitet. Integrationsmiljøet søger mening der passer ind i deres verden. Nydelsespræferencen er fordybelse og hygge.

Harmonimiljøet; ældre med lavt uddannelsesniveau. Deres selvforståelse er stærkt præget af, at de befinder sig i en udsat social position. Dette medfører, at omverdenen mødes med mistro og dens fænomener bedømmes på, i hvilket omfang de udgør en trussel mod harmonien. Harmonimiljøet søger det velkendte, som skaber tryghed. Nydelsespræferencen er hygge.

Selvrealiseringsmiljøet; yngre med høj eller mellemlang uddannelse. De fokuserer på den indre verden. De stræber efter at realisere en ”indre autentisk kerne” og at modellere den ydre

verden i overensstemmelse med den ”indre”. Selvrealiseringsmiljøet søger oplevelser der kan spejle dem selv og sætte dem i centrum. Nydelsespræferencen er fordybelse og action.

Underholdningsmiljøet; yngre med lav uddannelse. De fokuserer også indad, men prøver primært at undgå kedsomhed ved hjælp at sanselig stimulering. Underholdningsmiljøet vil gerne have der sker noget. Nydelsespræferencen er action.

Det er den æstetiske orientering der afgrænser livsstilsmiljøerne fra hinanden. Nogle miljøer finder oplevelser i at blive udfordret og få deres identitet sat på spil, mens andre foretrækker tryghedsskabende oplevelser. Oplevelsessamfundet er således resultatet af en kollektiv orientering mod oplevelser som middel til at forøge det subjektive velvære eller den individuelle lykke (Jantzen og Vetner, 2006:254). Som Giddens er inde på, er udviklingen af kommunikationsmidler steget. Der er, ifølge Niels Ole Finnemann (2005:54), en markant historisk tendens til, at nye medier ikke udspiller de gamle, men at de gamle ændrer karakter. Det betyder, at kulturinstitutioner i dag ikke blot formidler via tale og tekst. Det gør de også, men der er langt flere forskellige kanaler, som jeg ser nærmere på her.

Man kan dele kulturinstitutionernes sfære eller rum i tre typer; det fysiske rum, det virtuelle rum og det offentlige rum. Det fysiske rum ligner det vi traditionelt kender, blot i dag med mere teknologi, f.eks. storskærme, brug af video, audioguides, men også i stigende grad iscenesatte rum i rummet, hvor man kan prøve noget eller deltage i noget. Generelt er kulturinstitutionernes fysiske rum dog fortsat præget af, at modtageren er netop modtager. Det virtuelle rum er først og fremmest kulturinstitutionernes hjemmesider. Gennem de seneste år udvikles disse mere og mere og i stigende grad med interaktive muligheder⁴. Nye medier som blogs, podcasts og mobiltelefoner formidler kulturen på nye måder⁵. Kulturinstitutioner kommer i stigende grad ud i det offentlige rum. Midlertidige kunstkonstellationer opstår og forgår⁶, folkebiblioteker laver strand- og festivalbiblioteker⁷ og nye typer af projekter opstår, når f.eks. befolkningen inviteres til at deltage i kollektive kunstprojekter⁸. De tre rum kombineres, f.eks. kan man på Københavns Museums ”Væggen” på Kgs. Nytorv i København uploade billeder, som kan ses i hele landet via museets hjemmeside⁹.

Nye kanaler er i spil og kulturinstitutioner er gået fra små planchetekster ved hver montre og guidede rundture, til et overvælgende mulighedsrum, hvor der skal tages stilling til hver enkelt kanal og hvilken effekt den måtte have på modtageren.

Medieudviklingen, specielt med internettets komme og de deraf følgende nye teknologier, har ændret billedet af modtagerne. Hvor det 20. århundredes massekommunikative medier, som især radioen, var præget af envejskommunikation, giver det 21. århundredes nye medier modtagerne mulighed for deltagelse og dialog. Samfundet præges af oplevelseskulturen, hvor kulturinstitutioner er i stigende konkurrence med andre kulturprodukter om befolkningens gunst. Samtidig er der et politisk pres om, at kultur skal være for alle (Kulturministeriet, 2009). Det bliver derfor oplagt for kulturinstitutioner at satse på den oplevelsesorienterede formidling.

Ifølge Jørgen Stigel er begrebet oplevelse (Erlebnis) født af den tyske romantik i reaktion mod og som konsekvens af oplysningstidens fornuftdyrkelse (Stigel, 2007:124). At noget kan kaldes en oplevelse, forudsætter først et brud på rutinerne. Der skal ske noget der bryder med det forventede, med dagligdagen. Det kan være det forventede ikke bliver opfyldt, eller noget slet ikke forventet, der pludselig forekommer. Bruddet kan være stort eller lille, men det skal give stof til eftertanke. Herefter skal stoffet forvandles. Det skal transformeres. Transformationen er en afgørende dimension i forbindelse med spørgsmålet om, hvornår noget kan kaldes en oplevelse (Stigel, 2007:116). Transformationen, at fortælle om bruddet i en ikke-triviell beretning, er det der gør en oplevelse til en oplevelse. Beretningen, det at kunne fremstille sig selv og derigennem formidle sine oplevelser og give dem status, medvirker til at give sig selv status som individ (Stigel, 2007:117). Stigel taler også om sammenhængen mellem oplevelse og æstetik. I det æstetiske felt har man et sikkerhedsnet, hvor man kan opleve alle følelser risikofrit. Han stiller æstetikken overfor oplevelse, hvor æstetik er afsenderens producerende perspektiv og oplevelse er modtagerens perciperende perspektiv (Stigel, 2007:126). Æstetikken, det at kunne lave et arrangement, er en bevidst valgt beskæring eller indramning (framing) af virkeligheden (Stigel, 2007:127), men det er modtageren der afgør om det er/bliver en oplevelse. Vi står således med en afsender (kulturinstitutionerne) som med deres budskab (kulturen) i dag kan gøre brug af utallige kombinationer af forskellige kanaler. Den kultur de formidler via disse kanaler når modtagerne på nye måder¹⁰. Der er, som Giddens påpeger, ikke længere adskillelse af tid og rum. Ny teknologi og nye medier skaber nye betingelser for kulturinstitutionerne. Men hvordan oplever modtagerne det? Lasswells formels fjerde led sætter fokus på publikumsanalyse. Med udgangspunkt i Schulzes fem livsstilsmiljøer bliver det tydeligt, at en modtager ikke bare er en modtager. Selv en så grov generalisering

som Schulze laver, må give stof til eftertanke hos kulturformidlere om, hvorfor en given oplevelse ikke nødvendigvis rammer alle. F.eks. kan oplevelser der kræver brugerdeltagelse skræmme folk fra harmonimiljøet, mens underholdningsmiljøet, af skræk for at kede sig, ikke kommer på de klassiske kulturinstitutioner. Det bliver her vigtigt at have øje for livsstilsmiljøernes forskellige nydelsespræferencer. Det er altså den subjektive opfattelse der bliver afgørende og dermed bliver det sidste led i Lasswells formel ganske nærværende. Hvordan kan kulturinstitutionerne vide hvilken effekt deres formidling har på modtageren, hvis det er den subjektive opfattelse der afgør, om noget er en oplevelse eller ej? Her kan man se tilbage på Drottners modtagerperspektiv, som sætter kulturinstitutioner som eksperter i baggrunden og i stedet formidler på modtagerens præmisser og måske endda vælger at kalde modtageren for deltager. Herved åbnes op for en dionysisk forståelsesform hvor det æstetiske og det legende, sammen med dialogen, får en fremtrædende plads. Den frisættelse både Giddens og Schulze taler om, gør individet usikkert og søgende og oplevelser kan bruges til at forøge individets velvære. Stigel peger på, at man i det æstetiske felt har et sikkerhedsnet, hvor man kan opleve alle følelser uden risiko (selv døden, uden at dø), dvs. man kan få en erfaringsrigdom man ikke ville kunne få, hvis man skulle opleve de samme følelser i den virkelige verden. Kulturinstitutioner kan altså stille dette æstetiske felt til rådighed for modtagerne/deltagerne. Med vidt forskellige modtagere, som oplever formidlingen meget forskelligt, kan det være en nærmest umulig opgave at formidle til alle. Kulturinstitutionernes forskellige sfærer giver mulighed for at nå forskellige modtagere. Med nye medier og ny teknologi udvides mulighedsrummet for kulturinstitutionerne og er man samtidig bevidst om, at mediet i sig selv er med til at forme budskabet og den effekt det måtte have, giver bevidstheden om alle disse kanaler helt nye muligheder for kulturinstitutionerne. Kan man formidle kulturen så modtageren ikke bare føler sig som modtager, men mere ligeværdig deltager, og derved kombinere den apollinske og den dionysiske forståelsesform, vil man kunne ramme de livsstilsmiljøer som skræmmes af den klassiske kulturformidling. Hvordan modtageren påvirkes er subjektivt, men det forhindrer ikke kulturinstitutionerne i at stræbe efter at give deres publikum en ekspressiv oplevelse. Det indledende citat viser noget af det, der hører ind under sådan en ekspressiv oplevelse. En følelse af noget godt, noget der udrangere alt andet, som får modtageren til at føle, mærke, sans. Her lærer modtageren ikke kun ud fra en rationel erkendelse, men i høj grad også ud fra en sensitiv. En oplevelse der, i større eller mindre grad og i kortere eller længere tid, åb-

ner universet for os, på andre måder end den almindelige dagligdag. Det indledende citat¹¹ er sagt af Thomas Blackman om den tilstand han kom i, ved en deltagers optræden i x factor. Citatet understreger vigtigheden af, at sensitive kognitive erkendelsesformer skal tænkes i samspil med intellekt og rationel kognition. X factor-begrebet er måske lidt vævende, men ikke desto mindre den følelse mange søger, i den fremmedgørelse, frisættelsen og den øgede refleksivitet medfører.

Udover Drottners bud på, at kulturinstitutioner bør forholde sig mere refleksivt til hvilket perspektiv de formidler ud fra, bør kulturinstitutionerne have mere fokus på modtagerperspektivet. Kulturinstitutionerne vil have mulighed for at nå brugergrupper der i dag ikke gør brug af kulturen, hvis de har fokus på hvilke kanaler de vælger at formidle gennem, samt hvilken effekt både budskabet og kanalen kan tænkes at få på forskellige modtagergrupper. For at kunne nå fremtidens brugere er det nødvendigt at tilføje den dominerende apollinske og logos-prægede formidling strejf af det dionysiske, det sanselige, det æstetiske, det der rører og involverer. Kulturinstitutioner der kan formidle kultur med x factor og ikke kun oplysning og dannelse, værdsætter dermed både modtageren og kunsten på helt nye, ekspressive, måder.

Referencer

Drotner, Kirsten (2006) Formidlingens kunst. Formidlingsbegreber og børnekultur I: Når børn møder kultur. En antologi om formidling i børnehøjde. (s. 8-15). Børnekulturens netværk

Finnemann, Niels Ole (2005) Internettet i mediehistorisk perspektiv. Samfundslitteratur

Giddens, Anthony (1991). Modernitet og selvidentitet. Hans Reitzels Forlag

Helder, Jørn, Bredelöw, Torbjörn og Nørgaard, Jens Lautrup (Red.) (2009) Kommunikationsteori – en grundbog. Hans Reitzels Forlag

Jantzen, Christian og Vetner, Mikael (2006). Oplevelse. Et videnskabeligt glossar. I: Christian Jantzen og Jens F. Jensen (Red.) Oplevelser: Koblinger og transformationer (s. 239-260). Aalborg Universitetsforlag

Jantzen, Christian og Vetner, Mikael (2007). Oplevelsens psykologiske struktur. I: Jørgen Ole Bærenholdt og Ole Sundbo (Red.) Oplevelsesøkonomi. Produktion, forbrug, kultur (s. 27-49). Forlaget Samfundslitteratur

Just, Sine Nørholm og Burø, Thomas (2010). Kultur- og kommunikationsteori, en introduktion. Hans Reitzels Forlag

Kaspersen, Lars Bo (2001). Anthony Giddens - introduktion til en samfundsteoretiker. 2. reviderede udgave. Hans Reitzels Forlag.

Kaspersen, Lars Bo (2007). Anthony Giddens. I: Heine Andersen og Lars Bo Kaspersen (Red.) Klassisk og moderne samfundsteori (s. 425-440) 4. udgave. Hans Reitzels Forlag.

Kulturarvsstyrelsen (2010). National brugerundersøgelse på de statslige og statsanerkendte museer i Danmark – 2009. Lokaliseret d. 7. januar 2011 på http://www.kulturarv.dk/fileadmin/user_upload/kulturarv/publikationer/emneopdelte/museer/national_brugerundersoegelse_2009_2.pdf

Kulturministeriet (2009). Kultur for alle - Kultur i hele landet. Lokaliseret d. 7. januar 2011 på <http://kum.dk/ServiceMenu/Publikationer/2009/Kultur-for-alle---Kultur-i-hele-landet/>

Mangset, Per (2001). Offentlig kulturpolitik i utakt? I: Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift. Nr 1, 2001

Nielsen, Henrik Kaare (1993). Kultur og modernitet. Aarhus Universitetsforlag.

Stigel, Jørgen (2007). Oplevelse og æstetik. I: Christian Jantzen, Tove Arendt (Red.) Oplevelsesøkonomi: vinkler på forbrug. (s. 115-134) Aalborg Universitetsforlag (ExCITE; 2)

Noter

1 "National brugerundersøgelse på de statslige og statsanerkendte museer i Danmark – 2009" viser, at yngre mandlige mellem- eller lavtuddannede er underrepræsenteret på danske museer (s. 35).

2 Shannon og Weaver arbejdede for Bell Laboratories og deres model bygger over telefonsamtalen (Just og Burø 2010:74).

3 Efter Just og Burø (2010:75)

4 TV programmer tilknytter hjemmesider til deres programmer og museers hjemmesider tilbyder interaktiv deltagelse F.eks. <http://www.dr.dk/DR1/lykke>, <http://www.skagensmuseum.dk/index.php?id=1427>

5 Kulturinstitutioner skal f.eks.ikke kun være på internettet, de skal også udnytte mobiltelefonernes potentiale. Se f.eks. http://kum.dk/Kulturpolitik/Kultursamarbejde/Kommunerne/Kulturaftaler/Midt_og_Vestjylland/Udviklingsprojekter/ Lasswells argument med at medierne kan distribueres og konsumeres forskelligt, er endnu mere aktuelt end han ville have kunnet forudse i 1948.

6 F.eks. Mellem byen <http://www.cphx.dk/index.php?id=39420#39420/>

7 Nye typer biblioteker <http://bibliotek.kk.dk/taksonomi/tags/strandbibliotek>, http://gl.aakb.dk/graphics/portal/young/Refleksionsrapporter/mindspot_rapport_dan_web.pdf

8 Kunstklubben http://www.dr.dk/Nyheder/Kultur/Kunstklub/Nyhedsbrevs_artikler/20101005092917.htm

9 Københavns Museum <http://vaeggen.copenhagen.dk/dk/>

10 F.eks. kunne man under KBH læser 2010 modtage et digt på sms hver dag, man kan låne film fra biblioteket direkte på ens hjemmecomputer eller man kan "Spille historie på mobiltelefonen" på Frilandsmuseet. <http://kbhlaeser.dk/sms-digte-2010>, <http://www.filmstriben.dk/>, <http://www.natmus.dk/sw80369.asp>

11 <http://www.dr.dk/DR1/xfactor/forside.htm>, 7/1-11, Johnny 00:03:59

ET DEMOKRATISERENDE PERSPEKTIV

Af Mikkel Nohr Jensen

Det institutionaliserede kulturliv har siden det tyvende århundredes begyndelse været kritiseret for at være lukket og snæversynet. I de senere årtier har denne kritik fået fornyet styrke, gennem tiltagende egalitære idealer, men møder også modstand. Denne artikel ser nærmere på de mulige konsekvenser af at åbne kulturinstitutionerne for populærkulturelle impulser.

I

Én måde at anskue den vestlige verdens historie på er, at se den som en vekselvirkning, eller konflikt, mellem to modsatrettede teorier om magtens begrundelse. Én der ser magten komme ovenfra og ned og én der modsat ser magten stige nedefra og op. Den førstnævnte er primært en arv fra det romerske imperium. Ifølge denne synsvinkel er folket dømonisk, i den førkristne forstand, det vil sige at det er kaotisk, ustadigt og dermed ude af stand til at producere noget af varig værdi på egen hånd. Det er derfor herskeren, der er den reelle årsag til civilisation, idet han organiserer folket i overensstemmelse med højere åndelige principper. Den klassiske, mest gennearbejdede og mest poetiske fremstilling af dette synspunkt er Platons Staten, i hvilken han lader filosofkongen arrangere det ideelle samfund, i overensstemmelse med den menneskelige sjæls opbygning. Indenfor denne tradition stammer herskerens magt altså fra ham selv: Befolkningen skylder ham deres underkastelse, fordi han fører dem til højder, de ikke kunne opnå på egen hånd. Nogle har kaldt denne styreform teokratisk.

Overfor denne synsmåde står en anden tradition, der promoverer en mere kollektiv beslutningsproces. Denne synsvinkel har i sidste ende rødder i de indoeuropæiske mandssamfund, og er nedarvet herfra til den vestlige civilisation, dels gennem germanerne og dels gennem grækerne. Germanerne havde således for vane at vælge deres konger, mens man i Grækenland havde et bystatsstyre, indenfor hvilket en kreds af fremtrædende

mænd styrede. Der er vel at mærke ikke tale om demokrati i vor nutidige forstand, idet styret udelukkede kvinder, de yngste mænd, samt mænd der var blevet slavebundet, eller af forskellige årsager ansås for uegnede til at besidde magt. Ikke desto mindre var der tale om en mere kollektiv form for magtudøvelse, end den teokratiske.

I den første halvdel af middelalderen var det den teokratiske synsvinkel, der dannede udgangspunkt for den officielle politiske tænkning, og som både paven og kejseren anvendte til at begrunde deres magt. Ikke desto mindre eksisterede den kollektive styreform som en form for ubemærket parallelmagt i form af lav, landsbyfællesskaber og bystyrrer. Disse kollektive magtstrukturer undgik konflikt med de teokratiske magtcentre, ved at holde sig fra politiserede emner, men udøvede stor magt på politisk neutrale områder, som eksempelvis organisering af det nødvendige arbejde og uddannelse af håndværkere. I sidste halvdel af middelalderen blev en kollektiv magtforståelse også inkorporeret på højere plan, i forholdet mellem kongen og hans baroner, der herefter blev opfattet kontraktligt – såkaldt feudalisme¹. Moderne tid bød på bitre stridigheder mellem den teokratiske og den kollektive magtforståelse, der førte til den teokratiske opfattelses gradvise *formelle* afskaffelse gennem bestemte vendepunkter.² Afskaffelsen var dog i høj grad netop formel, for selvom Den Tredje Stand³ indførte kollektive (med tiden demokratiske) politiske organisationsformer opretholdt de kulturelle strukturer, der mindede om de teokratiske. Hvor idealet før havde været samfundets underordning, under en åndelig orden, gennem politisk og social magt, opstillede borgerskabet et ideal om samfundets underordning, under dets egne værdier, gennem social og kulturel ingeniørkunst.

Denne borgerlige ideologi er ikke nem at definere, da den er kimen til både liberalisme, socialisme, nazisme og har øvet stærk indflydelse på fascismen og nyere konservatisme (selvom de to sidstnævnte i højere grad er et krydsfertiliseringsprodukt mellem den adelige og den borgerlige synsvinkel). Kendetegnende for alle disse ideologier er dog en grad af central kontrol med kulturlivet, med henblik på at bruge det som instrument for et højere formål: eksempelvis bevarelsen af det nationale fællesskab, opdragning af borgerne til demokrati osv.

Dette forsøg på central styring af kulturlivet er imidlertid ikke uden problemer, og er måske i særdeleshed en udfordring for et samfund, der bygger på arven fra den franske revolution. Der er meget der tyder på, at den borgerlige blanding af kollektivism og nede-fra-og-op-tænkning ikke kun nærer nationalstaten, men i mindst lige så høj grad subkulturer, med hver deres kulturelle smag.⁴ I de senere år har ny

teknologi yderligere styrket subkulturene på bekostning af muligheden for at udøve kulturelt hegemoni. I de senere år er der blev slået til lyd for, at dette bør udmønte sig i en mere inkluderende kulturpolitik. En amerikansk professor i kommunikation, Joli Jensen, har for eksempel argumenteret for, at en sådan udvikling vil være både positiv og er en naturlig følge af vores demokratiske idealer:

*”If we do this, we will find ways to make much stronger arguments for the importance of varieties of art forms, because they will offer a richer, more meaningful array of aesthetic experiences. There is a strong case to be made in support of an ever-enlarging arena of cultural forms, including high, low, commercial, uncommercial, mainstream, alternative, national, and international.”*⁵

Det har imidlertid heller ikke skortet på kritik af denne tankegang, der af nogle sociale kommentatorer er blevet set som et udtryk for forfladigelse og ressentimentsfilosofi. Den tyske filosof Peter Sloterdijk skriver således⁶:

*”Det siger sig selv, at massen ikke foretager eller anerkender nogen form for skelnen, hvor den falder ud til den forkerte side – den skelner, så snart den har fuldmagt til at skelne, altid og uden blusel til sin egen fordel. Den sætter alle vokabularier og kriterier ud af kraft, ved hvis anvendelse dens begrænsninger kunne udtales; Den delegitimerer alle sprogspil, som den ikke vinder. Den knuser alle spejle, som ikke forsikrer den om, at den er den smukkeste i hele riget.”*⁷

Der er altså bred enighed om, at vi bevæger os mod en mere inkluderende kultur, men uenighed om hvad konsekvenserne vil blive af en sådan udvikling. Hvordan vil en kulturformidling, der tager udgangspunkt i populærkulturelle udtryksformer tage sig ud? Til at belyse dette spørgsmål vil vi nu se nærmere på to tænkere, der har beskæftiget sig med populærkulturen, nemlig den amerikanske filosof Richard Shusterman og den russiske litteraturkritiker Mikhail Bakhtin.

II

Richard Shusterman positionerer sig som en tilhænger og videreudvikler af den amerikanske filosof John Dewey. I Deweys *Magnum Opus*, indenfor det æstetiske område, *Art as Experience* (1934) fremlagde denne et kunstsyn, ifølge hvilket kunst defineres som et værk, der fremkalder en æstetisk oplevelse. En æstetisk oplevelse betyder i Deweys forståelse en, der engagerer såvel de sanselige som de intellektuelle og emotionelle fakulteter i et ”distinctly, memorable rewarding whole.”⁸ Dette kunstsyn brugte Dewey som platform for en kritik af den højkulturelle lukket-hed, som han mente prægede kunstverdenen på hans tid. Det var efter Deweys mening en fejl, at spærre kunsten inde på museum, og at frakende aktiviteter, der er nærmere forbundet med dagliglivet, enhver status som kunst. Når kunst er en oplevelse, kan begrebet omfatte ikke alene fysiske værker, men også aktiviteter. Eksempelvis gastronomi var således for Dewey en kunstnerisk aktivitet på linje med billedhugning.

Deweys projekt om at udbrede en mere fleksibel kunstforståelse har Shusterman videreført, og et af de problemer der optager ham, er populærkulturens status i forhold til den etablerede kunstverden. Han har i den forbindelse ofte forsvaret populærkulturen, som værende kunst i kraft af den æstetiske oplevelse den skaber. Han mener således, at mange populærkulturelle produktioner kan analyseres intellektuelt, og dermed lever op til Deweys definition om at levere en mental helhedsoplevelse. Samtidig med han kritiserer de, der vil frakende populærkulturen al dens kunstneriske værdighed, mener han imidlertid, at meget populærkultur i høj grad kunne trænge til forbedring. Også i forhold til dette mener han imidlertid, at de finkulturelle cirkler i høj grad bærer skylden, ved at ignorere populærkulturen, frem for at udvikle den gennem kvalificeret kritik⁹. Samtidig ser Shusterman en uheldig tendens til, at finkulturen er blevet omskabt til et redskab for social og politisk kritik, frem for at fokusere på at levere æstetiske oplevelser. Slutresultatet af den skarpe adskillelse mellem populærkultur og finkultur bliver derfor både, at finkulturen bliver uinteressant for den brede befolkning, fordi finkulturen glemmer det sanselige og emotionelle på bekostning af det intellektuelle, og at den populærkultur som befolkningen i stedet vender sig mod, bliver dårligere, fordi den er afskåret fra den intellektuelle kritik, den behøver for at kunne udfolde sit fulde kunstneriske potentiale. Hvis kunst består i en helhedsoplevelse, der indeholder både sanselighed og intellektualitet, så taber både finkulturen og populærkulturen kunstnerisk højde, når den ene distancerer sig fra det sanselige, og den anden er afskåret fra det intellektuelle.

Ifølge Shusterman er det altså forkert, at den brede befolkning skulle mangle kunstnerisk sans og interesse. Tværtimod fremstiller Shusterman det sådan, at der i befolkningen er en tørst efter kunst, mens det er i de finkulturelle kredse, at man risikerer at distancere sig fra sand kunst, fordi man glemmer det sanselige og emotionelle indhold, som er nødvendigt for at nå de højeste kunstneriske højder. Projektet er derfor for Shusterman dels at bevæge finkulturen i retning af den sanselighed, der præger populærkulturen, dels at styrke populærkulturens kunstnerisk værdi, ved at tage den alvorligt som kritikværdigt objekt. Dette sidste foreslår Shusterman kan ske ved, at øge opmærksomheden på populærkulturen, indenfor mange af samfundets institutioner. Det gælder for eksempel i medierne, og på skoler og uddannelsessteder¹⁰. Skellet mellem populær- og finkultur skal altså nedbrydes til forbedring af begge dele. Dette er et vigtigt projekt for Shusterman, idet han mener, at vi behøver æstetiske oplevelser, for at blive følelsesmæssigt velfungerende mennesker, i særdeleshed i en postmoderne verden, hvor kontekstløse informationsstrømme truer med at nedslide vores affektive evner¹¹. Mihail Bakhtin er mest kendt for bogen *Karneval og Latterkultur*, som udspringer af en disputats han indleverede under Anden Verdenskrig. I denne analyserer han et fænomen, han betegner som den folkelige latterkultur. Dette begreb er for Bakhtin især knyttet til visse former for grotesk litteratur, kraftudtryk, samt de store karnevals-fester, hvor man vendte op og ned på de dagligdags rammer. Denne kultur er i dag blot en skygge af sig selv, ifølge Bakhtin, og dårligt fattelig for vor tids mennesker, men var i sin tid en væsentlig del af livet, der kunne konkurrere med den officielle kultur i betydningsfuldhed. Udover det store årlige karneval¹² fandt der flere mindre karnevalistiske fester sted henover et år, og herudover indgik karnevalistiske elementer i forbindelse med både kirkelige højtider og sekulære fejring af et ellers mere alvorligt tilsnit (eksempelvis høstfester og markedsdage)¹³. Det er således Bakhtins opfattelse, at middelalderens mennesker levede i en slags dobbeltkultur, præget af lige dele officielle ritualer og karnevaliserede ritualer med latteren som virkemiddel¹⁴.

Det udadtil kendetegnende for denne latterkultur er et kraftigt visuelt og emotionelt udtryk¹⁵, beskriver Bakhtin, og en udpræget interesse for det kropslige¹⁶. Trods dette understreges det, at latterkulturen ikke var udtryk for simpel grovkornet humor, men havde en dybereliggende mening. Bakhtin bemærker således at karnevallerne var knyttet til en bestemt tidsforståelse, nemlig den cykliske tid, og ”opbygning, forandring og

fornylse”.¹⁷ I forhold til dette er det interessant at bemærke, at nytåret oprindeligt lå ved forårets fremkomst, det vil sige cirka samtidigt med de store karnevals-fester (der ofte lå i februar-marts). Det synes altså rimeligt at antage, at karnevals-festerne i deres oprindelse har været nytårs-fester. Bakhtin relaterer også karnevallet til de romerske saturnalier og den dertil knyttede mytologi. De gamle grækere og romere mente således, at mennesket oprindeligt havde levet i en guldalder, med fred, rigdom og ikke mindst lighed og fælles ejerskab. Denne guldalder skulle så være degenereret til den mindre fornøjelige sølvalder, dernæst gennem bronzalderen og heroernes alder til jernalderen, som vi stadig befinder os i. Saturnalierne blev således opfattet som en midlertidig genopleven af guldalderens livsstil.

Man kan mene at Bakhtin aldrig når frem til klart at forklare den logik, der ligger bag denne genopbygning ved hjælp af latterliggørelse. En anden teoretiker, nemlig den rumænske religionshistoriker Mircea Eliade, der anvender et sprog meget lig Bakhtins, kan imidlertid kaste klarere lys over fænomenet. Ifølge Eliade indeholder mange tidlige religioner en forestilling om, at Guddommen ved skabelsen har indgydt en vis mængde livskraft i verden. Med tiden tæres imidlertid denne livskraft, og den må så fornyes ved at mennesket, som Gudens stedfortrædere på jorden, gendufører skabelseshandlingen¹⁸. Selvom Bakhtin skriver, at karnevallet er ikke-religiøst,¹⁹ er det nu nok alligevel i en kontekst, som den Eliade taler om, man skal forstå saturnalierne og de beslægtede karnevals-fester. At verden fornys gennem den karnevalistiske satire skal altså forstås både i en mere jordnær forstand, som at folk bliver mindet om de egalitære, medmenneskelige værdier, der prægede guldalderen, og i en religiøs betydning, hvor en form for magisk proces finder sted. Måske mest interessant i et kulturformidlingsperspektiv er Bakhtins beskrivelse af karnevallets virkemidler, der, udover det tidligere nævnte, også inkluderer en nedbrydning mellem tilskuere og optrædende. Karnevallet er som nævnt tidligere dramatisk i sin karakter, men modsat det meste teater bevæger de optrædende sig her ud blandt befolkningen, og i sidste ende bliver alle involveret i én stor optræden²⁰.

III

Som man kan se, er der et vist overlap i Shustermans og Bakhtins beskrivelser af den folkelige kulturs kendetegn. De tilskriver således begge befolkningen en tørst efter det dramatiske, sanselige og emotionelle.

I bred forstand går de således begge ind for noget, der synes at minde om den ”Deweyske” ekspressive oplevelse, men de illustrerer samtidig, hvor stor variation der kan findes indenfor denne overordnede ramme. Shustermans forståelse forekommer at være den mindst revolutionære. Hans ønske om at gengive kunstverdenen dens sanselighed kræver en større ide-udveksling mellem den finkulturelle og populærkulturelle verden, men kan i høj grad implementeres indenfor rammerne af en velkendt organisering af kunstverdenen. Klassiske finkulturelle discipliner, som malekunst, skulpturudhugning med mere kan fint finde sig til rette indenfor denne ramme. I et længere perspektiv kan man endda se Shustermans holdninger som konservative, i forhold til dette felt, da de griber tilbage til gamle traditioner indenfor disse kunstarter. Det primære resultat, skulle Shustermans projekt blive bragt til udførelse, ville således blive en forkastelse af de idealer, der siden tresserne har domineret kunstverdenen, ifølge hvilke kunstens værdi først og fremmest ligger i dens muligheder som politisk og social kommentar. Kulturen ville igen skulle appellere i kraft af sin evne til at levere æstetiske oplevelser. Herudover ville kunstneriske medier som film og populærmusik få en øget status. At denne øgede status skal udmønte sig i en større interesse for disse kulturformer i medierne og i skolernes/uddannelsesinstitutionernes læreplaner står klart. Hvorvidt det så betyder at de også skal have plads i de rammer der tidligere var forbeholdt finkulturen, eksempelvis museet, er mindre klart.

Bakhtins beskrivelse af latterkulturen synes derimod, at lægge op til langt mere radikale ændringer i kulturformidlingen, hvis den implementeres som et ideal. Ikke bare bliver det sanselige opprioriteret, som hos Shusterman, men dette sker også, i den folkelige kultur, gennem brugen af præsentationsformer, der er fremmede for den traditionelle kulturverden. Langt de fleste kulturinstitutioner opererer således i dag med et klart skel mellem tilskuer og udøver/værk. Det gælder både i teatret, på museet og til koncerter. I modsætning hertil er et fremtrædende karakteristika for den latterkultur, som Bakhtin beskriver, at den er altomfattende, i den tid den står på, og trækker tilskueren ind som aktiv udøver. Et kulturelt miljø efter ’bakhtinsk’ forbillede ville altså være noget mere hen ad performance art og udstillinger, hvor de besøgende afkræves aktiv deltagelse²¹. Til gengæld har latterkulturen måske mere til fælles med den politiske bevidste kunst, idet den meget bevidst går ind og udfordrer de bestående værdier.

Overordnet kan man konstatere, at både Bakhtin og Shusterman udfordrer den frygt, at en større folkelig indflydelse på kulturformidlingen skulle lede til ren nivellering. Deweys ekspressive kunstforståelse er fleksibel nok til at kunne acceptere en bred palet af kunstformer og stilistiske virkemidler, uden af den grund at være fuldkommen vilkårlig. Når det så er sagt findes der utallige eksempler på smukke intentioner, der er resulteret i triste konsekvenser ved implementeringen. Det er derfor ikke gjort med at konstatere, at intentionerne bag den ekspressive tænkning er opbyggelige, det er også nødvendigt at se på, om og hvordan det ønskede mål kan opnås. Gode hensigter forhindrer ikke i sig selv, at resultatet kan blive en nivellering.

Her må man konstatere, at man støder ind i nogle klare problemer, hvis man vil lade sig inspirere af folkekulturen, som Bakhtin beskriver den. En væsentlig pointe for Bakhtin er jo, at karnevalskulturen netop har et dybere lag end den beskidte humor, der udgør dens overfladiske fremtrædelsesform. Det som gør den til mere end bare rendestenskomik er, at det er en latter, der tjener et højere formål. Det er, som tidligere beskrevet, en latter der indeholder en særlig livsvisdom, og hvis formål er at viderekommunikere denne, snarere end at gøre nar. Ifølge Bakhtin har vi tabt den livsforståelse, der ligger bag karnevallets udtryk, i en grad så vi dårligt er i stand til længere at forstå latterkulturens litteratur. På den baggrund må man sige at der vil være store problemer for den som vil gøre karnavalismen til pejlemærke for kulturformidlingen. Billedet af en kultur, der kombinerer lattermildhed og humor med en dybere visdom, og gør dette levende for folk gennem medrivende, involverende ”totalteater”, er tiltrækkende, men faren synes overhængende for at det netop ender med laveste fællesnævner. Skal en fornyelse af den karnevalistiske kultur finde sted synes det nærliggende at dette må ske indenfor de dele af kultursektoren, hvor der i forvejen er en stærk tradition for publikumsinvolvering og feststemning og måske endda rester af den folkelige latterkultur²².

Shustermans mindre radikale strategi for at bringe mere sanselighed ind i kulturverdenen synes nemmere at gå til, da den i højere grad er i overensstemmelse med almindelige forståelser, og i øvrigt indeholder konkrete forslag til implementering.

Referencer

Bakhtin, Mikhail (1965/2001): Introduktion. I: Karneval og Latterkultur. Det Lille Forlag

Eliade, Mircea (1966) Myten om Den Evige Genkomst, , Munksgaard

Jensen, Joli (2003) Expressive Logic: A New Premise in Arts Advocacy, *Journal of Arts Management, Law and Society*. Winther 2003

Maffesoli, Michel (1996): *The Emotional Community Research Arguments*. I: The Time of the Tribes. The Decline of Individualism in Mass Society

Shusterman, Richard (1995) "Popular Art and Education", *The New Scholarship on Dewey*

Shusterman, Richard (1997) The End of Aesthetic Experience, *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol 55, No. 1. (Winther, 1997) pp. 29-40

Sloterdijk, Peter (2002) Masse og Foragt, Det Lille Forlag, Frederiksberg

Ullmann, Walter (1965) A History of Political Thought: The Middle Ages

Noter

- 1 For yderligere detaljer om denne proces se for eksempel Ullmann, W. (1965)
- 2 Den franske revolution som det første, Første Verdenskrig som det sidste (I betragtning af den rolle østrigsk-russisk balkan-rivalisering spillede i krigen begyndte Første Verdenskrig naturligvis ikke som ideologisk krig, men med Zardømmets interne sammenbrud var resultatet klart).
- 3 Borgerskabet, der havde udgjort det kollektives bannerførere overfor de adelige og klerikale klasser.
- 4 Se eksempelvis Michel Maffesoli, M. (1996)
- 5 Jensen p. 78-79
- 6 Ikke i forbindelse med kulturpolitik, men med henblik på tidens generelle politiske klima af inklusion.
- 7 Sloterdijk, P. (2002) p. 89
- 8 Shusterman, R. (1997) p. 33
- 9 Shusterman, R. (1995) p 42
- 10 Shusterman, R. (1995) p 43
- 11 Shusterman, R. (1997) p.39
- 12 Fastelavn i Danmark. Narrenes fest i mange andre lande.
- 13 Bakhtin, M. (1965/2001) p. 23
- 14 Bakhtin, M. (1965/2001) p. 25
- 15 Bakhtin, M. (1965/2001) p 26
- 16 Bakhtin, M. (1965/2001) p. 41-42
- 17 Bakhtin, M. (1965/2001) p. 29-30
- 18 Se Eliade, M. (1966)
- 19 Bakhtin, M. (1965/2001) p. 26
- 20 Bakhtin, M. (1965/2001) p. 26
- 21 For at promotere det kommende Danmarks Rockmuseum i Roskilde blev opstillet en prøveudstilling på Roskilde Museum. Denne udstilling indeholdt et eksempel på denne type involverende kulturformidling, i form af tæninger, der kunne anvendes af de besøgende til at komponere musikstykker.
- 22 Her tænkes eksempelvis på visse sportsgrene

STEDSPERSPEKTIVER

Af Michael Andersen

Da man i dag ser et drastisk besøgsfald indenfor kulturinstitutioner, og det primært er det aldrende publikum, der ses som det bærende element, vil denne artikel belyse de to stedforståelser, henholdsvis den ”humanistiske” og den ”global progressive”, som er begreber, der ses indenfor geografis kontekst. Disse to forståelser bliver forklaret, og diskuteres ud fra problemstillingen med, hvorfor kulturinstitutioner kun når en mindre målgruppe, nemlig de ældre. Ydermere afgrænses kulturinstitutioner til de traditionelle museer.

Begrebet ”place” blev udviklet af geograferne Yi-Fu Tuan og Edward Relph, og de så begrebet som et koncept, hvor de subjektive meninger og oplevelsen af stedet var i centrum. Ifølge Tuan udforsker vi verdenen og får et kendskab til den via vores opfattelser og oplevelser af et bestemt sted. Dermed kan der opstå et følelsesmæssigt bånd, som skabes mellem menneske og stedet. Den humanistiske stedforståelse er koblet sammen med begrebet ”place”, da humanisterne så ”place” som det bærende begreb, der skulle forene og koble en ide, et koncept og en måde til at opretholde en forståelse af vores verden på (Cresswell, 2004).

Dermed kan man se den humanistiske stedforståelse som et produkt af den pause, der finder sted når mennesker stopper op i hverdagen, for at involvere sig i stedet, og dermed opbygge relationer og følelsesmæssige bånd til stedet. Hjemmet er et centralt forhold, når man snakker om ”place”, da man her har opbygget en stærkt og følelsesmæssig relation samt tryghed, som også er et vigtigt faktum, når man bevæger sig inde for den humanistiske stedforståelse.

Mobiliteten, som er blevet udviklet ud fra det modernes samfund, har medført at man ikke opnår de samme ideer/syn som den humanistiske stedforståelse ligger op til. En af grundene til denne tendens, er i høj grad teknologiens muligheder, men det skyldes også at vi i dag ser mange moderne folk, som også kan kategoriseres som forretningsfolk, der hele tiden flytter rundt og ikke opnår den samme form for speciel tilknytning til et sted.

Samtidig adskilles der heller ikke imellem hjem og arbejde, og der ses et tydeligere billede af at man mere bruger hjemmet som en seværdighed, som kan vises frem for venner og kollegaer, frem for at opbygge et hjem, som man har en tilknytning til.

På den måde mister den humanistiske stedforståelse værdi, ved at det manglende bånd mellem hjem og menneske ikke bliver opfyldt. Dermed mener Turan at det er svært for folk i den moderne verden at skabe det nødvendige bånd mellem dem og for eksempel hjemmet, da det følelsesmæssige bånd kræver mange gentagelser på oplevelser, som er forbundet til stedet. Han mener derfor, at det kan tage mange år at opbygge et sådant følelsesmæssigt bånd (Cresswell, 2004).

Geografen Relph mener, at "place" kan forbindes til fænomenologien. Mennesker forsvare de steder, hvor de har opbygget et tæt bånd, hvis stedet bliver truet af uvedkommende. Ydermere opstår der også en bestemt følelse i vores kognitive underbevidsthed for et sted, som er blevet forladt. Disse reaktioner viser tydelige tegn på, at "place" har en stor betydning for mennesket. Relph beskriver også, at "place" ikke kan kobles til en bestemt beliggenhed. Det viser han ved at benytte følgende eksempel, som filosofen Susanne Langer har fremstillet. Hun siger, at et skib ikke besidder et bestemt lokalitet, men alligevel kan skibet godt være et "place." Så dette klargør at der ikke skal være tale om en specifik beliggenhed for at definere "place".

Hvis man skal til at se på de menneskelige tilknytninger til "place" benyttes begreberne "insideness" og "outsideness". Det vil sige, hvis mennesket kan identificere sig med det gældende sted og mennesket har opbygget et stærkt tilhørsforhold, har man opnået "insideness." Ydermere sker der det, at hvis man ikke kan identificere sig med stedet opnås der "outsideness", som også kan relateres til at mennesket er fremmed på et sted.

To andre begreber, der kan beskrive forholdet mellem "place" og mennesket er "autenticitet" og "inautenticitet". Ordet autenticitet ses som den ægte holdning til stedforståelsen som opnås. Det vil sige, hvis mennesket besidder en høj "insideness" har man samtidig en autentisk holdning til "place." Derimod betyder "inautenticitet" at man ikke har nogen holdning til stedforståelsen, og man værdsætter ikke de værdier, som "place" indeholder. Hvis man besidder disse inautentiske holdninger til "place", omdannes "place" til "placelessness". Det betyder at stedets identitet

mister værdi, da steder bliver mere ensartede, og man ser mere og mere en tendens til at de vil kunne tilbyde de samme oplevelser som andre steder.

Mobiliteten i det moderne samfund, den moderne turisme og motorvejene er med til at ødelægge den autentiske stedforståelse. Mobilitet har været med til at fremmedgør vores hjem og fjernet vigtigheden af at få et stærkt tilhørsforhold til "place". (Cresswell, 2004) Men da man nu mere ser et øget mobilitet i vores samfund, mister den humanistiske stedforståelse værdi, og stederne bliver – ifølge den humanistiske opfattelse – omdannet til "placelessness". Derfor vil denne artikel også tage afsæt i den globale/progressive stedforståelse.

Den globale/progressive stedsforståelse er udviklet af geografen Doreen Massey. Hun mener, at stedsforståelsen, også kaldet "*sense of place*", skal ses i forhold til "*time-space compression*", da den har været med til at skabe en øget internationalisering, en større social differentiering samt en øget mobilitet i samfundet end tidligere. Denne "*time-space compression*" er en kompression af tid og rum, og har været med til at ændre på opfattelsen af "*place*", på grund af den øgede globalisering. Inden for den globale/progressive stedsforståelse skal "*place*" ses som ikke-statisk, da det er sociale interaktioner som skaber "*place*". De sociale interaktioner er påvirket af bevægelse, så derfor er "*place*" processer. *Place* er ikke defineret af grænser, da grænser skaber adskillelse mellem dem, som er inden for grænsen og dem, som er uden for grænsen. Yderligere har "*place*" ikke én unik identitet, men derimod mange. Grunden til dette er, at folk har forskellige identiteter og opfatter ting forskelligt, og derfor bliver opfattelsen af "*place*", og dermed også identiteten, forskellig. Dermed bliver "*place*" fuld af konflikter, da folk har forskellige meninger og opfattelser af "*place*", og det kan skabe konflikter. Desuden fornægtes det ikke, at det er vigtigt at "*place*" er unik. Denne unikhed skabes konstant via de sociale processer og relation, som forgår (Massey, 1994).

Ifølge Massey (1994) er stedforståelse progressiv og global. "*Place*" er konstrueret af sociale relationer, som mødes og flettes sammen på et bestemt sted, altså et bestemt "*place*". "*Place*" skal ses som et knudepunkt, hvor sociale relationer, udvikling og kommunikation samles. Man kan kalde det en form for mødesteder. *Place* kan siges at være et bestemt øjeblik, hvor et bestemt samspil mellem sociale relationer, forståel-

ser og oplevelser finder sted på nøjagtig samme lokalitet. Disse øjeblikke er tit konstrueret på en langt større skala end det sted, hvor interaktionen finder sted. Dette betyder, at stedsopfattelsen skal ses i sammenhæng med dens forbindelse til den øvrige verden. På den måde kombinerer man både det lokale og det globale på et sted (Massey, 1994).

Problemstillingen med, at der er en stor overvægt af ældre end unge på de traditionelle museer, kan skyldes mange faktorer. Men noget af problemstillingen, som jeg vil belyse i artiklen, kunne være at det unge samfund ikke bruger den nødvendige tid til at opbygge et tilhørsforhold, som ifølge den humanistiske stedforståelse tager lang tid at opbygge, og derfor kræver det gentagelse på gentagelse. Og en af forklaringerne på at det ældre publikum ses mere på museer er, at de er opdraget til at gentage og få en stærk identitet til et sted, men også fordi den ældre generation har tradition for tryghed. De skaber derfor de nødvendige tilgange til stedforståelsen, som ligger udenfor det moderne samfunds mobilitet. Stedforståelsen kan både opfylde behovet for mødefællesskaber, underholdning, æstetik og læring. Dette kan finde sted på de traditionelle museer. Derfor kan man tolke ud fra den humanistiske stedforståelse, at den kan ses som en medindikator på, at det er det ældre samfund, der besøger de traditionelle museer. De har haft tiden til at identificere sig med stedet, og fået "insidenees" i form af oplevelser, opdragelse og traditioner, som har skabt det stærke følelsesmæssige bånd imellem stedet og dem. De er ikke i samme grad "fanget" i den eksplosive udvikling, som det moderne samfund har medført, og bliver derfor ikke fremmedgjort af de traditionelle museer.

Det yngre samfund står derfor overfor den udfordring, at den moderne mobilitet er med til at fremmedgøre dem. De må i givet vis føle sig fremmedgjorte på de traditionelle museer, men det kommer tit udtryk som fordomme om, at det er kedeligt, eller teorier om skellet imellem de forskellige miljøklasser. Der er helt sikkert noget om, at disse teorier også har nogle valide argumenter, men jeg vil prøve at belyse det en smule anderledes i denne artikel.

Måske kan man se det som, at det unge samfund slet ikke er opdraget til at bruge tid på at blive trygt med stedet, og derfor famler rundt i blinde for at finde ro. Det kan man vise ud fra den progressive stedforståelse: "Place" – som i dette tilfælde er de traditionelle museer – har ikke en unik identitet, men mange. Hvert menneske opfatter place forskelligt, og da man har mange muligheder i dag, som det moderne samfund har givet, kan det godt være medvirkende til at der bliver skabt nogle kon-

flikter. Konflikterne har allerede ramt de traditionelle museer, da de har svært ved at få det unge samfund til at identificere sig med deres eksistens, og derfor samtidig også bliver valgt fra i sidste ende.

Måske er denne eksklusion ikke bevidst og noget man er klar over, men i form af nogle af de mentale mekanismer, som vi har fået fra den progressive stedforståelses fødsel. F.eks. at det hele skal gå stærkt. Her kan man også perspektivere det til arenabegreberne: Steder bliver iscenesat fra en masse forskellige aktører for at skabe dynamikken imellem det travle globale samfund og det unikke begreb "place". Det moderne samfund kan opnå "place" på et bestemt øjeblik, og der stilles ikke krav om, at "place" skal ses som en proces, der skal gentages for at få det unikke begreb opfyldt, når man bevæger sig i den progressive stedforståelse.

Dette kan ses i forhold til Internettet: Vi er alle en del af det store virtuelle netværk, og vi bevæger os i et digitalt rum, hvor man ikke kan fastholde tidens eksistens, men derimod at vores interaktive processer er samlet på et fælles lokalitetspunkt. Samtidig styrker disse virtuelle kommunikationsrum menneskets globale muligheder for at have forbindelse til den øvrige verden. Ulempen er, at når man på kort tid kan få så mange input, kan man ikke som menneske få den nødvendige ro til at få skabt en stabil forståelse, og man kan ikke adskille faktorer som hjem, arbejde og fritid/oplevelse, da man sammensmelter de to dimensioner. Man kan sige, at tid og sted får en helt anden betydning, for tiden vil være vedvarende, så længe man bevæger sig inde i det kommunikative rum. For eksempel kan man nævne et cafebesøg, hvor mobilen er online, og der både er sociale bevægelse virtuelt, men også i den verden udenfor det virtuelle, da man befinder sig i en cafe, hvor der er liv.

Faktisk har jeg den opfattelse, at cafeer har en mere stabil form for livscyklus, da de har været i stand til at nå begge "samfund", og der halter de traditionelle museer efter. Det skyldes måske nok at cafeer er, hvor man får det fysiske behov dækket, som er den nederste del i Marslows behovs pyramide, og at det nemt kan opnås i et samfund, hvor udviklingen kører i et rigtig højt gear. Hvor imod museer gerne vil formidle til de kognitive sanser, der styrker vores forståelse og udvikling af mennesket i et højere perspektiv. Ydermere findes der også cafeer på de traditionelle museer, men igen må man gå ud fra, at der ikke er så mange unge, der benytter sig af dem, hvis man da skal forholde sig til den overordnede problemstilling.

Denne formidlingsproces har været en vanskelig opgave, da de traditionelle museer ikke har kunnet få samlet det nyere samfund fysisk på stedet. Om dette er fordi der skabes "placelessness" til stedet skal være

usagt, men man kommer ikke udenom at vi i dag ser flere og flere ensartede institutioner, som tilbyder de samme oplevelser.

Dette gælder også for de traditionelle museer, da de presses ude fra omverdenen til at skifte identitet, og man kan til tider opfatte en form for krise, hvor museer ikke helt ved hvordan de skal reagere i situationen, da museer har et bestemt idegrundlag: Nemlig at sikre vores kulturarv, så vi ikke mister vigtig information til at kunne forstå og forklare verdenen med. Her er det både kunst og genstande, og her i nyere tid hvor teknologien har fundet indpas, kan man vel også nævne effekter. Samtidig skal det formidles på en måde, så man når en størst mulig målgruppe.

Indtil videre er dette ikke lykkedes, da man må gå ud fra, at der menes, at vi skal have samlet det nye samfund på et fysisk plan, og at de ligefrem skal besøge og bruge stedet, så der sker et brud på den inautenticitet, som i høj grad afspejles i det nye samfund.

Ydermere kan man se, at der bliver gjort nye tiltag i form af nye formidlingsformer, og her kan nævnes det som Anne Waade beskriver, nemlig at de traditionelle museer trækker sig ud af den faste institutionelle ramme, og bruger byrummet som ramme til at nå en større målgruppe. Igen kommer man ind på arenabegrebet. (Waade, 2002)

Da man er så differentierede og har en masse forskellige roller, kan en af løsningerne være, at "kunsten" skal placeres anderledes, og samtidig gøres funktionel, så det fremstår som et overlap til den travle hverdag og kan benyttes som en hverdagsaktivitet. Her kan man nævne eksemplet med ping pong bordet (Waade, 2002), og det nyere teknologiske tiltag som Københavns museum har udviklet: Nemlig Væggen, som både opfylder iscenesættelsen af byrummet og de virtuelle behov, som det nye samfund er afhængig af i dag både arbejdsmæssigt og fritidsmæssigt.¹

Fordelen er, at det kan styrke de autentiske processer, da man på denne måde rammer folk i et stykke tid. Men igen bliver det svært at fastholde dem, fordi den progressive stedforståelse er hurtige input, og der bliver overhovedet ikke relateret til opfattelsen om, at der skal skabes en form for gentagelse, da der hele tiden sker noget nyt, som man skal forholde sig til.

Man kan også sige, at de traditionelle museer indtil videre har fået skabt et fællesrum inde på den virtuelle platform, hvor det nye samfund samles og bliver opmærksom på det traditionelle museum, men igen ikke besøger selve "stedet" fysisk, men opbygger begrebet "place" inde i den virtuelle verden. Det betyder, at der bliver skabt en form for falsk "indsideness". Både fordi gentagelser ikke sker i så høj grad, men også fordi

at det nye samfund ikke får et fysisk tilhørsforhold til stedet, og derfor vil de føle sig fremmedgjorte.

Selvom museer har kommunikeret ud til flere platforme, har de ikke mistet den ældre målgruppe, som stadig kommer fysisk på stedet. Dette betyder, at det ældre samfund sagens kan skabe autenticitet med de traditionelle museer, selvom de traditionelle museer er i en proces hvor de har behov for at udvikle sig.

Ud af alle disse forhold vil jeg nu sætte det i relation til, hvad ”ekspresiv kulturformidling” er, og hvordan vi kan fortolke begrebet. I mit tilfælde har jeg erfaret, efter at være blevet klogere på disse to stedforståelser, at vi er splittet op i to samfund. Og de traditionelle museer når ikke det såkaldte nye samfund fysisk. Derfor ser jeg begrebet ”ekspresiv kulturformidling” som processer, og man kan ikke komme med ”unikke” eksempler på disse. Det er samspelet imellem den kommunikation, som skabes fra de traditionelle museer, og forholdet til hvordan samfundet reagerer på den kommunikationseffekt. I det rum, hvor kollisionen imellem tid, forståelse og kommunikation foregår, skal der formes en proces, som også kan relateres til begrebet ”ekspresiv kulturformidling”, så man på bedst mulig måde skaber en dynamik til de to samfundsgrupper. Dog er dette ikke en nem tilgang, da vi alle bliver presset af den rivende udvikling, og det gælder både aktør og modtager. Så vi står alle over for en kæmpe udfordring: Vores samfund skal finde et nyt fodfæste ved at danne en forståelse af, at det er vigtigt at få oparbejdet et tættere tilhørsforhold til det fysiske niveau end vi har i dag. Dog skaber de virtuelle og reelle verdener en konflikt, som kan påvirke tilhørsforholdet negativt til de traditionelle museer. For i dag ses en sammensmeltning af de to verdener, og det kan give et fordrejet billede af, hvor meget det nye samfund ser vigtigheden af at få et fysisk tilhørsforhold til ”stedet” end det ældre samfund gør.

Referencer

Doreen Massey (1994): ‘A global sense of place’. I *Place, Space and Gender*, Minneapolis: University of Minnesota Press.

Edward Relph (2007) [1976]: ‘On the identity of places’. I: Matthew Carmona & Steve Tiesdell (eds.) *Urban Design Reader*, Architectural Press/Elsevier, pp.103-107.

Tim Cresswell (2004): ‘Defining place’ (Kap.1) I: *Place a short introduction*. Blackwell Publishing, pp. 1-14

Tim Cresswell (2004): 'The genealogy of place' (Kap.2) I: Place a short introduction. Blackwell Publishing, pp. 15-57

Anne Marit Waade (2002): Kunstens arenaer. Autonomi i opløsning. Arbejdsrapport fra Center for Kulturforskning. Aarhus Universitet

Noter

1 Se <http://vaeggen.copenhagen.dk/>

SMAGSKULTURELLE PERSPEKTIVER

Af Christina Birch Olsen

Denne artikel giver et signalement af begrebet smag og smagskulturer, samt fordele, ulemper og perspektiver ved at benytte dette som udgangspunkt for en ekspressiv kulturformidling.

”Hvad kan en aktuel kulturformidling stille op over for den mangfoldighed af forskellige smagskulturer, som det senmoderne samfund synes at opløse sig i?” Sådan spørger kulturkritikeren Henrik Kaare Nielsen i indledningen til artiklen ”Smagskulturer, kvalitet og dannelse”. Kurset ”Ekspressiv kulturformidling” på Det Informationsvidenskabelige Akademi er afledt af en lignende problemstilling, som tager udgangspunkt i Kulturarvsstyrelsens undersøgelse af, hvem det egentlig er, der besøger de danske museer. Konklusionen er, at veluddannede kvinder over 55 år er de hyppigste gæster, og at der eksisterer en social skævhed i feltet af museumsgæster². Spørgsmålet er hvor alle de unge og de lavere uddannede bliver af. Er der noget galt med formidlingen? Er der noget galt med indholdet?

Når vi taler om kulturformidling i dag, fokuserer vi altså i høj grad på modtagerne af formidlingen. Der kan gives mange synonymymer på disse modtagere, hvor ”smagskulturer” blot er en af dem. Vi kunne også benævne dem brugergrupper, målgrupper, segmenter, interessefællesskaber eller livsstile. Dog er netop begrebet smagskulturer interessant, da det ligger til grund for tanken om en ekspressiv logik som nyt udgangspunkt for kulturformidling. Det jeg forsøger at undersøge i nærværende artikel er, hvilke perspektiver begrebet smagskulturer kan give på en eventuel ekspressiv kulturformidling. Med udgangspunkt i og på tværs af udvalgte tekster, der på forskellige måder beskæftiger sig med begrebet ”smag”, vil jeg uddrage begreber, bestemmelser og pointer, der relaterer sig hertil, og som eventuelt kan give nye perspektiver på en eventuel ekspressiv kulturformidling.

Den moderne smags oprindelse

For at kunne forstå begrebet smagskultur, må der nødvendigvis gives en karakteristik af den historiske udvikling af smagen som begreb. Begrebet fik sin moderne betydning i slutningen af 1700-tallet, og var stærkt

knyttet til et andet begreb fra den tid, nemlig æstetik, som kan forstås som det sanselige og det skønne. Det skete i en tid, hvor troen på den menneskelige fornuft havde gjort sit indtog, og hvor Gud ikke længere nødvendigvis agerede som vejviser for mennesket. Smagen havde siden renæssancen i 1400-tallet været knyttet til noget personligt. Dog fandt man det nødvendigt at kultivere smagen i 1700-tallet³. Problemstillingen blev derfor, hvordan det subjektive kunne forenes med det normative. For Kant er det springende punkt, i den forbindelse, smagsdommen eller *den æstetiske dømmekraft*, som er i sig selv er modsætningsfyldt. På den ene side er smagsdommen ”dommen om det skønne”, hvilket er det, der vækker ”alment og interesseløst behag”. Denne smagsdom kalder han den reflekterede smagsdom, som man kan opfatte som distanceret og almen. På den anden side er smagsdommen forskellig fra fornuften, da den ikke kan relateres til nogen regel, der siger, at netop denne dom er korrekt. Da der ikke foreligger noget objektiv begreb dommen kan begrundes i, må den nødvendigvis være subjektiv. Derfor kalder vi med et dobbelttydigt begreb smagen for ”en subjektiv almenhed”⁴. At man gerne ville kultivere smagen, var et udtryk for en dannelsesstanke, som vi vil se, gennemsyrrer diskussionen af smag og smagskulturer den dag i dag.

Problemet med ”almenheden” og smagen er, at den er skabt i en borgerlig kontekst og ud fra et borgerligt ideal, og derfor tog man ikke dengang højde for sociale skel i samfundet. Smagen som en almenhed blev kritiseret første gang i 1950’erne af forskere indenfor Cultural Studies-traditionen, som blandt andet beskæftigede sig med smag indenfor populærkulturer⁵.

En af de mest kendte sociologer, Pierre Bourdieu, har i sit hovedværk ”La Distinction” beskæftiget sig med sammenhængen mellem social baggrund, smag og kulturforbrug⁶. En af hovedantagelserne er, at smag er bundet til klassetilhørsforhold. Derved tager smagen ikke længere udgangspunkt i den klassiske ”almenhed”, og værket tilbyder en måde, hvorpå man kan forstå kulturel ulighed. Bourdieu arbejder ud fra et snævert kulturbegreb, hvor kultur er defineret som ”det bedste, der er tænkt og sagt”⁷. Kilderne til at kunne forstå den ”gode kultur” ligger i de centrale begreber kulturel kapital og habitus. Kulturel kapital er primært noget udefrakommende, idet den tilegnes gennem familien og uddannelsessystemet. Kulturel kapital betegner ”evnen til at beherske den legitime kulturs ytringsformer”⁸. Den legitime kultur er den kultur, der er anerkendt af den dominerende klasse i samfundet, og derved bliver alle former for kultur defineret ud fra denne klasse. Graden af evnen til at

beherske disse ytringsformer afhænger i høj grad af klassetilhørsforhold. Derfor indeholder Bourdieus teori en udpræget skelnen mellem det vi kan kalde høj/fin-kultur og populærkultur eller folkekultur. Kulturen er så at sige et instrument, der er med til at opretholde distinktionen mellem socialklasser.

Smagskulturer

Begrebet *smagskultur* er blandt andet blevet brugt af den amerikanske sociolog Herbert Gans i bogen ”Popular culture and high culture: an analysis and evaluation of taste” fra 1974. Bogen er dels en empirisk undersøgelse af smagskulturer i USA, dels en diskussion af forholdet mellem begreberne højkultur og populærkultur. Populærkultur kan ses som synonymt med det mere europæiske og nedladende udtryk massekultur, som de kritiske teoretikere Adorno og Horkheimer fra Frankfurterskolen brugte. Ifølge Gans udgør populærkulturen ikke en ensartet *masse*, men er derimod opdelt i forskellige smagskulturer, hvilket også gør sig gældende for højkulturen. Årsagen til denne mangfoldighed af smagskulturer er en begyndende pluralisme i samfundet, også kaldet det kulturelle demokrati, som i Danmark opstod i 1970’erne som en modpol til den traditionelle enhedskultur, som mere byggede på en dannelsesstanke om at udbrede den samme slags kultur til alle, det vil sige demokratisering af kulturen. Der eksisterede altså mange former for kultur side om side. Gans er ligesom en række andre forskere fortalere for at se populærkulturens udtryksformer som ligeså værdifulde som højkulturens. En anden ivrig eksponent for denne tilgang er kommunikationsforskeren Joli Jensen, som er ophavskvinde til termen ”ekspressiv” i forbindelse med kulturformidling. Centralt for Joli Jensens ekspressive logik er en ligestilling af æstetiske udtryksformer, og dermed at alle smagskulturer er lige gode⁹. Alle æstetiske udtryksformer har en iboende værdi, og kvaliteten skal ikke defineres ud fra et dannelses-syn. Dette kan man kalde for kulturel relativisme, hvor værket skal forstås på værkets egne præmisser.

Distinktionen i dag?

Herbert Gans bog er oprindeligt fra 1974, men er genudgivet i 1999 med en ny indledning, hvor der reflekteres over om distinktionen mellem højkultur og populærkultur stadig er relevant. Han mener blandt andet, at denne skelnen stadig giver mening, empirisk set, hvilket vil sige, at undersøgelser har vist, at der stadig en forskel på klasserne ude i samfundet¹⁰. Spørgsmålet er, hvad der har ændret sig, og hvad der ikke har. Joli Jensen har beskæftiget sig med samme spørgsmål, og mener at vi skal

finde andre måder at definere ”god kultur” på end fortsat at benytte os af den klassiske distinktion¹¹. Men samtidig mener Jensen, at en ekspres-siv logik også stadig har en iboende distinktion, men det handler om at *argumentere*, hvorfor ens egen smag er bedre end en anden, og dermed ikke bare at sige, hvorfor en bestemt smag skal være dominerende¹².

Som nævnt er Bourdieu garant for den klassiske distinktion og ifølge sociologen Alan Warde er det afgørende hvilken status vi tillægger den legitimerede kultur (højkulturen), i forhold til hvordan vi i dag kan bruge Bourdieus analyse, hans distinktioner og tanke om smagen som værende bundet til klasse¹³. I følgende citat indikerer Alan Warde at kulturelle hierarkier og klasseopdelingen af samfundet er ved at være forældede:

”Just possibly, habitus might have provided a basis for cultural reproduction in a period when class groupings were little divided in tastes by gender and generation and the meanings of cultural products were relatively stable, but this seems no longer to be the case”¹⁴.

Hierakierne er altså mere ustabile og gennemtrængelige end førhen. Dette forsøger forskerne Peterson og Kern at bevise i den meget citerede artikel ”Changing highbrow taste: from snob to omnivore” (1996), som omhandler empiriske undersøgelser af amerikanernes musikforbrug i henholdsvis 1982 og 1992. Hovedpointen i artiklen er, at distinktionen mellem det man med amerikanske termer kalder highbrow og lowbrow er ved at ændre sig. Highbrow er synonymt med det vi kalder højkultur og giver konnotationer som værende noget intellektuelt og elitært. Førhen var det umuligt at forestille sig, at de såkaldte highbrows ville deltage i nogen lowbrow eller middlebrow-aktivitet. Disse personer kunne man også kalder kulturelle snobber. Fra 1982 til 1992 ses der imidlertid et skift hen imod, at flere highbrows også orienterer sig mod kulturelle produkter af middle-eller lowbrow karakter. Deres smag er altså ikke begrænset til én slags elitær kultur, men bliver mere eklektisk eller omnivorous (altældende) med Peterson og Kerns udtryk. Omnivorousness kan betegnes som værende en større åbenhed overfor andre kulturer¹⁵. Smagen og de kulturelle valg bliver derfor mere uforudsigelige, da vi muligvis ikke længere kan sidestille en bestemt smag med en bestemt socialklasse.

Herbert Gans opererer med begreberne *converging* og *diverging* i forhold til de kulturelle valg folk foretager. Converging betyder, at de kulturelle valg folk fra forskellige klasser foretager ligner hinanden mere og mere. På den anden side bliver de forskellige smagskulturer eller klasser delt endnu mere op en før. Et eksempel er ungdomskulturen, som bliver underinddelt i forhold til alder, musik, film og andre kulturprodukter, som ofte igen bliver underinddelt i grupper som pre-teen (tweens), teen og college-age¹⁶. Dette skaber mange små ”subkulturer” og smagskulturer. Et eksempel på denne *divergens* er tv-kanaler, som i højere og højere grad målretter sig mod bestemte segmenter. Der findes eksempelvis en kanal, der har specialiseret sig i udsendelser rettet specifikt mod kvinder (kanal 4). Smagskulturerne bliver altså både mere specialiserede, men låner også fra hinanden. Dette er et tegn på en større åbenhed og nysgerrighed mod andre former for æstetiske udtryk. Modstandere af populærkultur vil opfatte dette som ”dumbing down”, dvs. at populærkulturen vil virke fordømmende på de højere klasser¹⁷. På trods af denne divergens og konvergens er det svært at komme væk en distinktion mellem højkultur og populærkultur. Selv Richard Shusterman, der er fortaler for, at populærkultur sagtens kan indeholde æstetisk værdi og kunstnerisk status mener, at den kan forbedres visse steder, hvilket kommer til udtryk i hans begreb ”meliorism”, som siger at populærkulturen indeholder fejl, men samtidig har et iboende potentiale¹⁸.

Smagskulturens konsekvenser for kulturformidlingen

Inden for forskningen, og måden hvorpå forskerne forholder sig til udviklingen, findes der to positioner, der står i kraftig opposition. Henrik Kaare Nielsen stiller sig kritisk overfor den nye definition af smag, som han betegner som ”en statisk, umiddelbar præference hos det enkelte individ, som i denne henseende ikke skal stå til regnskab overfor nogen almenhed”¹⁹. Det vil sige, at indholdet af smagskulturen er defineret i forhold ”private særinteresser”. Han kalder endvidere smagen for monologisk, dvs. at den ikke bliver til i en dialog indenfor et fællesskab, og har altså ikke længere iboende potentiale for almindelse, som han udtrykker det. Han kritiserer da også den nuværende forskning for netop at fokusere på, at samfundet er opdelt i delkulturer, og derved har et slags falskt kollektivt udgangspunkt. Derfor overses eller underbelyses individualiserings-tendensen, som han karakteriserer i negativt klingende termer, som eksempelvis selvtilstrækkelighed. Kvaliteten af kulturen bliver derfor defineret i en privat kontekst. Dette er altså konsekvensen af den store fokus på smagskultureernes iboende værdi. Han opfatter det

som, at der ikke er noget formål med formidlingen, og kulturinstitutionerne bliver ligeledes orienteringsløse og uden formål, med fare for at skulle eksistere på markedets præmisser²⁰. Disse konsekvenser opfatter han naturligvis som negative, da han er fortalere for et dannelseslag i kulturformidling. Ifølge professor i kommunikation Joli Jensens termer vil Henrik Kaare Nielsen i nogen grad være fortalere for det, der betegnes som en instrumentel logik, hvor kunsten betragtes på følgende måde; "...the arts as a way to foster a public that they could trust to enact democracy"²¹. Hovedtesen i det instrumentelle er, at god kultur leder til god kulturel smag og dermed til gode borgere, og der sker det modsatte med dårlig kultur. Gode borgere vil ifølge Kaare Nielsen være universelt reflekterende og deltagende og demokratiske samfundsborgere. Joli Jensen mener, at det er svært at slippe af med den instrumentelle og traditionelle arv, hvilket blandt andet Henrik Kaare Nielsen i nogen grad har "ansvaret" for. Joli Jensen afviser blankt denne tilgang, mens Kaare Nielsen ikke er helt afvisende overfor, at de to tilgange kan nærme sig. På trods af Kaare Niensens polemiske tilgang og hårde kritik af den individualiserede smags magt, mener han, at det er muligt at kombinere målrettethed mod smagskulturer med dannelse, og at det står som en mulig løsningsmodel for kulturinstitutionerne.

De to forskere er enige i, at et ensidigt fokus på smagskulturer kan have konsekvenser. Vores æstetiske erfaring bliver begrænset, hvis vi kun orienterer os mod vores egen smagskultur; "Det afgørende kvalitetskriterium for den æstetiske erfaringsproces er med andre ord, om den konfronterer os med nye måder at opleve og reflektere os selv og verden på"²² Dette er Joli Jensen altså enig i. Henrik Kaare Nielsen argumenterer for, at man kan gøre dannelsesstanken mere moderne ved at anerkende de mange smagskulturer, og at en aktuel kulturformidling har et dannelses- og myndiggørelsespotentiale, der kan realiseres i regi af *alle* kulturformer. Han erkender dermed at bedømmelsen af kvalitet i en ekspertkontekst ikke har nogen relevans i et samfund, der er delt op i smagskulturer. Individet skal kultiveres igennem en æstetisk erfaringsproces, frem for at få en enhedskultur defineret i en ekspertkontekst tvunget ned i halsen. Problemet med dette er, at den æstetiske erfaringsproces er en undefinerbar størrelse, som det kræver videre forskning at nærme sig en forståelse af. En æstetisk erfaringsproces i Jensens optik vil tage udgangspunkt i mødet mellem værk og beskuer. Derfor afhænger kvaliteten af processen og beskuerens baggrund. Det kan være en af grundene til, at Kaare Nielsen stadig plæderer for, at der skal være et dannelseslag i formidlingen; nemlig at man ikke kan være sikker på, hvad den enkelte får ud af de pågældende værker.

Konklusioner?

I denne artikel har jeg inddraget en række teoretiske tekster som tilbyder mange perspektiver på smagskulturer og ændringerne i den kulturelle verden. I min optik og i denne artikel handler ekspressiv kulturformidling primært om en logik. Om det også er en praksis, der giver anledning til nye formidlingsformer, ligger uden for denne artikels fokus.

Der er mange årsager til, at den aktuelle kulturformidling står over for store udfordringer. Elitesmagen er tilgængelig for flere segmenter, især i Danmark, hvor der ofte er gratis adgang til de statsstøttede museer. Kulturen er altså inkluderende frem for ekskluderende. Globalisering, større mobilitet og mediernes rolle giver ligeledes folk mulighed for et indblik i forskellige smagskulturer. Samtidig bliver grænserne mellem de forskellige smagskulturer og sociale klasser nedbrudt. Det interessante er, hvor kulturforskerne og sociologerne vælger at lægge fokus. Er de positive eller negative over for udviklingen, og hvad skal vi gøre ved den?

Den tidligere omtalte museumsundersøgelse viser, at der stadig er store forskelle på, hvem der kommer på de danske museer, og hvilke typer mennesker, der kommer på bestemte typer museer. Den nuværende danske kulturpolitik har fokus på, at kultur skal være for alle. Den skal have et inkluderende kultursyn og ikke risikere at udelukke nogen. Undersøgelsen af museumsgæster indeholder tegn på, at det muligvis ikke er muligt at tiltrække alle og her kan begrebet smagskulturer være med til at give et nyt perspektiv. Kulturinstitutionerne skal begynde at erkende, at der er en opdeling i samfundet, og at det er helt legitimt, at folk vælger efter smag. Man må indse, at bare fordi Statens Museum for Kunst ikke formår at tiltrække håndværkeren fra Vestjylland, så er det ikke ensbetydende med en falliterklæring, det er netop et udtryk for, at der eksisterer forskellige smagskulturer, hvilket kan underbygges med et sigende citat fra Joli Jensen; "Tocqueville assumes that different social orders give rise to different forms of culture and that this is a necessary and good thing"²³. Problemet er, at det nedbryder dannelsesstanken og kulturinstitutionernes traditionelle formål at affinde sig med dette faktum. Vi står tilbage med et skisma mellem en dannelsesorienteret formidling eller et udvalg af kunst og kultur, der udelukkende tager udgangspunkt i brugernes præferencer. Noget tyder på at distinktionen er til evig diskussion, da kulturforskningen og de empiriske undersøgelser bidrager til at opretholde smaghierarkiet. For at få et større indblik i folks æstetiske erfaringer, som både Joli Jensen og Henrik Kaare Nielsen lægger vægt på som værende fokuspunktet for den aktuelle og muligvis ekspressive

kulturformidling, må vi have yderligere forskning, hvilket understreges af mange af de teoretikere, jeg har beskæftiget mig med i nærværende artikel;

“We need to start learning more about how and why people like what they like and choose what they choose. And we need to understand that we are already living in an arts-rich, rather than an arts-poor, society but that, nonetheless, we are still provincial in our tastes”²⁴.

Problemet med de fleste empiriske undersøgelser, der er foretaget på området er, at de ikke giver svar på, *hvorfor* folk vælger kulturelle produkter, som de gør. Derfor har vi kun distinktionen at tage udgangspunkt i, når vi tilrettelægger formidling af kultur. Det ses tydeligt i undersøgelsen af museumsgæster i Danmark. Åbenhed overfor andre smagskulturer er vigtig i den æstetiske erfaringsdannelse, og det er det vi skal sikre.

Referencer

Bourdieu, P. (1995). *Distinktionen. En sociologisk kritik af dømmekraften/ Pierre Bourdieu; norsk oversættelse ved Annick Prieur og Theo Barth (efterordet)*. Frederiksberg: DET lille FORLAG.

Eriksson, B. (2006). Alment, afgrænset, altædende - om smagen for fællesskabet. I B. Eriksson, C. Jantzen, K.H. Madsen, & A. S. Sørensen, *Smagskulturer og formidlingsformer* (s. 32-52). Århus: Forlaget Klim.

Gans, H. J. (1999). *Popular Culture and High Culture: An analysis and evaluation of taste. Revised and updated edition*. BasicBooks.

Jensen, J. (2003). Expressive Logic: A New Premise in Arts Advocacy. *The Journal of Arts Management, Law and Society* (1), s. 65-80.

Lenler, J. (19. April 2010). *De danske museer er en lukket fest*. Lokaliseret d. 14. januar 2011 fra Politiken.dk:
<http://politiken.dk/kultur/kunst/ECE950830/de-danske-museer-er-en-lukket-fest/>

Nielsen, H. K. (2006). Smagskulturer, kvalitet og dannelse. I B. Eriksson, C. Jantzen, K. H. Madsen, & A. S. Sørensen, *Smagskulturer og formidlingsformer* (s. 14-31). Århus: Forlaget Klim.

Peterson, R. A., & Kern, R. M. (October 1996). Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore. *American Sociological Review* (5), s. 900-907.

Shusterman, R. (July 2003). Entertainment: A Question for Aesthetics. *British Journal of Aesthetics* (3), s. 289-307.

Skot-Hansen, D. (1992). Bourdieu for bibliotekarer - og andre kulturformidlere. *Biblioteksarbejde* (36), s. 5-15.

Warde, A. (2011). Dimensions of a Social Theory of Taste. I A. Warde, *Cultural Consumption, Classification and Power* (s. 78-93). Routledge.

Noter

- 1 Kaare Nielsen, 2006, s. 14
- 2 Lenler, 2010
- 3 Eriksson, 2006, s. 32
- 4 Eriksson, 2006, s. 33
- 5 Eriksson, 2006, s. 38
- 6 Bourdieu, 1995
- 7 Skot-Hansen, 1992, s. 6
- 8 Skot-Hansen, 1992, s. 7
- 9 Jensen, 2003
- 10 Gans, 1999, s. 5
- 11 Jensen, 2003, s. 71
- 12 Jensen, 2003, s. 74
- 13 Warde, 2011 s. 81
- 14 Warde, 2011 s. 79
- 15 Peterson & Kern, 1996 s. 904
- 16 Gans, 1999, s. 10-12
- 17 Gans, 199, s. viii
- 18 Shusterman, 2003, s. 289
- 19 Kaare Nielsen, 2006, s. 15
- 20 Kaare Nielsen, 2006, s. 15
- 21 Jensen, 2003, s. 66
- 22 Kaare Nielsen, 2006
- 23 Jensen, 2003, s. 75
- 24 Jensen, 2003, s. 78

ET NEOTRIBALISTISK PERSPEKTIV

Af Sebastian Erik Johnsen

Antallet af besøgende på landets kulturinstitutioner er faldende. Det er efterhånden kun en lille trofast skare af den danske befolkning, der benytter sig af statens kulturtilbud. Men er dette egentlig et problem, og er det statens opgave at kontrollere formidlingen af kulturen?

En dansk kulturinstitutions historie

År 1610, København. En lille omrejsende teatertrup fremfører deres stykke på en åben tribune nær byens centrum. Folk sidder og spiser, råber op til de optrædende, går rundt mellem hinanden og udveksler samtaler. Publikum er godt underholdt, og teatertruppen kan regne med at få et godt solidt måltid mad og lidt øl på den nærliggende kro. År 1810, København. Byens centrum har flyttet sig fra det gamle, plørede Gammeltorv til Christian d. 5s Kongens Nytorv. I det 62 år gamle Kongelige Teater har mørket sænket sig. Den danske elite sidder stille og venter iført deres fineste klæder. Forestillingen går i gang, mens publikum sidder tæt pakket i mørket og betaget betragter, hvad samtiden anser for god kultur. År 2010, København. Samme bygning, samme sceneri, og dog, for publikumsrækkerne i den før så eftertragtede kulturinstitution, hvor det københavnsborgerskab kunne gennemføre deres dannelsesrejse ud gennem scenekunstens ritualer, er nu ikke engang halvt fyldte. I 2010 kom der i gennemsnit 448 tilskuere til hver af de 368 fremvisninger af skuespil (Danmarks Statistik, 2011). På Gamle Scene er der plads til ca. 1500 (Det Kongelige Teater). Dette tyder på, at til trods for, at kulturen i dag er frigivet, og de fleste mennesker i samfundet har tid og råd til at gå i teateret, er det en begrænset mængde, der gør det. Tager man et vue over andre klassiske kulturinstitutioner som museer og operahuse, ser man den samme tendens. Antallet af mennesker, der ikke har været på et kunstmuseum i over et år, er fra 1989 til 2004 steget med 11 %. (Bille, Fridberg, Storgaard, & Wulff, 2005)

Kultur for alle

Nu tidligere kulturminister Carina Christensen satte på baggrund af disse tal gang i projektet ”Kultur til alle”. Igennem en 44 sider lang rap-

port introducerede hun ideer til fremtidens kulturformidling i Danmark, en kulturformidling der skal fokusere på netop de brugere, der i dag fravælger de klassiske kulturinstitutioner. Disse brugere, de såkaldte ikke-brugere, består af tre forskellige befolkningsgrupper. Unge mennesker, nydanskere og de socialt udsatte. Det er hendes plan, at for at nå disse grupper, skal fremtidens kunst og kultur ” ...endnu mere ud i det offentlige rum”. (Kulturministeriet, 2009)

Ved at ”få de statslige kulturinstitutioner til at skabe kulturtilbud på utraditionelle steder i det offentlige rum, så borgerne kan blive beriget med en kulturel oplevelse, hvor de mindst venter det. Samtidig kan de blive inspireret til at søge flere og andre kulturtilbud på egen hånd [...] de skal vide, at kulturtilbuddene og kulturinstitutionerne også er til for dem.” (Kulturministeriet, 2009)

Det handler om at få introduceret ikke-brugerne til de kulturtilbud, som institutionerne tilbyder, og som de ellers ville gå glip af. Samtidig fungerer eventen som en aktiv reklamesøjle for kulturinstitutionens institutionaliserede værker bag væggene i dets fysiske tilhørssted. Men er der brug for denne reklame? Hvorfor er det, at kulturinstitutionerne og kulturpolitikere prøver at trække kulturen ind i bag sterile, institutionaliserede vægge?

Den elitære kultur

Kunsten og kulturens arena har altid været et sted for højtidelighed eller underholdning. Som den lille historie om et teater i København i starten af denne artikel fortæller, var der stor forskel på, hvordan man opfattede teaterkunsten i 1610, og hvordan den blev opfattet blot 200 år efter. Hvor den tidligere var ren underholdning, evt. sammenblandet med kritik af det politiske system, blev den i takt med et øget fokus på kunst fra det højere borgerskab anset som et kulturelt dannende middel. Teateret gik derfor fra at have været underholdning for masserne til at være højtidelighed for eliten. Den blev presset ind bag mure, mistede sin folkelighed og blev institutionaliseret præcis som mange andre typer af håndværk på den tid. (Waade, 2002) Her igennem blev massekultur og finkultur et socialt distanceringsmiddel for eliten i samfundet. De forskellige kunstarter levede stadig videre i begge typer af kulturlag, men kun anerkendt som rigtig kunst af eliten. Efterhånden som skellet mellem elite og almen borgere fladede ud, fortsatte kulturinstitutionerne gennem en anden type elite, kultureliten, med at være udslagsgivende over for, hvad

menigmand skulle opfatte som god kunst og kultur. Derved har kunstinstitutionerne frem til i dag på trods af, at det borgerskab, der oprindeligt gav dem magt, ikke længere eksisterer, været i stand til at køre et lukket system for kultureliten, bekræftet af dem selv. Legitimeringen af dem selv er sket på baggrund af æstetiske smagsdommere fra selv samme kulturelite, som de henvender sig til (Waade, 2002). Følger man Bourdieu er der her tale om et socialt felt af specialister inden for en bestemt genre. Disse specialister eller eksperterets opgave er at tage stilling til, hvad der i samfundet skal defineres som kunst, og hvad der skal udstilles på de kunstinstitutioner, de selv benytter sig af (Bourdieu, 1984). Eksperter, der gennem deres uddannelse er blevet præsenteret for, hvad tidligere tider så som god kunst og kultur og har baseret deres kultursyn på dette.

Kulturel legitimering

Den kultur, som Carina Christensen ønsker at udbrede i samfundet og mere specifikt til de grupper i samfundet, der ikke benytter sig af denne kulturtype i forvejen, er altså en kulturgenre, der er blevet båret op gennem årene på sine egne skuldre af en konservativ masse af eksperter, der har anset deres kultur for at være bedre end andres. Måske er det derfor, at projektet *”Kultur for Alle stiller krav til kulturinstitutionerne om at levere relevante og vedkommende tilbud. Der ligger derfor en opgave i at tage de kritiske briller på og turde være ærlig i forhold til den virkelighed, som kulturinstitutionerne befinder sig i”* (Kulturministeriet, 2009). For set i lyset af modernitetens aftraditionalisering og uddifferentiering er kunstinstitutioners kulturelle betydning i samfundet i opløsning. Hvis der ikke længere er sammenhæng mellem kunstens institutionelle struktur og dens kulturelle betydning i samfundet, hvor er så legitimitet bag opretholdelsen? Når institutionskunst ikke længere kan garantere kunstværker og kunstoplevelsers værdi i samfundskulturen, er den så stadig berettiget til at blive betragtet som dannende og bevidshedsudfoldende?

Det mener Carina Christensen, dog med det i mente, at det kun sker ”*..hvis museerne har interessante og relevante tilbud, som appellerer til vor tids borgere og derved skaber kultur for alle”*. (Kulturministeriet, 2009) Nutidens borgere lever i et kulturelt overflodssamfund, hvor publikum har udviklet sig til bevidste, masseforbrugende kunder. Individet er kulturelt frisat til selv at styre sine handlinger og meninger i kulturdebatten (Waade, 2002). Når Kulturministeriet fremlægger rapporten *”Kultur til alle”*, sker det i et ønske om at danne en fælleskulturel baggrund for hele befolkningen? At formidle, hvad staten og derigennem

kulturinstitutionerne ser som god kultur ud til danskerne. Dette har de bl.a. tænkt sig at gøre ”ved at tage ud der, hvor ikke-brugerne færdes til daglig, eller ved at invitere dem ind til særlige *arrangementer på deres kulturinstitution*” (Kulturministeriet, 2009). Gennem hele rapporten gøres der meget ud af, at kulturinstitutionerne skal tage ud blandt befolkningen og udbrede deres budskab om god kultur. Kulturinstitutionerne er altså i denne sammenhæng blevet en missionerende trosretning, der tager ud blandt, hvad de anser for hedninge, for at omvende dem til den rette tro. For det må jo være sådan, det er. Hvis en del af befolkningen ikke benytter sig af de kulturtilbud, staten stiller til rådighed, er det nok, fordi befolkningen lever i uvidenhed, og det er derfor statens opgave at løfte dette slør og føre dem ind i oplystheden. Den samme tankegang kunne indtil for få år siden ses på en anden type af landets kulturinstitutioner: folkebiblioteket. De så det som deres pligt at danne de besøgende, igennem hvad der blev anset som god litteratur. Dette syn har ændret sig i dag, og ifølge biblioteksloven er det ”*folkebibliotekernes formål [...] at fremme oplysning, uddannelse og kulturel aktivitet ved at stille bøger, tidsskrifter, lydbøger og andre egnede materialer til rådighed...*” (Kulturministeriet, 2008). Det er i denne sammenhæng ordene ”til rådighed”, der adskiller biblioteket fra Carina Christensens initiativ. Er det statens pligt at få samtlige borgere til at interessere sig for alt inden for kulturlivet? Har den enkelte borger en ukendt længsel efter at blive kulturelt oplyst efter en opskrift, som en selvvalgt kulturelite har opfundet? Dette er næppe tilfældet.

Neotribalisme i samfundet

En mere troværdig teori kunne være, at dele af befolkningen ikke føler, at kulturinstitutionerne er i stand til at omfavne deres kultur, eller at deres kultur ikke egner sig til at blive institutionaliseret. Kulturarenaer er steder, hvor individet har mulighed for at selviscenesætte sig selv, selvrealiseres og afprøve ideer og begreber om virkeligheden. I takt med at folk blevet mere veluddannede, skabes der via deres job eller studie en forventning om en konstant videreudvikling både videnskæssigt, men i lige så høj grad kulturelt. På samme vis er der et ønske om at udvide egen horisont. Dette sker igennem selviscenesættelse af den enkelte, men for at denne selviscenesættelse skal give mening for individet, er den nødt til at foregå i et fællesskab. Disse nye fællesskaber, som folk i stigende grad søger mod, kaldes for neotribale fællesskaber. Oversat betyder det *nye stammefællesskaber*. Kendetegnet ved neotribale fællesskaber er, at de er baseret på lyst og interesse, og ikke loyalitet, pligt

og historie, som forbindes med de traditionelle fællesskaber (Maffesoli, 1996). Kulturgrupper med specifikt indhold. Det er ikke længere nok at mødes for at diskutere løst og fast. Individet søger i stedet mod mere indholdsrige kulturelle interessefællesskaber. Folk med fælles interesser mødes både virtuelt og face-to-face for at skabe indhold i hverdagen. Facebook, Wikipedia og World of Warcraft er eksempler på neotribale kulturfællesskaber i den virtuelle verden. I ”den virkelige verden” er neotribale fællesskaber også et udbredt fænomen, som både ses i form af madklubber, studiegrupper og spirituelle kulturfællesskaber. Modsat de traditionelle kulturfællesskaber, der blandt andet karakteriseres i de klassiske kulturinstitutioner, er der en helt anden struktur i neotribale fællesskaber, som er langt friere. Der forventes, at medlemmerne selv skaber rammerne og indholdet i fællesskabet (Maffesoli, 1996). Den kulturelle arena er altså en åben plads for kamp og indspil, hvor deltagerne i lige så høj grad er aktører, som publikum er. På den måde investeres der hele tiden ny energi fra medlemmer, så kulturfællesskabet konstant skabes ud fra nogle nye rammer (Waade, 2002). Samtidig er flygtigheden central, da individet let kan bevæge sig videre til et nyt kulturfællesskab den dag, hvor denne ikke føler, at han eller hun besidder samme kulturelle interessefællesskab som de andre i gruppen. Det neotribale kulturfællesskab kan på den måde ofte ses i relation til individets personlige projekt. I dagens samfund er der en stigende tendens til, at identitet skabes i kraft af ens kultur- og fritidsinteresser, hvilket ofte sker i relationen til andre. Neotribale fællesskaber er centrale i denne sammenhæng, da folk, bevidst eller ubevidst, benytter forskellige fællesskaber som led i deres identitetsdannelse (Maffesoli, 1996).

Identitetsdannelse gennem kulturen

Ordet identitetsdannelse er vigtigt i denne sammenhæng, da det er ud fra dette, at individet udvælger sine kulturelle interesser. Tvprogrammer som X-Factor og Paradise Hotel kan være en vigtig del af en 15-årigs selviscenesættelse over for det neotribalistiske kulturfællesskab som denne tilhører. Stieg Larssons Millennium-trilogi kan være en andens yndlingsroman og startskuddet til hans lyst til at læse. Mens en tredje person vælger at bruge sin fredag aften på at gå i Operaen og se ”La Bohème”. Alle tre personer kan opfattes som kulturelle, men vil alligevel af de fleste blive rangeret efter en kulturel målestok opsat af folk, som for det meste ikke kender noget til de kulturgrupper, de nedrangerer. Et eksempel på dette er den nuværende kulturministers Per Stig Møllers holdning til populærkulturen. Mens han er velbevandret i Nietzsche,

er X-Factor og Paradise Hotel næsten ukendte koncepter for ham, selvom begge programmer bliver fulgt af flere hundredetusinde danskere (Politiken, 2010). At kulturministeren selv ikke er bekendt med alle nuancer inden for sit felt bør dog ikke være et problem, så længe det ikke påvirker hans måde at lede området på. Statistikkerne viser med al tydelighed, at mange af de nuværende statslige kulturinstitutioner netop ikke er i stand til at fange det publikum, der får deres kulturelle identitet gennem andre medier end de klassiske kulturinstitutioner. De klassiske kulturinstitutioners kernebrugere er ifølge Kulturarvsstyrelsen hovedsageligt kvinder over 50 med en mellem eller lang uddannelse bag sig. (Kulturarvsstyrelsen, 2009) Denne gruppe er i sig selv en del af det neotribalistiske samfund, hvor den udgør en kulturel interessegruppe omkring, hvad de anser som oplysende og selvscenesættende for deres person inden for dette fællesskab. Denne gruppe er samtidig den eneste gruppe, som rapporten "Kultur til alle" vælger specifikt ikke at fokusere på: "*Kulturinstitutionerne skal have særligt fokus på at formidle deres kulturtilbud bredere ud end til institutionens kernebrugere.*" (Kulturministeriet, 2009). Men er dette budskab i sin grundvold ikke forkert?

Burde kulturinstitutionen ikke netop fokusere på deres kernevælgere for at få dem til at nyde oplevelsen? Det er rigtigt, at kernebrugere har en tendens at forblive loyale overfor deres kulturinstitution. Men følger man ideologien bag det neotribalistiske samfund, består det i, at brugerne i fremtiden vil basere deres valg af kulturinstitution på lyst og interesser frem for loyalitet og pligtfølelse. Hvis man i stigende grad begynder at flytte fokus fra det, som de nuværende kernebrugere kommer der for, er der så ikke på længere sigt en mulighed for, at man mister samtlige af sine brugere? Det neotribalistiske samfund lægger op til at hver enkelt interessegruppe danner deres eget syn på, hvad de opfatter som kultur. Kultur er noget, man vælger. Ikke noget, som staten vælger for én.

Kultur for alle revisited

En af de ting rapporten "Kultur for alle" viser, er at også kulturministeriet har problemer med at finde rundt blandt de mange forskellige kulturgrupper i landet. Blot det at inddele *ikke-brugere* i tre kategorier: unge, nydanskere og socialt udsatte viser en mangel på forståelse for alle de nuancerede kulturgrupper, disse består af. Der skal desuden, ifølge rapporten, øges fokus på stort set samtlige grupper, der ikke tilhører kernebrugere. Hvis kulturinstitutionerne skal begynde at lave arrangemen-

ter og iscenesætte sig selv efter samtlige samfundsgrupper, mister de så ikke deres legitimitet som specialister inden for bestemte kulturområder til fordel for kulturel legeplads for masserne? En kulturel dannelsesrejse er som navnet antyder en rejse. Hvert enkelt individ starter ikke nødvendigvis det samme sted og behøver nødvendigvis heller ikke at have samme mål. Hvert enkelt individ behøver ikke at have en holdning til Tolstoj eller bruge sine weekender på Arken. Hvis kultur er for alle, står det os så ikke frit for selv at vælge vores egen kultur? Er der i en globaliseret verden, med interessefællesskaber på tværs af landegrænser behov for en national kulturkanon, der fortæller os, hvad der er godt og dårligt? Begrebet *ansvar for egen læring* må stadig være gældende. Er det statens pligt at forme den enkelte individs kulturopfattelse, eller er det en proces, som individet selv påbegynder ved dets fødsel og slutter, når det dør...?

Referencer

Bille, T., Fridberg, T., Storgaard, S., & Wulff, E. (2005). Danskernes kultur- og fritidsaktiviteter 2004 – med udviklingslinjer tilbage til 1964. København: AFK.

Bourdieu, P. (1984). *Distinction: A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.

Danmarks Statistik. (2011). Statistikbanken. Hentet fra Danmarks Statistik: <http://www.statistikbanken.dk/statbank5a/default.asp?w=1440>

Det Kongelige Teater. (u.d.). Hentet fra Det Kongelige Teater: <http://kglteater.dk>

Dewey, J. (2005). *The live Creature*. New York: The Berkley Publishing Group/ Penguin Group.

Kulturarvsstyrelsen. (2009). National brugerundersøgelse på de statslige og statsanerkendte museer i Danmark. København: Kulturarvsstyrelsen.

Kulturministeriet. (2008). Bekendtgørelse af lov om biblioteksvirksomhed. København:

Kulturministeriet.

Kulturministeriet. (2009). *KULTUR FOR ALLE – KULTUR I HELE LANDET*. København: Kulturministeriet.

Maffesoli, M. (1996). *The Time of the Tribes: The Decline of Individualism in Mass Society*. London: Sage.

Politiken. (2010). Jeg kan kun skuffe. Hentet fra Politiken.dk: <http://i.pol.dk/kultur/909311/per-stig-moeller-jeg-kan-kun-skuffe/>

Waade, A. M. (2002). *Kunstens arenaer - Autonomi i opløsning*. Aarhus: Aarhus Universitet.

ET PROSUMERPERSPEKTIV

Af Henrik Dybdahl

Nutidens *prosumers* vil ikke bare være tilskuere. De deltager og producerer, mens de forbruger. De er et bud på en ny relation mellem kulturforbrug, kulturformidling og kulturproduktion. Denne artikel vil indkredse *the prosumers*, opliste en række udfordringer, de stiller til kulturinstitutionerne og diskutere udfordringer og konsekvenser for kulturinstitutionernes formidlingsformer.

The Grey Video. Til lyden og synet af tusinder af jublende teenagere ser man kontrollærtælle tælle ned og sætte lyd til scenens mikrofoner. *Sceneskift.* The Beatles entrerer og synger oh yeah, oh yeah, oh yeah. *Sceneskift.* Den sorte rapper Jay-Z træder frem i kontrollærtælle overvågningskameraer og synger hey, hey, hey, yeah Can I Get An Encore Do You Want More? *Sceneskift.* The Beatles står på scenen, men den vante baggrund ændres og Jay-Z's lyrik projiceres på den pixelerede baggrund. *Sceneskift.* En laber sort kvinde tager jakken af et af Beatles-medlemmerne, der straks begynder at break-dance til lyden af jublende teenagepiger. *Sceneskift.* På scenen bliver Ringo Starrs trommesæt til en DJ-pult, hvor han scratcher vinylplader mens Jay-Z's bevægende kontrafej fungerer som levende baggrund.

Denne artikel ønsker at indkredse og beskrive en ny form for kulturforbrug og -produktion og diskutere udfordringer, konsekvenser og perspektiver for kulturinstitutionerne.

Prosuming- eller *remix-*kulturen er, som det også fremgår af navnet, en kreativ kultur, hvori kulturproduktion foregår ved at mikse kulturprodukter med hinanden. Det handler kort sagt om at sætte kulturprodukter ind i en ny kontekst. Nye produkter opstår, når kulturproducenten, dj'en eller remixeren, sammensætter eksisterende materiale på nye måder og i nye sammenhænge. Det kan fx ske ved at sætte moderne hiphop-musik til en dansefilm fra 1950'erne, så der opstår et nyt udtryk, som er forskelligt fra de to selvstændige produkter. De nye sammenhænge kan være med til at skabe forskellige refleksioner hos publikum, og kan samtidigt rumme kunstneriske

kvaliteter og være med til at gøre kulturarven relevant, ved at relatere den til nutiden og den kultur, publikum kender.

Ovenstående beskrivelse af DJ Danger Mouse's video The Grey Video¹ er medtaget som et eksempel på et prosuming-kulturprodukt, der ikke blev produceret med henblik på indtjening, og som på grund af ophavsbeskyttede rettigheder ej heller har mulighed for at blive solgt på kommercielle vilkår. The Grey Video repræsenterer blot et enkelt nummer fra albummet The Grey Album fra 2004, der er et mix af The Beatles' The White Album fra 1968 og Jay-Z's The Black Album fra 2003.

Tilbage i 1972 forudså Marshall McLuhan og Barrington Nevitt i værket Take Today : the executive dropout², at med ny elektronisk teknologi ville konsumenten også blive producent. Tankerne om prosuming er altså ikke nye, men hvad der har ændret sig, er forskellige kulturelle og teknologiske forudsætninger. Teoretikeren Leo Mannovich beskriver den computerbaserede kultur således "*As distribution of all forms of culture becomes computer-based, we are increasingly 'interfacing' to predominantly cultural data - texts, photographs, films, music, virtual environments. In short, we are no longer interfacing to a computer but to culture encoded in digital form.*"³ I sin Ph.d.-afhandling Access Culture The Remixable Culture of Prosumers and the Cultural Policy of the European Union skriver Bjarki Valtýsson, at denne kultur tydeligst kommer til udtryk i world wide web, som kan ses som en stor database fyldt med tekster, billeder, video og lyd, klar til at blive manipuleret af brugerne. Computerens indtog i kulturen betyder ikke bare, at der opstår nye kulturelle produkter, men at de kulturelle produkter, vi kender (tv, radio, aviser) også ændrer karakter. Udviklingen henimod større brugerdeltagelse og interaktion er med til at udviske forskellen mellem kunstner og publikum⁴. Således opstår begrebet Prosumer; Valtýsson citerer Felix Stalder som i sin artikel The End of an Era: the Internet hits ground fra 2001 siger "*the interactive and participatory nature of on-line art works seemed to erode distinction between artist and audience and offer a model for what some called the rise of the "prosumer": the consumer who is also a producer.*"⁵

Lawrence Lessing, en af fortalere for remix-kulturen og forfatter til bogen Free Culture, mener, at der er forskellige parametre, der har betydning for remix-kulturens fremgang og spredning. Det drejer sig om fildeling, billigt optageudstyr, open source software,

nemme redigeringsredskaber og billig båndbredde. Dette er forudsætningen for den rige og forskelligartede strøm af kreativitet, bygget på kreativitet, som han kalder remix-kulturen⁶.

Denne form for kulturproduktion har dog altid eksisteret. Lessing argumenterer for, at fx Hollywood i høj grad er grundlagt af personer, der benyttede sig af hinandens materiale. Der findes også hele værker, der udelukkende er baseret på andres materiale. Den amerikanske instruktør J.X. Willams hovedværk Peep Show (1965) består udelukkende af filmklip som J.X. Willams samlede sammen, da han arbejdede som filmoperatør. På trods af at denne film er af stor filmhistorisk interesse, kan den ikke udgives, da det er stort set er umuligt at fremskaffe tilladelse fra alle rettighedshavere.

Reaktioner fra etablerede kulturinstitutioner og kulturproducenter. Kulturministeriet har i to rapporter, Reach Out⁷ udsendt ultimo 2008 og Kultur for alle – kultur i hele landet⁸ udsendt ultimo 2009, forholdt sig til tilgængeliggørelse, formidling og brugerinddragelse af kunst, kultur og kulturarv og oplyst en række anbefalinger til hvordan kulturinstitutionerne bør agere inden for disse felter. Kulturminister Carina Christensen skriver blandt andet at man kan tage samspillet med brugerne ind i ”...*en bevidst tilrettelagt kunstnerisk eller kulturfaglig kvalitetsudvikling. Det er vigtigt, fordi deltagelse, dialog og deling af oplevelser, tanker og viden i dag er blevet en selvfølge for mange brugere.*”⁹ Kulturministeren peger altså på, at brugerinvolvering vil have en række fordele for institutionerne, og at det er helt væsentligt for mange brugere.

Helt så åben er den danske pladeindustri dog ikke for remix. Den kæmper for at forbyde fildelingssoftware og hjemmesider. Pladebranchens interesseorganisation IFPI's forsøg på at lukke for Tele2's kunders adgang til bittorrent siden piratebay.org, med påstand om, at siden indeholder materiale, der krænker deres medlemmers ophavsrettigheder, er et eksempel på dette¹⁰. Samtidig forsøger producenterne også at beskytte deres digitale materialer med forskelligt DRM-software (Digital Rights Management), hvorved de forhindrer uautoriseret distribution. Lessing argumenter ikke for fildelingstjenester som bittorrents eksistens, for at de kan bruges til at krænke ophavsrettigheder, men han mener, at deres eksistens er vigtig, fordi de også opfylder lovlige formål, så som at understøtte remix-kulturen. Han er således modstander af, at såkaldte pirater ulovligt deler ophavsretsbeskyttet materiale. Han er i stedet fortaler for en

ændret copyright-lovgivning, kort sagt ønsker han at gøre det nemmere at bruge ophavsbeskyttet materiale på nye måder, blandt andet ved at gøre det nemmere at finde og betale rettighedshaverne. I dag kan det være en utrolig besværlig proces at finde frem til alle rettighedshaverne på en given film, da både producenten, instruktøren, komponisten o.s.v., har rettigheder.¹¹

For kulturinstitutionerne er det naturligvis ikke muligt at omgå eksisterende lovgivning. Til gengæld findes der enorme mængder af rettighedsfrit kulturarvsmateriale, hvis tilgængelighed kun er et spørgsmål om kulturarvsinstitutionernes ageren. Som selvfølgelig er afhængig af politiske krav, økonomi osv. Fysiske kulturarvsmaterialer har naturligvis også bevaringshensyn at forholde sig til, men for den del af dansk kulturarv, der er digitaliseret og som der på grund af alder ikke længere er ophavsretsbeskyttet, er det ikke en begrænsning.

Peter Hanke skriver i den nyligt udgivne bog *Kulturens skjulte styrker - institutioner, reservater og inspiration*, om en ny måde at kulturformidle på, hvor der bør indgå en gaveøkonomi i stedet for at forsøge at sælge billetter og fokusere på bundlinjen. Som med open source computerprogrammer bør man bekende sig til et princip hvor *"bidragene fra brugerne kvalificerer og raffinerer institutionens udspil."*¹² Han skriver også at *"Kulturarven består af værdier, som den enkelte forvalter ikke har nogen personlig andel i eller ejerskab til."*¹³

Uden at nævne prosumers formulerer Hanke dermed et grundlag for fremtidig samarbejde mellem kulturarvsinstitutionerne og de forbrugere, der ønsker at arbejde med materialet – privat eller professionelt. Han skriver endvidere: *"Den nye professionalisme er selvbevidst og grådig efter inspiration og autenticitet, trænger dybere ned i personligheden og bryder grænserne mellem de mentale tilstande, vi tidligere har kaldt arbejde og fritid. Den nye professionalisme tager udgangspunkt i en selvrealisering, som minder om kulturlivets aktørers egne karrierevalg og forhåbninger, og den går elegant uden om de mange besværlige kompromiser, der følger med tilværelsen i en typisk kulturinstitution."*¹⁴

Eksempler på tilgængeliggørelse og brug

Helt tilbage i 2005 lancerede BBC i samarbejde med bfi (British Film Institute), Channel 4 og Open University The BBC Creative Archive pilot. Formålet med initiativet var at tilgængeliggøre en række film, fotos og lydklip under parolen: Find it. Rip it. Mix it. Share it. Come and get

it¹⁵. De fire aktører ønskede at udvikle en licens under hvilken briter kunne downloade og remixe en lang række kulturprodukter. Selvom forsøget er slut, tilgængeliggør bfi og Open University stadig digitale filer under Creative Archive licensen.

Licensen, under hvilken ikke-kommercielle aktører kunne benytte sig af digitalt materiale, er dog mere restriktiv end andre copyleft licenser.¹⁶ Interessant er det dog at se forsøget som en måde hvorpå store (kultur)institutioner forsøgte at offentliggøre primært ophavsbeskyttet materiale på.

Københavns Kommunes Biblioteker (KKB) lancerede i 2009 projektet Demoteket¹⁷. Formålet med dette er at give små kulturproducenter mulighed for at blive set, hørt og læst. Ganske simpelt stiller Demotekerne (på seks af kommunens biblioteker) plads til rådighed for formidling og udlån af materialer, som de udøvende kunstnere selv skal indlevere til bibliotekerne. KKB kræver, at det indleverede materiale indleveres sammen med en kontrakt, hvor producenten garanterer at være ophavsmand til hele det indleverede værk. Der er ingen krav til, hvilken type kulturprodukt, der indleveres, hvorfor der findes ”*alt fra krøllede soveværelsesproduktioner til indieselskabers avantgardeproduktioner. Fra dubplates til zines, fra kunstmaleri til digtsamlinger, fra streetart-bøger til stencils. Og bedst af alt: du kan få lov til at låne det med hjem ligesom med alle andre biblioteksmaterialer.*”¹⁸

KKB vælger bevidst at distancere sig fra de vante kulturproducenter og fortsætter ”*På Demoteket er vi af den overbevisning, at dine værker er værd at se og høre, uden indblanding fra store forlag og pladeselskaber. Vi mener at Do It Yourself-kulturen er en af de mest banebrydende og dynamiske udviklinger indenfor det københavnske kulturliv i senere tid.*”¹⁹

Et andet eksempel på facilitering af prosuming findes hos fotodelings-websitet Flickr²⁰. På Flickr kan brugerne uploade og kommentere digitale fotos, af hvilke der findes adskillige milliarder. Flickr startede med at være et website for private, men startede i januar 2008 projektet Flickr Commons²¹ i samarbejde med The Library of Congress. Formålet med Flickr Commons er dels at give adgang til en række af verdens offentlige fotoarkiver, dels at give mulighed for at private kan komme med input gennem kommentarer og tags til de enkelte billeder.

En række arkiver og biblioteker fra hele verden deltager nu i projektet og tilgængeliggør en mængde fotos. Dette har været en overvældende succes, hvor mange private netop gør som tænkt; beriger materiaerne med kommentarer og metadata.

Derudover remixes mange af fotografierne også og bliver til t-shirts, collager, håndtasker, photoblocks, punge, plakater, elementer i malerier og meget mere. Der er blevet oprettet en diskussionsgruppe med navnet Re-mix! Mashing up the Commons your way... hvor ophavs-mændene til en række remix-produkter stolt fremviser hvad de har lavet.²²

Photoshop Tennis²³ er en gruppe på Flickr, hvor folk spiller Photoshop Tennis. Spillet går ud på at en person uploader et foto, sætter nogle regler (et foto pr bogstav: a-z), hvorefter deltagerne starter med at tilføje et foto med a, fx and. Dette indsættes så som man har lyst til i Photoshop, eller et andet fotoredigeringsprogram, og så videre. Til sidst ender man med en collage af fotos – og et remixed kulturprodukt der er udtryk for kulturforbrug. Et af eksempler er PSTennis-spil nr. 123: Traffic Jam²⁴, hvor udviklingen bevæger sig fra et simpelt foto af motorvejskø til et større kaos-lignende motiv. Første tilføjelse det originale foto er et flammende Godzilla-monster. Dernæst bliver synsvinklen ændret til inde fra en bil – med en skrigende dreng på bilens køler. Drengen undergår en forvandling, og bliver tilsidst til en pige. Der kommer en militærtank til, en faldskærmspringende rullestolskører, militærfly og mange, mange flere monstre.

Det er interessant at se, hvordan Flickr's (eller rettere brugerne af Flickr's) tilgængeliggørelse, medfører en række aktiviteter, illustreret både ved gruppen der diskuterer remix af materiale fra Flickr Commons og ved gruppen af dem, der spiller Photoshop Tennis og billedmanipulerer i stor stil. Alle aktiviteter, der kun er mulige, fordi en stor mængde digitalt fotomateriale er gjort tilgængeligt.

KKB har med projekt Demoteket valgt at svare på det behov, der er blandt små kulturproducenter – remixere eller ej – for at komme ud med deres produktioner. Og det er jo prisværdigt i sig selv, men understøtter kun et element i prosuming, nemlig tilgængeliggørelse af det mixede materiale, men ikke de processer, der ligger forud.

The Creative Archive License og også BBC's Creative Archive var til gengæld et forsøg på at facilitere hele prosuming-processen ved at tilbyde brugerne at finde materialet, downloade det, mixe det, og til sidst dele det med andre brugere af det kreative arkiv.

Udfordringer, konsekvenser og perspektiver for kulturinstitutionerne

Hvad gør man med de brugere der ønsker at deltage? Et af de åbenlyse svar er selvfølgelig at man giver dem lov, og så finder ud af hvordan og

hvorledes med tiden. Ja, ikke bare giver dem lov, men hjælper dem, faciliterer dem, og håber de vil komme igen som deltagere og med-kulturformidlere.

Men det er en væsentlig udfordring for de klassiske kulturinstitutioner og deres klassiske kulturformidling henvendt til tilskuerne. At skulle til at samarbejde med brugerne og acceptere, at det tidligere ekspertforhold mellem den alment interesserede besøgende og det vidende personale slår revner og måske allerede er væk. Jeg tænker her naturligvis på den hovedsageligt yngre del af kulturinstitutionernes brugere. Dem som ønsker at deltage, remixe og investere deres tid, kreativitet og følelser i at skabe nye kulturprodukter, der puster liv i ældre, måske endda kanoniseret, materiale.

Heldigvis kommer den stadig større mængde digitaliseret kultur(arvs)materiale institutionerne til hjælp. For selvfølgelig kan man ikke bare stille alle materialer til rådighed. Eller det man jo godt, for meget af det materiale der findes på museer og arkiver, bliver jo alligevel aldrig nogensinde benyttet. En vis grad af bevaringshensyn synes dog rimeligt. Men med det digitaliserede materiale er der ikke noget der hindrer en lind strøm af udveksling. Naturligvis bortset fra materiale der er ophavsretligt beskyttet eller klausuleret af andre grunde. Lyd, billeder, skrift, video og 3D-udgaver af objekter findes i overflod, og her kunne man til en start sætte ind. Derudover er der jo selve de fysiske lokaler, som kulturinstitutionerne findes i. Tænk hvis man også delte dem med brugere, der ønskede at deltage og være med. Hvis kulturinstitutioneren blev bare en lille smule som arbejdende kulturformidlingsværksteder, hvor man som besøgende tilskuer kunne iagttage nye kulturformidlingsprojekter in process – og måske endda blive inviteret til at deltage.

Konsekvenserne kan synes uoverkommelige. Kulturinstitutionerne skal åbne op. De skal stille materiale, i det mindste det digitale, til rådighed i en grad, der hidtil aldrig er set, de skal facilitere dem, der ønsker at deltage, og de skal måske endda opfordre til brug af materialer, lokaler og brainpower. Egentlig er det vel blot, hvad Kulturministeren anbefaler i de seneste rapporter?

Perspektiverne for at åbne op for en deltagerkultur er mange, men først og fremmest handler det om at være der, hvor de unge, som jo er de fremtidige bruger af kulturinstitutionerne, er og har deres råderum. At udvikle institutionerne til et sted på linje med alle de andre steder, man tjekker ud, når man er åben for input og lige hører noget musik, mens man ser nogle filmklip, spiller et spil, læser nogle tekster, kigger billeder og samtidig chatter, blogger og kommunikerer helt analogt med veninden

på besøg. ”Hey, tjek lige det her guldaldermaleri.” Tænk hvis kulturinstitutionernes materiale var en del af dagligdagens stream af input.

At åbne op for en deltagerkultur, der vil være med, betyder også at man åbner op for en kulturformidling, der styres af deltagerne selv, og hvor det er deres behov og interesser, der styrer hvilke materialer, der findes frem, hvilke stykker, der sættes op og hvilken lyd, der flyder fra højtalerne.

For hver deltager, der vælger at remixe eller bare videredele et kultur-piece, findes der en række venner og kontakter, der måske vælger at arbejde videre med remixet og deler det med endnu flere. Resultatet er en dynamisk formidling og et publikum væsentligt større end kulturinstitutionerne i dag kan tiltrække. Et publikum der vel at mærke investerer deres kreativitet og følelser i en kombination af produktion og konsumtion, og som optimalt faciliteret vil være guldgrube for kulturinstitutionerne og en ny ekspressiv kulturformidling.

Referencer

Bøger, rapporter og artikler

Hanke, Peter (2010): Kulturens skjulte styrker - institutioner, reservater og inspiration. Gyldendal

Kulturministeriets tværgående projektgruppe (2008): Reach Out! – Inspiration til brugerinddragelse og innovation i kulturens verden. Kulturministeriet.

Kulturministeriet (2009): Kultur for alle – kultur i hele landet. Kulturministeriet.

Lessig, Lawrence (2004): Free Culture - How big media uses technology and the law to lock down culture and control creativity. The Penguinpress.

Manovich, Lev (2001): The Language of New Media. MIT Press.

McLuhan, Marshall & Nevitt, Barrington (1972): Take today : the executive dropout.

Harcourt, Brace, Jovanovich

Valtysson, Bjarki (2008): Access Culture - The Remixable Culture of Prosumers and the Cultural Policy of the European Union. Department of Communication, Business and Information Technologies, Roskilde University. PhD Thesis.

Internetkilder

Alle internetkilder er kontrolleret og var tilgængelige 17.01.2011

BBC (2009). BBC's Creative Archive. Internetadresse <http://www.bbc.co.uk/creativearchive/>

Elephants Dream (2009). Animationsfilmen Elephants Dream. Internetadresse <http://www.elephantsdream.org/>

Flickr (2009). Flickr. Internetadresse <http://www.flickr.com>

Flickr Commons (2009). The Commons. Internetadresse <http://www.flickr.com/commons/>

Flickr Commons / Discuss (2009). Re-mix! Mashing up the Commons your way... Internetadresse <http://www.flickr.com/groups/flickrcommons/discuss/72157612988593338/>

Flickr Groups PSTennis (2009). Photoshop Tennis. Internetadresse <http://www.flickr.com/groups/pstennis/>

Flickr Groups PSTennis (2009). Game 123: Traffic Jam Internetadresse <http://www.flickr.com/groups/pstennis/discuss/72157594450507259/>

IFIP Danmark (2008): Internetudbyder skal lukke for adgangen til The Pirate Bay. Internetadresse: <http://www.pladebranchen.nu/?id=485>

Koman, Richard (2005): Remixing Culture: An Interview with Lawrence Lessig. O'Reilly Network. Internetadresse: <http://www.oreillynet.com/pub/a/policy/2005/02/24/lessig.html>

Københavns Kommunes Biblioteker (2009): Demoteket. Internetadresse <http://demoteket.dk/>

Raymond, Matt (2008): My Friend Flickr: A Match Made in Photo Heaven. Library of Congress Blog. Internetadresse: <http://www.loc.gov/blog/?p=233>

Stalder, Felix (2001): The End of an Era: the Internet hits ground. Internetadresse: <http://felix.openflows.com/html/endofera.html>

Wikipedia (2009) Grey Album. Internetadresse http://en.wikipedia.org/wiki/The_Grey_Album

Wikipedia (2009). Copy left. Internetadresse <http://en.wikipedia.org/wiki/Copyleft>

Noter

- 1 Wikipedia (2009)
- 2 McLuhan & Nevitt 1972.
- 3 Manovich 2001, pp. 69-70
- 4 Valtysson 2008
- 5 Stalder 2001
- 6 Koman 2005
- 7 Kulturministeriets tværgående projektgruppe 2008
- 8 Kulturministeriet 2009
- 9 Kulturministeriets tværgående projektgruppe 2008, p 7
- 10 IFPI Danmark 2008. Internetadresse
- 11 Lessing 2004
- 12 Hanke 2010, p 67
- 13 Hanke 2010, p 68
- 14 Hanke 2010, p 44
- 15 BBC. Internetadresse
- 16 <http://en.wikipedia.org/wiki/Copyleft>
- 17 Demoteket. Internetadresse.
- 18 Demoteket. Internetadresse
- 19 Demoteket. Internetadresse
- 20 Flickr. Internetadresse.
- 21 Flickr Commons. Internetadresse.
- 22 Flickr Commons / Discuss. Internetadresse
- 23 Flickr Groups PSTennis. Internetadresse
- 24 Flickr Groups PSTennis. Internetadresse

ET SPILPERSPEKTIV

Af Jakob Meerwald Jensen

Med den ekspressive kulturformidling følger et brud med de traditionelle kvalitative hierarkier for kunst og kultur. Skellet mellem populær- og finkultur nedbrydes og bliver flydende. I artiklen illustreres dette ved et blik på æstetikken i computerspil og deres bidrag til en ekspressiv kulturformidling.

”Jack, those days during the civil war were as real as they come – every day was absolute, split between life and death... You ran from it, and now, you’ve been lead back to war by something less than real.” (Skurken Solidus Snake til hovedpersonen Jack/Raiden, *Metal Gear Solid 2*.¹⁾

Ovenstående citat stammer fra dialogen i et af vor tids mest æstetisk interessante computerspil, *Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty*, udgivet i 2002 til Playstation 2-konsollen. Det er en fascinerende og avanceret fortælling om moderne krigsførelse, teknologisk paranoia og informationsfundets virtuelle simulationer. Men for at få fortalt denne historie, benytter spillet sig af nogle avancerede æstetiske kunstgreb, hvor både spillets virtuelle verden og beskuerens verden drages i tvivl og flettes ind i hinanden.

Denne særlige æstetik og fokuseringen på det kunstneriske i udtrykket markerer et nybrud i computerspillene, som tit er blevet betragtet som kulturelt underlødige og ikke på linje med bogen og andre oplysningsmedier i de kvalitative hierarkier for kunsten og kulturen.² Men med den ekspressive kulturformidling sker der en omvæltning af de kunstneriske hierarkier, hvor andre mediers æstetik erkendes som valid i de kunstneriske smagskulturer. Der sker også en anerkendelse af underholdningens medier som værende uden den skadelige effekt på åndslivet, som de førhen er blevet tilskrevet – de tildeles tværtimod et iboende potentiale for givende æstetiske oplevelser.

I denne artikel vil jeg først redegøre for den nye situation, som kunstens og kulturens verden befinder sig i ud fra et ekspressivt rationale om kulturformidling. Jeg vil give et praktisk eksempel på denne

situation med en analyse af æstetikken i *Metal Gear Solid 2*, samt en argumentation for computerspillenes bidrag til forståelsen om en ekspressiv kulturformidling.

Hierarkier i opløsning og underholdningens validitet

Den ekspressive kulturformidling har som sin forudsætning et ekspresivt rationale for kunst- og kulturforståelse – eller en ekspressiv logik, om man vil. Termen ”ekspressiv logik” er hentet fra den amerikanske kulturforsker Joli Jensen, som argumenterer for et skift i betragtningen om kunst. Vi skal, mener Jensen, se nærmere på hvad kunst i grunden *er*, snarere end hvad det *gør*. Det instrumentelle rationale, som har domineret kunstforståelsen op igennem de sidste hundrede år, ophæver kunsten til en slags ”social medicin” for folk, der ubetinget bliver bedre mennesker, så snart de introduceres til kunst. Det ekspressive rationale, derimod, betoner værdien af kunst som en meningsfuld æstetisk oplevelse for beskueren.³

Jensen tegner et billede af den kunstforståelse, som udgøres af det traditionelle instrumentelle rationale, som en forståelse af kunsten som et middel, der tvinges ned i halsen på en uvillig befolkning af en kulturel elite.

*”Instrumental logic leads inexorably to oppositions between art and media and between elite and popular tastes. It therefore insults the people who enjoy media and other forms of commercial culture, and who resent being patronized. It makes art property – the property of an educated elite – to be bestowed upon an unworthy populace.”*⁴

Den instrumentelle logik opretholdes ifølge Jensen for, at de kunstorienterede kan få bekræftet værdien af deres egen smagskultur overfor ”almindelige menneskers” interesser i massemedier, populærkultur mv., og denne implicite antagelse i kunstforståelsen leder til en lukkethed ovenfor nye medieformer og en intolerance for andre menneskers kulturelle liv.⁵

I modsætning hertil mener Jensen, at vi skal bevæge os imod en ekspresiv logik/et ekspresivt rationale, som netop anerkender kulturudbuddets diversitet i medieformer og æstetik, og som ikke patroniserer over andre menneskers kulturforbrug. Tværtimod kan den ekspressive logik være

med til at inspirere og åbne kunstverdenen for nye impulser og tiltag udefra, så spektret af hvad der betegnes som kunst kan blive beriget med gode æstetiske oplevelser, som henter deres relevans i deres mangfoldighed – finkultur, populærkultur, massemedier, mainstreamkultur, alternativ kultur osv. osv.⁶

Opløsningen af de kvalitative hierarkier, som den ekspressive logik – og dermed også den ekspressive kulturformidling – forudsætter, fører til et nyt spørgsmål: Hvor kan den rene underholdnings æstetik finde sin plads i denne nye tilstand? Er den valid nok til at betragtes som en del af kulturen, eller er den stadig så ”lav”, at den vil stå udenfor en ekspressiv kulturformidlings forpligtelser? For æstetikforskeren Richard Shusterman er svaret klart: Underholdning er lige så givende for krop og sjæl som kunsten er det, og den bør ikke underordnes kunsten. De bør nærmere sidestilles, fordi de begge to på hver deres måde bidrager til livets opretholdelse.⁷ Shusterman mener, at underholdningen har visse fejl, men at de sagtens kan forbedres og lægges til grund for meningsfulde æstetiske oplevelser.⁸

Ydermere beskriver Shusterman, hvordan underholdning udfylder en enormt vigtig funktion, i og med at den tillader folk at slappe af og koncentrere sig om andet end de strengt rationelle og seriøse tanker, som ellers optager sindet.⁹ Og det er her, at underholdningens validitet som sideordnet med kunsten understreges: Kunsten er traditionelt blevet hyllet for at stimulere kritisk refleksion og koncentration om dens æstetiske form i beskueren. Men underholdningen gør præcis det samme, mener Shusterman. Den får folk til at *koncentrere* sig – dog om noget ganske andet, nemlig om den fornøjelse, der gør livet værd at leve.¹⁰ Derfor kan kunsten altså ikke, ifølge Shusterman, stilles op på en piedestal som ”renere” end underholdningen.

Jeg mener, at det er dette ideologiske udgangspunkt for den ekspressive kulturformidling – erkendelsen af flere ligeværdige æstetiske oplevelser i kunsten og kulturen, samt underholdningens validitet som æstetisk oplevelsesform – som computerspillene kan være med til at konkretisere. Om noget er de underholdningsmedier, men de besidder samtidig også en særegen æstetisk og kulturel form, som kan være med til at uddybe det mangfoldige perspektiv, som den ekspressive kulturformidling lægger for dagen. Jeg vil prøve at anskueliggøre dette i det følgende ved en analyse af æstetikken i *Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty* (herefter MGS2).

Narrative og fænomenologiske rum, fortælling og diskurs i MGS2

Grunden til, at jeg har valgt MGS2 som materiale for min analyse er, at netop dette spil udgør en yderst særlig æstetisk form, som kan betragtes som et oplagt bud på computerspillenes æstetiske bidrag til en ekspresiv kulturformidling (jf. ovenfor).

Der er tale om, at MGS2 opererer med en sammensmeltning af *fortælling* og *diskurs* – således at forstå, at det spillet fortæller om (fortællingen), kommer til udtryk i måden, det fortælles på (diskursen), og omvendt – måden spillet fortælles på (diskursen, altså spilmekanik, grafik mv.) har også en plads i dets fortælling.¹¹ Bruger vi spilteoretiske termer, kan man også sige, at der i MGS2 foregår en sammensmeltning mellem spillets *narrative rum* og spillets *fænomenologiske rum*. Disse termer stammer fra spilforskeren Bo Kampmann Walther, som har undersøgt typer af rum i computerspil. Typerne er idealtyper; dvs. at de aldrig optræder i fuldkommen ren form i et givent spil, men altid vil være mere eller mindre accentuerede.¹² Det narrative rum handler om spillets fortælling og spillerens forhold til den: ”(...) *spilleren handler i og interagerer med rummet i overensstemmelse med en ”back-story”*. *Denne bagvedliggende rammefortælling vil ofte gradvist afsløre sig, efterhånden som spilleren trænger dybere ind i spillets lag, og dermed ”narrativiserer” spillets rum.*”¹³ Ganske modsat forholder det sig i spillets fænomenologiske rum: ”*Spillets [fænomenologiske] rum skal sikre, at det går hurtigt, at der er overraskelser, at verden yder modstand, og at spilleren kan blive bedre og bedre til at beherske verdens udfordringer.*”¹⁴ Walther opererer endvidere med en tredje rumtype, det *semiotiske spilrum*, der handler om afkodningen af/interaktionen med tegn og billeder i spillets plot og struktur for at bringe spillet videre.¹⁵ Dette vil jeg se bort fra i det følgende, da det ikke er relevant for MGS2s æstetik.

Historien i MGS2s narrative rum tager sin begyndelse, da en gruppe af terrorister og lejesoldater kaprer det fiktive olieoprydningsanlæg The Big Shell. Ombord på anlægget befinder sig højtstående medlemmer af USAs regering, samt selveste præsidenten, på en rundvisning. De tages som gidsler, og terroristerne truer med at slå præsidenten ihjel og starte en gigantisk miljøkatastrofe ved at smadre The Big Shell, hvis ikke de modtager et pengebeløb. Som spiller påtager man sig rollen som agenten Raiden, sendt ind af en hemmelig organisation i USAs militær for at udbedre situationen. Vejledt af sin overordnede, oberst Campbell, over

radioen, forsøger Raiden trods mange forviklinger at redde præsidenten og neutralisere terroristgruppen, som ledes af den kyniske supersoldat Solidus Snake.

Da Raiden endelig finder frem til præsidenten, fortæller han Raiden en forbløffende hemmelighed: Præsidenten er blot en kransekagefigur for USAs regering, som i virkeligheden ledes af en skygge-regering, en hemmelig sammenslutning ved navn The Patriots. Disse har magt nok til at forme hver eneste detalje i verdenshistorien, hvert eneste aspekt af den daglige informationsstrøm, efter deres dagsorden. The Patriots er også bag konstruktionen af The Big Shell, som i virkeligheden er en stor krigsmaskine kaldet Arsenal Gear. Præsidenten bliver myrdet efter denne oplysning er givet, og Raiden sætter af sted for at uskadeliggøre Arsenal Gear. Dette gør han ved at inficere dens centrale AI (kunstige intelligens) med en virus. Og herfra tager begivenhederne fart.

Raiden tages til fange, men undslipper med nød og næppe. På dette tidspunkt begynder oberst Campbell at komme med nogle meget underlige transmissioner, hvori han bl.a. pludselig råber: "*Raiden, turn the game console off right now!*"¹⁶ Det viser sig senere, at obersten slet ikke eksisterer. Raiden har hele tiden talt med den AI, som styrer Arsenal Gear, og som nu er inficeret med virus – hvilket forklarer transmissionernes mærkelige natur. Før Raidens sidste skæbnkamp mod Solidus har AI'en en sidste meddelelse til ham: Den taler på vegne af The Patriots og forklarer, at hele affæren på The Big Shell var en stor simulation, planlagt af AI'en selv. Det hele var iscenesat som et led i The Patriots' store plan: *Selection for Societal Sanity*. Med planen vil de undersøge, hvordan mennesker kan blive påvirket til at tro på en simulation som den ægte sandhed. The Patriots vil bruge disse data til at manipulere verdens befolkning efter deres behov ved at kontrollere informationssamfundets konstante digitale informationsstrømme. Dette vil også sige, at intet af den identitet, som Raiden har bygget op omkring missionen eller sig selv, er sand; det er han blot manipuleret til at tro af The Patriots. Efter kampen mod Solidus slutter spillet med en konfus Raiden, som stiller sig selv det store spørgsmål: "*Who am I, really?*"¹⁷

For at trænge dybere ind i det narrative rum som beskrevet ovenfor, bevæger man sig som spiller igennem MGS2s fænomenologiske rum, og her tager tingene sig anderledes ud. Når man spiller, ser man Raiden skråt oppefra, og man kan dirigere ham frit rundt i de forskellige sektioner af The Big Shell med sin styreenhed (controlleren). Som Raiden kan man foretage sig mange manøvrer for at interagere med og bruge rummet til sin fordel: Man kan slå vejrmøller for at forcere farligt terræn

eller slå fjender omkuld, man kan gemme sig bag vægge og hjørner, under borde og i skabe for ikke at blive set, man kan præcisionssigte med sine våben og bl.a. skyde rør, skumslukkere osv. for at skade eller forvirre fjenden, og meget andet. Til sin hjælp har man også en radar, som viser fjendernes position i terrænet, så man kan omgå dem med mindst mulig modstand. Dør man i forsøget på at krydse det fænomenologiske rum, vises en skærm med ”Mission Failed”, og man har her mulighed for at prøve igen eller afslutte spillet. Modsat det narrative rum kræver spillets fænomenologiske rum, at man forholder sig til spillet som et spil, og at man forsøger at mestre de teknikker der skal til for at ”bryde koden”, så at sige.¹⁸

Som det er forsøgt forklaret i det ovenstående, er et spils narrative og fænomenologiske rum – eller dets fortælling og diskurs – to vidt forskellige størrelser, selvom de findes i ethvert spil. Men hvad der gør MGS2s æstetik så særlig, er som før nævnt, at det sammensmelter sin fortælling og diskurs. Det narrative og fænomenologiske rum flettes ind i hinanden på en måde, der skal analyseres nærmere i det følgende.

Virtuel virkelighed eller virkelig virtualitet – En æstetisk analyse af MGS2

Går man ud fra mine betragtninger i det foregående om spillets rum, fortælling og diskurs kan man også udlede, at MGS2 opererer på to distinkte niveauer: Et *fiktivt* niveau, hvor vi får serveret historien om Raiden og hans militære og erkendelsesmæssige strabadser (spillets fortælling/det narrative rum). Men også et *reelt* niveau, hvor vi som spillere selv er ”sat i scene” i spillet, når vi med kommandoer fra controlleren styrer Raiden gennem rummenes konkrete forhindringer (spillets diskurs/det fænomenologiske rum).¹⁹ Det der gør MGS2 så interessant rent æstetisk er imidlertid den sammenblanding af disse to niveauer, som spillets æstetik konsekvent alluderer til.

Den dobbelte æstetik kommer bl.a. til udtryk således: Da Raiden har inficeret Arsenal Gear’s AI med virus og skal slippe fri af sit fangenskab (ved at spilleren navigerer ham gennem det fænomenologiske rum), går der som nævnt ikke lang tid, før oberst Campbell og Raidens kæreste Rose begynder at sende mærkelige transmissioner til ham. F.eks. høres følgende transmission:

Campbell: ”*Raiden, turn the game console off right now!*”

Raiden: “*What did you say?*”

Campbell: *“The mission is a failure. Cut the power right now!”*

Raiden: *“What’s wrong with you?”*

Campbell: *“Don’t worry, it’s a game! It’s a game just like usual.”*

Rose: *“You’ll ruin your eyes playing so close to the TV!”*²⁰

Her ses tydeligt sammenblandingen af det fiktive og reelle niveau i MGS2. På den ene side portrætteres denne dialog, mens man avancerer igennem spillets fænomenologiske rum, og må derfor betegnes som en del af spillets reelle niveau – vi får det at vide, mens vi som spillere styrer Raiden rundt. På den anden side er både Campbell og Rose (som er dele af den førnævnte AI) udmærket klar over, at det man er i færd med, netop er en simulation/et spil (jf. spillets fortælling), og de tøver ikke med at række ud over det fiktive niveau i det narrative rum for at flette fortællingen sammen med spillets diskurs – bl.a. i Roses bemærkning om at spille tæt på Tv’et.²¹

Fortælling og diskurs sammenblandes i allerhøjeste grad, mens man prøver at slippe ud af Arsenal Gear. Her kæmper man sig vej gennem fjendtlige soldater (og overvinder dermed det fænomenologiske spilrum), men pludselig antager spillets skærbillede ”Mission Failed”-formatet uden varsel, og angiver at spillet er slut. Dog, hvis man kigger efter, ser man, at der i virkeligheden står ”Fission Mailed” – og at spillet faktisk fortsætter i et lille vindue i hjørnet af skærmen. Spillet fortæller her sin fortælling gennem sin diskurs: Den virus, som Raiden har inficeret Arsenal Gear’s AI med som del af fortællingen i det narrative rum, spreder sig nu til spillets fænomenologiske rum og påvirker dets udseende, fordi det er AI’en som står for dets opretholdelse – ja, faktisk kan man gisne om, om virussen mon har spredt sig til spillerens egen PlayStation 2-konsol?²² En gisning, som giver god mening, netop fordi AI’en forklarer til Raiden (jf. forrige afsnit), at alt hvad han har oplevet på The Big Shell og Arsenal Gear blot er en simulation, som skal tjene som en måling af, om man kan få mennesker til at tro på en simulation som den ægte sandhed.

*”På samme måde som et computerprogram styrer fiktionens miljø i det fortalte, er det fortalte i det hele taget styret af et computerprogram i spillerens PlayStation.”*²³

Her kommer citatet fra Solidus, som jeg indledte denne artikel med, til sin ret: Det, som leder Raiden tilbage til krig, er ”less than real” – det er derimod en meget virkelig virtualitet (AI’en), som manipulerer ham i

krig. Spørgsmålet er så, om den virkelighed, som Raiden kæmper i (og Raiden selv, for den sags skyld), er så virkelig som vi tror, eller om det bare er en virtuel virkelighed, foranstaltet af The Patriots – og i sidste ende vores Playstation 2, som vi som spillere kan manipulere og interagere med? Det er netop disse spørgsmål, som MGS2s særlige æstetik – sammenblandingen mellem fortælling og diskurs, narrativt og fænomenologisk rum – ansporer os til at overveje.

Computerspillenes bidrag til en ekspressiv kulturformidling

Som det er belyst gennem analysen ovenfor, besidder computerspil (og MGS2 i særdeleshed) en særlig æstetisk form, som gør det muligt for spillene at unddrage sig traditionelle formopfattelser ved at sammenblande fortælling og diskurs til en ny form for medieret fortælling. En sådan form for fortælling, som vi f.eks. ser i MGS2, ville blive øjeblikkeligt forkastet i den traditionelle kulturformidling, hvor spil som underholdningsmedier (jf. indledningen) for det første ikke nyder den store anerkendelse som formidlere af engagerende historier og interessante æstetiske kompositioner. For det andet er deres æstetiske form med sammenblanding af fortælling og diskurs så radikal, at den ikke ville kunne finde en veletableret plads i det kulturelle enhedsfelt.

Men det er netop her, at computerspil i min optik kan bidrage meget positivt til den ekspressive kulturformidling. Ved at medtage spillenes æstetik som en valid måde til at formidle kulturelle og æstetiske indtryk og oplevelser på, kan den ekspressive kulturformidling brede sit virke ud og påvirke endnu flere brugere, som er vant til at navigere i den strøm af æstetiske indtryk, som fås fra multimedierne, underholdningen mv. Og det er præcis det, som den ekspressive kulturformidling er stærk til, da den henter sin legitimitet fra ligestillingen af forskellige æstetiske former, samt en accept af underholdningens medier som befordrende for menneskets liv, sådan som Jensen og Shusterman fremhæver det. I disse henseender er computerspil en uundværlig medieform, som opfylder præcis disse karakteristika, og som kan være en øjenåbner for mange nye typer af æstetisk oplevelse. En ekspressiv kulturformidling vil tilegne sig vigtige byggesten til sit videre fundament, hvis computerspillenes æstetik kan kvalificeres og bruges i det formidlende arbejde.

For det første kunne det tænkes, at selve spillene ville få en mere fremtrædende plads i kulturformidlingen, og at formidlerne ville tage dem lige så seriøst som den ”almindelige” kunst uden at rubricere dem som

underholdning, blot med nogle andre æstetiske forudsætninger for at opleve spillene. For det andet kan man forestille sig en kulturformidling, der i højere grad bruger spillets æstetik til sit formidlende formål. Man kunne tænke sig f.eks. spilbare udgaver af litteraturens store klassikere i stedet for kommenterede udgaver, velkendte kulturelle film på spil, og meget andet.²⁴ Kun fantasien og den tekniske formåen sætter grænser for, hvordan spillenes æstetik kan berige den ekspressive kulturformidling.

Referencer

Andersen, Christian U. (2005): Mellem illusion og virkelighed – Metal Gear Solid 2 som særegen æstetisk form. I Bo Kampmann Walther & Carsten Jessen (red.): Spillets verden (s. 11-28). København, Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag.

Egenfeldt-Nielsen, Simon (2005): De voldelige computerspil – Hvor engle ej tør træde. I Bo Kampmann Walther & Carsten Jessen (red.): Spillets verden (s. 237-259). København, Danmarks Pædagogiske Universitets Forlag.

Jensen, Joli (2003): Expressive logic: A new premise in arta advocacy. *The journal of arts management, law and society*, 33(1), s. 65-80.

Shusterman, Richard (2003): Entertainment: A question for aesthetics. *British journal of aesthetics*, 43(3), s. 289-307.

Walther, Bo Kampmann (2005): Konvergens og nye medier. Århus, Academica.

Spil

Metal Gear Solid 2: Sons of Liberty (2002). Konami, udviklet til Playstation 2.

Noter

1 Metal Gear Solid 2 (2002)

2 Se Egenfeldt-Nielsen (2005), s. 238.

3 Jensen (2003), s. 65 og 67.

4 (ibid.), s. 71.

5 (ibid.), s. 73, 74 og 77.

6 (ibid.), s. 78-79.

7 Shusterman (2003), s. 305.

8 (ibid.), s. 289.

9 (ibid.), s. 293 og 296.

10 (ibid.), s. 300, 301 og 303.

11 Andersen (2005), s. 23.

12 Walther (2005), s. 112.

13 (ibid.), s. 112-113.

14 (ibid.), s. 114.

15 (ibid.), s. 115.

16 Metal Gear Solid 2 (2002).

17 Det narrative referat er baseret på Andersen (2005), s. 16 og 23-25, samt Metal Gear Solid 2 (2002).

18 Se Andersen (2005), s. 18, og Walther (2005), s. 114-115.

19 Andersen (2005), s. 24.

20 Metal Gear Solid 2 (2002).

21 Andersen (2005), s. 25.

22 (ibid.), s. 25.

23 (ibid.), s. 25.

24 Disse ideer er så småt begyndt at vinde frem i spilindustrien. F.eks. er spillet Dante's Inferno fra 2010 en parafrase over Dante Alighieris digterværk Den Guddommelige Komædie, mens spillet Heavy Rain – også fra 2010 – blander spillets æstetik med en film noir-fortælling og filmmediets egen æstetiske form. Disse har dog ikke en kulturformidlende hensigt.

ET ANERKENDELSESTEORETISK PERSPEKTIV

Af Bonnie Ranvild

Den ekspressive kulturformidling er under udvikling i det senmoderne videns - og oplevelsessamfund. Anerkendelsesteorien bidrager med nye perspektiver til, hvorfor man bør tage begreber som social anerkendelse og foragt, formuleringsbetingelser og tavs viden i betragtning i udviklingen af en modtagerorienteret og ekspressiv kulturformidling.

Hvad der er vokset frem sammen med den moderne tidsalder, er ikke behovet for anerkendelse, men de betingelser, under hvilke forsøget på at opnå den kan mislykkes. Det er grunden til, at behovet for anerkendelse nu bliver erkendt for første gang. – Charles Taylor.

Kulturformidlingen befinder sig i øjeblikket i en helt unik position. På baggrund af den samfundsmæssige udvikling i videns – og oplevelsessamfundet står kulturformidlingen overfor en masse nye udfordringer på institutionelle, teknologiske, æstetiske og kommunikative niveauer. Den ekspressive kulturformidling er et bud på, hvordan man kan imødekomme disse udfordringer med udgangspunkt i 1) den æstetiske oplevelse som produktet, 2) den kulturelle institution som det 3. sted, der iscenesætter oplevelsen, og 3) modtageren som den aktive deltager og medskaber af den æstetiske oplevelse. Den æstetiske oplevelse skal legitimeres, og den skal fungere på kunstens og kulturens præmisser. Det ekspressive kvalitetsbegreb er et refleksivt kvalitetsbegreb, der kan bidrage til oplevelsesdannelse, identitetsdannelse og vidensdannelse. Den ekspressive kulturformidling befinder sig ligeledes i en unik position – den befinder sig nemlig i en udviklingsproces. Hvilke udfordringer står man overfor? Hvilke teorier og begreber kan bidrage til en bedre forståelse af de disse udfordringer? Et anerkendelsesteoretisk perspektiv på ekspressiv kulturformidling er en indkredsning af et teoretisk område, som kan bidrage til en sådan udviklingsproces ved at stille spørgsmål som: Hvorfor er anerkendelse en vigtig faktor for ekspressiv kulturformidling i det senmoderne samfund? Hvilken betydning har de værdifællesskaber, som man skaber ved hjælp af kulturformidlingen? Hvorfor bør man forholde sig til begreber som social anerkendelse og foragt?

Senmoderne betingelser for identitetsdannelse.

Behovet for anerkendelse er ikke en senmoderne betingelse, men er 'et uomgængeligt menneskeligt behov.'¹ Dog begynder samfunds- og kulturkritikere for alvor at beskæftige sig med anerkendelsesbegrebet igen i det 20. århundrede, da betingelserne for anerkendelse i det moderne har ændret karakter. Det anerkendelsesteoretiske fokus hænger sammen med den senmoderne identitetsdannelse:

At jeg opdager min identitet betyder derfor ikke, at jeg skaber den i isolation, men at jeg forhandler mig frem til den ved skiftevis at føre en åben og en indre dialog med andre mennesker. Det er derfor, at udviklingen af et ideal om en identitet, der er frembragt indefra, tilfører anerkendelsen en ny betydning. Min egen identitet afhænger på afgørende vis af mine dialogiske relationer til andre.²

På sin vis har spørgsmålet om identitet og anerkendelse jo altid måtte ses i relationen til andre og social interaktion. Men da identitetsdannelsen er blevet frisat i det senmoderne samfund, har det skabt et radikaliseret behov for anerkendelse, da *selvidentitet er et refleksivt projekt* ifølge Anthony Giddens.³ Både på et individuelt, institutionelt og samfundsmæssigt niveau ansvarliggøres man for sin identitetsdannelse. Derfor gælder det om løbende og refleksivt at vælge, fravælge og skabe en selvfortælling, hvilket betyder, at identitetsdannelse sker et sted mellem dannelse, selvdannelse, oplevelse og anerkendelse. Dette medfører dog også en vis sårbarhed, da forsøget på at opnå anerkendelse og dermed identitetsudvikling kan mislykkes. Anerkendelsesteorien anser altså senmoderne identitetsdannelse for at udspille sig et sted imellem den frisatte, individualiserede og ansvarliggjorte selvidentitet på den ene side og den sociale interaktion, hvor man er afhængig af kollektivet på den anden side.

Hvilken rolle spiller dette for kulturformidlingen? For det første betyder det, at kulturformidlingen ansvarliggøres for sin identitetsdannelse. Det vil sige, at man må være sig sine valg og fravalg af æstetiske produkter, processer og formidlingsformer bevidst. For det andet er den viden, man formidler i det senmoderne samfund, anderledes:

Det traditionelle dannelsesbegreb handlede jo om, at nogen havde en klart defineret viden, som de så kunne give videre til andre.

*Men i dag er viden jo grænseløs, og folk er aktive medspillere i selv at skabe deres viden.*⁴

Sandheden om viden er blevet relativiseret, hvilket betyder, at en fundamental pluralisme gør sig gældende. Dette har medført en af- hierarkisering af kulturformidlingens rolle og institutioner. Derfor må kulturformidlingen repositionere sig selv for at skabe en ny identitet og legitimering. Som sagt er folk aktive medspillere i selv at skabe deres viden. For det tredje betyder det, at kulturformidlingen, som kulturudbyder, kan spille en rolle i denne skabelse af viden og identitet. Sidst men ikke mindst kræver dette et fokus på brugerinddragelse. Folk skal selv være aktive medskabere af den æstetiske oplevelse.

Den ekspressive kulturformidling er et bud på en sådan kulturformidling, da den sætter den æstetiske oplevelse i centrum. Her er kulturformidleren den uddannede og kompetente kurator, der anser den æstetiske oplevelse som et *refleksivt kvalitetsbegreb*.⁵ Kulturinstitutionen fungerer som det tredje sted, hvor viden og kunst formidles, således at formidlingsformen og udstillingsfokusset iscenesætter den æstetiske oplevelse. Viden bliver altså iscenesat som oplevelse, der kan bidrage til den aktive deltagers identitetsdannelse og viden som refleksive projekter. Den radikaliserede refleksivitet og anerkendelse spiller dog også ind her: Hvilken viden anerkendes i ekspressiv kulturformidling? Hvordan udvikler man en ekspressiv formidlingspraksis og et udstillingsfokus, der anerkender differentierede æstetiske oplevelser? Dog er man nødt til først at kunne legitimere en ekspressiv kulturformidling på et kulturpolitisk niveau, hvis den ekspressive kulturformidling skal kunne vinde anerkendelse.

Kulturpolitiske rationaler.

I sin artikel 'Biblioteket i kulturpolitikken – mellem instrumentel og ekspressiv logik'⁶ skelner den kulturpolitiske forsker Dorte Skot-Hansen mellem to overordnede typer af kulturpolitiske rationaler; nemlig de instrumentale rationaler og det ekspressive rationale. Disse rationaler fungerer som legitimering af kulturpolitik, kulturinstitutioner og kulturformidling. Dog vil både den teoretiske og praktiske kulturformidling oftest bestå i en lag-på-lag kulturpolitik, hvor forskellige rationaler og strategier anvendes flydende som legitimering.

De instrumentale rationaler kan inddeles i fire underkategorier med tilhørende karakteristika:

1) Oplysning: indsigt, viden, dannelse og refleksion.

- 2) Social forandring: myndiggørelse, identitet, fællesskab og deltagelse.
- 3) Økonomisk vækst: image, turisme, tilflyttere og jobskabelse.
- 4) Underholdning: afslapning, leg, sjov og rekreation.

I denne instrumentale optik ønsker man gennem kulturformidling at skabe dannelse og økonomisk, demokratisk og social udvikling.

Kunsten og kulturen er midler til at opnå disse ting både på et kollektivt og et individuelt niveau. Man legitimerer altså kulturformidling som et middel til at opnå mål, der ligger udenfor andre områder end kulturens eget.

I kontrast til dette står det ekspressive rationale. I den ekspressive kulturpolitik og kulturformidling er kunst og kultur ikke kun et middel til at opnå andre ting, men den æstetiske oplevelse er *målet i sig selv*. Derfor adskiller det ekspressive kvalitetskriterium sig væsentligt fra de instrumentelle kvalitetskriterier, idet den modtagerorienterede æstetiske oplevelse bliver afgørende. Formålet med dette oplevelseskriterium er at udvide og differentiere kompleksiteten af de æstetiske kompetencer. Eller sagt med andre ord: *Man kan tale om et refleksivt kvalitetsbegreb.*⁷

Normalt vil man primært tænke anerkendelsesteoretiske perspektiver på kulturformidlingen i forlængelse af den sociale forandrings rationale med fokus på anerkendelse af et pluralistisk kulturbegreb, identitet, inklusion og styrkelse af fællesskab. I denne artikel vil anerkendelsesteorien dog blive vinklet i forhold til den ekspressive kulturformidling. Først og fremmest vil det blive analyseret, hvordan anerkendelsesteorien kan bidrage med nye perspektiver til udviklingen af en ekspressiv kulturformidling. Og yderligere vil det blive diskuteret, hvordan det anerkendelsesteoretiske perspektiv fordrer et kritisk blik på den ekspressive kulturformidling. I det ekspressive rationale tænkes kulturformidlingen altså ikke som et middel til at opnå social anerkendelse, men social anerkendelse skal indtænkes i kulturformidlingens repositionering, således at den ekspressive kulturformidling kan være med til at udvikle sin egen vidensform; nemlig at udvide og differentiere kompleksiteten af de æstetiske kompetencer

Anerkendelsens former.

Den tyske filosof Axel Honneth anses i dag som den førende repræsentant for den tredje generation af Frankfurterskolen og anerkendelsesteorien. I sin fornyelse af den kritiske teori tager Honneth især sit teoretiske afsæt i Jürgen Habermas' kommunikationsteori og G.W.F. Hegels aner-

kendelsesbegreb. Honneth benytter disse to teoretiske ståsteder til at videreudvikle den kritiske teori fra et kommunikationsparadigme til et anerkendelsesparadigme.

Ved hjælp af Hegels anerkendelsesbegreb skelner Honneth mellem 3 forskellige former for anerkendelse og anerkendelsessfærer:

Den private sfære & selytillid: Denne anerkendelsesform findes især i den følelsesmæssige kontakt i intime relationer indenfor familien, parforholdet og venskabet.⁸ Honneth anser selytillid for værende *en basal forudsætning for enhver form for selvrealiseringsform, for det er kun i kraft af den, man opnår indre frihed og dermed muligheden for at artikulere sine behov.*⁹

Den retslige sfære & selvrespekt: Her henvises både til universelle rettigheder i form af anerkendelsen af et subjekts *formelle kapacitet for autonome moralske handlinger*,¹⁰ og lovmæssige rettigheder, som sikrer et individs muligheder for at realisere sin autonomi samt anerkendelsen af individet som *et moralsk tilregneligt medlem af et samfund*.¹¹

Den solidariske sfære & selv værdsættelse: Denne anerkendelsesform udmærker sig ved sin særlige reciprokke relation mellem individet og samfundet/gruppen/fællesskabet. Der er her tale om den solidaritet, der eksisterer indenfor værdifællesskaber både ved *den sociale værdsættelse af individuelle præstationer og evner*¹² samt værdsættelsen af sig selv som medlem af fællesskabet.

Her tegnes portrættet af anerkendelsen som et grundlæggende træk ved et samfunds betingelser for identitet og social interaktion idet, *at vi ved at overtage moralske forpligtelser gensidigt sikrer de intersubjektive betingelser for vores identitetsdannelse*.¹³ Selvom alle tre niveauer af anerkendelse er centrale for et individ og et kollektivs identitetsskabelse, så er den tredje form for anerkendelse den mest interessante i forhold til kulturformidling. Her har man mulighed for at indgå i et kulturelt og socialt værdifællesskab, som virker identitetsskabende både på et individuelt og kollektivt niveau.

Ethvert værdifællesskab har visse regler for og forventninger til, hvordan man agerer og kommunikerer indenfor dette værdifællesskab: *For i den kommunikative handling møder subjektene hinanden på baggrund af normative forventninger*.¹⁴ Disse

forventninger kan blive indfriet og resultere i social anerkendelse, men forventninger kan også blive skuffet og resultere i følelsen af manglende anerkendelse og dermed, hvad Honneth begrebsligger som social foragt.

Hvorfor er dette vigtigt i relationen til ekspressiv kulturformidling? Ligesom Honneth tager sit teoretiske afsæt i Habermas' kommunikationsparadigme, kan man også anskue den ekspressive kulturformidling ud fra et kommunikativt aspekt. I artiklen 'Formidlingens kunst. Formidlingsformer og børnekultur'¹⁵ argumenter Kirsten Drotner for, at kulturformidlingen både er et forbindende mellemlid, processuel og intentionel. Selvom Drotner tager udgangspunkt i en klassisk kommunikationsmodel med en afsender, et budskab og en modtager, forklarer hun, hvordan senmoderne krav til identitetsdannelse, oplevelse, viden, brugerinddragelse og nye medier har ændret både de enkelte elementers struktur i kommunikationsmodellen og relationerne imellem dem.

Den ekspressive kulturformidlings kommunikative form er præget af en modtagerorienteret formidlingsform. Denne form forsøger at tage sit udgangspunkt i modtagerens behov og tilgange til de kulturelle produkter og processer. Derfor forsøger formidlingen at skabe åbne processer, hvor modtagerens følelser og sanser stimuleres, således at de via den æstetiske oplevelse skaber en meningsfuld proces og fortælling. I denne formidlingsform opfattes modtagerne altså som aktive medskabere af den æstetiske oplevelse.

Selvom der er tale om en modtagerfokuseret formidlingsform, så er der stadig en kommunikativ relation til afsenderen. Trods fokus på den åbne proces i den æstetiske oplevelse er kulturformidling intentionel. Afsenderen vil noget med sit budskab – selv hvis intentionen er at lade modtageren skabe sin egen meningsfulde proces og fortælling. Dette betyder, at man fra kulturformidlerens side må gøre sig klart, hvilket budskab man vælger og ikke mindst, hvad man har fravalgt, hvilken diskurs man kommunikerer i, hvilke forventninger man har til modtageren osv. Her kan man tage anerkendelsesbegrebet i betragtning ved f.eks. at analysere, hvilket værdifællesskab, der skabes og repræsenteres i kulturformidlingen? Vil modtageren opleve kulturformidlingen af den æstetiske oplevelse som en positiv social interaktion i form af anerkendelse og identitetsudvikling, eller som negativ social interaktion i form af manglende identifikation og anerkendelse eller måske endda social foragt? Denne kulturformidling tager altså udgangspunkt i det senmoderne krav

om brugerinddragelse både i selektion og formidlingsform.

Dog peger Honneth på en central problemstilling vedrørende denne brugerinddragelse. Det gør han bl.a. i sin formulering af den kritiske teoris opgave, som er *at identificere de normkonflikter, som knytter sig til den sociale klassestruktur, og som skjuler sig bag ved den senkapitalistiske integrationsfacade*.¹⁶ Han argumenterer altså for, hvordan sociale uligheder er reproduceret under senkapitalismens integrationsfacade. Den formelle lighed dækker over den ulige fordeling af anerkendelse i samfundet. Det betyder, at den ulige fordeling af f.eks. kulturel kapital og uddannelse privilegerer nogle borgere og deres værdifællesskaber frem for andre. Det betyder samtidig, at nogle borgere og deres værdifællesskaber ikke inddrages. Dette kan opleves som social foragt.

Det er der på sin vis ikke noget nyt i. Anerkendelsesteorien er interessant, fordi den tager udgangspunkt i en kritik af kommunikationsparadigmet for fuldstændig at overse den gruppe af borgere, der ikke er i stand til at forstå og formulere sig indenfor de diskursive rammer, som samfundet har prioriteret. Der er altså tale om et principielt formuleringsproblem. I kulturformidlingen betyder dette, at ikke alle har samme muligheder og formuleringsbetingelser for at indgå i de diskursive rammer som kulturformidlingen opstiller og indgår i og for dermed kommunikativt at skabe en meningsfuld proces og fortælling og dermed være aktive medskabere i den æstetiske proces. Eller sagt med andre ord: det er ikke alle, der har mulighed for at artikulere deres æstetiske oplevelse.

Oplevelse til viden.

Anerkendelsesteorien radikaliserer kritikken af kommunikationsteorien yderligere ved at vende opmærksomheden mod de kulturelle koder og det handlingspotentiale, som ikke er blevet eksplicit formuleret:

*Jeg formoder, at Habermas implicit må ignorere
Hele det moralske handlingspotentiale, som ikke
Er blevet formuleret som udarbejdede værdidomme,
Og som alligevel legemliggør sig i et kulturelt
Kodede kollektive protestaktioner eller blot i en
'sædelig misbilligelse' (Max Weber), der forbliver stum*¹⁷

Her skelner Honneth altså mellem de formulerede kulturelle værdidomme og eksistensen af de kulturelle koder, som vi alle opfatter og handler ud fra på trods af, at de ikke er formulerede som udarbejdede

værdidomme. Ikke nok med at disse kulturelle koder eksisterer og er legemliggjorte i det kulturelle kollektiv, så indeholder de et handlingspotentialt. Et handlingspotentialt, som overskrider det principielle formuleringsproblem.

I forlængelse af dette uartikulerede handlingspotentialt skelner Honneth mellem et formuleringsniveau og et bevidsthedsniveau. Igen er Honneths forklaringer sociostrukturelle. Han ønsker at forklare, hvorledes den sociale foragts dynamik fungerer i forbindelse med klassespecifikke forskelle¹⁸ i det senmoderne samfund. I sin karakteristik af de lavere sociale klasser skriver han: *De bliver ikke betroet den sproglige eller kulturelle kode til løsningen af sådanne problemstillinger.*¹⁹ Her er der altså tale om formuleringsniveauet.

I kontrast til dette niveau står bevidsthedsniveauet. Her bærer Honneths argumentation dog præg af negation, idet han fokuserer på udeblivelsen af den sociale anerkendelse og dermed den sociale foragts dynamik. Udeblivelsen af den forventede erhvervelse af anerkendelse resulterer i oplevelsen af social foragt.²⁰ Dog bliver erfaringen af den sociale erfaring ikke nødvendigvis artikulert. Derfor foreslår han begrebet *uretsbevidsthed*.²¹ Der skelnes altså mellem et formuleringsniveau og et bevidsthedsniveau. Pointen er simpel: bare fordi noget ikke kommer til udtryk i en udarbejdet formulering, er det ikke ensbetydende med, at det ikke eksisterer, opleves og opfattes. Det er altså i oplevelsen som forudsætning, at Honneth finder grundlag for overskridelsen af det principielle formuleringsproblem. Teoretisk betyder dette, at viden om social interaktion og kulturelle koder og værdifællesskaber kan oplagres som oplevelse via sansning og følelser, selv hvis der er tale om tavs viden.

Dog mener Honneth, at der ligger et handlingspotentialt i tavs viden. Derfor ønsker han at ændre fokus fra et kommunikationsparadigme til et anerkendelsesparadigme, hvor behovet og kampen for anerkendelse er den centrale sociale drivkraft, således at betragte *erhvervelsen af social anerkendelse som den normative forudsætning for al kommunikativ handle*.²² Som sagt mener Honneth, at der ligger et handlingspotentialt i både den artikulerede viden såvel som den tavse viden. Derfor formulerer han målet for den kritiske teoris anerkendelsesperspektiv således: *Hvordan nemlig en moralsk kultur må være beskaffen, som giver de pågældende, de foragtede og udelukkede, den individuelle kraft til at artikulere deres erfaringer i den demokratiske offentlighed (...)*²³ Dette er yderst vigtigt for kulturformidlingen. For

det første er kulturformidlingen en kommunikativ handling og må derfor erkende anerkendelsen som en forudsætning for al ekspressiv kulturformidling. For det andet er kulturformidlingen et typisk kulturpolitisk svar på Honneths formålsformulering, da kulturformidlingen som værdifælllesskab kan skabe rum for, at individer og grupper kan artikulere deres erfaringer.

Den centrale udfordring i den ekspressive kulturformidling har indtil videre været at iscenesætte viden, kunst og kultur i et rum, hvor den æstetiske oplevelse kan udfolde sig. Ved at anerkende den æstetiske oplevelse åbner man op for nye vidensformer og differentierede brugergrupperes æstetiske oplevelser. Ekspressiv kulturformidling er et eksempel på, hvordan social anerkendelse kan fungere i et værdifælllesskab, idet man anerkender den subjektive oplevelse. Samtidig betyder dette anerkendelsen af en udvidelse af kunstopfattelsen: Et æstetisk produkt kvalitetsvurderes ikke længere ud fra æstetiske normative krav, men kvalitetsvurderes ud fra den æstetiske oplevelse. Det betyder, at skellet mellem finkultur og populærkultur sløres, og relationerne mellem oplevelseskvaliteter og dannelseskvaliteter må nytænkes.

Et anerkendelsesteoretisk perspektiv peger også på et kritikpunkt af den ekspressive kulturformidling. Den ekspressive kulturformidling har haft meget fokus på, hvordan man formidler viden, kunst og kunst således, at den æstetiske oplevelse kan iscenesættes. Men der har ikke været meget fokus på, hvordan man omdanner æstetiske oplevelser og tavs viden til aktiv og artikuleret viden. Man kan sige, at kulturformidlingen skal fungere på to overordnede niveauer: For det første skal ekspressiv kulturformidling skabe et fysisk, digitalt og kommunikativt rum for iscenesættelse af differentierede æstetiske oplevelser. Og for det andet skal det skabe et rum for social anerkendelse af disse oplevelser, således at oplevelserne kan omdannes og formuleres til viden. Her dækker det engelske ord 'experience' i virkeligheden bedre, da det dækker over oplevelsens første niveau og erfaringens andet niveau. Heri ligger en ny central udfordring for ekspressive kulturformidling, hvis den ekspressive vidensform for alvor skal anerkendes.

Referencer

Drotner, Kirsten: 'Formidlingens kunst. Formidlingsformer og børnekultur.' Når børn møder kultur, en antologi om formidling i børnehøjde. Børnekulturens netværk 2008

Honneth, Axel: Behovet for anerkendelse. Hans Reitzels forlag 2003

Honneth, Axel: Kamp om anerkendelse. Hans Reitzels forlag 2006
(red) Andersen, Heine & Kaspersen, Lars Bo: Klassisk og moderne samfundsteori
(KOMS).4. udgave. Hans Reitzels Forlag 2007

Skot-Hansen, Dorthe: Biblioteket i kulturpolitikken – mellem instrumental og ekspressiv
logik. Folkebiblioteket som forvandringsrum (red.). Danmarks Biblioteksforening og DB
2006.

Taylor, Charles: Anerkendelsespolitik. Multiculturalism: examining the politics of recog-
nition. Princeton University Press 1994.

Noter

- 1 Taylor 1994 s. 16
- 2 Taylor 1994 s. 22
- 3 KOMS 2007 s. 436
- 4 Jette Sandahl, Museumsdirektør for Københavns Museum til Politikken: [http://
politikken.dk/kultur/kunst/article950830.ece](http://politikken.dk/kultur/kunst/article950830.ece)
- 5 Skot-Hansen 2006 s.36+38
- 6 Skot-Hansen 2006
- 7 Skot-Hansen 2006 s. 36
- 8 Honneth 2003 s. 43
- 9 Honneth 2006 s. 226
- 10 Wiig s. 16 introduktion til Honneth 2003
- 11 Honneth 2003 s.43
- 12 Hoennth 2003 s. 43
- 13 Honneth 2003 s.75
- 14 Honneth 2003 s. 34
- 15 Drotner 2008
- 16 Honneth 2003 s. 66
- 17 Honneth 2003 s. 54
- 18 Honneth 2003 s. 56-57
- 19 Honneth 2003 s. 57-58
- 20 Honneth 2003 s.38
- 21 Honneth 2003 s.56
- 22 Honneth 2003 s. 37
- 23 Honneth 2003 s. 49

ET RELIGIØST PERSPEKTIV

Af Åshild Anemone Sandvin

I en sekulær verden, hvor kunst og muséer har erstattet hellige skrifter og kirker, fyller kunsten i større grad enn tidligere et behov mennesker har for helligdom, ved at den tilbyr et ikke-religiøst felt som stadig inneholder åndelighet¹.

Richard Shusterman påpeker at kunsten, i dagens samfunn, har overtatt en funksjon som tidligere ble fylt av religion. Jeg ønsker å utdype hva jeg mener en slik endring kan ha å si for formidlingen av kunst og kultur. Hva innebærer en slik funksjon og hvilke følger kan det få for kulturformidlingen, særlig med tanke på ekspressiv formidling?

Det er imidlertid viktig å adskille kunst og underholdning, sier Shusterman, og begrunner dette med at kunstens viktigste verdier; nytelse og liv, som også gjelder for underholdning, samtidig er to av kardinalsyndene som vi kjenner fra katolisismen. Shusterman forfekter en helliggjørelse av kunsten som dermed gjør kunsten uforenelig med underholdningskulturen². Men er en slik helliggjørelse nødvendig? Jeg ønsker å fremheve et alternativt perspektiv og spør derfor om kunsten nødvendigvis må helliggjøres, dersom skillet mellom religion og kultur nedbrytes, noe jeg mener det i mange sammenhenger har blitt. Kunsten kan i mange sammenhenger sies å ha overtatt religionens funksjoner og det er hva jeg fokuserer på, fremfor å gå nærmere inn på Shustermans differensiering av kunst og underholdning.

Shusterman skiller tydelig mellom kunst og underholdning, det vi ofte forstår som populærkultur, og han benytter begrepet *art*, altså kunst. Det kunstbegrep jeg skriver ut fra omfatter imidlertid også film og musikk, ikke bare innenfor de klassiske sjangre, men også populærkultur. Et slikt utvidet kunstbegrep som omfatter flere kunstformer, gjør at jeg velger å benytte begrepet *kultur* videre i min behandling av kunst og religiøse funksjoner. Dermed vil det poeng Shusterman gjør ut av å holde disse adskilt miste noe av sin relevans.

I dagens samfunn finnes der mange eksempler på en tilnærming mellom religion og kultur. Kulturelle arrangementer, særlig konserter, som ikke nødvendigvis har noen religiøs tilknytning er ofte lagt til kirker og andre gudshus. Kulturkirker viser særlig hvordan skillet mellom

kultur og religion er brutt ned, da disse byggene er helt avskjært fra sin originale, religiøse tilknytning og er blitt rene kulturhus. Pilegrimsvandring er et eksempel på et religiøst ritual som kan sies å ha blitt et kulturelt fenomen. Hærvejen i Danmark, pilegrimsleden til Nidaros i Norge, og kanskje den mest kjente, Caminoen til Santiago i Spania, er noen av de hellige vandringer som har hatt økende popularitet de siste årene og som har fått ”vanlige” folk til å bli pilegrimer.

Skillet mellom religion og kultur kan på den ene siden sies å være i ferd med å brytes ned, som eksemplifisert over. På den andre siden, dersom kulturen overtar for religionen, hvilke funksjoner er det religionen har hatt, og fortsatt har for mange, som kulturen dermed er ment å skulle fylle?

Religionshistorikeren Ninian Smart har tegnet opp syv dimensjoner som definerer religioner. Disse dimensjoner er ikke endelig definerende, sier Smart, men kan være fruktbar i analyse av religion. Religionen skal fylle en rituell, praktisk dimensjon, knyttet til aktiviteter og sakramenter; en dogmatisk og filosofisk dimensjon, knyttet til religionens læresetninger; en mytisk og fortellende dimensjon, som gjelder historier og fortellinger innen religionen; en erfarings- og følelsesmessig dimensjon, en etisk og rettledende dimensjon; en sosial og institusjonell dimensjon og til sist en materiell, kunstnerisk dimensjon³.

I hvilken grad kan man gjenfinne Smarts religiøse dimensjoner innenfor kulturfeltet? Jeg vil påpeke at jeg ikke er ute etter å definere kultur som religion, da disse dimensjoner eksisterer innenfor både ideologier, interessefelt og alternative livssyn som ikke defineres som religioner. Jeg ønsker å benytte Smarts dimensjoner som et hjelpemiddel til å støtte opp om den påstand at kulturen har funksjoner som tradisjonelt forbindes med religion.

Før jeg går nærmere inn på hver enkelt av dimensjonene vil jeg framheve hva kulturforsker Dorte Skot-Hansen sier om kulturpolitikk i forhold til den ekspressive logikk. Kulturpolitikken har tradisjonelt vært styrt av en instrumentell logikk, noe som innebærer en inndeling av kulturpolitikken i ulike rasjonaler. Kulturen har ut fra en instrumentell logikk ment å skulle bidra til blant annet opplysning, økonomisk vekst, sosial forandring og underholdning⁴. Dette gjør, hevder den norske kulturforsker Geir Vestheim, kulturen til et middel for å oppnå mål på andre områder enn kulturens egne⁵. Gjennom en ekspressiv tilnærming til kulturen er den opplevelse kulturen kan bidra til, først og fremst det rasjonale som

skal styre politikken, sier Skot-Hansen⁶ og henviser til Joli Jensen, en annen fortaler for den ekspressive logikk. Ved å verdsette kulturen i seg selv, på grunn av de estetiske opplevelser den kan gi, og som allerede gir våre liv dybde og intensitet⁷, kan de nevnte instrumentelle rasjonaler bidra til opplevelser og økt kulturell gevinst. Her er vi tilbake til Shusterman, som forsvarer underholdning og det hverdagslige som anerkjente kulturgoder, nettopp på grunn av den opplevelse den bidrar til. På den måten understrekes også kunsten som et felt, og ikke en kvalitetsbetegnelse⁸. Estetiske opplevelser oppstår i foreningen av det opplevde og det kunstneriske uttrykk. Dette kunstsynet har preget kulturen i det 20. århundre og kan, i følge Shusterman, sies å ha skapt en religiøs intensitet over kulturen⁹.

For å knytte de ulike dimensjonene som jeg har gjennomgått over til kultur, tar jeg utgangspunkt i de kunstformer Kulturministeriet opererer med som mottakere for kunststøtte: Arkitektur, kunsthåndverk og design; billedkunst; film; litteratur; musikk og scenekunst¹⁰. Jeg velger å se på hvilke av Smarts dimensjoner som kan finnes i kunstformene ut fra en publikumsvinkel. Religiøse dimensjoner vil også kunne gjøre et innholdsmessig utslag i kulturen, men med tanke på formidlingsvinklingen har jeg valgt et tilskuerperspektiv.

Ritualer og sakramenter gjør seg ikke umiddelbart gjeldende innenfor kultur, men innenfor alle kunstformer vil jeg påstå at aktiviteter, knyttet til det å oppsøke kultur er en viktig dimensjon; tilstedeværelse ved vernissasjer, utstillinger, konserter, opplesninger og fremførelser. For lidenskapelige tilhengere kan dette også sies å bli en rituell dimensjon, i den grad noen følger med kunstnerne på turnéer, samler alle utgaver av en utgivelse eller ser flest mulig oppsetninger av et stykke.

Den dogmatiske og filosofiske dimensjon vil jeg tolke i lys av at kunststartene samtidig også er vitenskaper. Hver kunststart har sine læresystemer, teori og teknikker man som tilhenger og mottaker kan ha glede av å kjenne. Som John Dewey fastslår, er teorien knyttet til forståelse. Man kan nyte et verk uten å forstå det, men ved kunnskap og forståelse får man økt utbytte, ikke bare om verket, men også om prosessene rundt¹¹.

Mange kunstformer har eksistert i lang tid, og har derfor lange historiske tradisjoner. Disse kan også være mytiske, da alle historier ikke nødvendigvis er like godt dokumentert. Kunstnere finnes det utallige myter om gjennom historien, og arkitekturen er ofte utsatt for myter for eksempel i form av hjem søkte, eldre bygninger. Film og nyere musikk-

former har en kortere historie å vise til, men også disse har en utviklingshistorie. Den mytiske og fortellende dimensjon er derfor aktuell.

Den erfarings- og følelsesmessige dimensjon er kanskje den som i størst grad preger kunsten. All kunst appellerer til tilhørernes sanser, om ikke til følelsene direkte. Like vel handler mye kunst nettopp om følelser. Som jeg allerede har nevnt er det opplevelsen, og også erfaringen, jeg vil komme tilbake til i forbindelse med formidlingen.

Den etiske og rettleidende dimensjon finner jeg ikke like gjennkjennelig innen kulturlivet. Denne dimensjonen er muligvis det mange tar avstand fra, når de velger ikke å dyrke en religion. Like vel finner man innen enkelte miljøer, at der eksisterer egne konvensjoner som man kan se i lys av denne dimensjonen.

Kulturlivet er i vårt samfunn sterkt institusjonalisert. På høyeste hold har vi et kulturministerium og vi har en offentlig kulturpolitikk. Videre har vi organisasjoner, interessegrupper, kulturskoler og subkulturmiljøer. Ved å følge med i kulturguider kan man få innblikk i det florerende utvalg av muséer og andre steder man kan oppsøke kunst og kultur både i det offentlige og det private rom.

Den siste dimensjonen, materiell og kunstnerisk dimensjon, finner jeg det ikke nødvendig å utdype, da de kulturformer jeg taler om i seg selv er kunstneriske og materielle.

Et ekspressivt kultursyn fokuserer først og fremst på hva kunst *er*, fremfor hva kunst *gjør*. Det er ikke hva kulturen kan bidra til på andre samfunnsområder, men hva kunst allerede betyr for individer og samfunn gjennom de opplevelser den skaper, som må oppta kulturformidlere¹². Dersom man har som utgangspunkt at den kultur, de kunstformer, man ønsker å formidle har en erfarings- og følelsesmessig dimensjon, vil formidlerens rolle bestå i å legge til rette for at man som tilskuer får en estetisk opplevelse, og da gjør en estetisk erfaring. Det er ikke formidlerens rolle å gjøre seg til smaksdommer og fokusere på hva som er godt og hva som er dårlig innen kulturen.

Slagordet ”kunst for kunsten skyld,” hvilket er i tråd med den ekspressive logikk, handlet opprinnelig om kunstens frigjørelse fra religion og politikk. For å utvide kunstfeltet har tilhengere brukt slagordet som forsvar for et bredere kunstsyn, ved å hevde at alt som skaper en estetisk opplevelse, kan regnes som kunst¹³. Dette synspunktet finnes for eksempel hos Hans-Georg Gadamer som sier at kunstverket først eksisterer som kunstverk, idet det skaper en opplevelse hos den som opplever det¹⁴. Dette utvider formidlingsgrunnlaget til kulturformidlere,

men kan samtidig skape utfordringer, da det innebærer å formidle og oppnå estetiske opplevelser omkring former folk ikke nødvendigvis vurderer som kunst. På den andre siden kan dette perspektivet lette formidlingen, ved at man fokuserer nettopp på opplevelsen og ikke definisjonen kunst/ikke kunst og god/dårlig kunst og kultur.

Flere av kulturens dimensjoner som aktiviteter, institusjoner, historie og teori er relativt lett å relatere til tradisjonelle kunstformer og tradisjonell kulturformidling. Utfordringen blir da å se bort fra den instrumentelle logikkens forsøk på å bygge opp om ulike rasjonaler, men heller fokusere på den ekspressive logikk. Det er ikke om og gjøre å styrke disse dimensjoner, for eksempel den historiske eller teoretiske (filosofisk-dogmatiske), som vil kunne bidra til opplysning, eller aktiviteter og styrket institusjonalisering, som vil kunne bidra til sosial forandring, som skal være formidlerens hovedfokus. Samtidig vil oppbygging av disse dimensjoner kunne fungere som hjelpemiddel som støtter opp om den erfarings- og følelsesmessige dimensjon. Da vil formidlingen være ekspressivt styrt og kulturen vil ikke være et alibi for andre samfunnsområder.

Jeg mener at de ulike dimensjonene støtter opp om det argument at kulturen er verdifull i seg selv. På samme måte som religion ikke skulle behøve å forsvare sin eksistens, da den bygger på tro, og ikke fornuft, vil de religiøse dimensjonene kunne selvstendiggjøre de ulike kulturformene fra de instrumentelle rasjonaler. En slik synsvinkel legitimerer en ekspressiv logikk, og ved å tilføre kulturen religiøse dimensjoner finner jeg det naturlig å forsvare en ekspressiv kulturformidling, fremfor en instrumentell.

Referencer

Dewey, John (1934) *Art as Experience*. New York: Penguin Group

Jensen, Joli (2003) *Ekspressive Logic: A New Premise in Arts Advocacy* In: *Journal of Arts Management, Law, and Society*. Vol. 33, No. 1 (Spring) pp. 65-80.

Kulturministeriet. *Kunstarterne*. Lokalisert 13. januar 2011: <http://kum.dk/Kulturpolitik/Kunstarterne/>

Shusterman, Richard (1997) *The End of Aesthetic Experience*. In: *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55, No. 1. (Winter, 1997), pp. 29-41.

Shusterman, Richard (2003). *Entertainment: A Question for Aesthetics*. In: *British Journal of Aesthetics*, Vol. 43, No. 3 (July 2003), pp. 289-307.

Skot-Hansen, Dorte (2006). Biblioteket i kulturpolitikken : mellom instrumentell og ekspressiv logikk. I: Folkebiblioteket som forvandringsrum : perspektiver på folkebiblioteket i kultur- og medielandskapet /Leif Emerek, Casper Hvenegaard Rasmussen og Dorte Skot-Hansen (Red.) [Kbh.] : Danmarks Biblioteksforening : Danmarks Biblioteksskole (1996).

Smart, Ninian (1996). Dimensions of the sacred : an anatomy of the world's beliefs. Berkeley : University of California Press

Vestheim, Geir (1994). Instrumental Cultural Policy in Scandinavian Countrys : a Critical Historical Perspective. In: European Journal of Cultural Policy Vol. 1 No. 1 1994, pp. 57-71

Noter

1 Shusterman 2003, 1997

2 Shusterman 2003

3 Smart 1996

4 Skot-Hansen 2006

5 Vestheim 1994

6 Skot-Hansen 2006

7 Jensen 2003

8 Jensen 2003, Shusterman 1997

9 Shusterman 1997

10 Kulturministeriet

11 Dewey 1934

12 Jensen 2003

13 Shusterman 1997

14 Gadamer, gjengitt i Shusterman 1997:31

IV

KRITISKE REFLEKSIONER



ET DEMOKRATISK DANNELSESBEGREB?

Af Anna Klarlund Jensen

Vi har brug for et demokratisk dannelsesbegreb, som kan forpligte de offentlige kulturinstitutioner til at reflektere hensynet til almenvellet i individets møde med kunsten. Men er det muligt både at anerkende flerhed af smagskulturer og samtidig operere med en almen dannelses- og kvalitetsforståelse?

Blandt andet dette spørgsmål stiller den danske Professor i Æstetik og kultur ved Aarhus Universitet Henrik Kaare Nielsen sig selv i sin grundige og kritiske revision af samfundets tilstand i dag i publikationen *Konsument eller Samfundsborger – kritiske essays*, hvor kunsten tilskrives rollen som offentlig aktør, der bør og kan modsætte sig og forandre den udvikling, som ifølge ham er godt i gang med at reducere mennesket til konsumhængende hedonist på bekostning af almenvellet.¹ Kaare Nielsen advokerer for en kulturformidling, som netop styrker almenvellet frem for markedets privatistiske logikker, og han går i dette ærinde i flæsket på den overvægtige kulturindustri, som han mener appellerer til ”det asociale individs umiddelbare, umættelige lyster og behov”.² Han repræsenterer med denne kulturkritik en stemme, som ellers for længst er forsøgt censureret væk efter den nuværende regerings dom over tosseh umanisten og smagsdommervældets undertrykkende magtanvendelse som en bemærkning, der fuldender de utilsigtede konsekvenser af kulturkampen tilbage i 1960’erne og ’70’erne. Kaare Nielsens pointe er, at opgøret med enhedskulturens autoritære status og dominans også endte med et opgør med forpligtelsen på at reflektere det overordnede samfundsmæssige fællesskab. Så skønt demokratiet næreredes ved det principielt frigørende opgør, fordi en mangfoldighed af folkelige, subkulturelle og antiautoritære strømninger nu blev anerkendt, blev resultatet ikke en myndig og ansvarlig styrkelse af de demokratiske grundværdier men derimod en adskillende kulturrelativisme, som tildeler hvert subjekt og hver livsstilsgruppes kulturform retten til at påberåbe sig selv en iboende legitimitet.³

Kaare Nielsen er et af samtidens opdaterede talerør for den kritiske tænkning, som Frankfurterskolen i begyndelsen af 1900-tallet dannede skole for, og i modsætning til at insistere på absolutte, normative forestillinger om det universelt bedste, opererer Kaare Nielsen ud fra et ”kontekstuel afsæt”, så begreber som oplysning, fornuft og myndiggørelses betydninger bestemmes dels af det enkelte subjekts livshistoriske erfaring og ikke mindst af det omgivende samfunds kompleksitetsgrad, som afkræver subjektet særlige kompetencer.⁴ Ikke desto mindre stiller han krav om, at vi gentænker kvalitetskriterier for kunsten såvel som for kunstformidlingen med inspiration fra den kantianske kunstforståelse; At kunsten har en social magt, som skal udnyttes til at mobilisere en positiv forskel for fællesskabets bedste i modsætning til at styrke individualiseringstendenserne og den privatistiske selvtilstrækkelighed.

Det er med inspiration fra Kaare Nielsens tænkning, at jeg med denne artikel ønsker at undersøge, hvilken rolle kulturformidlingen – og mere specifikt kunstformidlingen – tilskrives, når en aktuel kulturkritisk vinkel anvendes til at belyse og diskutere den overordnede problemstilling; Hvorfor er kunst- og kulturformidling vigtig? Og herunder; ”hvad” er det, kultursektorens kunstinstitutioner bør tilstræbe at formidle?

Kulturformidlingens forpligtelse

Som Kaare Nielsen formulerer det, har det altid været kulturformidlingens *raison d’être* at fungere som offentlig aktør i dannelsens og demokratiets samfundspolitiske tjeneste⁵, og det er blandt andet hans hensigt at genmedtænke dannelsesbegrebet, så denne *raison d’être* kan fastholdes som et legitimt og tidssvarende rationale for en fremtidig kulturformidling, som rækker ud over publikumsønsker og let konsumerbare oplevelsesanretninger.

’Begrebet ’almenvellet’ – hensynet til det almene vel – danner udgangspunktet for et sådan dannelseskoncept, idet det repræsenterer en normativ, universalistisk refleksionshorisont, som – i modsætning til 1) markedets pengemedierede interaktion og positionering af individet som *konsumant*, og 2) statens formalretlige samme, hvor individet indtager klientrollen, – knytter sig til civilsamfundet og individets ansvar og forpligtelse som *samfundsborger*.

’Almenvellet’ udgør på den måde en diskursiv ramme, som individet er forpligtet til at reflektere over i henhold til sit samfundsansvar for

demokratiske principper om ligeværdighed, fællesskab, solidaritet og medborgerengagement. Det bliver på den vis også et begreb, som danner udgangspunktet for et dannelsesbegreb, som står i skærende kontrast til markedets passivering af individets borgeransvar med præmissen, at individet her i stedet forfølger egne særinteresser.⁶ Almenvellet repræsenterer dermed et dannelsesaspekt, som giver individet et perspektiv på sin identitetsdannelse som led i hensynet til andre individer. Og som på den måde implicit anerkender alle individers principielle ligeværdighed. Et individ, der begrænses til individuel selvtilstrækkelighed, lever dermed ikke op til moderniseringsprocessens dannelsesbegreb. Men til gengæld muliggør dette dannelsesbegreb unikke individuelle behov og særegenheder til forskel for den kanonorienterede klassiske dannelse.

Kaare Nielsen tager i sin analyse og sin kritik afsæt i den udvikling, som han betegner *moderniseringens kulturaliseringsproces*. En proces, som har efterladt os med en æstetiseret livsverden, fordi vores hverdagsliv udstyres med en potenseret oplevelseskvalitet⁷, så vi nu anvender vores æstetisk-ekspresive handlingsrationale⁸ i andre sfærer end kunstens og kulturlivets, hvorved vores refleksive tilegnelse af og betydningstilskrivning til mange forhold og genstande i verden er repræsenteret ved den sanselige oplevelse.⁹ Præmoderne principper for individets identitetsdannelse var i høj grad bygget op om traditioner, moralkodeks, slægtskab, køn og social status. Men i dag, hvor individet er frisat fra disse prædestinerende struktureringsprincipper, og nu selv vælger, og har ansvar for sin identitet i en fortløbende 'selvkonstruktion', som kontinuerligt dannes og forhandles i den sociale kontekst, skal materialet til identitetsdannelsen hentes et andet sted. Og det er særligt kulturelle elementer, som fungerer som erstatningskilde for vores orientering, fordi disse rummer materiale til en unik identitetsdannelse.¹⁰ Kulturelle elementer, som i særhed er repræsenteret gennem oplevelser, fungerer nu som vores kollektive betydningsrums kulturelle strukturering, og derfor er oplevelser blevet et legitimt selvstændigt mål med kulturen, og deraf også en legitim logik at handle efter i den sociale praksis.

1. **Kunsten under angreb**

For Kaare Nielsen er udviklingen i fare for at udviske – eller 'anæstetisere'¹¹ – æstetikens erfaringspotentiale. Den æstetiske erfaring kræver et modspil – en dialog med de kognitive og moralske

dimensioner –, som kan igangsætte den refleksive aktivitet, som æstetikken ”traditionelt” har givet adgang til. Men med det man kan kalde den ’kommercielle æstetik’, hvor markedsføring, tivolisering af kulturen og den generelle spekulation i oplevelsers økonomiske potentiale dominerer vores hverdag, bliver æstetiseringen ”... *udtryk for instrumentaliseret sansespirring i tomgang*”, som han formulerer det.¹² Pointen er, at vores hverdagsliv er blevet æstetiseret i en udstrækning, hvor nytteværdi og funktionalitet er blevet erstattet af oplevelsers adspredende funktion som en kontinuerligt passiviserende underholdningsdimension til *for* mange af tilværelsens facetter. ”*Vi bevæger os rundt i ét stort museum, hvor selv naturen tilrettelægges af naturvejledere med stiafmærkninger og piktogrammer, hvor vores arbejdspladser bruger virksomhedskultur som et konkurrenceparameter, og hvor TV æstetiserer politiske problemstillinger, og fremstiller social nød som show.*”, formulerer Skot-Hansen det med reference til Kaare Nielsens advarsler.¹³

Med sin kritik af æstetiseringens konsekvenser placerer Kaare Nielsen sig i den kulturkritiske tradition, som ifølge Professor ved University of Tulsa Joli Jensen har haft et instrumentelt syn på kunsten siden senest midten af det 19. århundrede – især foranlediget af Frankfurterskolens civilisationskritiske udgangspunkt i forhold til kunst og kultur, som har kædet kunstens rolle sammen med idealet om demokratiet og den oplyste, dannede borger. Kunst er blevet anset som en central aktør i kampen om at bedre befolkningens åndsliv i demokratiets tjeneste gennem sit emancipatoriske potentiale.¹⁴ Men vel og mærke kun den gode kunst. Set gennem en kulturkritisk optik korrupperer massekulturen mennesket, fordi det, i modsætning til at føre til erkendelse og frigørelse, fordummer og passiviserer os. Som en af eksponenterne for Frankfurterskolens kritiske tænkning, Theodor Adorno, konstaterer i 1941 omkring populærmusikkens dominans, er kulturen efterhånden blevet så gennemsyret af det kommercielle, at man skal helt ud i avantgardismen for at finde den ægte kunst.¹⁵ Jensen mener, at diskussionerne om den gode kunst versus den dårlige kunst bundes i den instrumentelle logiks herredømme i intellektuelles og sociale kritikeres afsæt, hvor præmissen er, at kunsten har en social magt.¹⁶ For Kaare Nielsen anno 1996, er det æstetiseringen, som står for skud. Ikke fordi æstetikken korrupperer os, men fordi dens væsen – den æstetiske oplevelse – drukner i vores designede tilværelser.

Hans kritik synes især at rette sig mod den oplevelsesøkonomiske tænkningens konsekvenser, som har influeret det kulturelle felt i 2000'erne.

Dualiteten mellem den oplevelsesøkonomiske strukturering af markedet og individets kulturelle orientering mod oplevelser er med til at sætte den offentlige kultursektor under pres. Vores forventninger til en høj oplevelsesværdi i de aktiviteter, vi vælger at beskæftige os med, stiller krav til kulturinstitutionerne i samfundet om at indfri dem, hvis de vil nyde vores opbakning. Og med den dominerende oplevelsesorientering også i den sekundære oplevelsessektor, har kulturinstitutionerne fået kamp til stregen. Det betyder, at de skel, der før har eksisteret mellem underholdning og ”rigtig” kunst og kultur er blevet mere flydende. Kriterierne for, hvor skellet har været, har baseret sig på en kvalitetsopfattelse, som har haft sin rod i den humanistiske rationales logik med parallel til den kritiske kulturteori. Underholdningsindustrien har ikke tidligere høstet anerkendelse som et værdifuldt bidrag til samfundets gunstige udvikling, fordi den netop ikke har levet op til de kvalitetskrav, som traditionelt har hersket i kulturpolitikken. Men nu, hvor sammensmeltningen synes at udfylde den respekterede kultursektors bassin med begivenhedskultur, som ikke afkræver individets fordybelse, er der sket et brud med kvalitetsstandarder, som efterlader de non-kommercielle kulturinstitutioner i en praksis, hvor oplevelse for oplevelsens skyld er blevet en legitim legitimering. Set med kulturkritiske briller er der fare for, at underholdningselementerne vil overskygge oplevelsesorienteringens andre kvaliteter, og som kritikeren Marc Fumaroli ser det ”...[er] *den moderne kulturinstitution blevet et supermarked, hvor publikum er reduceret til en vindueskigger eller en remote-control styret zombie med en walkman i ørene.*”¹⁷. Netop derfor er det afgørende – i en demokratisk dannelsesoptik –, hvorvidt individets identitet styrkes som konsument eller som samfundsborger, og kulturformidlingen har her et ansvar for at optimere udbyttet af og delvist også guide disse processer, så ansvaret ikke overlades til markedets frie kræfter.¹⁸

Kulturrelativismen

Den oplevelsesorienterede udvikling tilgodeser det senmoderne, frisatte individs behov for at skabe en unik identitet gennem sit kultur”forbrug”, og umiddelbart synes udviklingen også positivt anerkendende af mangfoldige kulturelle udtryks værdi, men ifølge

Kaare Nielsen er faren, at de partikulære smagsfællesskaber fastholdes uden hverken at opmuntre eller blive opmuntret til tværkulturel dialog. Med den tilnærmede kulturel relativistiske tilstand, er det efterhånden blevet kritisabelt at kritisere, og derfor afholder de fleste sig også fra det. Kaare Nielsen opsummerer problematikken med den fremherskende dikotomi mellem: ”[...] *en individuel smagspræference, som per se er autoritativ og legitim, og en per definition formynderisk ekspertkultur, som sammen med den herpå baserede politiske regulering fraskrives både legitimitet og relevans.*”¹⁹. Det er måske netop denne tilstand, som udgør kulturformidlingens største udfordring, for når eksperternes visioner kategoriseres som formynderisk overgreb, tør kun få at udtrykke normative forestillinger om, at noget er bedre end andet, og det betyder, at ”*monologiske, selvabsoluerende smagsfællesskaber*”²⁰ opretholdes og legitimeres på bekostning af individets rolle som reflekterende samfundsborger med ansvar for fællesskabet. Det er nok netop denne oplevede afmægtighed i kultursektorens praksis såvel som i kulturforskningen, som Kaare Nielsen sigter mod, når han anklager disse for ikke i tilstrækkelig grad at opmuntre til og skabe forudsætninger for dialog på tværs af kulturgrænser og smagspræferencer:

”Man kunne i lyset af den fremadskridende individualiseringsproces og erosionstendenserne i det overleverede, fælles kulturgods med en vis rimelighed forvente, at kulturforskningen så det som en del af sin opgave at reflektere over mulighedsbetingelser for udviklingen af nye, almene mønstre for kulturel identitetsdannelse, nu på individualiseringens, pluralismens og den kulturelle frisættelses præmisser. Men tidens mest prominente kulturanalytiske traditioner udmærker sig tværtimod ved blot teoretisk at fordoble og dermed bekræfte den kulturelle partikulariseringstendens.” (Kaare Nielsen 2007, s. 100)

Kaare Nielsen maner i stedet til kamp mod stilstanden, og ønsker en kunst og en kulturformidling, som udfordrer etablerede form- og betydningsdannelser, åbner nye refleksionsrum og oplevelses- og erfaringsprocesser, destabiliserer overleverede betydningsstrukturer, tankemønstre og oplevelsesformer og åbner for nye spørgsmål, søgeprocesser og refleksions- og handlemuligheder. Herved kan frugtbar frugt høstes af meningsfulde, æstetiske erfaringsdannelser,

som påvirker og intervenerer i det kollektive betydningsrum ved at igangsætte refleksions- og læreprocesser hos den enkelte og derigennem frisætte et potentiale for myndiggørelse hos os.²¹

Et offentligt gode

Derfor stiller Kaare Nielsen krav om, at vi gentænker kvalitetskriterier for kunstformidlingen ved at udnytte kunstens påvirkning til at mobilisere en positiv forskel for fællesskabets bedste i modsætning til, at individualiseringstendenserne og den privatistiske selvtiltrækkelighed styrkes, hvis ikke der opfordres til, at kunstnere og debatterende publikum tager samfundsborgerrollen på sig, og indgår i dialog og meningsudveksling. Kunsten positioneres her som katalysator for omfattende dannelsesprocesser, hvor individet vokser og myndiggøres i både æstetisk, moralsk og kognitiv henseende. Og kunsten tildeles derfor en rolle som bidragsyder til et bedre, mere demokratisk samfund.²² Kaare Nielsen tilkender ikke kunsten rollen som ”bærer” af en bestemt mission eller som udtryk for det moralsk gode, som Kant gør det, men han mener, at et kunstværk alligevel – uanset, hvorvidt kunstneren selv eller en given kunstinstitution har intentioner om det – altid vil være et indlæg i en uophørlig kulturel selvrefleksion, som former og forandrer samfundets kollektive betydningsrum.

Uden at bevæge sig ind i en omfattende diskussion om kunst og ikke-kunst, nøjes han med at forholde sig til, hvad udbyttet ved mødet med kunst helst skal være, hvis kunsten skal ”*gøre sit arbejde*” og leve op til de kriterier, som opstilles for værkets kvalitet; ”*den kulturelle offentligheds receptionsmæssige realisering af værket, hvor den individuelle sansnings-, oplevelses- og refleksionsevne brydes dialogisk med værkets genretræk, andre receptioner af værket og leverleverede betydningsmæssige traditionsdannelser på det givne område.*”²³ Den store udfordring for formidlingen er i denne optik at bidrage til, at denne påvirkning er positiv for det kollektive betydningsrum. Altså, at det udvikler vores hensyn netop til almenvellet frem for at styrke negative konsekvenser ved individualiseringstendenserne:

”En aktuel kulturformidling har i dette perspektiv rollen som initiator af denne tværkulturelle dialog samt som garant for den kvalificerede samfundsmæssige samtale om fælles anliggender og

det almene vel på tværs af den kulturelle praksis' partikulære tendenser. Kulturformidling drejer sig i samtidens kulturelle landskab ikke mindst om at bibringe borgerne en sans- og oplevelsesbaseret viden om, at kultur både historisk og aktuelt er en processuel størrelse, at den hele tiden er under tilblivelse og forandring i samspil med sin kontekst og i kraft af egne, indre forskydninger.”²⁴.

Kaare Nielsens perspektiv på kunstens rolle står i kontrast til kulturrelativismens vævende holdning til, hvorfor kulturformidling er vigtig. Og hvorfor kunst er noget særligt. Udover, at kunsten rummer potentialet for at give beskueren en sanselig oplevelse og berigelse af nuet, tildeler Kaare Nielsen altså også kunsten en særlig position for almenvellets trivsel, fordi den potentielt set synliggør og tilgængeliggør bearbejdningsmuligheder af samtidens konflikter og potentialer; En form for styrkelse af civilsamfundet, som så bedre kan opponere mod markedskræfternes individfokusering. Man kan sige, at han på sin vis opmuntrer til, at kultursektoren etablerer en reel og ansvarlig praktisering af 1970'ernes kulturpolitiske strategi ”kulturelt demokrati”, som han netop ikke mener, i realiteten blev gennemført.²⁵

Fastholdelse af forældede dyder?

Man kan blot på baggrund Kaare Nielsens instrumentelle kunst- og kultursyn næsten kategorisk afvise hans arbejde som bagstræberisk, formynderisk, konservativt og udueligt. Men Kaare Nielsen kan også læses som en updateret repræsentant for en samtidig kulturkritik, som på overbevisende facon lykkes i at udvikle mulige scenarier for den fortsatte samfunds- og kulturudvikling, og som på baggrund af sin komplekse samfundsanalyse både giver indblik i nogle strukturelle betingelser, som individet såvel som kollektivet delvist er underlagt samtidig med, at han redegør for de immanente træk ved vores samfundsstruktur og –historie, som tillader håbet om at finde en balance mellem anerkendelse af mangfoldige kulturelle fællesskaber og forenende dannelsesorienterede visioner at vokse.

Ikke desto mindre synes Kaare Nielsen at være inkarnationen af Joli Jensens elitære figur, som står for skud, når hun lancerer den ekspressive logiks værdi. I modsætning til at insistere på absolutte, normative forestillinger om det universelt bedste, som man måske ville kunne skyde ham i skoene, og uden at plædere for, at den klassiske

borgerlige danneskultur er vejen frem – faktisk tværtimod –, opfordrer Kaare Nielsen til, at kunsten skal anerkendes som et vigtigt bidrag i samfundets og borgerens udvikling mod et højere refleksivt og debatbaseret demokrati. Han hævder derfor ikke den klassiske kulturkritikers dogmer om kunst kontra underholdning, fordybelse kontra oplevelser, og ej heller synes jeg, man med rimelighed kan kaste ham for Joli Jensens kløer, og kategorisere hans holdning til kunsten som pinsom kulturel spinat²⁶, selvom han med sin instrumentelle logik tillægger kulturlivet en vigtig rolle i demokratiets navn. Han præsenterer måske i stedet nogle metoder til en konstruktiv samfunds- og kulturkritik i relation til hans overordnede ærinde om at genetablere en aktiv refleksion over, hvilket type samfund, vi ønsker at leve i, og hvordan vi skaber det.

Licens til kritik

Når vi kan konstatere, at unge generationers private værelser er den største konkurrent til offentlige kulturtilbud, og når disse private værelser ikke kritiseres for amatørisme eller korrumpende tidsfordriv eller fordummende passiverende forførelse og lignende, er spørgsmålet, hvad de offentlige kulturtilbud har, som de unge *ikke* kan få dækket af sig selv. Med Kaare Nielsen er svaret, at kulturformidlingens rolle er utrolig vigtig for at igangsætte de vitale dialogiske processer på tværs af kultur- og livsstilsfællesskaber, så vi netop ikke sidder og dyrker velkendte, præferencer. F.eks. ”anbefaler” han kulturformidlingen, at:

”en perspektivrig strategi kan være at tænke i specifikke målgrupper samt at tage udgangspunkt i en oplevelsesappell, altså i en henvendelse til brede, umiddelbare smagsorienteringer i målgruppen, men i den videre organisering af formidlingen at udfordre disse umiddelbare oplevelsesønsker og forventninger med kontrasterende og nuancerende elementer af faglig viden samt andre samfundsmæssige diskurser og erfaringsformer og skabe oplevelsesforankrede dialogiske forbindelser på tværs af disse. Herved vil formidlingen kunne forvandle en i udgangspunktet privat, smagsmotiveret oplevelsesproces til en æstetisk erfaringsproces – og dermed indløse sin dannesorienterede målsætning.”²⁷.

Og ligeledes fremhæver han placeringen af kunst i byrummet eller i andre hverdagslige sammenhænge, i modsætning til i ”*museets hvide kube*”, som en oplagt mulighed for kulturformidling, fordi kunsten derved nemmere adresserer flere mennesker på tværs af f.eks. etniske eller livsstilsmæssige grænser, hvorved samfundsborgerrefleksionen og den civilsamfundsmæssige deltagelse styrkes.

Referencer

Giddens, A. (1996). *Modernitet og selvidentitet*. København: Hans Reitzels Forlag.

Jensen, Joli (2003). Expressive Logic: a new premise in arts advocacy. I: *Journal of Arts Management, Law and Society*. Montréal.

Kaare Nielsen, H. (1996). *Æstetik, kultur og politik*. Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Kaare Nielsen, H. (2007). *Konsument eller samfundsborger? Kritiske essays*. Århus: Forlaget Klim.

Skot-Hansen, D. (1999). Kultur til tiden – strategier i den lokale kulturpolitik. I: *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*. Borås: Högskolan i Borås.

Noter

1 En praksisorienteret herre er han dog ikke, så hans bidrag til udviklingen af en samtidig formidlingspraksis er mere karakteriseret som en ideologi, snarere end det er konkrete bud på, hvad ”vi” rent faktisk skal gøre. Og trods hans kritiske og instrumentelle afsæt, som man kan argumentere for har hersket i flere årtier, og som nok netop er dette afsæt, som ønskes revurderet, tilkendegiver hans bidrag måske alligevel en rummelig og visionær vision for kulturformidlingen fremover, hvor samtidens strukturelle vilkår, oplevelsesorienteringen og dennes værdi, inkluderes som essentielle bidrag til anerkendelsen af ”et flerkulturelt samfund”. Kaare Nielsen 2007, s. 97

2 Kaare Nielsen 2007, s. 35

3 Kaare Nielsen 2007, s. 100

4 Kaare Nielsen 1996, s. 20

5 Kaare Nielsen 2007, s. 112

6 Kaare Nielsen 2007, s. 13-15

7 Kaare Nielsen 1996, s. 101

8 Kaare Nielsen 1996, s. 10

9 Kaare Nielsen 1996, s. 44

10 Kaare Nielsen 2007, s. 227

11 Begrebet er Professor i Filosofi Wolfgang Welschs betegnelse for det tab af sensibilitet, som æstetikken ifølge ham lider under i dag. I: Kaare Nielsen 1996, s. 103

12 Kaare Nielsen 1996, s. 103

13 Skot-Hansen 1999, s. 10

14 Jensen 2003, s. 66

15 Adorno 1941

16 Jensen 2003, s. 67

- 17 Fumaroli i: Skot-Hansen, 1999, s. 9
- 18 Kaare Nielsen 2007, s. 108
- 19 Kaare Nielsen 2007, s. 98
- 20 Kaare Nielsen 2007, s. 100
- 21 Kaare Nielsen 2007, s. 69
- 22 Kaare Nielsen 2007, s. 65
- 23 Kaare Nielsen 2007, s. 67
- 24 Kaare Nielsen 2007, s. 111-112
- 25 Kaare Nielsen 2007, s. 105-106
- 26 Jensen 2003, s. 66
- 27 Kaare Nielsen 2007, s. 113

VÆRK OG VÆRKREPRÆSENTATION

Af Stefanie Rasmussen

Forskellige typer af formidling kan formidle det samme værk på mange forskellige måder. Den ekspressive kulturformidling åbner op for nye formidlingsformer og repræsenterer dermed værkerne på nye måder og i nye kontekster. Men hvad betyder denne værkrepræsentation for forståelsen af værket?

I løbet af undervisningen på kurset ”Ekspressiv Kulturformidling” på Det Informationsvidenskabelige Akademi har vi som hold været inde på mange forskellige diskussioner og problemstillinger. Vi har diskuteret æstetikbegrebet, kunstbegrebet, smagskulturer og meget andet. Men det emne der afledte den største diskussion, og hvad der også var den sværeste, var forsøget på at definere hvad ekspressiv kulturformidling præcist er for en størrelse. Ved kursets afslutning var der stadig stor uenighed på holdet om hvad der præcist definerer ekspressiv kulturformidling. På grund af denne uenighed er det derfor også svært at sætte ord på hvad ekspressiv kulturformidling er. Det er ikke denne artikels sigte at diskutere hvad der definerer ekspressiv kulturformidling. Men for at artiklen ikke skal svæve rundt i ingenting, vil jeg forsøge at give en meget bred definition af begrebet. Til dette vil jeg tage udgangspunkt i Kirstens Drottners artikel ”Formidlingens kunst: formidlingsbegreber og børnekultur”. Drottners tager i sin artikel afsæt i retorikkens begreber pathos og ethos for at beskrive nogle af de forskellige typer af formidling der findes på museer. Selv om artiklen har fokus på børnekultur og formidling til børn, så har dens begreber været med til at danne baggrunden for undervisningens definition af ekspressiv kulturformidling. Derfor vil disse begreber også danne baggrunden for denne artikel. I Drottners artikel er ethos-formidlingen en formidling der taler til publikums normative forståelse og er oftest det man forbinder med en ”klassisk” kunst- og kultur formidling, hvor værkerne er udstillet i montre og publikum står passivt og kigger¹. Her er fokus på kulturinstitutionen som afsender og det er dem der bestemmer hvordan de udstillede værker skal forstås og opleves. Som kontrast til ethos-formidling står

pathos-formidling. Denne formidling lægger vægt på modtageren og dennes oplevelser. Hvem der formidler og hvad der formidles, afpasses efter modtageren. I stedet lægges der vægt på at publikum er ”levende væsner” der behøver følelsesmæssig stimulering og sansemæssige oplevelser². Dette betyder at der i pathos-formidlingen fokuseres på publikums følelser og egne produktive processer. Det er oplevelsen der kommer til at stå centrum. For at komme nærmere en ekspresiv kulturformidling, er det nødvendigt for museerne at give større plads til en pathos-formidling.

Sideløbende med diskussionerne om hvad ekspresiv kulturformidling er og hvordan den kommer til udtryk på forskellige kulturinstitutioner, var der også diskussionen om, om vi overhovedet havde brug for en ekspresiv kulturformidling. Ville den ekspresive formidling i det hele taget gavne de udstillede værk. Ville det ikke ende med, at det blev ren formidling og værkets betydning ville ændre sig, så man i realiteten ville få et helt nyt værk på grund af den ekspresive formidlingsform. Eller endnu værre, ville den ekspresive formidlingsform fylde så meget at værket ville komme til at stå i baggrunden eller helt forsvinde. Vil det ende med at publikum ikke længere fik formidlet værket som kunstneren eller kulturinstitutionen oprindeligt havde tænkt sig, men at værket nu kun er en lille del i et nyt værk, som er skabt på baggrund af den ekspresive kulturformidling. Derfor vil det være interessant at undersøge hvilken rolle repræsentationen af værket spiller i publikums forståelse og oplevelse af et værk eller en hel udstilling. I løbet af holdets diskussioner har der ikke været skelnet mellem klassiske kunstværker eller kulturhistoriske genstande. Der har nok mest været hentydet til kunstværker, såsom malerier og skulpturer, men jeg mener at spørgsmålet lige så godt kan dreje sig om kulturhistoriske genstande. Derfor vil ordet værk indbefatte både kunstværker og kulturhistoriske genstande. Jeg vil i det følgende forsøge at komme nærmere ind på hvad vækrepræsentationen betyder for publikums oplevelse og fortolkning af værket.

Publikum og værket

En årsag til modviljen og bekymringen for den ekspresive kulturformidlings påvirkning af værket, er en tendens inden for museologien, hvor genstanden på baggrund af blandt andet semiotikken antages at ”kunne tale selv”³. Derfor opfattes kulturformidlingsstrategier, hvor det er formidlingsformen og ikke indholdet der er i fokus, som værende unødvendig. Desuden vil en

pathos orienteret formidling som tager udgangspunkt i modtagerens følelser og oplevelsesprocesser, tage fokus væk fra værkets iboende tegn og betydninger. Implicit i denne opfattelse af værket har én bestemt betydning og kun formidler et budskab. Men tager man igen udgangspunkt i semiotikken, så viser det sig at et billede, eller værk, kan være flertydigt og dermed være bærer af mange betydninger samtidig⁴. Denne flertydighed i et værk giver mulighed for flere formidlingsformer, der hver især kan lægge vægt på værket forskellige budskaber. Foruden værket, er der også en anden meget vigtig faktor man må tage højde for, når man taler om repræsentation af et værk og publikums oplevelse af det og det er publikum selv.

Eilean Hooper-Greenhill har undersøgt hvilke elementer i kulturformidlingen der kan være med til at påvirke betydningsdannelse hos museums publikummer. Hun argumenterer for en accept af, at publikum kan have forskellige opfattelser og reaktioner på den samme museumsoplevelse. Derfor må man som udgangspunkt indse, at en museumsbesøgende har sin egen agenda og eget formål med besøget. Allerede her ligger der en udfordring i museets formidlingsstrategi, da det ikke er sikkert at den besøgende er interesseret i at opleve lige netop det, som museet mener at man skal opleve og på den måde som museet har tænkt sig⁵. Derudover er publikum ikke et tomt hylster, som museet skal fylde op med viden gennem kulturformidlingen, men derimod et tænkende væsen som medbringer egen viden og erfaringer. Det drejer sig både om rent individuelle, personlige oplevelser og interesser, men også om den viden det enkelte publikum har tilegnet sig gennem sit liv. Desuden spiller det enkelte publikums sociale og kulturelle baggrund også en stor rolle i forståelsen og tolkningen af et værk. En japaner og dansker vil ikke have den samme oplevelse og forståelse af et dansk guldaldermaleri, da der ligger to vidt forskellige kulturelle baggrunde bag betydningsdannelsen⁶. Udover den rent individuelle betydningsdannelse, så mener Hooper-Greenhill at vi har nogle holdninger og kulturelle baggrunde tilfælles, der gør det muligt for grupper eller segmenter, at opleve og tolke værker mere eller mindre ens. Men ligesom ved det enkelte individ, så oplever og tolker forskellige segmenter den samme ting forskelligt, hvilket betyder at en type kulturformidling tiltrækker et segment, men samtidig udelukker et andet. For nogle segmenter kan den ekspressive kulturformidling og en anderledes værkrepræsentation skabe en oplevelse og forståelse og derved skabe en betydningsdannelse, som ikke ville have fundet sted uden den ekspressive kulturformidling.

Alle disse forskellige sociale og kulturelle baggrunde er med til at skabe tolkningsstrategier, som publikum skaber forståelsen igennem⁷. Tolkningsstrategier afhænger af hvilken kontekst værket opleves gennem. Publikum har én strategi for tolkningen af et værk når det opleves på et museum og en helt anden hvis det samme værk opleves på eksempelvis Amalienborg. Disse tolkningsstrategier er kun til en vis grad fælles for alle mennesker. Alle mennesker vil højst sandsynligt vælge forskellige tolkningsstrategier, alt efter om de står på Statens Museum for Kunst eller Amalienborg. Men rent individuelt kan der være store forskelle på publikums tolkningsstrategier for værker placeret på museer. En kunsthistoriker og en håndværker vil på et museum have vidt forskellige tolkningsstrategier og dette vil gøre sig endnu mere gældende når værket ikke er på et museum, men eksempelvis på Amalienborg. Disse tolkningsstrategier er til stede længe inde den enkelte person oplever værket, idet det enkelte publikum på baggrund af forskellige sociale og kulturelle baggrunde vil fokusere på det de har lært og kender til. Derfor er det ikke kun formidlingsformen, hvad enten den er ethos eller pathos orienteret, der kan ændre et værks betydning og skubbe dets betydning væk fra kunstnerens oprindelige intention med værket. Det enkelte menneskes baggrunde og tolkningsstrategier er i høj grad også med til at påvirke forståelsen af et værks udtryk og betydning. Dette kan, udover ren tradition, være en af grundene til at mange museer ofte vælger en meget ethos baseret formidlingsform, hvor det er muligt at fortælle publikum hvordan værket kan eller skal opleves og tolkes.

Fokus på værk eller formidlingsform/ publikum

Hvis man tager udgangspunkt i den semiotiske tankegang om at værket ”taler”, betyder det, at en pathos-formidling, hvor der lægges større vægt på selve formidlingen og publikums oplevelses-og følelsesprocessor, vil fjerne publikum fra selve værket og dets udtryk. Men måske er det ikke så slemt at den ekspressive kulturformidling fjerner fokus fra værket og i stedet fokuserer på publikum og selve oplevelsen. I sin artikel ”*Man ser inte utställningen för bara föremålen*” beskriver Tandi Agrell nogle af de problematikker der kan opstå, hvis man i formidlingen lader værket tale for sig selv. Ligesom Hooper-Greenhill, går Agrell ud fra at publikums oplevelser i høj grad styres af forskellige og individuelle tolkningstrategier⁸. Det er ikke noget problem, at publikum har muligheden for selv at fortolke og danne betydning ud fra en formidlingsform, der kun lader værket

være en lille del af den samlede formidling. Det er ofte forsøget på kun at fokusere på de ægte objekter/værker og deres autenticitet, at formidlingens fokus og overordnede formål går tabt. Man kan risikere at låse sig fast i en bestemt retning, som ikke gavner publikums forståelse og som derved kun holder sig til en ethos-formidling og ikke åbner op for pathosformidlingen.

Som eksempel bruger Agrell *Nordiska Museets* kulturhistoriske udstilling om samerne. Udstillingen er hvad man ville kalde en klassisk montreudstilling. Forskellige brugsgenstande fra samernes dagligdag er præsenteret i forskellige montre med tilhørende små beskrivelser. Ifølge Agrell giver denne type af montreudstillinger, på trods af tekstning, oftest ingen ledetråde om hvordan de enkelte værker skal forstås og heller ingen ledetråde om hvilke sammenhæng de forskellige værker skal ses i⁹. På trods af de enkelte beskrivende tekster, er det ikke altid let at afgøre hvad de forskellige samiske brugsgenstande betyder og hvad udstillingen vil fortælle med dem. Forsøget på at lade de enkelte genstande tale for sig selv ved ren tilstedeværelse og kun hjulpet af tekster en gang i mellem, åbner op for flere spørgsmål end svar. Det betyder at publikum ikke har nogen mulighed for at tolke og forstå værkerne, hverken som de oprindeligt var tiltænkt, eller som museet ønsker det¹⁰. Det eneste publikum har at trække på, er den viden som de i forvejen havde om samerne. Ved kun at gøre brug af denne viden sker der en ændring værket's betydning.

Mange værk orienterede udstillinger kan give indtrykket af en mængde løsrevne genstande, som ikke umiddelbart har nogen relation til hinanden. Hvis publikum ikke kan se en relation mellem de forskellige værker, eller se hvad museet vil formidle med værkerne, så kan de kun forholde sig til det som allerede er kendt i forvejen. Derfor vil en udstillet kaffekande eller ske kun opleves og tolkes på basis af publikums egne erfaringer. Værkerne kan ikke selv fortælle hvordan de skal sættes i relation til samerne eller om samerne havde det samme syn eller forhold til tingene som publikum¹¹. Endnu sværere bliver det når det drejer sig om ting som publikum ikke kender fra deres egen hverdag. De kan se en mystisk ting i montren og hvis de er heldige kan de læse hvad det er. Hvis dette ikke er tilfældet, så har publikum ikke en chance for at opleve og forstå værket's iboende betydning, men må ”nøjes” med at vurdere værket for dets æstetiske værdi¹². På denne måde skabes der en barriere mellem publikum og værket. Fordi publikum kun kan gøre brug sin egen viden til at forstå værket og ikke stimuleres gennem hverken intellektet eller følelserne, vil værket

aldrig kunne ”tale selv” og fortælle dets betydning. Så en formidling der oprindeligt var valgt for ikke at forvanske værketets betydning, kan i sidste ende risikere at gøre netop dette. En udstilling må forstås som en enhed og formidlingen må udformes så publikum oplever værkerne ved hjælp af deres intellekt, men også i lige så høj grad gennem deres fysik og deres følelser¹³. Formidlingen skal lægge større vægt på pathos. Ved at fjerne fokus fra genstandene og i stedet fokusere på modtageren og oplevelsen, er det muligt at trænge gennem værketets overflade, komme bag om værket og måske på denne måde skabe en bedre forståelse af værket.

Opsummering

Det kan komme til at lyde som om, at jeg er en stor modstander af montreudstillinger og værkfokuserede udstillinger og i stedet mener at alle kulturinstitutioner skal benytte sig af ekspressiv kulturformidling. Sådan forholder det sig ikke, formidlingsformen afhænger i stor grad af hvilket sigte man har med udstillingen og hvad men vil fortælle med de udstillede værker. En ekspressiv kulturformidling vil ikke altid være gavnlig for udstillingens formål, ligesom en ”klassisk” udstilling heller ikke vil være det. Det jeg derimod har forsøgt at sige er, at vi ikke behøver at være så bange for hvad den ekspressive kulturformidling gør ved et værks oprindelig betydning. Som Hopper-Greenhill gør opmærksom på, så er det sjældent muligt at lave en fuldstændig objektiv formidling af et værk, da alle mennesker ikke tænker og tolker ens. Dette kan både ses som et argument for og i mod den ekspressive kulturformidling. Man kan sige, at netop fordi publikum har så forskellige tolkningsstrategier og indgange til det samme værk, så vil en formidling som ikke vil være fokuseret på værket og lader publikum opleve, føle og ”tænke selv”, ødelægge værketets betydning. Men man kan også vende om og sige at der på grund af menneskers individualitet ikke findes en rigtig eller forkert tolkning af et værk. Med dette forsøger jeg at sige, at man aldrig kan lave en vækrepræsentation der fjerner værket fra dets oprindelige betydning. På grund af menneskets forskellige tolkningsstrategier kan det diskuteres om der nogensinde har været en ”rigtig” måde at opleve værket på. På baggrund af dette har jeg, gennem Tandi Agrells artikel, forsøgt at argumentere for at en ekspressiv eller pathos orienteret formidling i nogle tilfælde vil kunne skabe en vækrepræsentation som umiddelbart fører publikum væk fra værket, men som i sidste ende giver publikum en større forståelse af værket end en genstandsorienteret formidling ville kunne give.

Referencer

Agrell, T. Man ser inte utställningen för bare föremålen. *Nordisk Museologi*, 2009 (2), p. 29-45

Barthes, R. (1980): Billedets retorik. I: Bent Fausing og Peter Larsen: *Visuel kommunikation*. Forlaget Medusa, s. 42-55.

Drotner, K (2006): Formidlingens kunst: formidlingsbegreber og børnekultur. I: *Når børn møder kultur*. (s. 8-15). Børnekulturens netværk

Hooper-Greenhill, E. (1994). *Education, communication and interpretation*. I: Hooper-Greenhill, E. *The Educational Role of the Museum* (s.3-27). Routledge

Meldgård, I. (1992) Udstillinger uden tekst. *Dansk tidsskrift for museumsformidling*, Nr. 12. S. 57-67.

Noter

1 Drotner, 2006, s.11

2 Drotner, 2006, s.12

3 Meldgård, 1992, s.59

4 Barthes, 1980, s.48

5 Hooper-Greenhill, 1994, s.11

6 Hooper-Greenhill, 1994, s.5

7 Hooper-Greenhill, 1994, s.13

8 Agrell, 2009, s.30

9 Agrell, 2009, s.31

10 Agrell, 2009, s.33

11 Agrell, 2009, s.33

12 Agrell, 2009, s.33

13 Agrell, 2009, s.39

VÆRKAUTENCITET - FORMIDLINGSAUTENCITET

Af Lasse Glavind Olsen

Denne artikel vil hverken legitimere eller afskrive ideen om en ekspressiv formidlingspraksis. Artiklen vil ikke direkte behandle de politiske eller kulturpolitiske faktorer, som har rejst ideen om en ny udtryksfuld kulturformidling. Artiklen vil derimod tage eksempel i den formidlede kunst og kultur og formidlingsstrategiernes indflydelse på denne.

Det er ikke nemt med få ord at beskrive hvad ekspressiv kulturformidling handler om. Det ekspressive formidlingsfelt indeholder en omfattende diskussion af relationerne mellem kunst, kultur og hverdagsliv og en diskussion, som handler om, hvordan kropslige og sensitive erkendelsesformer kan tænkes i samspil med intellekt og rationel kognition. Styrken ved en ekspressiv kulturformidling er, at den er inkluderende og i stand til at imødekomme den moderne kulturforbrugers behov for oplevelser. Jeg vil i denne artikel rette begrebet mod den kultur, som formidles via traditionelle kunstinstitutioner som gallerier og kunstmuseer. Med henblik på at sætte formidlingsperspektivet i kontekst vil jeg først berøre det kulturbegreb, som i almindelighed definerer kulturformidlingens indhold.

Kulturbegrebet

Når jeg tænker kultur, tænker jeg automatisk på kunst og omvendt. Det skyldes nok, at kunst og kultur er sat på samme definitionsniveau, ”Kunst og kultur”. Kunst og kultur er en samlende betegnelse, som omfatter litteratur, musik, teater, film, arkitektur, billedkunst, dans, fotografi, kunsthåndværk og generel museumsvesen.¹ Jeg kunne forestille mig, at ”museumsvesen” henviser til generel formidling af det, der opfattes som kulturbærende artefakter.

Når kultur på den måde sidestilles med kunst, defineres det brugte kulturbegreb som det, man kan kalde finkultur². Et kulturbegreb, som ganske snævert relaterer sig til dannelse. Måske ville det være mere troværdigt at bruge betegnelsen ”Kunst og finkultur” Inden for denne kontekst er kultur en komponent til forædling af åndslivet. Denne ind-

faldsvinkel til kulturbegrebet har været herskende siden oplysningstiden, men ses også i moderne tid med oprettelsen af kulturministeriet af 1961.³

Ved at bruge et bredere kulturbegreb, hvorunder kultur anskues som noget, man er en del af og tilegner sig gennem ”det levede liv” i et givet samfund, er ethvert materialiseret udtryk en kulturgenstand. Dette inkluderer blandt andet pornoblade og tyggegumme. Disse vil dog i skrivende stund have svært ved at blive opfattet som kulturbærende genstande, til trods for at begge fænomener er historiebærende og - med de rette briller på - oplysende.

Jeg synes at DR-Kulturs sendeflade giver et godt indtryk af hvordan kunst og kultur defineres i praksis. Kanalen sender først og fremmest smalle film, historiske og kunstorienterede programmer, krydret med genudsendelser af forskellige gamle underholdningsshow, som i samtiden ikke blev betragtet som ”kulturelle” programmer. Når disse udsendelser pludseligt ses retrospektivt bliver programmerne kulturbærende, fordi beskueren automatisk vil tage de historiske briller på og tillægge programmerne en anden betydning, end programmerne var tilsigtet. Derfor er det bestemt heller ikke usandsynligt at førnævnte pornoblade og tyggegummi retrospektivt vil blive anset som kulturhistoriske genstande og finde deres rette plads på Nationalmuseets fremtidige afdeling for seksuelt frisind? Det, der er kulturbærende nu, både inden for kunst og kulturprodukter i almindelighed, er måske ikke kulturbærende i fremtiden og omvendt. Kulturbegrebet som indholdskategori ændrer sig derfor løbende, men det er ikke ensbetydende med at kulturbegrebet ikke forbliver sat i relation til dannelse og kunst. Kulturbegrebet virker derfor til at være temmelig statisk, hvorimod definitionen af (fin)kultur med tiden ændrer sig, uden at det dog påvirker hvordan at kulturbegrebet anvendes i praksis..

Den ekspressive formidlingsform

Når jeg hører ordet ’ekspressiv’, kommer jeg automatisk til at tænke på kunstreningen fra starten af 1900-tallet, som ved hjælp af en forvreden affotografering af verden erstattede naturalismens objektive fastholdelse af sansendtryk og i stedet udtrykte subjektets opfattelse. Det skal ikke forstås sådan, at det ekspressive formidlingsperspektiv har til hensigt at få den deltagende til at ligne Edward Munchs ’Skriget’ (medmindre det er tilsigtet). Det ekspressive skal i denne sammenhæng forstås som en

del af en formidlingsstrategi, der gennem udtryksfulde tiltag appellerer til både sanser og intellektualitet, der involverer subjektet og gør vedkommende til aktiv deltager i formidlingsprocessen. Som begrebet antyder, er der altså tale om en formidling, der med sit sanselige appel ikke er bange for at inddrage følelse som retorisk formidlingsform.⁴

Jeg vil i øvrigt tilføje vigtigheden i at skelne mellem værk og formidling, da det er mit indtryk, at nogle studerende kan have svært ved dette. Da er forståeligt, da grænserne mellem formidlingen og det formidlede i nogle tilfælde flyder sammen. Som hovedregel er det formidlingen, som er ekspressiv, og ikke nødvendigvis selve værket. Da filminstruktør og billedkunstner David Lynch i 2010 udstillede sine surrealistiske og yderst ekspressive værker på Gammel strand i København, var det ikke hans billeder i sig selv, som gjorde formidlingen ekspressiv, men brugen af skramlet lydmontage, der først og fremmest understøttede værkernes stemning gennem lyd, men for mit eget vedkommende også gav en større kropslig fornemmelse af værket, da lydsiden tilføjede en ekstra sanselig dimension. Billederne ekspanderede idet de bevægede sig fra galleriets vægge ud i rummet, hvilket gav en fornemmelse af at stå i selve værket. David Lynch-eksemplet giver et fingerpeg i retning af, hvad en ekspressiv kulturformidling kan indbefatte, om end eksemplet ikke beskriver den ekspressive formidlings fulde potentiale.

Kunstens ømfindtlighed

Jeg vil i denne artikel behandle den del af kulturformidlingen, som beskæftiger sig med kunsten, da det er her, jeg ser de største udfordringer i forhold til at eksekvere en ekspressiv formidlingsstrategi positivt.

Det er mit indtryk, at kunstens skabelser ofte anskues som ømfindtlige og nærmest menneskelige størrelser, hvis brug og anvendelse derfor kræves håndteret med den dybeste alvor. Med en far som er billedkunstner og jeg selv som kulturforbruger, placeret i Minerva-modellens grønne segment,⁵ har jeg erfaret en tendens til at betragte kunstens skabelser med en sådan autonomi, at kunstværkerne nærmest får eget liv. Jeg spurgte for eksempel engang min far, hvilket af hans egne billeder han bedst kunne lide, hvortil han svarede ”*Nej, jeg har ikke et favoritværk -- man har jo heller ikke et favoritbarn, men elsker dem alle lige højt*”. Ligeledes diskuteres det heftigt, hvorvidt kunsten kan tillades at blive instrumentaliseret og eksempelvis indgå i kommercielle sammenhænge og kompromittere selve kunstens autonomi.⁶ Her kan jeg ikke lade være med at tænke på Kants kategoriske imperativ, ”*Handle so, dass die Maxime deines Willens jederzeit zugleich als Prinzip*

*einer allgemeinen Gesetzgebung gelten könne.*⁷⁷ Man skal behandle kunsten, som man selv ønsker at blive behandlet, aldrig som et middel -- men som et mål i sig selv.

På grund af det, jeg ser som kunstværkets ømfindtlighed, virker det som om, at en ekspressiv formidling af genstande og ideer, der ikke er kunstværker, er mindre risikofri i forhold til ikke at støde givne individers kunstopfattelse. Dette vil naturligvis blive behandlet nærmere i artiklen.

Tilstedevær, nærhed og fravær

Som udgangspunkt for min diskussion, vil jeg benytte et eksempel fra British Museum, som, jeg mener, tydeliggør det ekspressive formidlingspotentiale. Eksemplet er lånt fra Camilla Mordhorsts artikel *Museer, materialer og tilstedeværelse*.⁸ Mordhorst beskriver og analyserer en kunstinstitution, der skildrer den gennemsnitlige englænders medicinforbrug gennem en livstid *From cradle to grave*, som værkets titel lyder. Værket består af et kæmpe ”pillebord” med 28.000 piller lagt i to rækker. Rundt om er fotos som giver et fiktivt biografisk forløb for en britisk mand og kvinde. Ifølge Mordhorst er styrken ved værket, at en abstrakt fortælling gøres konkret og derved nærværende.

”Det er egentligt ikke, fordi pillebordet fortæller noget, som jeg ikke vidste i forvejen. I mit daglige arbejde på et medicinsk historisk museum har jeg set talrige statistikker over nutidens medicinforbrug. Sammenligningen af medicinforbrug og hverdagsliv er godt tænkt, og de fint indvævede piller og de velvalgte, ofte rørende familiefotografier og kommentarer forener den kemiske side af livet med en sjælden intimitet.”

Mordhorst bruger termene fravær og nærvær. En statistik, eller statistikkens udsagn er en abstraktion uden direkte fysisk tilstedeværelse, udover det trykte papir. Dette fravær gøres til nærvær ved at lade det abstrakte konkretisere sig selv fysisk i rummet -- at man mærker verdens tilstedevær.

Jeg ser, at nærværet åbner op en følelsesmæssig perception. Det kan sammenlignes med den måde, en dygtig politiker kan underbygge en argumentation ved at konkretisere noget meget abstrakt med et eksempel. Jeg mener nemlig, at først når det abstrakte bliver konkret, bliver det muligt at involvere sig følelsesmæssigt. Der er selvfølgelig tale om patosformidling. En patosformidling, som ikke nødvendigvis kompenserer for manglende fakta eller argumentation. Antallet af piller

på bordet og de dertilhørende fotos er ikke postulerede på samme måde som politikerne med saglig argumentation kan tale imod en afskaffelse af efterlønnen, og samtidig beskrive konsekvenserne af dette med et konkret eksempel, som åbner op for et følelsesmæssigt nærvær i forhold til problemstillingen.

I Mordhorsts eksempel bruges kunsten til at konkretisere noget så abstrakt som medicinforbrug. Ud fra et formidlingsperspektiv er det nærliggende at spørge, hvordan installationen skal begribes. På den ene side er den et værk i sig selv, som konkretiserer noget abstrakt fysisk. På den anden side er værket også formidler af en anden fortælling -- *Living and dying* som udstillingen hedder. Det er derfor lidt svært at sige, om installationen er værk eller formidling, på grund af den kontekst værket er sat i. Hvis installationen havde stået på et medicinhistorisk museum, ville installationen have haft et mere konkret afsæt, hvorimod installationen må læses som et mere selvstændigt værk på British museum i, og med at den kun er et delelement i en gigantisk fortælling om altings forgængelighed – *Living and dying*.

Inden jeg fortsætter diskussionen, vil jeg se nærmere på Mordhorsts teoretiske grundlag. Dette er hovedsagligt forstået ud fra den tysk-amerikanske litteraturteoretiker Hans Ulrich Gumbrechts ideer om en tilstedeværskultur overfor en betydningskultur.⁹ Mordhorst beskriver en forkærlighed for fortolkning som en herskende tendens ved den vestlige metafysik siden Descartes. At man først ved at bryde igennem fænomenets overflade kan komme fænomenets komplekse betydningslag nærmere. Det betyder, at man helt frem til i dag mest af alt har fokuseret på genstandenes betydning, frem for på deres egen materialitet. Man har overset, at genstande også kendetegnes ved andet end deres betydnings-skabende potentiale. Kort fortalt indebærer betydningskulturen i reneste form et fravalg af umiddelbarhed og et fravalg af sansning. I forhold til tilstedeværskulturen et fravalg af rationel erkendelse til fordel for den rene berusende sansning. Mordhorst kritiserer også Gumbrechts for at sætte for skarpe skel op mellem de to kulturer¹⁰ Søren Ulrich Thomsen citerer i sin poetik *Mit lys brænder* billedkunstneren Robert Morris, som berører begrebet om tilstedevær på en lidt anden måde.

” De bedre nye arbejder tager relationen ud af værket og gør dem til funktioner af rum, lys og betragterens synsfelt(...) og tendere I mod at eliminere betragteren I en sådan grad, at detaljerne inddrager ham i et intimt forhold til arbejdet og ud af det rum, objektet eksisterer i. ”¹¹

Morris taler for en kunst, som undgår relationer, og som derfor peger direkte mod selve beskueren. Som jeg tolker det, er det denne situation man oplever nærværet og tilstedeværet. Eller som Ulrich selv siger i digtsamlingen *City Slang – Jeg er levende!*¹²

Mellem kunst og formidling

I Mordhorsts eksempel fra British Museum forener det kunstneriske udtryk både formidling og genstand i samme penselstrøg. Kunstproduktionen er ikke alene et mål i sig selv men indgår som en del af et koncept, der fortæller en større historie. Spørgsmålet er, om man kan overføre ovennævnte strategi til kunstformidling i almindelighed, da al god kunst vel i sig selv er ekspressivt formidlende? Kunsten er i sig selv udtryksfuld og indbefatter altid en æstetisk dimension, som gennem sanserne gør værket følelsesmæssig involverende og derfor ikke mindst kommunikerende?

Jeg vil nu prøve at tænke Mordhorst-eksemplet i forhold til en fiktiv udstilling om dansk guldalderkunst. Først og fremmest må de udstillede værker opfattes som konkrete og fysisk tilstede i rummet. Dette blotte tilstedevær er potentielt nok til at etablere et nærvær og fornemmelse af tilstedevær i verden, såfremt den udstillede kunst ud fra egne iboende kvaliteter kan etablere dette. I forhold til Mordhorsts eksempel er det anvendte kunstkoncept jo et godt eksempel, ikke bare på formidling, men også på kunstens egen evne til at formidle sig selv. Værket har den samme fortælling indlejret, uanset hvilken kontekst det er sat i. En kontekst, der definerer værket, som enten formidling eller som et selvstændigt kunstværk.

Set i forhold til Gumbrechts ide om betydningskultur overfor en tilstedeværelseskultur, vil jeg mene, at der ikke er nogen, som tvinger beskueren af disse værker til ikke at slå det analytiske apparat fra, og bare nyde de udstillede billeder, lade sig indfange af en potentiel æstetisk erfaring og mærke, hvordan at kroppen reagerer med et sug i maven og en trang til at udbryde i et højt JA! Man kunne også fristes til at være en anelse polemisk og mene, at al god kunst potentielt vil kunne vække en sådan oplevelse, og hvis den ikke indfinder, er kunsten enten ikke god nok eller falder ikke i beskuerens smag. Spørgsmålet er, om betydningskulturen har ædt sig så meget ind i folks måde at opfatte kunsten på, at selve formidlingen ligefrem skal kunne afhjælpe beskueren denne form for betydningsperception?

Nu er der selvfølgelig mere på spil end lavpraktiske hensyn til, hvorvidt kurator skal bruge tid og energi på muligvis unødvendige formidlingsstrategier. Det er forståeligt, alt efter ens kunstsyn, at nogle kunstforbrugere vil foretrække en så neutral formidlingsform som muligt. Man kan nemt forestille sig, at forkerte overgjorte ekspressive tiltag kan virke forstyrrende og i værste tilfælde påvirke perceptionen af et værk negativt. Ligeledes kan formidlingen rejse tvivl i forhold til adskillelsen af selve formidlingen og det, der formidles. At formidlingen overskygger værket og på den måde devaluerer værket frem for at berige det. I forhold til ikke-kunstgenstande er den flydende overgang mellem formidling og det formidlede ikke nødvendigvis problematisk, men i forhold til kunst kan det blive problematisk såfremt værkbegrebets skal forstås som en endelig eller afsluttet størrelse, der ikke må ”pilles” ved. Man kan altid diskutere, om denne ømfindtlighed i forhold til værk og beskuer er berettiget, og hvorvidt denne værkbetragtning ikke er noget altmodisch, men ikke desto mindre er det et synspunkt, som må tages alvorligt, i og med at det rent faktisk eksisterer.

Hvis man er enig i ovenstående synspunkt, må formidlingen ikke omdefinere eller manipulere et givent værk, på hverken betydnings- eller sanseniveau. Den skal derimod understøtte værket på en sådan måde, at beskueren ikke er i tvivl om, hvad der er værket og hvad der er formidlingen. I forhold til min fiktive udstilling af guldalderkunst ser jeg to forskellige muligheder for en ekspressivformidling. 1: Man kan understøtte selve værkerne ved at tilføje betydningslag gennem æstetiske tilføjelser. Det kunne være ved at placere værkerne i deres historiske samtid, ved at indrette udstillingsrummet konceptuelt derefter. 2. Det er også muligt at gøre det omvendte ved at tilføje æstetiske lag og udvide værket, som man eksempel har gjort på Glyptoteket, ved at lade kunstner Eva Koch, i bogstaveligste forstand, belyse udvalgte skulpturer. Her må man dog rejse spørgsmålet, om der ikke er tale om et helt nyt selvstændigt værk? Det ville eventuelt være muligt at benytte samme strategi i forhold til min udstilling. Man kunne tilføje værkerne en lydlig dimension. Jeg har selv altid savnet en lydside til P.S. Krøyers *Hip, Hip, Hurra!* i alt dets klirrende champagneglas-lystighed. På den måde kan man ved hjælp af selve formidlingen beskrive billedet objektivt gennem lyd og bidrage til en større helhedsoplevelse. Disse eksempler er ret banale, men de understreger min pointe udmærket. Der er selvfølgelig også andre måder at formidle på, som ikke går på kompromis med værkets selvstændighed. Det vigtigste for mig er at diskutere, hvordan man kan opretholde en balance, så formidlingen ikke overskygger det formidlede.

Hvorfor en ekspressiv kunstformidling?

Kunstformidling er ofte præget af en lidt bedrevende ”løftet pegefinger”-kultur. Kunstformidlerne definerer den gode smag og fungerer som absolutte autoriteter, og kunstens udstillingssteder kan ses som modernismens og kulturradikalismens hellige haller.¹³ Dette udgangspunkt kan virke en smule anakronistisk, eftersom vi lever i en senmoderne virkelighed. Samfundet er mere fragmenteret og med årene har en masse nye ungdomskulturer, med egne præferencer og smagsdannelser set dagens lys.¹⁴ Det betyder selvfølgelig, at kunstens egne institutioner er under pres fra mere autonome aktører – for eksempel fra ikke-kommercielle kulturforeninger, som Bolsjefabrikken på Nørrebro¹⁵ Men også internettet udbyder en bred vifte af muligheder i forhold til at udgive egne bøger, musik og netkunst i almindelighed. Opgaven for kunstformidlerne er at tænke de uafhængige kulturer ind i kunstformidlingen. Det er derfor muligt, at de kunstformidlende institutioner skal redefinere deres måde at formidle, såfremt de ønsker at bevare deres besøgstal. På den anden side er meget af den moderne konceptkunst installations- og helhedsorienteret. Kunsten er ikke en ø og interesserer sig også for at imødekomme kulturforbrugernes behov for kulturelle helhedsoplevelser (i virkeligheden er det vel de færreste kunstnere, som rent faktisk kun laver kunst for deres egen skyld?). Desuden kan det tænkes at ”de hellige haller” faktisk kan give ren luft i en tid som er præget af amatørisme, hvor vi alle kan kalde os kunstnere, fordi vi har uploadet en video på YouTube. At de klassiske kulturinstitutioner kan betragtes som et værn imod en eventuel udvanding af kunstbegrebet.

På sigt kan en ekspressiv formidlingspraksis blive nødvendig, eftersom kunstinstitutionerne skal have deres berettigelse, hvilket kræver, at de kan imødekomme et publikum, som ikke i lige så høj grad er præget af ideen om kunst som elitekultur, men nærmere af en ide om kunst, som i højere grad er præget af oplevelser og hverdagsliv som kontrast til den klassiske opfattelse af kunstbegrebet, som jeg berørte i starten af min artikel. Et mere idealistisk svar kunne lyde, at kunsten skal være for alle på grund af dens menneskeberigende potentiale. Eller som Dewey siger, så er kunsten nødvendigt for vores følelsesmæssige og intellektuelle overlevelse.¹⁶ Pointen med denne artikel er at fortælle, at det er væsentligt at spørge sig selv, hvor og hvornår en ekspressiv formidlingsstrategi har sin berettigelse og ikke mindst hvorfor? Det ekspressive formidlingsfelt er yderst komplekst, og uanset kunstsyn er det tydeligt, at feltet rummer et kæmpe potentiale, hvis det bliver brugt med besindighed.

Referencer

- Dahl, Henrik (1997) Hvis din nabo var en bil. Akademisk forlag
- Dewey, John (2005) Art as experience. The Berkeley publishing group
- Gumbrecht, Hans Ulrich (2003) Production of Presence: What Meaning Cannot Convey. Stanford University Press
- Giddens, Anthony (1994): Modernitetens konsekvenser. Hans Reizels Forlag
- Jeppesen, Mia Fihl (2002) Kulturen, kunsten og kronerne - Kulturpolitik i Danmark 1961-2001. Akademisk forlag.
- Kant, Emanuel (1986) Kritik der praktischen Vernunft. Reclam
- Mordhorst, Camilla (red.)Mordhorst, Damsted, Simonsen (2009) Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse. Aarhus universitetsforlag,
- Thomsen, Ulrich Søren (1981) City Slang. Forlaget Vindrose
- Thomsen, Ulrich Søren (1984) Mit lys brænder. Forlaget Vindrose
- Pedersen, Jes Stien (red.) (2004)Fra kamp til kultur- 20 smagsdommere skyder med skarpt. Politikens forlag

Noter

- 1 http://www.denstoredanske.dk/Kunst_og_kultur
- 2 http://www.denstoredanske.dk/Samfund,_jura_og_politik/Etnologi/Etnologiske_termer/finkultur
- 3 <http://kum.dk/>
- 4 Mordhorst s. 117-121 (2009)
- 5 Dahl (1997)
- 6 Mia Fihl Jeppesen (2002)
- 7 Kant (1986)
- 8 Mordhorst (2009)
- 9 Gumbrecht (2003)
- 10 Mordhorst s. 124 (2009)
- 11 Søren Ulrich Thomsen s. 16 (1984)
- 12 Søren Ulrich Thomsen (1981)
- 13 Dewey (2005)
- 14 Giddens (1994)
- 15 http://bolsjefabrikken.com/wp/?page_id=2
- 16 Dewey (2005)

MODTAGERIDENTITET OG KULTURFORMIDLING

Af Caroline Kollenberg Thisted

Er det fragmenterede samfund i risiko for at miste sin retningssans, når aftagerne af kulturtilbud bliver den gruppe, der definerer udbuddet? Underlægges afsenderen af et værk eller budskab semantisk modtageren, og sættes derfor al kulturformidling på handelsvilkår?

Denne artikels interesse er at afdække, hvad en relativiseret kulturnorm betyder for kulturafsender og –institutioners selvforståelse. Gradbøjer kulturformidlingen sin rolle på en kompromitterende måde? Betyder forandringen i formidlingen at flere – nye – modtagere opstår? Sættes kulturen på markedsvilkår for at nå andre grupper?

Spørgsmålene som vil blive behandlet er således af overordnet karakter; hvem er det der skal kulturformidles til anno 2011 og hvad betyder det for kulturafsendernes selvforståelse og greb; og i den sammenhæng – hvad er termen 'ekspressiv kulturformidling' et udtryk for.

Med udgangspunkt i den spænding, som finder sted omkring et ekspressivt kulturtilbud, og mellem afsender af et kulturtilbud, selve det afsendte indholds iscenesættelse og modtagerne, som kommer i møde af formidlerens formidling, skal først defineres hvordan en postmoderne kulturformidlingsmodtager kan anskues.

Det postmoderne menneske

Det postmoderne menneske er et produkt som – når de biologiske processer fraregnes – har været igennem en evolutionsproces i høj hastighed. De sidste 250 år har borgeroptikken taget radikale skridt, væsentligst med afsæt i oplysningstidens relativiserende dagsorden, hvor alt stabilt blev dekonstrueret og som følge fragilt. Denne platform for forståelse af individ og kollektiv, har vist sig toneangivende i snart sagt al senere vestlig tænkning, kulminerende omkring 1968 med autoritetstab som dagsorden og konsekvens. Herefter sattes mennesket fri til at skabe egne livsværdier, og socialstaten fik under danske former præg af solidaritetsforvaltning, staten blev teknokratisk.

Denne evolutions sigte var væsentligst det prisværdige at sætte mennesket frit til skeptisk og selvstændigt at opbygge sin egen

tilværelse; Maslows pyramide havde nået sin tinde, da selvrealiseringen som et individuelt krav og et kollektivt korrektiv blev en realitet. Denne situation – så frugtbar den end er – realiserede tilsyneladende et skred i tidsånden, menneskets ukrænkelighed kollapsede, og alt uden undtagelse blev en reservedelskasse for borgere, som ønskede sig at bygge bedre, større, mere autentiske liv efter egen målestok. Individualisme blev til egoisme blev til narcissisme. Det postmoderne menneske gik fra borger i debet til bruger med kredit¹. På den snilde måde, blev det mentale verdensbillede egocentrisk, på samme måde som solsystemet er heliocentrisk. Vi blev vort eget livs lys, og tilbage stod en total subjektiv frihed, kun indkranset af en lovramme, som man er enedes om, men hvis etiske baggrund man er ophørt med at diskutere.

Denne egocentrisme skaber, sammen med menneskets trang til og behov for at bygge identitetsfællesskaber, et samfund som beror på de tilgængelige fællesnævner. Den tyske filosof og sociolog, Jürgen Habermas og pave Ratzinger², diskuterer livligt netop dette lag; eksisterer der – eller eksisterer der ikke – et før-menneskeligt lag, som fællesskabet egentligt baserer sig på. Lader det sig gøre at destillere en etik eller lov så entydig og almen, at den ikke lader sig slå i stykker af menneskers destabiliserede fællesskabsfølelse, fordi den sagligt er løftet fri af menneskers måde at etablere sig på? Er der en selvindlysende ret, som ethvert fællesskab er båret af, uanset den momentane tidsånd? Har vi – med Habermas – ’intuitioner’ for at leve sammen, så der rationelt betragtet altid vil være et lag af ’*common sense*’ i samfundet, som i objektiviseret form (re-)internatileres i borgeren?

C.S. Lewis vil argumentere for at dette i fællesskabet iboende, men i individet fraværende, selvindlysende lag er kastreret for længst og derfor – selvsagt – ikke har reproduceret sig ind i det 21. århundrede. Dét er udgangspunktet for vores kulturformidlingsplatform. At den statsborgerlige solidaritet netop *ikke* har reproduceret sig som følge af ’68’s autoritetsopgør, hvor frihedsmuligheden for den enkelte blev forankret til at tvang gav krig, frihed gav fred og kærlighed. Snarere har det vist sig, at friheden blev brugt til at etablere sig efter egne ambitioner; hvad enten pekuniære, hedonistiske eller magelige, med stor ulighed til følge, fordi sammenhængskraften i samfundet forsvandt, fornemmelsen af forpligtethed ophørte, og borgerbilledet forandredes fra at vi skylder hinanden noget, til at alle skylder mig noget. Semantisk har vi skabt os et samfund, hvor borgerne, der er brugere, bestandigt leder efter at få deres tilgodehavende indløst, ud fra en dybt subjektiv vurdering af hvad de er værd.

Enhver kulturformidling; hvad enten oppebåret af staten eller afsendt af individuelle performere, støder derfor konsekvent imod den modtagerholdning, at det afsendte skal være vedkommende, aflæseligt og nyttigt *for mig*. Den kunst, som ønsker at vække kritiske røster, der taler imod majoriteten, vil derfor *de facto* opleves irrelevant for det største borgerbillede, og spørgsmålet bliver da om minoritetskunstnere og –formidlere skal forpligte sig på at formidle for de få, formidle for de mange på deres egen facon, eller formidle for de mange på modtagernes præmisser. Kulturformidlingen tæmmes.

Kulturformidlingens vilkår

Det postmoderne samfund er defineret ved de store fortællingers fald, skarpt skåret da man i 1970'erne kobledede religionen ud af den offentlige samtale og senest radikaliseret i den tidligere statsministers udsagn om, at det religiøse hører privatsfæren til. Ligeledes opleves et traditionstab, som følge af fællesskabets fragile status og dertil kommer autoritetstabets opgør med statiske sandheder. Den historiske bevidsthed er ikke toneangivende længere, og følgelig devalueret som kompetence. Sammenhængskraften er derfor kraftigt formindsket, og med narcissismens indtog, opstår tanken om og hylden af det unikke, talentet, det særlige i hver enkelt, som højeste realiserede værdi. Dette vanskeliggør samlet set enhver formidling, hvor en fælles forudsætning er en forudsætning, og åbner for en kultur, der uargumenteret værdisætter det momentane, det tilfældige og det som ikke er bundet af en overordnet smag, sand kvalitet og århundredes raffinering. I stedet hyldes nuet og det opståede, som betager os og behager os, fordi vi underholdes uden at møde krav om at skulle begribe eller kontekstualisere en formidling. Nutidens kulturformidling bliver derfor i lige så høj grad som den tidligere avantgardisme aldeles selvrefererende³ - dét er den reelle udfordring.

Når ekspressiv kulturformidling insisterer på at kaste 'god kunst' i armene på borgerne, må det derfor med Ratzinger in mente bero på denne forståelse af kulturen og dens borgere, og med Henrik Kare Nielsen indebære at man igen begynder at forholde sig til et '*Hvorfor kulturformidle*'. Løses formidlingens hensigt fra såvel form som indhold, vanskeliggøres det at fastholde en kompleks formidlingsnatur, fordi den enklere forståelse har større og bredere appeal.

Inden man derfor accepterer vigende besøgstal hos de klassiske kulturformidlere, som en naturlig udvikling og uafvendelig tilstand, må man nøje overveje kulturformidlingens raison d'être. Springes dette led over, forfladiges formidlingskurven, for til sidst at efterlade

kulturforståelsen i risiko for ikke længere at kunne tilføre hverdagen og individet noget særligt, fordi den er så flad som hverdagen og dennes præmisser. Skal kunsten og kulturen tilføre kollektiv og individ noget; hvad enten indsigt, lindring eller nydelse, må der gribes tilbage til en definition af formidlingens egen eksistensforståelse, ligesom jeg ovenfor har søgt at skildre menneskets modtagerpotentiale af i dag.

Når kulturformidlingen ophører med at interessere sig for hvorfor den skal oppebære statsstøtte, hvorfor den er en nødvendig del af et højt civiliseret samfund, og når man samtidig ikke tager det forandrede menneskesyn til indtægt, får borgeren ikke det indblik i de æstetiske sfærer, som det har gavn af, og kulturen selv får ikke mulighed for at skærpe sin selvdiagnose, men løber uhindret videre, som en lab-bende hund med skyklapper.

Hvis derfor kulturen skal støtte og øge samfundets sammenhængskraft, hvis kunsten skal være en modnøgle til hverdagslivet, give et korrektiv til vores livsopfattelse og desuden være en illumination af det sande, så er det givet at formidlingsstrukturene skal gentænkes, men der må argumenteres for *hvorfor!*

Et bud på et 'fordi', kunne være at menneskeheden i den vestlige verden er i gang med at afskaffe sig selv⁴, og at reetableringen af en fælles kultur indebærer en kritisk og instrumentelt båret kulturformidling. En ekspressiv kulturformidling, som pågår *for sig selv*, er ikke defineret af det skift, der er sket i tidsånden, fordi den ikke tager tidsåndens udspring til indtægt, men alene symptombehandler på AT mennesket som kulturformidlingsmodtager er forandret, og AT kollektivets autoritetsstop betyder udpræget skepticisme overfor enhver formidling. Måske ligger den dybere forståelse derfor et andet sted; måske handler det om at laveste fællesnævner er sat så lavt, at kulturen selv rutsjer med ned af devalueringens kurve og i dag i al sin ekspressivitet er med til at annullere den vestlige tænknings historicitet og værdi, og i samme nu blotlægger struben, så stærkere og mere bevidstgjorte kulturer kan blive klodens mest toneangivende?

Når modtagerens rolle ændres fra 'attendant' til 'participatory', er det præcis et udtryk for at borgeren er ligeså god, ligeså kvalificeret en kulturformidler, som den uddannede. Det er et skred, hvor man driver individet ad absurdum – vi er alle kulturbærere, derfor er vi alle kulturformidlere. Mængden af blogs, mikroforlag og Demotektækning er udtryk for samme 'sharing'-tanke. Ideen om, at enhver skal kunne inddrages i formidlingssituationen, er toneangivende i vor kultur; båret af luftige ideer om deltagelse, hvad enten direkte eller bare gen-

nem fantasien om muligheden derfor. Begge dele ud fra det skævvredne menneskesyn, at kulturformidlingen bliver uinteressent – uvedkommende – hvis ikke man som publikum får lov at investere sit unikke selv i det formidlede. Samme snert finder vi i hands-on-udstillingerne, hvor videnskaben ganske vist understreger at læringsrummene forstørres, når det taktile inddrages, men hvor også denne mulighed løftes over ideen i sig selv, og bliver et *krav* om deltagelse fra den betalende gæsts side. Den formidling er i risiko for at løse sig fra sit indhold, løse sig fra tanken om, at der i det formidlede selv er noget iboende ægte, som ikke defineres af modtagerens inddragelse. En formidling, som kan hænde at havne i at gøre selve det sanselige, selve tilgængeligheden for kroppen, til oplevelsens centrum. Jeg sanser, altså er jeg, snarere end; kunsten er der, derfor sanser jeg. Hele pathos-opnomeringen kan derfor risikere at skubbe yderligere til kulturens afvikling, hvor det, som før var fælles, er opløst, og i stedet er sat hver enkelts arbitrære præferencer og oplevelser, bundet i tid og sted.

Hvis man i stedet ønsker at hæve de æstetiske lag fra logikkens og rationalets indkapsling, fra det mangelfuldt oplyste sinds tvivlende modtagelse, må man de facto acceptere at der i og bag kunsten findes noget upåvirkeligt sandt, noget som vi bringer til torvs - af en årsag - i vores formidling. Vi må trods autoritetstabet acceptere eksistensen af objektive livsværdier, som skal formidles og det i en hensigt. Med en let drejning af Lewis' ord, kan man sige at; kultur er ikke bare kultur, formidling ikke bare formidling, men udtryk for både grundlæggende værdier og for hvordan man tyder samfundet. Når alt er gjort relativt, bliver samfundets værdier subjektive, den kultur som skal reproducere sig kastreres, og skaber nok frihed; men kun frihed til at være ensom.

Denne tænkning om – eller angst for - kollektivets opløsning, fremkaldes af mødet med eller ideen om det sjælløse menneske. Væsenet som alene er krop - EGOBODY⁵ – et kadaver, der har fortæret selvet. Når det sker, får hedonismen overtaget, og en kulturformidling, der er ophørt med at metareflektere, går i knæ. Et paradigmeskift, som kulturen må tage til indtægt, for at kunne insistere på sin berettigelse; ellers bliver også den fortæret. En ekspressiv kulturformidling, der ikke har sans for dette, havner uforvarende i selv at bide lunser af det indre menneske, så tilbage alene står kropsliggørelsen og overfokuseringen på det ydre. Det historieløse væsen, som kun er i sit sanselige, kropslige nu. Det er ikke dette, som en kompetent kulturformidling må tale til. I stedet må tales til borgerens basalidentitet, det der ikke er det unikke, iboende talent, men som er det fælles, det som empati, solidaritet og opofrelse

springer af. Det kunne være et bud på selve kulturformidlingens eksistensberettigelse. At den vover at stå udenfor den nuværende tidsånd, som en rebel, der kaster skyts ind til kritisk tænkning, i stedet for det repeterende, hvor vi overleverer en livsforståelse, som er drevet for vidt.

På den baggrund kan man overveje, hvorfor ekspressiv kulturformidling må ses som et relevant indspark. Ikke fordi den følger menneskestrømmens nydelsessyge oplevelshunger, ikke fordi den nivellerer alle kvalitative, hierarkiske forskelle, men simpelthen fordi det er den eneste måde at få mennesker i tale på i dag. Målet helliger midlet; nemlig at mennesket fortsat må have en vital og viril kritisk sans, som konsekvent og uden ophør spørger sig selv; er fællesskabet på rette vej? Kan vi løfte individets vidensniveau og holdninger til en maksime for de fleste, og da bevare håbet for fremtiden, ikke kun for den enkelte, ikke kun for de nære fællesskaber, men for de fjerne og fremmede, så menneskeheden sammen skaber den bedste af verdenen for de mange?

Derfor kulturformidles i dag ekspressivt for en modtager, som uforvarende træder ind på en kunstarena, når Kgs. Nytorv krydses og bordtennisborde beses, derfor inddrager vi borgeren, for at få adgang til at blive inddraget i dem, og derfor baner vi vej til en øget virkelighedsforståelse, som løfter hverdagen op af den selvkredsende repetition og peger på at livet er større end individet. Den ekspressive kulturformidlings likviditet kommer ganske simpelt af at den er nødvendig, i den forstand at den vestlige verden er i gang med at fragmentere sig selv til ugenkendelighed, løst fra enhver fornemmelse af at være en fælles kultur; og inden det sker, må kulturformidlingen af al kraft presse sig på hvor mennesker er, spille på alle de tangenter, som ørerne kan høre, og gøre ethvert tænkeligt krumspring, for igen at kreditere kunsternes, ukulelespillernes, balletbumsernes og enhver anden, der peger på livets sameksistens merværdi.

Kun ét skal man ikke give køb på; at kunsten har en indre, iboende sandhed, som peger hen på noget, der er løst fra perceptionen. Dette ene står fast, og derfor sætter vi ikke kulturformidlingen på handelsvilkår. En rummelig tilværelsesforståelse bygger på den antagelse, at der ikke kun er materie, men også ånd, ikke kun form, men også indhold. Det er disse, som skal have udtryk, disse som er en bestandig del af vores kultur og som derfor skal de overleveres. På snart sagt enhver tænkelig måde – derfor ekspressiv kulturformidling, fordi uden den, ophører enhver formidlings mulighed, og mennesket har afskaffet sig selv, devalueret sig til ren zoologi: biologismen vil have vundet.

Referencer

- 1 Lewis, C.S; Menneskets Afskaffelse, efterord v. Rudolf Arendt p. 75; Forlaget Mimer 2001 (opr. 1943)
- 2 Habermas, Jürgen et Ratzinger, Joseph; Fornuft og religion; Forlaget Hovedland 2006
- 3 Nielsen, Henrik Kaare; Konsument eller samfundsborger; p. 63; Forlaget Klim 2007
- 4 Lewis, C.S; Menneskets Afskaffelse; Forlaget Mimer 2001 (opr. 1943)
- 5 Redeker, Robert; Egobody; Forlaget Fayard 2010

KULTURFORMIDLING GENTÆNKT - HVORFOR?

Af Diana Langvad

For tiden hersker der et ønske om at relationerne mellem kunst, kultur og hverdagsliv gentænkes. Der er et behov for at kulturformidling skal gentænkes i en form som er langt mere ekspressiv, oplevelses- og deltagerorienteret end hidtil. Opgavens fokus ligger på *hvorfor* (Anne Marit Waade) ovenstående og *hvordan* (Joli Jensen).

E.H. Gombrich (Gombrich) (1909-2001), der i sin levetid var kunsthistoriker, gjorde for et par og 30 år siden udtryk for en bekymrende udvikling indenfor museumsverdenen. Denne bekymring gik på, at museerne integrerede forskellige aktiviteter til de faste samlinger, med henblik på at tiltrække flere mennesker og tilbyde vekslende attraktioner. Gombrich argumenterede imod dette aktive museum, dog ikke fordi han ønskede at museer skulle være passive eller inaktive. Det Gombrich var fortalende for, var det kontemplative museum, altså et museum som giver plads til fordybelse og refleksion, men også til genkendelse og til genopdagelse. Gombrich mente, at et museums primære funktion var at bevare og være konservativt. Derved havde museet den mulighed og kvalitet at fungere som et kontemplativt rum, hvor fordybelse kunne være i højsædet, i kontrast til det 20. århundredes teknologiske og foranderlige væsen¹. Men det er tydeligt, at vi ikke længere befinder os i det 20. århundrede, og selvom denne udvikling, med det aktive museum, Gombrich argumenterede imod, allerede var en realitet for godt 30 år siden, så har dette blot ekspanderet lige siden. Derfor er der nogle nye omstændigheder man må tage højde for, hvis man fortsat vil tiltrække et publikum til kunst og kulturinstitutionerne. Hvis man tager et kig på den nuværende profil, som hovedsagelig flourer på museernes besøgstal i Danmark, vil man se, at den typiske bruger er en kvinde omkring de 55 år, bor i hovedstadsområdet og er folkeskolelærer. Mere end fire gange om året går hun på museum, helst et kunstmuseum og gerne sammen med venner eller bekendte². Men der er også en stor gruppe af befolkningen, som ikke er repræsenteret her, og det er især de unge mennesker. Hvis museerne og generelt alle kultur og kunstinstitutioner vil hive fat i denne gruppe, er der som sagt brug for ændringer i henhold til kulturformidlingen, og et

konservativt og kontemplativt museum, som Gombrich taler om, er blevet sat til side til fordel for en mere oplevelse- og underholdningsorienteret formidling, fordi det simpelthen har den effekt, at den taler til den brede skare af befolkningen, som er kulturministeriets målsætning:

*”Kulturen skal fremover være for alle. Alle i Danmark skal have mulighed for at få ejerskab til vores fælles kultur og kulturarv. Alle i Danmark skal have mulighed for at få adgang til relevante og vedkommende kulturtilbud. Alle er velkomne. Og alle kan være med. Der er ikke noget kunst, der er for svært. Og der skal på ingen måde gås på kompromis med fagligheden.”*³

Men *hvordan* skal og kan det ske? Til at besvare dette spørgsmål vil jeg inddrage Joli Jensens (Jensen) tekst Ekspressive Logic: A New Premise In Arts Advocacy. Men inden jeg kommer til *hvordan*, vil jeg starte med *hvorfor*. Og det giver Anne Marit Waade et bud på i sin p.h.d. – afhandling: Teater i en teatraliseret samtidskunst, i afsnit 5: Hverdagskulturens nye kompetanser. En af Waades pointer er, at der sker nogle ændringer i hverdagskulturen, som er med til at påvirke den måde vi som publikum oplever og fortolker teater på⁴. Selvom Waade pointe omhandler teater, mener jeg godt, man kan bruge hendes pointe i forhold til alt kultur og kunst. I afhandlingen henviser hun til Thomas Ziehe, der netop taler om hverdagskulturens rolle og konsekvenser. Ziehe siger, at hverdagskulturen i dag har en tilsvarende styrke og betydning, som traditioner tidligere har haft, og han mener at hverdagskulturen skaber parallelle rum for individet afprøvning, refleksion og bearbejdning af erfaringer og opdragelse, og ikke pædagogiske institutioner eller traditioner, som det hidtil har været. Ziehes pointe er derfor, at de unge bliver dannet gennem hverdagslivet, uden om pædagogiske og samfundsmæssige institutioner. Videre siger han, at hverdagskulturen fusionere med medie og populærkulturen, og at denne kulturelle mangfoldighed, relativisme og detraditionalisering har medført at kulturelle hierarkier er brudt. Det betyder at højkultur ikke længere entydigt repræsenterer dannelsesidealet, eller har nogen særlig betydning⁵. Der er altså sket et brud i den kulturelle hierarki, de unge bliver dannet under hverdagskulturelle omstændigheder, og i det hele taget, har hverdagskulturens en stor rolle i forhold til hvorfor denne ændrede tilgang til kunst og kultur, som, blandt andet, betyder at skellet mellem høj- og finkultur er blevet mere udvisket.

Tilbage til spørgsmålet *hvordan*, hvor jeg som sagt vil inddrage Joli Jensens bud på dette. Jensen undersøger i sin tekst en

anderledes måde at forstå kultur og kunst på, end den instrumentelle logik, der påstår, at vi ved omgangen med god kunst bliver sundere, mere vidende, mere tolerante og mere demokratiske⁶. Bag den instrumentale logik findes en gruppe af kunsttilhængere (eks. kunstuddannede), som mener at kunst opstår af kærlighed og ikke af penge, og de mener at kunst skal være adskilt fra markedsføring. Endvidere hersker der en overbevisning om, at jo mere populært noget kunst eller kultur er, jo dårligere er det. Ydermere mener disse kunsttilhængere, at medierne har ødelagt folks gode smag, ved at forpøse dem med kommerciel kunst og kultur⁷. Jensen mener at denne form for tænkning er nedværdigende over for andre syn på hvad kunst er, og derfor skal man finde andre måder, at udforske hvad der er god kunst og kunst⁸. Hertil inddrager Jensen begrebet ekspressive logik, som hun beskriver som tolerant og kommunikativt. En af de ting dette perspektiv på kultur og kunst gør, er at skabe respekt for, at der er andet end høj kulturel kunst, som kan betegnes som kunst. Det vil dermed skabe en mere udflydende forståelse af ”os” (kunstuddannede) og ”dem” (kunstunderprivilegerede). Det betyder dog ikke, at kunsttilhængere ikke stadig kan have deres meninger om, hvad der er god kunst og kultur, men det betyder, at der stilles et krav til dem om, at de må komme med en grundig redegørelse for, hvorfor de mener noget er bedre end noget andet. Det vil altså sige med Jensens ord, at der ikke længere burde bruges tid på at forsvare høj kulturel kunst, men i stedet at forsvare hvorfor det er godt. Den ekspressive logik omfavner ideen om en varieret smag⁹, og med det i mente kan man derfor tale om en demokratisering af kunst og kultur, hvor det ikke længere er en elite der bestemmer hvad kultur og kunst er, men at denne ret er blevet tilføjet alle. Jensen henviser endvidere til John Dewey, der, blandt andet, taler om æstetisk oplevelse¹⁰.

Med Dewey syn på æstetisk oplevelse, bevæger vi os væk fra en provinsiel æstetik, hvor kun nogen former for kunst giver os en æstetisk oplevelse, og mere i mod en kosmopolitisk æstetik, hvor rige, varierede og forskellige former kombineres til at give os en dybere oplevelse. Dewey taler om, at der skal mere variation, mere engagement, mere bredde og mere lighed til, men også at kunsttilhængerne vil mangle en rig æstetisk erfaring eller oplevelse, hvis ikke de udvider deres kunst og kultur forståelse¹¹. I kontekst til Joli Jensen, vil en demokratisering af kunsten, altså ske igennem en ændret tankegang omkring hvad der anses for kunst, og besvare derfor spørgsmålet om *hvordan*.

Til en afsluttende bemærkning vil jeg tale lidt mere omkring denne demokratisering af kunsten, som netop er noget Kulturmi-

nisteriet henviser til i deres strategi i kulturens udbredelse fra 2009, med overskriften ”*Kultur for alle*”, som blev nævnt tidligere i teksten¹². Strategien berør sig på at sætte skub i de statslige kulturinstitutioner, ved, blandt andet, at få dem til at skabe kulturtilbud i det offentlige rum. Ikke blot for, at give borgerne en mulighed for at berige sig med kulturelle oplevelser på uventede steder, men også med henblik på at inspirere til at opøge kulturtilbud på egen hånd. Og netop denne strategi, synes jeg, er interessant. For netop i tiltag hvor kunsten kommer væk fra de institutionelle rammer, er der hvor man kan mærke at kunsten ikke længere er bundet af den instrumentelle logik, og hvor provinsiel æstetik ikke længere hersker.

Jeg vil gerne i denne sammenhæng nævne et tiltag i det offentlige rum, Urban treasure hunt, udarbejdet af det kreative arbejdsfællesskab Rumkammerat. Urban treasure hunt, er en skattejagt, eller kan nærmere betegnes som en kunstjagt, der blev arrangeret i København i sommeren 07, 08 og 09. Målsætningen med projektet var at få en masse mennesker ud på gaden, og ved at lede efter skattejagten kunstneriske ledetråde, åbne øjnene op for allerede eksisterende kunst og kulturskatte, og give hvert enkelt individ en helt unik oplevelse. Ledetrådene, der fremstod som diverse installationer, var placeret omkring andet kunst i det offentlige rum, hovedsagelig gadekunst. I første omgang blev skattejagten arrangeret, for at skabe fokus om Rumkammerats nyåbnede galleri i 2007, men på grund af den store succes fortsatte skattejagten i to år frem. Rumkammerats strategi for formidling omkring projektet, foregik gennem postkort, plakater og pressemeddelelser, og for også at give turister en mulighed for at deltage, var alt teksten skrevet på engelsk. Den første ledetråd fremgik af invitationen, og så var jagten ellers i gang¹³.

Når man taler om kunst i det offentlige rum, er det nærliggende at inddrage Anne Marit Waades tekst ”Kunstens Arenaer”¹⁴. Når jeg i denne sammenhæng inddrage Waades tekst, er det ikke for at gøre opmærksom på hendes holdninger omkring, at kunsten er blevet en del af markedsøkonomien, og det aspekt at ideer om at dannelse osv. igennem kunsten må vige tilbage for markedsføring, og at kunsten derved, efter hendes mening, er blevet en vare. Det jeg, i denne sammenhæng, interesserer mig for, er hendes teorier om publikums betydningsdannelse, som jeg kort vil skitsere, og derefter påføre projektet Urban treasure hunt. Herom siger Waade, at kunsten arenaer er præget af nogle bestemte arenaeffekter, som har indvirkning på publikums reception og betydningsdannelse. Bruddet i betydningsdannelse opstår, fordi recep-

tionen og kunstoplevelsen ikke længere er forudbestemt eller begrænset til kunst¹⁵. Hun siger altså at når kunst fremkommer i det offentlige rum, så respondere publikum anderledes på det, i forhold til hvis det eksempelvis fremgik i en udstilling i en kultur/kunstinstitution, fordi kunsten i det offentlige rum ikke altid opfattes eller forstås som kunst af publikummet. Og netop denne opfattelse synes jeg er interessant i forhold til kunst i det offentlige rum, som jo er en del af kulturministeriets strategi. For hvis mennesker, eller publikum, ikke opfatter kunsten i byrummet som kunst, vil det så overhovedet medføre til at publikum vil opsøge kunst og kultur på egen hånd, som Kulturministeriet har forhåbninger om? Hvis man ser på projektet Urban treasure hunt, som i sig selv er et godt initiativ, til at få københavnere og turister ud i byen og opleve hvad det offentlige rum har at tilbyde i forhold til kunst, og derved også lede skattejægerne forbi Rumkammerats galleri, er dette et oplagt forsøg på netop at gøre kunst tilgængelig for alle, pakket ind i en morsom og spændende aktivitet: skattejagt. Men denne udbredelse af kendskab til kunst i det offentlige rum og galleriet, begrænser sig til de mennesker som i første omgang opfangede formidlingen. De som ikke gjorde, vil opfattelsen af skattejagten poster som kunst måske gå tabt, og i forhold til disse mennesker vil budskabet og formidlingen altså gå tabt. Derfor kan man sige, at selvom vi har fået et bud, fra Waade, på *hvorfor* relationerne mellem kunst, kultur og hverdagsliv skal gentænkes, og Jensen har givet os et bud på *hvordan*, så er der stadig en lang vej tilbage, i forsøget på at demokratisere kunst og kultur. Men der er mange gode tiltag i gang, som netop gør et forsøg på dette, som Rumkammerats Urban treasure hunt. Eksemplet understøtter også ideen om, at kulturformidlingen er blevet mere ekspressiv, oplevelses- og deltagerorienteret, og man kan vist godt sige, at ”Gombrichs” kontemplative museum er en fortid.

Referencer

1 Gombrich, E.H.J. (1979): “Skal et museum være aktivt?”, I: Kunst og billedsprog. Udvalgte essays (s.198-202) København: Nyt Nordisk Forlag Arnold Busck.

2 Kulturarvsstyrelsen (2009). ”National brugerundersøgelse på de statslige og statsanerkendte museer i Danmark” København: Kulturarvsstyrelsen. Lokaliseret d. 14.01.2011 på: http://www.kulturarv.dk/fileadmin/user_upload/kulturarv/publikationer/emneopdelte/museer/national_brugerundersoegelse_2009_2.pdf

3 Kulturministeriet (2009). "Kultur for alle – kultur i hele landet". København: Kulturministeriet. Lokaliseret d. 09.02.2011 på: http://kum.dk/Documents/Publikationer/2009/Kultur_for_alle%20-%20kultur_i_hele_landet/pdf/Kultur_for_Alle.pdf

4 Waade, A.M. (2002). "Hverdagskulturens nye kompetencer: Kulturalisering af livs-praksis". (kap. 5 i ph.d.afhandling: Teater i en teatralisert samtidskultur. s. 69-82) Århus Universitet.

5 Ibid. s. 70-71

6 Jensen. J. (2003). "Ekspressive Logic: A new Premise in art advocacy". I: The journal of arts management, law, and society, (vol. 33/2003(nr. 1), s. 65-80)

7 Ibid. s. 72-73

8 Ibid. s. 71

9 Ibid. s. 74

10 Jeg mener at en æstetisk oplevelse sker, når man føler velbehag ved det man, eksempelvis, ser på.

11 Jensen. J. (2003). "Ekspressive Logic: A new Premise in art advocacy". I: The journal of arts management, law, and society, (vol. 33/2003(nr. 1), s. 65-80) s. 77

12 Kulturministeriet (2009). "Kultur for alle – kultur i hele landet". København: Kulturministeriet. Lokaliseret d. 09.02.2011 på: http://kum.dk/Documents/Publikationer/2009/Kultur_for_alle%20-%20kultur_i_hele_landet/pdf/Kultur_for_Alle.pdf

13 Larsen M., Drewsen, R. K. & Svarre R. (2009). "Urban treasure hunt doku-bogen" København: Rumkammerat.

14 Waade, Anne Marit (2002). "Kunstens arenaer: Autonomi i opløsning". Arbejds-papirer fra Center for Kulturforskning. Aarhus Universitet.

15 Ibid. s. 3

V

**BEGREBER I PRAKSIS
PRAKSIS PÅ BEGREBER**

A thick, solid black diagonal bar that runs from the bottom-left towards the top-right, crossing through the text.

DEN PERFORMATIVE VENDING. TIDENS SAMLING, ODENSE: TILSTEDEVÆR OG MATERIALITET

Af Alexandra Koziel

I denne artikel redegøres for begreberne *tilstedevær* og *materialitet*. Med eksemplet *Tidens Samling* i Odense, dvs. museets permanente udstilling, argumenteres her for begrebernes værdi for ekspressiv kulturformidling.

Den klassiske kulturformidling er passé. De mange glasmontrer på museerne minder om en støvet tid, vi har vinket farvel til for længe siden. Nutidens kulturstudier bør se fremad.

Vores kulturforståelse har nemlig ændret sig – fra opgøret med klassiske dannelsesstudier til (post)strukturalismens semiotiske betydningskultur med fokus på sprog og tekst til endelig *den tredje vending* i kulturstudierne, som Anne Scott Sørensen m.fl. kortlægger i deres bog, *Nye kulturstudier*¹. Den tredje vending, som også beskrives som den performative vending, fokuserer mere på sanselige, emotionelle såvel som materielle og rumlige aspekter af kulturproduktionen.² Den ekspressive tilgang er vejen frem. Dorthe G. Simonsen og Tine Damsholt taler i denne sammenhæng om en performativ forståelse af materialer, dvs. materialer anses som noget, "[...] *der aflejres, versioneres, materialiseres i praksis – en sociomateriel praksis.*"³ Denne forskningstendens kan findes i "New Material Studies", som bl.a. beskæftiger sig med materialernes *agency* og anvender ANT (aktør-netværk-teori).⁴

I forbindelse med den performative vending vil jeg med eksemplet *Tidens Samling* se nærmere på to teoretiske begreber, *tilstedevær* og *materialitet*, og argumentere for deres værdi for ekspressiv kulturformidling.

Gumbrechts teori om tilstedevær

Tilstedevær er Camilla Mordhorsts⁵ oversættelse af litteraturteoretiker Hans Ulrich Gumbrechts begreb og teori om "presence"⁶ – en teori, som jeg i det følgende kort vil præsentere. Ifølge Gumbrecht har den vestlige kultur haft alt for stor fokus på interpretation og betydningsdannelse.⁷ Det er ikke kun gennem skabelse af mening og betydning,

at vi oplever vores verden. Snarere erkender vi den også gennem vores sanser – vi mærker verden. Lige præcis dette aspekt går tilstedevær eller ”presence” ud på: At noget, i vores tilfælde materialerne på *Tidens Samling*, er til stede, dvs. ”present”, og påvirker de menneskelige sanser og kroppen.⁸ Dette tilstedevær, umiddelbarheden, er et kendetegn for ekspressivitet. Dermed er tilstedevær i høj grad rumlig, som Ewa Domanska⁹ og Tine Damsholt peger på. Damsholt henviser desuden til, at begrebet er særlig vigtigt i museumssammenhæng, idet

*”[...] det dels tematiserer, hvordan udstillingsgenstandene kan skabe forbindelse til den verden eller den kontekst, genstandene kommer fra. Dels forsøger nærværsteoriene at begrebsliggøre de kvaliteter ved genstande og værker, som ligger ud over den betydning, beskueren skaber i mødet med dem.”*¹⁰

For at få dybere forståelse for begrebet tilstedevær vil jeg se på Gumbrechts sammenligninger af betydningskulturen (*meaning culture*) med tilstedeværelseskulturen (*presence culture*). Her kommer han frem til ti væsentlige forskelle,¹¹ hvoraf jeg vil præsentere de tre mest relevante.¹² Han nævner for det første, at den dominerende menneskelige selvreferent udgøres af tanken (*mind*) i betydningskulturen. Selvreferenten er dog en anden i tilstedeværelseskulturen: Her er det kroppen, hvilket betyder, at selvet anses som en integreret del af verdenen. Tanken betragtes til gengæld som adskilt.¹³ Som Gumbrecht siger: *”In a presence culture, the things of the world, on top of their material being, have an inherent meaning (not just a meaning conveyed to them by interpretation), and humans consider their bodies to be an integral part of their existence.”*¹⁴ Som en anden forskel mellem de to kulturer nævner Gumbrecht vidensproduktionen. I betydningskulturen opstår viden gennem fortolkning, altså gennem det fortolkende subjekt. Kun på denne måde kan gyldig viden blive til. Til gengæld fremtræder verdenen selv i tilstedeværelseskulturen og viser sig for subjektet (*events of self-unconcealment*¹⁵), hvorigennem viden produceres.¹⁶ Den sidste forskel mellem de to kulturer er tiden versus rum. Idet kroppen er den primære selvreferent i tilstedeværelseskulturen, kan rummet her betegnes som dens væsentlige dimension, hvori forholdet mellem mennesket og materialet forhandles.¹⁷ Derimod er det tiden, der er den afgørende faktor i betydningskulturen.

Som Camilla Mordhorst konstaterer, fremtræder de to kulturer i Gumbrechts teori som adskilte og uforenelige. Dog er det essentielt at forstå, at selv om betydning og tilstedevær er forskellige, så udelukker de ikke hinanden. Snarere kan man ved at forene disse tale om en berigelse.¹⁸

Ligesom Gumbrecht sætter historiker Eelco Runia tilstedevær i modsætning til betydning og postulerer, at ”presence” er mindst lige så vigtig som betydning.¹⁹ Hans udlægning går dog ud på, hvordan fortiden er til stede i nuet uden eksplicit at være repræsenteret – en *stowaway*, som han siger. Han hævder endvidere, at tilstedevær kan ses i fortidens måde at tvinge eller gøre os i stand til at helt ubevidst genskrive vores egen historie.²⁰ Tine Damsholt peger på teoriernes ekspressivitet, idet hun siger, at ”[d]et, disse nærværsteorier byder ind med, er således nogle måder at beskrive, hvordan materialiteter, rum og kroppe kan være aktive deltagere i vores oplevelser, sansninger, handlinger, og erindringer.”²¹

Inden vi skal se på tilstedevær på museet *Tidens Samling* i Odense, vil jeg kort opridsse det andet begreb, jeg vil undersøge i forbindelse med ekspressiv kulturformidling – nemlig materialitet.

Materialitet

At beskæftige sig med materialer og deres indsamling er museernes opgave. Dog er der også sket et paradigmeskift her: Den historiske dokumentation med sit klassiske fokus på tingenes form og funktion er blevet erstattet af interessen for tingenes sociale og symbolske betydning.²² Som antropolog Kirsten Hastrup konstaterer, er

*”Tingen [...] nemlig aldrig blot en genstand; den er fremstillet af personer af et bestemt materiale, i en specifik social og kulturel kontekst, og sigter mod en bestemt brug. Alene derved er de infiltrerede af sociale processer. [...] Tingene [har] også selv [...] en slags biografi; de cirkulerer i det sociale felt, har en historie, og skifter eventuelt værdi undervejs.”*²³

Tingene stammer fra alle af livets forgreninger. Således er også hverdagsgenstandene, det almindelige, blevet interessante. Generelt er tendensen i genstandsstudierne, at dualismen mellem materiel og åndelig kultur samt mellem subjekt og objekt skal opløses. Derudover går de materielle genstande langsomt væk fra at være udelukkende betydningsbærende tegn og dermed resultater af menneskelige tanker og erkendelse. Til gengæld bliver de til kulturens aktiver, til materialer, der medskaber kultur.

Dette er blevet introduceret gennem ANT (aktør-netværk teori) og begrebet agency.²⁴ Som Damsholt m.fl. beskriver, er ”[d]et, mennesker vil, og det vi gør,[.] formidlet af de ting vi bruger og omgiver os med, af det rum vi er situeret i. På den måde er materialiteter allerede involveret i enhver form for agency, også den, der tilskrives subjekter.”²⁵ Dette peger også Daniel Miller på i sin bog *Materiality*.²⁶

Tidens Samling – Stuer fra otte dekader

Tidens Samling er et museum i Odense, som byder på forskellige udstillinger, der viser det 20. århundrede i Danmark på nært hold.²⁷ Museets fundament er den permanente udstilling, som præsenterer danske stuer fra otte dekader – fra 1910 til 1980. Det enestående ved konceptet er, at stuerne er frit tilgængelige. Der er ingen glasvægge, der afskærmer publikummet fra genstandene, ingen glasmontrer og heller ingen afspærring, der med det samme definerer publikummet som beskuer. Alle er inviteret ind og opfordres til at træde ind i stuerne, sætte sig i møblerne og røre ved tingene. Det er endda muligt at tage originalt tøj fra dengang på. I det følgende vil jeg især bruge stuen fra 1970'erne for at analysere, hvordan ekspressiv kulturformidling er anvendt i denne udstilling.²⁸



Ved at åbne museumsrummet og byde gæsterne helt indenfor muliggøres den fysiske kontakt med de udstillede materialer. Museets gæster kan dermed opleve sig selv som deltagere i udstillingen, hvilket er en ekspressiv tilgang til formidlingen. Gæsterne bliver ét med rummet og hører til. Alle de originale materialer fra 70erne er sammensat i en stue, som normalt ville være del af et hjem og dermed henviser til noget meget intimt, noget, man ikke plejer at dele med et publikum. I vores stuer er vi os selv; dér er vi omgivet af de ting, vi bruger i hverdagen, og dem, der betyder noget for os. Samtidigt afspejler de vores *Zeitgeist*. Idet *Tidens Samling* bruger hverdagslivet som en referenceramme, der muliggør deltagelse, nedrives de gamle hierarkier af populær- og finkultur. Rummet spiller her en afgørende rolle. Som Kirsten Hastrup skriver, er rummet ”*sammentrængt tid; det er fikseret historie. [...] Vi opfatter ikke vores egen historie narrativt eller sekventielt, mens den står på, men rumligt og ’samlet’ som et stadigt mere omfattende kendskab til verden [...]*.”²⁹ Her er rummet ikke kun i overordnet betydning sammentrængt tid. Helt konkret kan man i 70er stuen finde artefakter fra en tid, der er gået. Rummet er her, som beskrevet før i teorien om tilstedevær, den væsentlige dimension, hvori forholdet mellem mennesket og materialet forhandles. Rummet formidler umiddelbarhed, idet stuer fra otte dekader vises i kun et rum. Vi kan opleve vores olde- og bedsteforældres stuer og muligvis også vores egne. Alt på én gang. Hele vores familiehistorie, hvis vi altså er danskere, kan vi opleve i det store rum med de otte stuer, altså i rumlig udstrækning, idet vi træder ind i det. Kroppen er altså, som Gumbrecht beskriver i sin teori om *presence*, den dominerende selvreferent. Det er også et ekspressivt karakteristika, at kroppen tænkes ind i formidlingsammenhængen, for at forbinde de fysiske med de kognitive erkendelsesformer.

Udover rummet er tilstedevær et afgørende karakteristika i *Tidens Samling*. Når vi ser på stuen fra 70erne igen, kan vi fastslå, at verdenen fra dengang er til stede – gennem ægte materialer og mange genstande, som man kan erkende gennem sanserne ved at røre ved f.eks. fløjlssofaen eller hønsestriksagen på bordet. Man kan også tage Maos citater op, den lille røde bog på bordet, og blade i den. Vi kan gå endnu tættere på 70erne og tage det originale tøj på. ”*New clothing makes possible or inhibits new practices, habits, and intentions; it invites new projects,*”³⁰ konstaterer antropolog Webb Keane. Jeg vil påstå, at vi i denne sammenhæng godt kan erstatte *new* med *old* og komme til samme resultat: Klæder skaber folk – i overført og historisk betydning. Vi kan komme

dekaden nærmere og føle dens tilstedevær mere intenst, idet vi prøver tøjet og sætter os i stuen. I og med at tøjet er originalt og blevet brugt af et andet menneske for mere end 30 år siden, intensiveres oplevelsen. Nogle klæder afspejler faktisk deres tid, deres sociale baggrund og dermed mulige praksisser. Tøj, som snører sammen, dækker til eller åbner op og giver muligheder (f.eks. bukser til kvinder) henviser til en bestemt (social) verden og bærer kulturen. I sin redegørelse for Hegels filosofiske betydning for de materielle studier forklarer Daniel Miller:

*"We cannot know who we are, or become what we are, except by looking in a material mirror, which is the historical world created by those who lived before us. This world confronts us as material culture and continues to evolve through us."*³¹

Netop dette oplever vi i mødet med stuerne. Verden bliver synlig for os, vi bliver synlige gennem materialerne. På denne måde kan vi konstatere, at materialerne i stuen har medskabt kulturen. Som Damsholt m.fl. bemærker, formidler tingene det, mennesker vil og gør – de er agenter. Det kan vi se på genstandene i rummet, f. eks. på den venstreorienterede plakat i offset-tryk om kvinder fra forskellige lande, som er lavet af kunstnerkollektivet *Røde Mor* (1969-78). Plakaten påpeger kvindernes eksistens og vigtighed og gør samtidigt opmærksom på politiske emner. Også malkekransen på væggen har medskabt kulturen. Den er faktisk en genstand, der har skiftet værdi undervejs. Som historiker Gitte Lundager fortæller, har malkekransen oprindeligt været anbragt på malkepigenes hoved for at beskytte det. Spanden med mælk skulle ikke forårsage sår. I 1970erne blev det dog en dekorations-genstand, som man selv fremstillede og brugte til pynt. Det hjemmelavede håndværk i form af malkekransen, tæpper og batikdugen – hverdagsting – bliver til kunst, til vigtige kulturgenstande gennem den museale referenceramme.

Idet tingene tilrettelægges som indhold af danske stuer i det 20. århundrede, modtager de deres betydning som kulturelle og typiske hverdags-genstande. Dog skal vi her nævne, at ikke alle stuer i 70erne lignende det her udstillede rum, som hovedsagligt ville have en venstreorienteret kvinde som sin beboer. Selv om betydningen blev tilrettelagt på en bestemt måde, har *Tidens Samling* fundet en god og ekspressiv måde at formidle de daværende tendenser i samfundet og samtidigt give publikummet muligheden for at opleve (sig selv i) en stue fra 70erne. Gennem det store tilbud på originalt tøj og dermed udklædningsmuligheden

skabes en legende tilgang til dekaderne, som især unge ville kunne blive begejstrede for. Betydningen dannes i sammenspil med materialerne, da der ingen metatekster om dekaderne findes. Alt formidles gennem den materielle tilstedeværelse. Leg og læring foregår simultant, hvilket afspejler og fremmer ekspressivitet.

Udstillingen giver en god indgangsvinkel til de forskellige årtier, men hvor meget læring om historie, der præcis kan ske, er uvist. En mere ekspressiv formidling kan fokusere på fællesskabsaspektet, dvs. unge museumsgæster kunne komme med ældre, f. eks. deres bedsteforældre. Generationer kan mødes til dialog i stuerne på *Tidens Samling*. På denne måde kan de unge aktivt skabe betydning sammen med de ældre, som har mulighed for at erindre og reflektere. Hvordan dette helt præcist igangsættes er så spørgsmålet. Men der er stor mulighed også for en endnu mere kollektiv, dionysisk funderet formidling.

I sin artikel, *Expressive Logic: A new Premise in Arts Advocacy*³², karakteriserer Joli Jensen det ekspressive perspektiv som et, der ser kunst som oplevelse. På museet *Tidens Samling* bliver selve udstillingen til en oplevelse. Gennem udklædningsstilbuddet og det frie udstillingsrum byder den desuden på underholdning. Genstandene og deres æstetiske opstilling omfavner hverdagslivet og deres betydning for os – de er endda frit tilgængelige og må røres. Hermed kan publikummet på sanselig vis lære mere om Danmark i det 20. århundrede.

Vi kan altså konstatere, at begreberne *tilstedevær* og *materialet* har stor betydning for den ekspressive kulturformidling. Skabelsen af tilstedevær muliggør brugen af sanserne og betydningsdannelse på en kropslig og rumlig måde. Mental udfordring skabes samtidigt. Man kan se på, hvad der f.eks. lå på bordene i 1910, i 1930 og 1970, og hvad det afspejler og signalerer. Ved at se på genstandene og sammenligne dem er læring muligt. Verdenen viser sig for os gennem materialerne.

Et andet aspekt af fokuseringen på det rumlige, tilgængelige og generelt det ekspressive er, at den typiske distance, som forefindes på museer, er blevet ophævet. Idet vi kan træde ind i stuerne og frit må agere og lege med materialerne, forsvinder den gamle dikotomi *Us and Them*, som Joli Jensen nævner³³. For at udvikle et ekspressivt perspektiv, bliver vi i større eller mindre omfang nødt til at udviske grænserne mellem kunst og håndværk, kunst og handel – og samtidigt mellem ”os” og ”dem”.³⁴ Her mener Jensen, at kulturformidlere i større omfang skal tage højde for populærkulturen og omfavne en bredere kunst- og kultur-

forståelse. Dette er sket på *Tidens Samling*, som er et kulturhistorisk museum for alle – unge og ældre.

Referencer

Damsholt, Tine og Simonsen, Dorthe Gert (2009): "Materialiseringer. Processer, relationer og performativitet", i T. Damsholt, D.G. Simonsen og C. Mordhorst (red.): *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Domanska, Ewa (2006): "The Material Presence of the Past", *History and Theory*, 45 (Oktober).

Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press

Hastrup, Kirsten (2006): Designforskning: Mellem materialitet og socialitet. *Copenhagen Working Papers on Design, 2006*.

Jensen, Joli (2003): "Expressive Logic: A new Premise in Arts Advocacy", *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 33, nr. 1.

Keane, Webb (2005): "Signs are not the garb of Meaning: On the social analysis of material things", i D. Miller (red.). *Materiality*. Durham: Duke University Press.

Miller, Daniel (2005): "Materiality: An introduction", i D. Miller (red.). *Materiality*. Durham: Duke University Press.

Mordhorst, Camilla (2009): "Museer, materialitet og tilstedevær", i T. Damsholt, D.G. Simonsen og C. Mordhorst (red.): *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.

Runia, Eelco (2006): "Presence", *History and Theory*, 45 (Februar).

Runia, Eelco (2006): "Spots of time", *History and Theory*, 45 (Oktober).

Sørensen, Anne Scott m.fl. (2010): *Nye kulturstudier. Teorier og temaer*. København: Tiderne Skifter.

Elektroniske kilder:

Nicolajsen, Henning Bo: "Aktør-netværk-teori". www.historie.dtu.dk URL: <http://www.historie.dtu.dk/DTUTeknologihistorie/Teknologihistoriensskoler/Akt%C3%B8rnetv%C3%A6rkteori.aspx> Citeret den 13. Januar 2011

Jeg har desuden fundet inspiration i udvalgte artikler fra www.tidenssamling.dk

Noter

- 1 Sørensen, Anne Scott m.fl. (2010): *Nye kulturstudier. Teorier og temaer*. København: Tiderne Skifter
- 2 Sørensen, Anne Scott m.fl. (2010): *Nye kulturstudier. Teorier og temaer*. København: Tiderne Skifter. s. 20
- 3 Damsholt, Tine og Simonsen, Dorthe Gert (2009): "Materialiseringer. Processer, relationer og performativitet", i T. Damsholt, D.G. Simonsen og C. Mordhorst (red.): *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag. s. 26
- 4 Damsholt m.fl. (2006), s. 22-26. Se også Domanska, Ewa (2006): "The Material Presence of the Past", *History and Theory*, 45 (Oktober). s. 339
- 5 Mordhorst, Camilla (2009): "Museer, materialitet og tilstedevær", i T. Damsholt, D.G. Simonsen og C. Mordhorst (red.): *Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag
- 6 Gumbrecht, Hans Ulrich (2004): *Production of presence. What meaning cannot convey*. Stanford: Stanford University Press
- 7 ibid. s. 1-2
- 8 ibid. xiii
- 9 Domanska, Ewa (2006): "The Material Presence of the Past", *History and Theory*, 45 (Oktober)
- 10 Damsholt, Tine m.fl. (2009), s. 19
- 11 Gumbrecht (2004), s. 80-85
- 12 Som Camilla Mordhorst vil jeg fokusere på de samme tre væsensforskelligheder, da de er mest relevante for min analyse af *Tidens Samlings* faste udstilling i indkredsning af ekspressiv kulturformidling.
- 13 Mordhorst (2009), s. 124
- 14 Gumbrecht (2004), s. 80
- 15 ibid. s. 81
- 16 Mordhorst (2009), s. 124
- 17 Gumbrecht (2004), s. 83
- 18 Mordhorst (2009), s. 126
- 19 Runia, Eelco (2006): "Presence", *History and Theory*, 45 (Februar). s. 1
- 20 Runia, Eelco (2006): "Spots of time", *History and Theory*, 45 (Oktober). s. 1
- 21 Damsholt m.fl. (2006), s. 20
- 22 Sørensen (2010), s. 329-332
- 23 Hastrup, Kirsten (2006): Designforskning: Mellem materialitet og socialitet. *Copenhagen Working Papers on Design, 2006*. s. 5
- 24 Aktør-netværk-teorien (ANT) blev udviklet af franske teknologisociologer. Teorien "beskriver teknologier som bestående af heterogene forbindelser mellem mennesker og maskiner. I ANT's optik er teknologier hverken tekniske eller sociale, men sociotekniske." ANT har derudover fundet anvendelse i bl.a. kultur- og genstandsstudier. Fra <http://www.historie.dtu.dk/DTUTeknologihistorie/Teknologihistoriensskoler/Akt%C3%B8rnetv%C3%A6rkteori.aspx>
- 25 Damsholt m.fl. (2006), s. 25
- 26 Miller, Daniel (2005): "Materiality: An introduction", i D. Miller (red.). *Materiality*. Durham: Duke University Press. s. 11
- 27 Museet blev åbnet af dets stifter, Annette Hage, i 1992. Se www.tidenssamling.dk for info
- 28 Valget er ganske tilfældigt.

29 Hastrup (2006), s. 5

30 Keane, Webb (2005): "Signs are not the garb of Meaning: On the social analysis of material things", i D. Miller (red.). *Materiality*. Durham: Duke University Press. s. 193

31 Miller, Daniel (2005), s. 8

32 Jensen, Joli (2003): "Expressive Logic: A new Premise in Arts Advocacy", *The Journal of Arts Management, Law and Society*, 33, nr. 1. s. 66

33 Jensen, Joli (2003), s. 73

34 Jensen, Joli (2003), s. 73

PERFORMANCE OG POTENTIELLE RUM

Af Mette Kjær Ovesen

Hvad skal vi med et nyt begreb som ekspressiv kulturformidling? Kan begrebet tilføre folkebiblioteket en nødvendig reformation, som beriger oplevelsen af at gå på biblioteket, eller er ekspressiv kulturformidling snarere en potentiel fare for sammenbrud og forstyrrelse af den sociale orden, der hersker på biblioteket?

Denne artikel vil med disse refleksioner in mente undersøge, hvordan folkebiblioteket kan danne ramme om ekspressiv kulturformidling. Folkebiblioteket som kulturinstitution, kan siges at placere sig mellem hverdag og oplevelse, hvilket stiller særlige krav til bibliotekarens rolle, der indbefatter både informationsspecialisten og kulturformidleren. Folkebiblioteket er ofte associeret med ro, orden og fordybelse, men man ønsker, indenfor sektoren, at bryde med dette stereotype billede. Det er i dette spændingsfelt, at begrebet ekspressiv kulturformidling skal udforskes.

For at komme en forståelse af begrebet ekspressiv kulturformidlings grundvilkår nærmere, skal her indledningsvist introduceres, hvordan samfundet kan siges at have bevæget sig fra at være en betydningskultur, til i højere grad at være en tilstedeværelseskultur.

Formidlingschef på Københavns Museum, Camilla Mordhorst, beskriver i artiklen *Museer, materialitet og tilstedevær*, hvordan publikums oplevelse af tilstedevær¹ i dag, i højere grad end tidligere, inkorporeres i kunsten og i udstillingsformidlingen. Hvor den traditionelle udstillingsform har haft fokus på genstandsfortællingen og betydningsdannelsen, ser man nu at opmærksomheden snarere rettes mod, hvordan udstillingen i sin helhed virker. Hermed forstås det, der er uden for teksten at have en indflydelse på oplevelsen af værket, og samtidig tillægges den simple kendsgerning af at ”være til stede” en vægtig betydning.² Ved hjælp af den tysk-amerikanske litteraturteoretiker, Hans Ulrich Gumbrechts, teori om tilstedevær opridses Mordhorst en række forhold, der adskiller den traditionelle udstillingsform som en del af det, hun betegner som *betydningskulturen* fra de nye tendenser indenfor udstillingsformidling – under betegnelsen *tilstedeværelseskulturen*.³

Forskellen mellem de to kulturer kan opstilles som følgende:

BETYDNINGSKULTUREN	TILSTÆDEVÆRELSESKULTUREN
Tanken	Kroppen
Selvet adskilt fra den omgivende verden	Selvet som en integreret del af verden
Viden er kun legitim, hvis den er produceret af et subjekt, der fortolker	Viden kan fremtræde uden at appellere til fortolkning, og fører derfor ikke nødvendigvis til betydning
Tiden	Rummet
Kritisk og neutraliserende distance	Intensitet, æstetiske oplevelser og kropslige erfaringer

Model baseret på Mordhorst (2009), s.124-125

Skal vi overføre disse betragtninger fra et musealt perspektiv til folkebibliotekspraksis, ses det, hvordan tilstedeværelseskulturen også her har gjort sit indtog. Dette udtrykkes generelt i sektorens orientering mod biblioteksrummet, og eksplicit i Danmarks Biblioteksforenings udgivelse *Biblioteksrummet – inspiration til bygning og indretning*, hvor chefkonsulent Hellen Niegaard udtaler følgende:

”Biblioteker arbejder mange steder sammen med arkitekter, designere og kunstnere på at udvide det kendte univers og skabe rum for og plads til nye interaktive oplevelser omkring skriftkulturen og de øvrige kunstarter. Rum, hvor det enkelte menneske indgår i et aktivt møde med det ultramoderne () Rum og faciliteter, der lægger vægt på at opleve, personligt afprøve og på at lege med kultur og viden, som en anden vej til kulturindsigt.”⁴

Sammenholder man dette perspektiv med elementerne i den ovenstående model, som beskriver tilstedeværelseskulturen, kan det ses, hvordan rummet og de æstetiske og kropslige oplevelser tillægges værdi, når Niegaard fremhæver leg og oplevelse som en aktiv del af biblioteksbesøget.

Der ligger heri et brud med den traditionelle forståelse af folkebiblioteket, som med sin rod i oplysningstiden, har sat tanken og ånden over kroppen. Betydningskulturens neutraliserende distance kan hævdes at have sat sit præg på tidligere måder at indrette bibliotekerne, idet disse ofte forekommer anonyme. Bibliotekerne er med andre ord ikke kendt for at gøre det store væsen ud af sig selv, og dette afspejler sig bl.a. i den praktiske indretning med bogreolerne som det centrale. Med afsæt i tilstedeværelseskulturen bliver rummet vigtigt på en anden måde. Dertil fremhæver Niegaard det *aktive* møde med biblioteket, og det er i denne tilgang, at der kan drages sammenslutninger mellem folkebiblioteket, tilstedeværelseskulturen og begrebet ekspressiv kulturformidling. Ekspression sammenkoblet med kulturformidling giver netop associationer til noget udfarende og ”om sig gribende”, som er i tråd med en aktiv og inddragende måde at kulturformidle.

Med afsæt i disse betragtninger, vælger jeg at forstå begrebet ekspressiv kulturformidling som en del af tilstedeværelseskulturen. Ekspressiv kulturformidling beror derved på at skabe æstetiske oplevelser. Dette gør man ved at opnå en følelse af tilstedeværelse hos modtageren, hvortil inddragelse, leg og kropslig oplevelse udgør nogle af nøgleordene.

Hverdagsliv, kunstoplevelse og kulturformidling

Flere teoretikere peger på, at der i senmoderniteten er sket en nedbrydning af kunstens autonomi, hvilket lektor ved Institut for Informations- og Medievidenskab Anne Marit Waade beskriver således:

På samme måde som religionens templer har gjennomgått en sekularisering hvor bl.a. turistene har overtatt menighetens funksjon og turistsjefene prestenes, er det tegn som tyder på at kunstens templer museerne, bibliotekerne, konsertsalene og teatrene gjennomgår en tilsvarende transformasjon betinget av den kulturelle senmodernitet. Institusjonen Kunst utfordres av kulturelle sekulariseringstendenser, og bl.a. er det estetiske ikke lenger noe som kan forbeholdes kunsten, men noe som like gjerne brukes i beskrivelsen av hverdagskultur ⁵

Skellet mellem hvor hverdagen slutter, og hvor kunsten begynder, kan således siges at være uklar. Kunstens receptionelle retningslinjer, regler og konventioner er, med Waades ord, under reformulering, og med dette udgangspunkt pointerer hun, at man ikke længere kan spørge til, hvad

kunst er, men at det snarere handler om kunstens effekt, og hvad kunst gør. Dette kan ses i sammenhæng med tilstedeværelseskulturens brud med betydningskulturen, hvor det ikke længere er tolkning, der er i fokus - men oplevelsen i sig selv. Det er derfor nødvendigt at gentænke relationerne mellem hverdagsliv, kunstoplevelse og kulturformidling. Tager vi folkebiblioteket som kulturinstitution adskiller det sig fra de andre af ”kunstens templer”, f.eks. ved dets tilgængelighed. Hvor museumsbesøg og koncerter ofte er planlagte aktiviteter, der foregår i weekenden, så er biblioteket i højere grad et sted, man lige kan ”droppe forbi” mellem ugedagens andre aktiviteter. Man kan herved sige, at biblioteket allerede tilhører en del af hverdagssfæren. Hvad dette betyder for kulturformidlingen skal belyses i det følgende.

Ekspressiv kulturformidling – en potentiel fare for sammenbrud og forstyrrelse?

Den canadiske sociolog Erving Goffmans mikrosociologiske studier af hverdagslivet kan være med til at belyse, hvordan biblioteket som offentlig institution rammesætter kulturformidlingens udfoldelsesmuligheder. Med værkerne *The Presentation of Self in Everyday Life* og *Behavior in Public Places* studerer Goffman, hvordan mennesker, i deres omgang med hinanden, indgår i forskellige performances, der har til formål at opretholde den sociale orden. Social orden definerer Goffman som de forskellige sæt af moralske normer, der er regulerende for vores adfærd. En væsentlig pointe i Goffmans værker er, at bag den tilsyneladende velordnede hverdagsrutine, lurer en potentiel fare for sammenbrud og forstyrrelse. Hverdagslivets regler skal således være med til at opretholde den sociale orden. Overfører vi dette til biblioteket, kan man sige, at biblioteket med dets hverdagslige ramme er med til at understøtte denne orden. Men hvilken betydning får det, når kunst og hverdagsliv i dag i højere grad forenes? Når barrieren mellem disse nedbrydes, må der nødvendigvis åbnes for nye måder at interagere, og er det så i dette sammenspil, at ekspressiv kulturformidling kan opstå? For farerne lurer vel stadigvæk, og derfor må der nødvendigvis være nogle begrænsninger for, hvor eksperimenterende man kan være i sin nytænkning, hvis ikke man vil bryde den sociale orden, som tjener sit eget (højere) formål.

Psykoanalytikerens Donald W. Winnicotts teser om leg og kulturoplevelser kan være med til at skabe en forståelse af, hvordan utryghed kan håndteres i forhold til kulturformidlingen. Winnicott postulerer, at kulturoplevelser opstår i det, han betegner som ”det

potentielle rum” mellem individet og omgivelserne.⁸ Rummets udfoldelsesmuligheder beror på tillid, og Winnicott giver et eksempel fra psykiatrien, som meget godt indkredser, hvad der er på spil, når kendte og trygge rammer brydes: I en behandlingssituation vil der komme et tidspunkt, hvor patienten skal løsrive sig fra behandleren og bevæge sig fra afhængighed til selvstændighed, og det er i denne adskillelse, at katastrofen truer.⁹ Den faretruende adskillelse undgås, ifølge Winnicott, ved, at det potentielle rum udfyldes med kreativ leg:

”(…) hvor der findes tillid og pålidelighed, er der et potentielt rum, et rum som kan blive et uendeligt separationsområde, som spædbarnet, barnet, den unge, den voksne kan udfylde kreativt med leg, hvilket med tiden bliver til nydelsen af kulturarven.

Tillid er, når behandleren udviser interesse og pålidelighed, der understøtter patientens selvstændighed. Selvom biblioteksvirksomheden ikke skal gøres til genstand for psykoanalyse, kan der med dette eksempel peges på, hvordan et tillidsforhold mellem bibliotekar og biblioteksbesøgende (jf. forholdet mellem behandler og patient) kan være en måde at skabe et udfoldelsesrum for kreativitet, som samtidig er tryghedsskabende og dermed ikke truer den sociale orden. Hvis ekspressiv kulturformidling skal indgå i biblioteket, bør der således tages højde for dette sammenspil.

Dette peger mod, at kulturformidleren, på trods af nedbrydningen af kunstens autonomi, stadigvæk har en bærende rolle for, at kulturoplevelser kan ske vellykket i det potentielle rum, som biblioteket udgør. Jeg skal i det følgende, afslutningsvist, komme kort ind på, hvordan ekspressiv kulturformidling kan understøtte dette potentiale. Samt se på hvilke farer, der kan være forbundet med at indføre denne formidlingsform.

Potentielt i ekspressiv kulturformidling

Denne artikel har haft til formål at indkredse nogle af de forhold, der gør sig gældende, for betydningsdannelsen af begrebet ekspressiv kulturformidling. Ekspressiv kulturformidling ses i denne sammenhæng som en del af tilstedeværelseskulturen.

Spørgsmålet om, hvad vi skal med ekspressiv kulturformidling, kommer an på, hvilke succeskriterier man sætter dette nye begreb op imod. I forhold til folkebiblioteket, kan man spørge til, om det vigtigste er, at man får en god vejledning på biblioteket, eller om man går

derfra med nye erkendelser? Det sidste må nødvendigvis betyde, at man tør bryde de trygge rammer. Hertil kan eventuelle farer undgås ved, at bibliotekaren opbygger et tillidsforhold til den biblioteksbesøgende. En vej hertil kan, som beskrevet, være, at man orientere sig mod at skabe et trygt udfoldelsesrum for kreativitet. Dette forudsætter at bibliotekaren udfylder en vigtig rolle som katalysator. Med ekspressiv kulturformidling, forstået som en udadrettet formidlingsform, kan man understøtte en sådan aktiv deltagelseskultur.

Folkebiblioteket kan i dag siges at placere sig mellem betydningskulturen og tilstedeværelseskulturen. Skal man i højere grad orientere sig mod ekspressiv kulturformidling og tilstedeværelseskulturen, kan en konsekvens være, at man mister nogle af de værdier, som ligger i den traditionelle forståelse af biblioteket. Heraf muligheden for fordybelse, og det neutrale rums kvaliteter af at appellere bredt.

Spørgsmålet om betydningen og denotationen af begrebet ekspressiv kulturformidling, kan derfor være med til at starte en nødvendig debat om folkebibliotekets fremtidige betydning.

Referencer

Goffman, E. (1959). *The Presentation of Self in Everyday Life*. Doubleday Anchor Books.

Mordhorst, C. (2009). Museer, materialitet og tilstedevær. I: T. Damholt, D. G. Simonsen og C. Mordhorst (Red.), *Materialiseringer - nye perspektiver på materialitet og kulturanalyse* (s. 117-141). Århus Universitetsforlag.

Niegaard, H., Lauridsen, J. og Schulz, K. (Red.)(2008). *Biblioteksrummet - inspiration til bygning og indretning*. Danmarks Biblioteksforening.

Waade, M. A. (2002). *Kunstens arenaer. Autonomi i opløsning*. Arbejdsrapporter fra Center for Kulturforskning. Århus Universitet.

Winnicott, D. W. (1971/2003). Kulturoplevelsens sted og Det sted, hvor vi lever. I: *Leg og virkelighed*. Hans Reitzels Forlag.

Noter

1 Mordhorst benytter ordet tilstedevær, som en oversættelse af det engelske ord presence. Tilstedevær handler om de relationer, vi har til omverdenen, som ikke er betydningsrelationer (Mordhorst (2009), s.120).

2 Mordhorst (2009), s. 122

3 Mordhorst (2009), s. 124-126

4 Niegaard, Lauridsen, og Schulz (2008), s. 10

5 Waade (2002), s. 46

6 Waade(2002), s. 48

7 Goffman (1959), s.8

8 Winnicott (2003), s. 160

9 Winnicott (2003), s. 166

10 Winnicott (2003), s. 166-167

11 Winnicott (2003), s. 166

DEN TEKNOLOGISKE VENDING

Af Stine Lian Olsen

Med et ønske om at inddrage nye brugergrupper og øge publikumsdeltagelsen har dagens kulturinstitutioner i stigende grad implementeret ny teknologi i deres formidlingsformer. Men hvad sker der med den ekspressive kulturformidling, når teknologien svigter?

En række sociale og kulturelle ændringer i samfundet de seneste 30 år har sat kulturinstitutionerne under pres. Periodens revolutionerende ændringer af medierne har øget vigtigheden af det visuelle og det ekspressive i kulturformidlingen. Dette kulminerede med Internettet som platform for produktion, publicering og konsumering af kultur. Denne revolution har i høj grad ført til en adoption af kulturen som en vigtig bestanddel i privatsfæren – kulturen mødes først og fremmest i hjemmets lune rede. Dette udgør en stor udfordring for de offentlige kulturinstitutioner, der tvinges til at tænke formidling i nye former og nye situationer. Men publikummet er der. Ifølge Kulturministeriets udredning om museernes formidling fra april 2006 er besøgsantallet hos de offentlige museer de seneste 30 år gået fra 4-5 millioner i 1960'erne til omkring 10 millioner i 2004¹. Efter en stagnation i 1990'erne har publikum på ny indtaget kulturinstitutionerne i stor stil. Men dette publikum består stort set af de samme mennesketyper, og for at nye grupper af besøgende skal krydse dørtærskelen hos kulturinstitutionerne, er der visse krav, der skal indfris. I den nationale brugerundersøgelse på de statslige og statsanerkendte museer i Danmark fra 2009 vurderer brugerne museernes kerneydelser på en skala fra et til ti². "Muligheden for at deltage aktivt" havner nederst af alle ydelser på skalaen med pointsummen 6,4. Publikum savner åbenbart muligheden til at selv påvirke oplevelsen af museumsbesøget. Her ligger der et potentiale – dæk dette behov og flere brugere vil sandsynligvis benytte sig af kulturinstitutionerne.

I dag oprettes de fleste nye museer med udgangspunkt i tanken om brugerdeltagelse. Mulighederne for at gøre noget helt revolutionerende og innovativt i formidlingen af kultur er til stede. Dette blev udnyttet til fulde af projektgruppen bag det norske oplevelsescenter for pop og rock – Rockheim – som åbnede 5. august 2010 i Trondheim. Dets

primære formål er at formidle, forvalte og forske i norsk rock- og populærmusik fra 1950 til i dag og ind i fremtiden. Indsamling, katalogisering og opbevaring af kulturhistoriske genstande gennemføres af musikhistorikere, bibliotekarer og teknologisk fagpersonale og museet administreres af det nationale musikhistoriske museum, Ringve museum. Foruden at benytte sig af NRKs (det nationale fjernsynsselskab) arkivsystem til opbevaring af musik, råder museet over et flere tusind kvadratmeter højmoderne arkiv for fysiske genstande. Forvaltningsarbejdet foregår med andre ord i tråd med museumsstandarder verden over. Det innovative ved Rockheim ligger i selve udstillingen. Her er den bærende tanke at publikum selv skal styre formidlingen – en ekspressiv, teknologisk opdateret og interaktiv formidling uden brug af montre og plancher. Deltager du ikke, får du ikke meget ud af besøget.

Det canadiske udstillingsdesignfirma Parallell Worlds fik opgaven med at levere udstillingsarkitektur og teknologiske løsninger til oplevelsescenteret. Selv hævder firmaets direktør Stacey Spiegel, at Rockheim nu er den kulturinstitution i verden med de teknisk mest sofistikerede udstillingsløsninger³. Selve oplevelsescenteret ligger i et ombygget mellager ved Trondheims havn, og den faste udstillingen er placeret i de to øverste etager, uformelt kaldet ”topboksen”. Ikke bare indersiden af bygningen er præget af teknologi; selve topboksen er dekoreret med over 100 norske pladecovere (udvalgt via afstemning i den lokale avis) dækket af LED-lys, der er programmeret til at køre forskellige lysshows. Allerede på ydersiden er stemningen sat! Entrer man bygningen, bliver man mødt af et 4 etager højt Norgeskort langs den ene væg. Dermed starter den teknologiske tur; laserpenne giver muligheden for at starte billeder, lyd og videoer på skærme ved kortet alt efter hvilke geografiske steder på kortet, man retter pennen mod. Vil du vide noget om bands fra Lillehammer? Peg og lær!

Topboksens faste udstilling er bygget op af to dele: 1) Tidstunnellen med tidstypiske værelser fra hverdagslivet og musikhistorien (50’ernes garage, 60’ernes stue, 70’ernes bandbus, 80’ernes musikstudio, 90’ernes kaffebar og sidst, men ikke mindst; det særlige norske fænomen - black metalbandets øvelseslokale: laden) og 2) de interaktive værksteder (hiphop-miksepult, guitarværksted og øvelseslokalet/bandrummet). Med henblik på udvælgelsen af værelser til brug i tidstunnellen er det tydeligt, at dagens

kulturformidlingstanker, om at hverdagslivet og kulturen går hånd i hånd, er taget med i formidlingen. Rockheim har taget hverdagens møde med kulturen – populærkulturen i dette tilfælde – med ind i museumsverdenen og udstillet den. Med fare for at gøre noget, der er rebelsk, nyskabende og alt andet end konservativt, støvet og antikt er rocken kommet på museum. Rockheim har forudset denne kritik og øget deltagelsesaspektet ved formidlingen. I alle værelser er det publikums deltagelse, der dikterer formidlingen – bogstaveligt talt. Publikum skal vinke med armene og udløse sensorer ved at starte jukeboxer, sætte sig i biler, løfte telefoner og røre ved magasiner. Til gengæld strømmer oplevelser til skærmene i form af billeder, lyd og videoer med informative og sjove oplysninger om gældende band, nummer eller periode. Den kronologiske ”sti” man følger kræver meget af publikums nysgerrighed. Og er man ekstra modig/nysgerrig, øges deltagelsen i etagen under. Her kan man mixe sin egen hiphop-sang, spille guitar mod en avatar i et modificeret Guitar Hero-spil og spille på scene med kammeraterne, hvorefter det hele bliver indspillet på DVD – lige til at tage med hjem.

Det hele er ekspressivt og interaktivt til den store guldmalje. Og de gode tilbagemeldinger fra både publikum og presse har ikke ladet vente på sig. Men alle nye foretagender har startproblemer. Og Rockheim er ikke en undtagelse. Der, hvor de skal være stærkest, dukker de største udfordringer op – teknologien svigter. Skærme går i sort, musikken afspilles ikke, sensorer ignorerer laserpennene, og bandrummet fungerer ikke og bliver lukket for publikum. Hvad sidder publikum tilbage med efter et besøg, hvor oplevelserne bliver amputeret af teknisk svigt?

Efter at have gennemført et uformelt mailinterview af ti trondhjemmere der har besøgt museet, viser det sig at 9 ud af de 10 spurgte kun har besøgt museet én gang. Et af argumenterne for at vælge et så stærkt fokus på teknologiske løsninger, som Rockheim har gjort, er netop, at udstillingen ændrer sig fra besøg til besøg – og publikum kan derfor returnere flere gange i løbet af et år. Man kan alligevel ikke kapere al information, der ligger gemt i systemerne ved ét besøg. Det ser dog ud til, at de spurgte ikke returnerede. Nu har museet kun haft et halvt år til at imponere publikum, og dette kan nok forklare det lave antal returnerende gæster. Men det er omend tydeligt, at publikum ikke er bange for at interagere med udstillingen. Godt over ¾ deltog i alle aktiviteter i tidstunnelen, noget der må betyde, at selv om

der er nogle få besøgende, der ikke interagerer med udstillingens tekniske løsninger, vælger de fleste at røre ved ting, benytte touch-skærme og laserpenne osv. Nu er det lave antal spurgt i den uformelle undersøgelse ikke et repræsentativt udvalg, der kan sige noget om publikums forhold til det interaktive overordnet, men det kan bruges til at give en idé om tendenserne ved udstillingen.

Den laveste deltagelse var der faktisk ved touch-skærmene i bandbussen. Dette er en del af udstillingen, der ligger tættest op i mod de klassiske formidlingsforme. Her benytter publikum sig af en interaktiv musikavis, der giver information om 1970'ernes tourmiljø. De rent publikumsdeltagende aktiviteter, som hiphop- og guitarværksted og øvelseslokale/bandrum, er også mildt sagt dårligt besøgt. Kun 2 af de spurgt besøgende har benyttet sig af de første to muligheder, mens ingen deltog i bandværkstedet. Sidstnævnte af gode grunde; bandrummet har stort set været ud af funktion og lukket siden åbningsdatoen – grundet teknisk svigt. Norgeskortet i foyeren, der skal være det teknologiske førstemøde med udstillingen, har kun ¼ af de besøgende undersøgt nærmere med laserpenne. Delene af udstillingen, der benytter sig af laserpenne for at aktivere information, er i det hele taget underrepræsenteret blandt de besøgendes benyttelse. Det er uvist hvorfor, men måske ligger problemet i manglen på simultanaktivering af information. Kun én gæst ad gangen kan "trigge" informationen. Hvis en ny besøgende kommer til og ønsker at undersøge noget andet, overkører han den forriges ønsker. Det er tydeligt, og et af kritikpunkterne der er fremhævet i pressen, at en besøgende får mest ud af udstillingen, hvis der er få besøgende. Dette er der ikke meget at gøre noget ved.

Fra et kulturformidlende synspunkt, er der også positive aspekter ved større interaktion mellem de besøgende, som udstillinger som dette opfordrer til ved valg af formidlingsmåder. Kommentarer til udstillingen fører måske til samtaler mellem publikummere der ellers ikke har noget til fælles. Dette øger det ekspressive ved formidlingen og giver de besøgende andre oplevelser med hjem. Leder for kultursektionen i den britiske tænketank DEMOS, Samuel Jones, siger i antologien "Expressive lives" (DEMOS, 2009) at kulturelle institutioner "... *should ensure that expressive and creative forms are shown collectively, in communication with each other and in ways that allow people to group around them*"⁴.

60 000 besøgende har været forbi Rockheim på et halvt år, og det forholdsvis høje antal besøgende øger det sociale aspekt ved udstillingen. De ansatte ved museet fremhæver også det eksplosive besøgsantal det første halvår efter åbningen som en overraskelse. Det samme høje besøgsantal benyttes også som årsagsforklaring for det største kritikpunkt: det teknologiske svigt. Hele 9 af 10 af de spurgte rapporterer om dele af udstillingen, der var ude af funktion ved besøget. Størst repræsenteret var fejlmeldingerne ”musikken blev ikke afspillet”, ”sensorerne reagerede ikke på laserpenne” og ”bandrummet var ikke i funktion”. Andre nævnte, at forkert information kom op på skærmen, men gennemgående var det største problem den uoverensstemmelse, der opstod mellem hvad den besøgende ville, og hvorledes systemet reagerede på interaktionen – om det gjorde det i det hele taget. Der er ikke tvivl om at dette har indvirkning på succesen ved formidlingens ekspressivitet. Tager vi udgangspunktet i den gruppe, der ifølge Kulturarvstyrelsen besøger danske museer hyppigst, det såkaldte Louisianasegment – kvinde, 55 år, bosiddende i Region Hovedstaden og uddannet folkeskolelærer⁵ – vil teknologisk svigt i en udstilling, der baserer sig på teknologisk interaktion, sandsynligvis føre til en vis frustration. Formidlingsmåden er i udgangspunktet ny og ukendt, hvorpå det at overkomme de teknologiske problemer og skuffelse over mangel på den information man ønsker at få formidlet, øger det ubehagelige ved mødet med noget nyt. Det yngre publikum, der måske er vant til, at teknologien driller der hjemme, vil sandsynligvis også føle frustration. Dog mest over ikke at have mulighed for at fikse problemet selv. For at et museum som Rockheim, der i udgangspunktet er oprettet med tanke på at trække nye brugergrupper ind i museumsverdenen, skal lykkes med sit projekt, er hurtig og opmærksom løsning af disse problemer afgørende.

Til trods for negative følger af teknologi, der ikke opfører sig, som den skal, må vi heller ikke glemme de positive følger af den nyere teknologis indtræden på formidlingsområdet. Museer er i større grad gået fra at være offentlige institutioner baseret på dannelsesintention til at blive markedsstyrede oplevelsescentre, i tråd med tidens strømninger og oplevelsesøkonomiens fremvækst. Vi er gået fra et senmoderne princip om kulturen som grundlag for dannelse, hvor vi skal tage kunsten reflekterende til os og individerne skal adskilles fra hinanden. Her er der i de sidste årtier sket et stort spring til et æstetisk paradigme der baserer sig på fællesskabsfølelsen. Den franske

sociolog Michel Maffesoli fokuserer på de fælles følelser, der binder særlige fællesskaber sammen. Frem for en apollinsk tankegang hvor refleksion er hovedtanken ved forbrug af kultur, taler både Maffesoli og den amerikanske filosof Richard Shusterman for den dionysiske tilgang til kultur: pathos, dvs. følelserne, glæden og ekstasen skal definere kulturoplevelsen. Rockheims formidling baserer sig på individets forhold til fællesskabet. Hverdagslivets kultur er sat ind i en ramme hvor individets forhold til populærkulturen, er sat i forbindelse med samfundet som fællesskab. Maffesolis teorier om stammernes historie er i dette tilfælde sat i spil gennem et oplevelsescenter for massekulturen og stammernes brug af den. Teknologien, der giver individet mulighed for at udveksle kultur (produktion og konsumering) indenfor et interessefællesskab, er benyttet også i kulturarenaen: publikum er som en stamme sat i stand til at lave musik sammen, spille det ind på bånd og tale sammen om den kultur man bliver stillet ovenfor. I Rockheims tilfælde dannes der et fællesskab mellem de besøgende: man smiler til den ukendte mand ved siden af, når avataren i guitarværkstedet gør nar af en, hjælper en anden besøgende med at bruge mixerbordet i hiphopværkstedet og kæmper med en anden om at starte et lydspor i 1960'er-rummet. Kulturinstitutionen åbner for øget interaktion imellem kulturforbrugerne. Havde arbejdsgruppen bag museet valgt en formidlingsstrategi der fulgte mere klassiske museumsstandarder med plancher, montre og genstandsbaseret formidling, var interaktionen de besøgende imellem blevet mærkbart lavere. De teknologiske problemer, der har plaget Rockheim i løbet af dets åbningsmåneder, har ikke skadet denne interaktion. Om ikke andet, giver det større interaktion mellem de besøgende – frustrationer luftes, spørgsmål om hjælp flyver i alle retninger, og man taler om udstillingen.

Af de besøgende der deltog i spørgeundersøgelsen, var der gennemgående gode vurderinger af de forskellige elementer i udstillingen. Tidstunellen scorede højest – med guitarværkstedet lige bagefter. Bandrummet havnede af gode grunde nederst på vurderingsskalaen, men også Norgeskortet i foyeren scorede lavt. Her var der også store problemer med sensorer der ikke ville reagere på laserpennene. Totalt kan det konkluderes, at de spurgte besøgende er overvejende fornøjet med Rockheims faste udstilling. Lige som publikum og kultursektoren har givet udtryk for det i pressen. Spørgsmålet er om de teknologiske problemer, der har præget museets første år, har haft betydning for det totale indtryk, og hvilken grad

af succes – i form af besøgstal, presseomtale etc. - museet vil opnå hvis problemerne ikke bliver løst. Innovativiteten og følelsen af noget nyt og friskt overskygger det negative, men hvor længe forbliver de tekniske nyvindinger friske? Kultursektoren er i stigende grad indstillet til at inddrage de nye formidlingsmåder i kampen mod andre fritidsaktiviteter og medier. Og de ekspressive formidlingsformer, der er inddraget i Rockheims udstilling, bliver højst sandsynligt overgået af nyere, mere tekniske og interaktive løsninger om kort tid. Men indtil videre ligger de forrest i løbet. Og ifølge de besøgende, der indgik i spørgeundersøgelsen, har de teknologiske startproblemer ikke haft negativ indflydelse på deres besøg: hele $\frac{3}{4}$ synes, at problemerne var ubetydelige i forhold til det totale indtryk af udstillingen. Derfor kan vi konkludere, at ekspressiviteten opfattet af de spurgte besøgende ikke lider nogen nød af lidt teknisk svigt. Arenaen for en ekspressiv brug af kultur er til stede, og denne griber publikum med begge hænder – uanset om touchskærmen driller en smule.

Referencer

Jones, Samuel (red.) (2009). Expressive lives. Demos. Lokaliseret på World Wide Web den 15.jan 2011 på adressen http://www.cko.dk/sites/default/files/expressivelives_web_ii.pdf

Kulturarvstyrelsen (2009). National brugerundersøgelse på de statlige og statsanerkendte museer i Danmark. København: Kailow Graphic A/S.

Kulturministeriet (Red.) (2006). Udredning om museernes formidling. København: Sangill Grafisk Produktion.

Pro Sound News Europe (2010). Black to the future for Rockheim. Lokaliseret på World Wide Web d. 14.jan. 2011 på adressen <http://www.prosoundnewseurope.com/main-content/full/black-to-the-future-for-rockheim;jsessionid=1FAD3443E1CCC226DB822319D4033EFF>

Noter

1 KUM (Red.) *Udredning om museernes formidling*, 2006, p. 31.

2 Kulturarvstyrelsen. *National brugerundersøgelse på de statlige og statsanerkendte museer i Danmark*, 2009, p. 19.

3 Pro Sound News Europe. *Black to the future for Rockheim*, 2010.

4 Jones, S. (red.) *Expressive lives*. Demos.

5 Kulturarvstyrelsen, 2009, p. 14.

DEN RUMLIGE VENDING. ARENA, AKTØR, AFFORDANCE.

Af Louise Rylander

Som en kulturel højborg midt i Københavns vrimmel af mennesker og trafik, ligger Statens Museum for Kunst. Der skræver folk og fæ over den højkulturelle dørtærskel for at liste rundt og se på kvalificeret kunst, mens de taler sagte og klogt. Indtil nu, hvor noget af kunsten er flyttet ud af museerne, ud i byen, ud til dig.

Hvad sker der når kunsten flytter ud af museerne og ind i det offentlige rum? Det forsøges belyst og analyseret her med udgangspunkt i Kirsten Kirsten Drottners formidlingsperspektiver¹, Anne Marit Waades arena- og aktørbegreber², lidt affordanceteori³ og en smule inspirerende input fra Jorunn Spord Borgen.⁴

Det er med børn som målgruppe at Kirsten Drottners i *Formidlingens Kunst*, afdækker begrebet formidling og i særdeleshed kulturformidling. Selv uden dette fokus, kan man sige at Kirsten Drottners sammenligner formidling med kommunikation, og definerer kulturformidling som intentionel kommunikation ud fra den klassiske kommunikationsmodel med afsender, budskab og modtager.⁵ Ifølge artiklen er disse tre led i dag under forandring, både hver for sig og i forhold til hinanden, som følge af nye afsendere, ny brugeradfærd og ikke mindst nye medier.

Det er især de nye medier, som den omsiggribende mobile internetudbredelse med blandt andet smartphones og tablets, der har indflydelse på forandringen, da det også er dem, der er med til at skabe nye afsendere og brugeradfærd. I dag hvor vi lever i et globalt multimediasamfund, kan alle stå som afsendere af 'kunst' hjemme fra værelset og på få sekunder være i stand til at nå ud til alle internetbrugere.

Formidlingsprocessen går lynhurtigt, når man få sekunder kan anbefale for eksempel en Youtube-video til alle sine venner via kanaler som Facebook eller Twitter. Derfra spreder den sig som ringe i vandet videre ud i det globale samfund, når den 'deles' videre ud til alle venner og bekendtskaber, med andre ord, 'viral videreformidling' i dens klassiske form.

Modtagerrollen har også ændret sig med internettets fremgang, og man kan i dag blandt andet besøge et museum og se de virtuelle kunstværker, uden selv personligt at møde op på den fysiske adresse. Ifølge Kirsten Drottners artikel kan kulturformidlingen foregå ud fra tre perspektiver: afsender-, budskab- og modtagerperspektivet. Perspektiverne bliver ikke brugt udelukkende og eksakt, men bliver som oftest blandet.

Afsenderperspektivet tager udgangspunkt i en *ethos-formidling* med fokus på reception, opdragelse og dannelse. I *ethos-formidlingen* lægger man vægt på at skabe tillid til modtageren ved at afsenderen fremstår troværdig og her er det afsenderinstitutionen, der med en stærk selvforståelse sætter budskabet og modtageren i perspektiv. Budskabet skal være formidlet på en måde, så der ikke kan herske tvivl om relevansen for modtageren og samtidigt ske på en måde, der gør modtageren klogere på sig selv og samfundet.⁶

Budskabsperspektivet sørger for at modtageren bliver inddraget i formidlingsprocessen, og tager udgangspunkt i *logos-formidlingen*, der taler til modtagerens logik og viden. Dette perspektiv har mere end noget andet fokus på budskabet, og vægter formidlingen med fokus på oplysning og uddannelse.

Med Drottners modtagerperspektiv tager formidlingsformen udgangspunkt i processen med vægt på følelser og oplevelser, og ikke så meget på hverken afsender eller budskab. Afsenderen eller formidleren bidrager med rammerne og med værktøjerne for formidlingen, og lader derefter modtageren om at skabe kunsten. Af retorisk formidlingsform svarer modtagerperspektivet til *pathos-formidlingen*, der taler til modtagerens umiddelbare følelser. Dette er ifølge artiklen en relativt ny tilgang, som mange formidlere arbejder med i dag, ikke kun indenfor kulturformidling, men også i forbindelse med for eksempel ledelsesteori og reklame.

I Anne Marit Waades artikel, *Kunstens Arenaer*, beskrives yderligere en forandring eller et brud i betydningsdannelsen for, hvordan den måde man ser på kunst har ændret sig og er ved at løsrive sig fra kunstinstitutionernes traditionelle rammer. Når kunsten flytter ud af museerne og ind i det offentlige rum, påvirker det modtageren i og med, at hun i begyndelsen ikke automatisk erkender at det er kunst hun ser på. Som i eksemplet i Waades artikel, hvor Instituttet for Samtidskunst Overgaden, som en del af en udstilling havde placeret et bordtennisbord af beton på Kongens Nytorv. Her kunne afsenderen set fra modtagerens synspunkt

lige så vel være et museum, som det kunne være et nyt tiltag fra kommunens Park & Anlægs-afdeling. Modtageren når altså ikke at forberede sig på at hun skal se på kunst, og dermed ændres perceptionen når hun står overfor værket, idet at hun ikke når at komme i en kulturel sindsstemning.

Københavns store museer udgør for flere mennesker andet end blot en bygning med kunst i. Dørtærskelen til museerne danner en grænse mellem hverdagen og det finkulturelle, hvor måske ikke alle føler sig trygge og derfor ikke har lyst til at bevæge sig ind i. Et eksempel kunne være Statens Museum for Kunst: Her ligger museet i nogle imponerende rammer, der grænser op til både Østre Anlæg, Botanisk Have, DSB, Kongens Have og Rosenborg Slot. For at komme ind på museet skal man først igennem en port og en lang havegang, før man når den symbolske trappe op til selve museet hvor finkulturen bor. Når man træder over tærskelen og ind på et museum, gør man sig mere eller mindre bevidst mentalt klar til at se på kunst. Mange mennesker ændrer nemlig adfærd, idet de træder ind på kunstens hjemmebane, enten ved at gå langsommere eller tale lavere end de plejer. Det kan man ikke i samme grad, når værket fx står midt på Kongens Nytorv, hvor hele konteksten er anderledes og man står og ser på kunst i en rundkørsel, der er under ombygning.

Nye tendenser er dog på vej i forbindelse med museernes bygninger og signaler. Ifølge artiklen *Formidlingens rom*⁷ af Jorunn Spord Borgen, er der i nyere kulturinstitutionelle bygninger, blidere overgange mellem inde og ude, netop for at gøre kunsten mere tilgængelig for alle. ”*Overgangene mellom de åpne plasser utenfor og de indre rom bliver nesten usynlig...*”⁸ Borgen skriver også om hvordan teatertrupper i 60’erne og 70’erne, drog ud for at spille teater for hvem de end mødte. Det skete angiveligt for at bryde monopoleet på kultur og fordi kunsten skulle ud og gøres relevant for de fleste og ikke kun tilhøre kunstinstitutionerne.⁹ I Danmark er nogle de mest kendte af disse teatertrupper Odin og Solvognen, der rejste rundt i landet og spillede teater for blandt andet folkeskolerne.

I sin artikel beskriver Anne Marit Waade *arenabegrebet*, hvilket kort sagt defineres som *en ”enhet og sammenheng som gjør scenen til scene, spillet til forestilling og tilskuerne til publikum; et sted for særlig tilrettelagte begivenheter.*”¹⁰ Med denne definition deler Waade, Drottners syn på formidling, når begge kommer frem til næsten samme elementer i kommunikationsmodellen, nemlig afsender/

scene, budskab/forestilling og modtager/publikum. *Aktøren* er den som træder ind på arenaen og skaber betydningen med sin kulturelle kompetence. Aktøren er et frigjort individ der selv forvalter sit eget liv og sin egen skæbne i en individualiseret samtidskultur, hvor aktøren er en selektiv og selvbevidst tilskuer.¹¹ Aktørens kulturelle kompetence svarer til en forforståelse opbygget af og i hverdagen, og kan på sin vis sammenlignes med Bourdieus¹² 'kulturelle kapital'. Det er med denne kulturelle kompetence at aktøren kigger på kunst, og får den personbundne æstetiske oplevelse.

Ifølge Anne Marit Waade kan der være publikum til flere arenaer på samme tid mens der også kan være flere slags publikum til samme arena.¹³ Som eksempel bruger hun en fodboldkamp, hvor der både er tilskuere på tribunerne, men også nogle, der ser kampen på fjernsyn. Hvis fjernsynet står på en bar, er publikum her både tilskuere til fodboldkampen, og til andre begivenheder, der udspiller sig i baren. Waade understreger at ingen af publikumsrollerne er mere eller mindre virkelige, da alle får en særlig oplevelse, om det er på stadion eller foran skærmen.

Æstetiske oplevelser er meget personbundne hvilket vil sige, at det som én person får ud af fx et kunstværk, ofte ikke svarer til det sidemanden ser og føler. Oplevelserne er også situationsbestemte og følelserne, når man ser på et værk, afhænger både af humøret og hvem man er sammen med. Fx får man ikke den samme æstetiske oplevelse af at se på en skulptur med sin vrælende lillebror i hånden, som man får med sin kæreste. Måske. Disse ting spiller også ind når kunsten er flyttet ud i det offentlige rum. Her kan afsenderen ikke på samme måde som på museet garantere rolige og rene omgivelser til publikum, så de kan fordybe sig i kunsten. På den anden side er det jo også meningen med at flytte kunsten ud. At omgivelserne og dermed dele af konteksten, hele tiden ændrer sig og giver værket nye meninger. For at vende tilbage til Waades eksempel med bord-tennisbordet vil det have forskellige udtryk i for eksempel regnvejrs, i nattelivet eller hvis det blev udstillet i forbindelse med de Olympiske Lege.

Kunstneren Andreas Schlaegel¹⁴ tænkte måske ikke over alle de udtryk bordet kunne give, eller om bordet kunne bruges til andet end at spille bordtennis på, da han skabte værket. Affordanceteori¹⁵ går ud på at analysere, om ting bliver brugt som de oprindeligt er tænkt til, om de tilbyder brugeren andre *affordances* (mulige måder at benytte genstanden på), eller om brugeren har overset en *affordance* som skaber har tænkt på. I dette tilfælde kan bordet ud over at spille bordten-

nis på for eksempel bruges som kunstværk som forbipasserende kigger på, et mødested, et opholdssted for unge, en bænk eller en reklame for bordtennis. På samme måde kan mange af byens kunstværker give brugerne mere eller andet end 'blot' en æstetisk oplevelse. Et eksempel kunne være når børn leger og kravler rundt på en skulptur, som det ofte ses på blandt andet skulpturen på Axeltorv, *De syv aksler*. Et andet eksempel kunne være en tilskuer, der kravler op på en skulptur for bedre at kunne se en storskærm eller en koncert. Dette gør samtidig tilskueren til publikum på flere arenaer. Det kan være, at hun ikke får en 'æstetisk oplevelse' ud af selve skulpturen, men hun udnytter dennes affordance til at få en bedre oplevelse ud af koncerten, end hvis skulpturen ikke havde været der. At lade det ene værk indgå i formidlingen af det andet er noget, afsenderen kan udnytte i forbindelse med at flytte kunsten ud i det offentlige rum. Her kan afsenderen tage udgangspunkt i en statue, et springvand eller andet i gadebilledet, og stille sit eget værk ved siden af eller på anden måde i forbindelse med den faste 'udstilling'. På den måde kan afsenderen ændre udtrykket af begge værker, og måske få modtageren til at se på springvandet på en ny måde, og dermed ændre eller understrege budskabet.

Når kunst flytter ud i det offentlige rum bruger afsenderen som udgangspunkt en blanding af alle tre af Kirsten Drottners formidlingsperspektiver. Tidligere har det næsten udelukkende været med fast afsender og modtagerperspektiv, men med den ny teknologi og med de interaktive brugere, der hellere end gerne vil have indflydelse som aktive aktører, ser man nu oftere kunst med modtagerperspektiv. Et eksempel på dette er Københavns Museums *Væggen*¹⁶, der for tiden står på Kongens Nytorv og er sat op i forbindelse med metro-udgravningerne. Her kan brugerne uploade deres egne billeder af København, som så bliver gemt i et kæmpe fotoarkiv sammen med museets egne fotografier. På Kongens Nytorv kan alle forbipasserende gå hen til den 12x2 meter store interaktive væg og trykke sig gennem billederne, som dokumenterer København fra starten af 1900-tallet og til i dag. Modtagerperspektivet er tydeligt her, da museet ikke påvirker brugerne på anden måde end at opfordre til at der bliver oploadet billeder og stille 'værktøjerne' til rådighed. De kan ikke vide hvilken slags billeder der kommer frem, hvilket heller ikke er det udstillingen går ud på. Budskabet og afsenderen går altså i baggrunden for at gøre plads til modtagerens kreativitet. Her kommer modtagerne til fulde frem som aktører, da modtageren som betydningsproducerende og aktiv aktør, er med til at skabe kunsten. Tidligere har man også på Kon-

gens Nytorv kunnet se udstillinger med det formål at oplyse modtagerne om for eksempel klimaet i forbindelse med klimatopmødet i København i december 2009. Store fotoplancher var sat op med facts om verdens tilstand, og i denne formidling var det budskabet der var det vigtigste, og modtageren var ikke i tvivl om at det var relevant. Begge udstillinger får noget ud af at arenaen er sat på Kongens Nytorv, dog på vidt forskellige måde: Til brugerne af Væggen kan torvet inspirere til nye billeder med alle sine æstetiske flotte gamle bygninger blandt andet Det Kongelige Teater, der jo repræsenterer en anden og ældre kulturformidling i forhold til hvad Væggen tilbyder. Til klimaudstillingen kunne modtagerne måske sætte budskabet i perspektiv til deres egen indflydelse på miljøet ved for eksempel at se hvor mange af de biler der kører i rundkørslen, som kun har én passager (og dermed forurener mere end hvis der var samkørselsordninger). Eller de kan se et af de truede steder, der kan risikere at forsvinde, nemlig Nyhavn.¹⁷

Disse to eksempler viser at konteksten eller *framingen* kan betyde meget for budskabet og at samme arena godt kan indeholde flere forestillinger og udtrykke flere forskellige meninger. På trods af at disse to udstillinger blev vist med et års mellemrum, mener jeg godt de kunne have stået der samtidig og eventuelt have suppleret hinanden. At framingen spiller så stor en rolle for budskabet er også med til at flere og flere afsendere, vælger at flytte kunsten ud af museerne. Byens rum giver afsenderne muligheder, der aldrig vil kunne lade sig gøre på et museum. Oven i de muligheder rummet giver udtrykket i kunsten er der også den mulighed, at man ved at formidle sit budskab midt på gaden i København, rammer en publikumsmængde man ikke kunne før. Det er klart at flere modtagere kommer forbi værkerne når de bliver udstillet i byen, men som nævnt tidligere, er det ikke den samme opmærksomhed de alle skænker et kunstværk, som de måske ikke ved er et værk. De næsten usynlige grænser mellem kunst og hverdag medfører desværre også negative ting. Ifølge Borgen er en problematik i form af højere kundskabsbarrierer ved at vokse frem: Nye og yngre modtagere ved ikke længere hvordan de skal bevæge sig i det kulturelle rum, fordi de aldrig har prøvet at skulle krydse den høje tærskel, der før fandtes. At gebærde sig på kulturens hjemmebane er ikke noget man kan læse sig til, og derfor noget man skal lære ved at observere og prøve det selv. Derfor er det vigtigt, at publikum stadig benytter sig af de museer, der gør noget ud af at være finkulturens højborg og netop har bygget stejle trapper op til den store dørtærskel.

I sin artikel skriver Drotner at ”*det er nyttigt at huske på, at man ikke kan alting hele tiden og i forhold til alle: al formidling indebærer til- og fravalg.*”¹⁸ Valgene kan blandt andet handle om valg af målgruppe og valg af formidlingsform og -sted, for selv om nogle kunstværker kommer mere til sin ret i byens rum, gælder det naturligvis ikke alle. Langt det meste kunst står og hænger stadig på museerne og vil ikke nødvendigvis få noget godt ud af at blive udstillet i byens rum. Derfor vil der heller ikke komme en dag, hvor kundskabsbarrieren har gjort at ingen kan gebærde sig på museerne mere. Der findes så mange former for kunst og forskellige modtagere, at der altid vil være nogle, der foretrækker den ene form frem for den anden.

Samlet set betyder det meget at kunsten flytter hjemmefra. Det giver aktørerne en ny tilgang til kunsten, i og med, at det får en ny kontekst og budskabet dermed i nogle tilfælde får ny mening. Det betyder også at kunsten kommer ind i publikums hverdag på en anden måde, end hvis de selv skulle opsøge den udenfor hverdagen på museerne. Men det er ikke ’bare’ at flytte kunsten ud og stille den på fortovet. Hele formidlingen skal tænkes igennem, før den vil være i stand til at fastholde, interessere og tiltrække publikum. Et succeskriterium for en kulturformidler i byens rum må være, at publikum kommer til stedet på grund af kunstværket, og ikke kun fordi de tilfældigvis kommer forbi.

Referencer

Bonde, Lisbeth, Beyer, Anders, Wiedemann, Erik, Mathiasen, Paw Og Davidsen, Nina. (1999) *Kultur. I Information* 19. august 1999. Lokaliseret d. 9. januar 2011 på <http://www.information.dk/33691>

Borgen, Jorunn Spord (2006): *Formidlingens rom*. I: Slip Fortællingen løs. Kunst- og kulturformidling til de 3-6 årige. København: Børnekulturens Netværk.

Drotner, Kirsten (2006): *Formidlingens kunst: formidlingsbegreber og børnekultur I: Når børn møder kultur*, s. 8-15, Børnekulturens netværk.

Københavns Museum (2010) *Væggen*. Lokaliseret d. 15. januar på http://www.copenhagen.dk/dk/det_sker/vaeggen1

Sadler, Elisabeth og Given, Lisa M. (2007) Affordance theory: a framework for graduate students’ information behavior. *Journal of Documentation* Vol. 63, Nr. 1, 2007 side 115-141

Visitcopenhagen.dk (2009) *Gratis klimaudstilling på Kongens Nytorv*. Lokaliseret d. 11. januar på http://www.visitcopenhagen.dk/content/turist/hvad_sker_der_i_byen/ditko-benhavn/tip?tipid=674

Waade, Anne Marit (2002): *Kunstens arenaer. Autonomi i opløsning*. Arbejdsrapport fra Center for Kulturforskning. Aarhus Universitet.

Noter

- 1 Drotner 2006
- 2 Waade 2002
- 3 Sadler og Given 2007
- 4 Borgen 2006
- 5 Drotner 2006, s.8
- 6 Drotner 2006, s. 11
- 7 Borgen 2006
- 8 Borgen 2006 s. 22
- 9 Borgen 2006, s. 22
- 10 Waade 2002, s. 5
- 11 Waade 2002, s. 18
- 12 Waade 2002, s. 11
- 13 Waade 2002, s. 10
- 14 Bonde et. Al, 1999
- 15 Sadler og Given 2007
- 16 Københavns Museum
- 17 Visit Copenhagen 2009
- 18 Drotner 2006, s. 10

MUSEET I BYEN - NYE ARENAER

Af Signe Foght Hansen

I dag er kulturformidlingens arenaer præget af et dynamisk publikum, der selv vil have lov til at skabe oplevelser og give deres meninger til kende. Aktørerne skal opleve, deltage og erfare. Formidlerens rolle er derfor at skabe arenaer og oplevelser, der sætter aktørerne i centrum.

Det senmoderne samfund har givet museerne og andre kulturinstitutioner nye udfordringer, som kræver en ny form for kulturformidling. Kunst og kulturinstitutionerne udfordres af globaliseringen og teknologien og individet er blevet kulturelt frisat. I dag er kunst og kulturformidlingen spredt ud over det hele.

Hensigten med denne artikel er at drøfte foranstående situation. I den forbindelse vil lektor ved Aarhus Universitet Anne Marit Waades arenabegreb blive introduceret som ramme omkring kulturformidlingen, og danne udgangspunktet for en diskussion om at få kunsten tilbage til hverdagen, således som den amerikanske filosof og samfundskritiker John Dewey har udtrykt det, og en vurdering af Københavns Museums strategi *Museet i byen*.

Arena og kulturformidling

Anne Marit Waade opererer med begrebet arena, som er en scene, der sætter rammen for en begivenhed og skaber begivenheder udenfor hverdagslivet. Begrebet stammer fra romernes Forum Romanum, som var en markedsplads for handel og kampe. I Antikken var arenaen Akropolis, hvor skuespil blev opført til Dionysos-festen, og senere blev arenaen anvendt til politik og handel.

Begrebet blev særlig aktuelt i 1980'erne, hvor det især handlede om individets og kunstens frisættelse og det enkelte menneskes selvscenesættelse. Livet på arenaen er en virkelighed, der bliver rammet ind og bliver til en begivenhed, som har en betydningskabende karakter for et publikum. Tilskuerne bliver til aktører i arenaen, og det er tilskuerne som skaber betydningen. Det er den hverdagslige erfaring, som individet kan opnå ved selv at reflektere og tolke den begivenhed, der er i arenaen og derved tilegne sig kulturel kompetence.

Det er således karakteristisk for arenaen, som kulturelt fænomen, at det er publikums oplevelser som står i centrum, og at arenaen er åben for kamp og indspil, idet det er publikum, som er de betydningsbærende aktører i kunstens arenaer. På den måde er kulturen hele tiden i forandring, fordi aktørerne er med til skabe og forandre kulturen.

Mediernes dominans har imidlertid også åbnet op for mange nye arenaer. Fjernsynet og særlig computeren er i dag blevet den daglige arena for mange menneskers vedkommende. Denne arenaeffekt gør det svært at adskille arenaen for hverdagen. Mediernes arena er en del af hverdagen, og dette har også skabt nye publikumsgrupper. Hvor det før hen var tilskueren på selve arenaen, er det nu også den tilskuer som sidder foran fjernsynet. Der er kort sagt forskellige arenaer i spil.¹

Ifølge Waade er aktørerne blevet mere frie til at vælge mellem forskellige arenaer. Aktørerne er ikke nødvendigvis eksperter inden for et givent område. Det er individerne, der frit vælger, hvilke arenaer de vil betrede for at blive kulturelt orienteret. Denne udvikling præger også den aktuelle kunst og kulturformidling, hvor institutionerne befinder sig i en situation, som først og fremmest handler om at tjene penge. Med oplevelsesøkonomiens indtog udfordres institutionerne til at skabe opmærksomhed i kampen om publikum, og de kritiseres derfor ofte for at ligne supermarkeder og forlystelsescentre. Kulturformidlernes opgave er blevet at skabe oplevelser, der frister publikum.

Kunst, engagement og erfaring

Dette har imidlertid ikke fået Waade til at anbefale, at kunstformidlingen skal flytte ud af dens faste institutionelle rammer - således som den amerikanske filosof og samfundskritiker John Dewey anbefalede det i sit hovedværk *Art as an experience* (1934) - og flere kulturinstitutioner har gjort det siden hen. Det vil nemlig betyde, at kunsten mister sin oprindelige betydning.

Ifølge Dewey har kunsten altid hørt til i det offentlige rum og været en del af hverdagen. Det var det moderne samfund, der satte kunsten bag tremmer og gemte den væk. Kunsten hører således ikke hjemme i faste institutioner:

*»...rugs, mats, jars, pots bows, spears, were wrought with such delighted care that today we hunt them out and give them places of honor in our art museums. Yet in their own time and place, such things were enhancements of the processes of everyday life«.*²

Waade mener ikke, at kunstens autonomi er i opløsning, så længe den er forbeholdt kunst-institutionerne. Kunst skal ses som et selvstændigt objekt og den skal være institutionel.

I dag er det imidlertid svært at tale om kunst, som kun er på museum. Kunst er alle vegne, og som borgere har vi adgang til kunst overalt, hvor vi befinder os. Det giver derfor ikke mening at tale om kunst som et selvstændigt objekt, der er institutionelt betinget. I stedet bør man tale om at øge mulighederne for kunstoplevelser i hverdagen. Kulturlivet skal inspirere borgerne og give dem noget som de ikke vidste fandtes. Den amerikanske professor Joli Jensen mener, at brugerne skal have adgang til æstetiske oplevelser, og at kulturformidlerne skal interessere sig for, hvad brugerne vil have. Jensen er meget enig i Deweys synspunkt om at få den æstetiske erfaring tilbage til hverdagen. Æstetiske oplevelser skal ikke bestemmes udefra, som f.eks. kanons eller andre opdragende tilbud, men kulturlivet skal være rigt og mangfoldigt. På den måde kan man sikre en ambition om at have kulturtilbud for alle.³

Københavns Museum - Museet i byen

Denne udfordring synes jeg, at Københavns Museums har taget til sig. Museet skiftede navn fra Københavns Bymuseum til Københavns Museum i marts 2010, fordi hovedstaden er i gang med at udvikle sig til en international metropol, som museet gerne vil repræsentere.⁴

Københavns Museum har valgt en ny formidlingsstrategi, som de kalder for *Museet i byen* – og som Dewey ville have sat pris på. Den går ud på at inddrage brugerne i højere grad end tidligere og anvende byrummet som arena frem for de traditionelle og institutionelle rammer. Københavns Museum har en række nye formidlingsinitiativer i byrummet, hvor brugerne selv har mulighed for at skabe deres egen historie og være med til formidlingen af deres kulturarv. Rundt omkring i byen er der skabt nye arenaer, hvor det er muligt for alle at være med til at bidrage til kulturformidlingen. Der er f.eks. den interaktive væg på Kongens Nytorv, hvor alle kan være med til at skabe væggen ved at uploade egne billeder og optagelser af byen. Der tilbydes såkaldte audiowalks, hvor det er muligt at købe en guidet tur, som kan downloades til sin iPod. Her får man lov til at fordybe sig i en bestemt bydel uanset, hvor man befinder sig. Endvidere kan man følge med i udgravningerne til den nye metro, hvor man kan iagttage arkæologernes arbejde.

Med lanceringen af det nye navn fik museet også en ny hjemmeside. Her er det muligt for brugerne at være i dialog med museet. De kan bidrage til museets samlinger ved at uploade egne film og billeder

af København. Brugere har mulighed for at gå på museum uanset, hvor de befinder sig. Den nye formidlingsstrategi når ud til et større publikum ved at have så mange forskellige arenaer, og den har mulighed for inddrage grupper i samfundet, som før har været under-repræsenteret i det kulturelle liv.

Med strategien *Museet i byen* fører Københavns Museum en mere ekspressiv kulturformidling, der åbner op for flere nye arenaer i byrummet, hvor individet selv har mulighed for at reflektere og skabe egne meninger og holdninger. Museet har bragt kulturformidlingen tilbage til folks hverdag og skabt nye arenaer i byrummet, hvor aktørerne er i centrum. Begivenhederne i arenaerne inddrager aktørerne, og det er dem, som er de betydningsbærende aktører i arenaerne. Københavns Museum er kort sagt kulturformidling 2.0.

Konklusion

I dag er kulturformidlingens arenaer præget af et dynamisk publikum, der selv vil have lov til at skabe oplevelser og give deres meninger til kende. Aktørerne skal opleve, deltage og erfare. Formidlerens rolle er derfor at skabe arenaer og oplevelser, der sætter aktørerne i centrum. Kulturformidlingen skal ud af de faste og institutionelle rammer og tilbage til hverdagen.

Dette skridt har Københavns Museum taget. Museet har brudt med de faste rammer og valgt en ekspressiv kulturformidling ved at inddrage byrummet som arena for kulturformidlingen. Denne arena rammer begivenheder ind for at skabe betydning for et publikum. Museets nye initiativer lever op til senmodernitetens kår og tager højde for, at det er aktørerne som er de betydningsbærende.

Referencer

Dewey, John (1934/2005): *Live creature*. I: Art as experience. New York: The Berkley Publishing Group/ Penguin Group.

Jensen, Joli (2003): Expressive Logic: A New Premise in Arts Advocacy. *The journal of Arts Management, Law and Society* vol. 33. No 1.

Waade, Anne Marit (2002): *Kunstens arenaer*. Autonomi i opløsning. Arbejdsrapport fra Center for Kulturforskning. Aarhus Universitet.

<http://copenhagen.dk>

Noter

1 Waade (2002): s. 5-10

2 Dewey (1934/2005): s. 5

3 Jensen (2003): s. 76-78

4 <http://copenhagen.dk>

VÆGGEN – EKSPRESSIV KULTURFORMIDLING I PRAKSIS?

Af Maja Rosbjerg Thomsen

København Museums formidlingstiltag 'VÆGGEN' kan være et godt eksempel på vellykket ekspressiv kulturformidling i praksis. Samtidig kan dette formidlingstiltag også bruges til at påpege nogle af de udfordringer, som Københavns Museum stadigvæk står overfor i forsøget på at tiltrække et bredere publikum.

Samfundsudviklingen har gjort, at vi i dag lever i det, der ofte betegnes som 'det senmoderne samfund'. Dette indebærer blandt andet en afhierarkisering mellem finkultur og populærkultur¹, et øget performativ fokus på at kunne fremvise "kolde" resultater samt individets kulturelle frisættelse². Netop disse udviklinger åbner op for, at et andet fokus på kulturen og kunsten kan være ønskværdigt. Den kulturelle frisættelse betyder, at kulturinstitutionerne er nødt til at markere sig og skal konstant legitimere sig selv. Samtidig kan det være svært for dem at opretholde det traditionelle skel mellem kunst og ikke-kunst. En anden forandring, som vi har oplevet er, at nye digitale teknologier er blevet en del af vores hverdag, og derfor er vi også blevet vænnet til at møde dem overalt.

Den nye virkelighed skal kulturinstitutionerne formå at agere i, og i denne forbindelse kan det være nødvendigt at have fokus på, hvem ens publikum egentlig er. Den traditionelle museumsbruger er en midaldrende kvinde, som er vant til at gå på museum³, men dette efterlader en ganske stor del af befolkningen lidt ude på sidelinjen. Det kan blive svært at legitimere sig overfor denne gruppe, hvis der ikke findes tilbud til dem.

Museerne er godt klar over de udfordringer, som de står overfor for. Museumsdirektør Jette Sandahl fra Københavns Museum mener, at det bør kunne kræves, at museerne er relevant for hele befolkningen, og man bør ikke acceptere, at der er en stor gruppe, som aldrig benytter tilbuddene⁴. Specielt ikke når det år efter år er den samme gruppe mennesker, hvor især det yngre publikum udgør en stor del. Netop Københavns Museum har iværksat et ganske interessant formidlingstiltag, som bærer navnet VÆGGEN. Et tiltag som forsøger at imødekomme nogle af de nye krav. Det er dette tiltag, som jeg vil undersøge nærmere i denne artikel.

De nye udfordringer for kulturinstitutionerne er også et spørgsmål om kulturpolitik: I rapporten 'Spændvidder – om kunst og kunstpolitik' (udarbejdet af Kulturpolitisk Forskningscenter i Århus) diskuteres blandt andet, hvordan kulturinstitutionerne skal forholde sig til digitaliseringen. Man rejser spørgsmålet, om kulturpolitikken (og derfor kulturinstitutionerne) skal fremme kreativitet og mangfoldighed eller om man vil sikre udbredelsen af 'det bedste'?⁵ Det vil sige; skal man fremme kulturelt demokrati eller demokratisering af kulturen? I forsøget på at afgrænse min diskussion vil jeg dog ikke have fokus på den kulturpolitiske del, selvom dette selvfølgelig også er vigtigt for kulturinstitutionernes virke.

Det senmoderne samfund betyder altså, at det kan være relevant at få et andet fokus på kulturformidlingen. For hvordan imødekommer vi de nye krav og tendenser? Blandt andet professor Joli Jensen argumenterer for et nyt fokus for kulturformidlingen⁶. Et nyt fokus som kan beskrives som 'ekspressiv kulturformidling'. Ekspressiv kulturformidling indebærer en kulturformidling, hvor man ikke har samme fokus på *betydningen* af kulturtilbuddene. Det handler i højere grad om at være *til stede* i det æstetiske udtryk og i den meningsfulde oplevelse. Den ekspressive kulturformidling åbner op for en bredere kunstforståelse. Dels ved at flere forskellige kunstforståelser accepteres og bliver legitime, og dels ved at man konkret tilrettelægger kunsten/kulturen på en anderledes måde. Kultur for kulturens egen skyld er legitimt, og skal ikke nødvendigvis legitimeres med f.eks. dannelsesformål for øje.

Man kan så vælge at antage forskellige vinkler (positiv såvel som negativ) på ekspressiv kulturformidling. Man kan dels vælge at diskutere, hvorvidt ekspressiv kulturformidling er legitim for kulturinstitutionerne, og man kan dels vælge at diskutere, hvordan og i hvilket omfang ekspressiv kulturformidling finder sted i konkrete tiltag. Denne artikel vil have fokus på sidstnævnte. Dette bidrag vil således ikke være et forsvar for ekspressiv kulturformidling. Tværtimod ligger det implicit i denne artikel, at dette fokus er legitimt, fordi det er nødvendigt at overveje nye veje for kulturformidlingen i et senmoderne samfund. I denne artikel betragtes de nye udfordringer således ikke som noget, der skal bekæmpes, men tværtimod som noget, der skal angribes på en konstruktiv måde.

En række tekster og teoretikere, som på den ene eller anden måde beskæftiger sig med kulturformidling, kan bruges til at indkredse og diskutere det ekspressive fokus. Disse tekster har forskellige udgangspunkter og er skrevet på forskellige tidspunkter, men de kan alle

være med til at give indgangsvinkler til analysen af konkret kulturformidling. De vil i analysen blive benyttet til at argumentere for, hvordan og hvorfor ekspressiv kulturformidling kan finde sted.

Anne Marit Waades tekst 'Kunstens arenaer. Autonomi i opløsning' kan være relevant i denne sammenhæng, fordi hun bruger arenabegrebet til at beskrive, hvordan og hvor kulturen finder sted. Hun rejser blandt andet spørgsmålet omkring, hvad der sker for kulturinstitutionerne, hvis den traditionelle arena forandrer sig eller opløses? Hvis kunstoplevelsen ikke længere er forudbestemt som en kunstoplevelse, fordi den ikke foregår på kunstens arena (f.eks. i et museumsrum), så sker der et brud i betydningsdannelsen, for hvad kan vi så forvente os? ⁷ Vi skaber netop betydning, når vi går på museum, fordi vi ved, at det er et specielt rum, men i dag kan vi også opleve, at kunsten bliver en del af den arena, som er vores hverdagsliv. Ved arena-begrebet indtager publikum og deres oplevelser en central rolle, og i mindre grad intentionen bag kulturen/kunsten⁸. Publikum bliver aktører og medskabere, og almindelige mennesker ligestilles med eksperternes viden. Dette øgede fokus på publikum og deres rolle er en stor udfordring for kulturinstitutionerne.

Også John Dewey (som blandt andet var filosof) kan bruges. I hans kendte tekst 'Art as Experience' fra 1934 forklarer han, at det var problematisk, at kunsten har været spærret inde på museet, væk fra vores hverdagsliv⁹. Grænsen mellem hverdagsliv og kunst skal nedbrydes. Følelser er vigtige for, at vi kan overleve som mennesker. Det er en vigtig del af vores liv. De ting, som udstilles på museer, er jo ting fra vores (hverdags)liv, og derfor er det et problem, at de blevet fjernet fra deres kontekst og blevet spærret inde. Kulturen skal være mere nærværende for borgerne i hverdagen, og det åbner igen op for en bredere kunstforståelse end den traditionelle, hvor distinktionen mellem høj- og lavkultur er meget tydelig.

Professor Kirsten Drotner argumenterer for et ændret fokus fra afsenderperspektiv til modtagerperspektiv i forhold til formidlingen til børn¹⁰, men dette fokusskifte forekommer faktisk at være et generelt træk i et senmoderne samfund, hvor kulturinstitutionerne konstant må legitimere sig overfor publikum. Oplevelsen er i højere grad end før i fokus, og der er i højere grad tale om patosformidling. Dette ændrede fokus åbner så samtidig op for, at vi ikke længere kun skal have fokus på dannelses- og uddannelsesmål, men også på den meningsfulde oplevelse. Hun taler om patosformidling, altså øget fokus på den følelsesmæssige del, og argumenterer for, at publikum (som jo i hendes artikel

er børn og unge) ikke kun skal modtage, men også skal være med til at producere.

Til sidst kan nævnes Camilla Mordhorst, som er leder af formidlingsenheden på Københavns Museum. Hun introducerer to begreber, som kan være relevant i forhold til ekspressiv kulturformidling, nemlig tilstedeværkultur og betydningskultur. Betydningskultur handler om at opnå en kognitiv viden, som giver mening, mens tilstedevær handler om at være til stede i oplevelsen¹¹. Ved betydningskulturen skal vi aktivt fortolke, og tanken er dermed i fokus, hvorimod vi ved tilstedeværkultur opnår viden ved blot at være til stede, og kroppen er dermed i fokus. Optimalt set bør man opnå et samspil mellem betydningskultur og tilstedeværkultur, ifølge Mordhorst¹². Det skal dog siges, at disse begreber introduceres i en tekst, som handler om det traditionelle museumsbesøg, men de kan alligevel være relevante at benytte i vores sammenhæng, fordi de kan bruges til mere generelt at diskutere, hvordan vi får gode kulturelle oplevelser. Ekspressiv kulturformidling ligger netop ikke kun vægt på betydning, men også på tilstedevær; oplevelsen *gør* ikke kun noget ved publikum, men *er* også noget i sig selv.

Disse forskellige tekster om kulturformidling vil blive brugt som indgangsvinkler til min analyse af Københavns Museums forholdsvis nye formidlingstiltag VÆGGEN, og jeg vil argumentere for, at dette tiltag kan ses som et (godt) eksempel på ekspressiv kulturformidling.

Væggen

Københavns Museum (tidligere Københavns Bymuseum) har man udviklet et tiltag, som kaldes VÆGGEN. Dette er en 12 meter lang og 2 meter høj interaktiv væg¹³, som i øjeblikket står på Kongens Nytorv og indeholder flere tusinde billeder fra Københavns nutid og fortid. VÆGGEN åbnede på Kongens Nytorv i april 2010. Det er billeder, som dels er fra museets samling, dels er skænket af privatpersoner. Man kan navigere rundt i billederne ved at berøre skærmen og udvælge f.eks. en bestemt bydel, som man har lyst til at kigge nærmere på. Der er ligeledes mulighed for at optage en videoblog, tilføje tekst og kommentarer til billeder og sende billeder fra VÆGGEN til ens personlige mail. Det er meningen, at den skal flytte rundt til andre steder i byen, hvor udgravningen til den nye metro er i gang. Dette tiltag skiller sig ud i forhold til andre af museets tilbud, hvor mere traditionelle udstillinger fylder en del.

På grund af placeringen på Kongens Nytorv, altså ude i byrummet, så bliver VÆGGEN potentielt en del af vores hverdagsliv,

uden at vi nødvendigvis vælger det bevist. Dette er noget andet, end hvis den havde været placeret lige foran Københavns Museum eller måske indenfor i lokalerne på Vesterbro, hvor konteksten er meget mere tydelig og traditionel. Man kan tale om, at Københavns Museum på denne måde overskrider deres naturlige fysiske rammer, som de fysiske lokaler udstikker. Dermed overskrides grænsen mellem dem der går på museum, og dem der ikke gør. Hvis man bruger Waades udtryk, så tilbydes en anderledes arena, end det traditionelle museumsrum. En arena hvor de professionelle møder de ikke-professionelle, men samtidig også en arena hvor de sædvanlige aktive museumsgæster møder dem, som normalt ikke sætter deres ben på et museum.

Kongens Nytorv er ikke i sig selv en arena for kunst eller kultur (om end der ofte er placeret forskellige kunstneriske indslag), og derfor møder man VÆGGEN uforberedt og uden forventningen om museets særlige univers. Den traditionelle ærbødige og lidt højtidelige stemning, som man oplever på et traditionelt museum er heller ikke nødvendig. På den måde bliver kulturen en del af vores hverdag (hvilket Dewey som nævnt argumenterer for) og er ikke noget, som vi skal ind og se i en kulturinstitutions rammer. Der er indirekte stadigvæk et traditionelt dannelsesfokus, fordi Københavns historie formidles gennem disse billeders fortællinger, men samtidig er der også en meget tydelig oplevelsesdimension, fordi man også har mulighed for at hengive sig til sine sanser og lade sig underholde af de teknologiske muligheder. Man kan kigge på billeder, høre andre brugers videoblogs, røre ved skærmen, bidrage ved at sende billeder ind eller kommentere osv.

Derudover kombinerer VÆGGEN den fysiske udstilling på Kongens Nytorv med hjemmesiden, hvorfra man også kan se VÆGGENS billeder og uploade billeder selv. Museet bruger også facebook i forbindelse med VÆGGEN. I december måned opfordrede man via facebook-profilen til at indsende billeder fra et snedækket København¹⁴. Disse ting gør, at der bliver et øget fokus på modtageren og modtagerens bidrag, og Drottners begreb 'patosformidling' forekommer i denne sammenhæng relevant. Der er i højere grad tale om følelsesmæssig formidling på en arena, hvor publikums oplevelser er i fokus. Publikums hverdag og oplevelser er vigtige for VÆGGENs indhold. Man oplever som bruger, hvordan netop 'mit' tilstedevær ikke blot går upåvirket hen, men påvirker det fremtidige indhold af VÆGGEN. Der er derudover ingen krav til at man skal opføre sig på en bestemt måde, når man står foran VÆGGEN: Man kan grine, pege, være højlydt, når man står foran VÆGGEN - blot man ikke ødelægger noget!

VÆGGEN kan i sig selv siges at være udtryk for ekspressiv kulturformidling, fordi der blandt andet er tale om nytænkning af relation mellem museet og publikum, men samtidig giver den mulighed for, at hver enkelt kan få helt unikke ekspressive oplevelser. Som tidligere nævnt, så påpeger Waade, at publikum i dag er blevet mere central på kunst- og kulturområdet, og netop VÆGGEN er afhængig af publikum som medskabere, hvis den skal fungere optimalt, og ikke blot er endnu et formidlingstiltag ”oppe fra museet og ned til publikum”.

Der er både skabt grobund for at fordybe sig intellektuelt i Københavns nutid og fortid, men man kan også blot være til stede i oplevelsen. Man behøves ikke få noget intellektuelt ud af det, men kan blot give sig hen og være optaget af de teknologiske muligheder, uden tanke på hvad man intellektuelt kunne lære om København og Københavns historie. Tilstedevær og betydning vil optimalt set spille sammen (som Mordhorst beskriver), men der åbnes samtidig også op for, at vægtningen mellem om man får noget kognitivt eller noget følelsesmæssigt ud af det i bund og grund afhænger af den enkeltes indgangsvinkel til VÆGGEN.

Nye brugere?

Efter at have påpeget de positive sider samt det nye og anderledes ved den type kulturformidlingen, som finder sted gennem VÆGGEN, så kan det være relevant at diskutere, om man så faktisk kan tiltrække en ny gruppe brugere på længere sigt eller om det er utopi at tro, at man alene på denne baggrund kan opnå en helt ny brugergruppe.

De fleste mennesker (men måske specielt det yngre publikum) er i dag vant til et kæmpe kulturudbud, hvor man kan vælge at deltage aktivt eller være passive forbrugere. Den moderne teknologi og den digitale interaktion er til stede på VÆGGEN, men der er jo stadig grænser for, hvad man må bruge VÆGGEN til. Man må stadig forholde sig til, om emnet er relevant for f.eks. unge mennesker. Kulturen møder (potentielt) de unge i deres dagligdags liv, når de går forbi VÆGGEN, men selve emnet kan måske være en hindring. Københavns Museum er stadig afsenderen, og deres baggrund som formidlere af Københavns historie er selvfølgelig med til at afgrænse emnet. Her skal det så påpeges, at man jo sagtens kunne forestille sig VÆGGEN med et andet emnemæssigt indhold. Måske også et indhold som er målrettet en mere specifik gruppe mennesker end københavnere eller personer, som er interesseret i Københavns historie. Teknologien i sig selv (hvor man kan bidrage med egne billeder, videooptagelser, kommentarer, tilføjede tags osv.) er dog næppe nok til på længere sigt at holde begejstringen for pro-

jektet oppe, for de digitale teknologier tilbydes af mange andre kulturinstitutioner og aktører i kultursektoren, så dette behov kan dækkes mange forskellige steder.

På den ene side får man altså mulighed for kulturelle oplysninger ude i byrummet, hvor man normalt ikke oplever det, men på den anden side er problemet naturligtvis for et museum som Københavns Museum, at de ”ikke får mange point” for tiltaget – det kan således være svært at vide, at det faktisk er Københavns Museum som står bag VÆGGEN! Dette kan være et problem, hvis udflytningen sker på bekostning af muligheden for legitimering. Paradokset er, at museerne skal sørge for at gøre opmærksom på sig selv i et senmoderne samfund, men måden de gør opmærksom på sig selv på, er ved at udviske museumsidentiteten. Dette er ikke nødvendigvis et problem i formidlingsøjemed, men det kan selvfølgelig gøre museet lidt mere usynlig i det kulturelle landskab end det er ønskværdigt.

Dette skal ikke ses som en underkendelse af VÆGGENs muligheder, men blot et udtryk for, at selv med det ekspressive fokus og stor grad af vilje til nye tiltag, så kan det være svært at udvikle en ubetinget succes. VÆGGEN fremstår faktisk som et godt eksempel på en ny type kulturformidling, fordi man forsøger at henvende sig til en bredere gruppe af befolkningen, og fordi man åbner op for interaktion med publikum. Grundlæggende er det et tiltag, der adskiller sig fra mange af de andre tilbud, som museet har, og det er et tilbud, som udviser respekt for publikums bidrag, og faktisk opfordrer publikum til et ligeværdigt samspil (og publikum er vel og mærke ikke kun *publikum*, men også *bidragsydere*). Alene af denne grund er der grund til at rose tiltaget. Om det på længere sigt rent faktisk lykkes at komme i kontakt med en helt ny brugergruppe er nok for tidlig at sige, men ingen tvivl om at tiltaget er et positivt og anderledes forsøg på at nå ud til en større del af befolkningen, og dermed bidrage til at berige flere menneskers liv.

Referencer

Dewey, J. (1934) (2005): *Art as Experience*. The Berkeley Publishing Group. New York.

Drotner, K. (2006): *Formidlingens kunst: formidlingsbegreber og børnekultur I: Når børn møder kultur*. Børnekulturens netværk. København.

Jensen, J. (2003). *Expressive Logic: A New Premise in Arts Advocacy*. I: The Journal of Arts Management, Law and Society. Vol.33, nr.1

Kulturarvsstyrelsen (2010). *National brugerundersøgelse*. Lokaliseret den 5. januar 2011 på adressen: http://www.kulturarv.dk/fileadmin/user_upload/kulturarv/publikationer/emneopdelt/museer/national_brugerundersoegelse_2009_2.pdf

Københavns Museums facebook-profil. Lokaliseret den 5. januar 2011 på adressen: <http://www.facebook.com/pages/Kobenhavns-Museum/116055131754566#!/pages/Kobenhavns-Museum/116055131754566?v=wall>

Københavns Museum – VÆGGEN. Lokaliseret den 5. januar 2011 på adressen: http://www.copenhagen.dk/dk/det_sker/vaeggen1/hvad_er_vaeggen

Langsted, Jørn (red.) (2010). *Spændvidder – om kunst og kunstpolitik*. Kulturpolitisk Forskningscenter. Aarhus.

Mordhorst, C. (2009). *Museer, materialitet og tilstedevær. I: Materialiseringer. Nye perspektiver på materialitet og kulturalanalyse*. Redigeret af Damsholt, T., Simonsen, D. G. og Mordhorst, C.. Aarhus Universitetsforlag. Aarhus.

Poder, P. (2005). En postmoderne nutid? I: Andersen, H. og Kaspersen, L. B. *Klassisk og moderne samfundsteori*. Hans Reitzels Forlag. København.

Sandahl, J. *Kræv demokratisering af adgang til kulturen*. Tale holdt den 28. januar 2010. Lokaliseret den 9. januar 2011 på adressen: <http://www.kunstoginterkultur.dk/index.php?id=363>

Waade, A. M. (2002): *Kunstens arenaer. Autonomi i opløsning*. Arbejdsrapport fra Center for Kulturforskning. Aarhus Universitet.

Noter

1 Poder 2005, s. 508

2 Poder 2005, s. 516

3 Kulturarvsstyrelsen 2010

4 Fra en tale hun holdt i forbindelse med udgivelsen af bogen 'Kunst og interkultur' den 28. januar 2010.

5 Langsted 2010, s 37

6 Jensen 2003, s. 65

7 Waade 2002, s. 3

8 Waade 2002, s. 6

9 Dewey 1934/2005, s. 4

10 Drotner 2006, s. 12

11 Mordhorst 2009, s. 124-125

12 Mordhorst 2009, s. 121

13 http://www.copenhagen.dk/dk/det_sker/vaeggen1/hvad_er_vaeggen

14 <http://www.facebook.com/pages/Kobenhavns-Museum/116055131754566#!/pages/Kobenhavns-Museum/116055131754566?v=wall>

AT BLIVE KØBENHAVNER - EKPRESSIV KULTURFORMIDLING?

Af Ruth Sandsgaard Olesen

Museerne er i dag udfordrede af et stigende pres fra resultatkontrakter og kulturindustriens fængende tivolisering. Hvor museerne førhen stod som den autoritative faglige formidler af dannelse og oplysning, er det i dag nødvendigt, at de forholder sig mere markedsorienterede. Brugere efterlyser oplevelser som en del af deres identitetsdannelse.

At Blive Københavner, hedder Københavns Museums nyeste kulturhistoriske udstilling. Denne artikel vil se nærmere på og diskutere, om Københavns Museum benytter sig af en mere ekspressiv kulturformidling i forbindelse med udstillingen.

Til at starte med kan man spørge sig selv, hvad kulturformidling på de senmodernes vilkår er for en størrelse. Den engelske sociolog Anthony Giddens signalelementer af det senmoderne samfund, beskriver udviklingen på individ- såvel som på institutionsniveau. Han mener, at vi fra 1960 og frem til i dag ikke foretager et valg med baggrund i traditionen, men på baggrund af et personligt valg. Dermed har samfundet og individet undergået en aftraditionalisering. I det præmoderne samfund stolede vi på det sande og på traditionen, men i det senmoderne samfund sættes der spørgsmålstegn ved alt.¹ Med denne aftraditionalisering har vi derfor fået mange flere valgmuligheder, hvilket også fører en vis usikkerhed og tvivl med sig. Dermed er det heller ikke længere givet, hvad museer skal i forhold til formidling - for hvem er de, hvilken rolle skal de påtage sig og hvad er deres identitet? Oplevelsesdimensionen fylder også mere og mere i kulturinstitutionerne. Frisættelsen af individet fra faste traditioner, normer, værdier og livsmønstre har skabt et stigende pres på museerne for at levere den gode oplevelse. Publikum kræver deltagelse og sanseligt engagement. Forsker ved IVA Dorte Skot-Hansen formulerer det således;

*"Museumsfeltet....under forandring. De statsstøttede museer... oplever et stigende pres fra andre, mere kommercielle oplevelsesattraktioner, fra politikere, der kræver synlighed, og fra et publikum, der i stigende grad bliver forvæntede med engagerede og sanselrige oplevelser."*²

Museet er derfor nødsaget til at indtænke digitale medier og ekspressive formidlingsformer i deres udstillinger, indretning og formidlingstiltag, for at det ikke kun skal være den arketypiske museumsgæst, en kvindelig folkeskolelærer på 55 år, der hedder Susanne, der skal benytte sig af deres kulturtilbud fire gange årligt.³ De er nødt til at synliggøre sig i det kulturelle landskabs mange tilbud. Som museumsdirektøren på Københavns Museum, Jette Sandahl selv præciserer;

*”...er, om vi museumsfolk i virkeligheden laver udstillinger for vores kolleger – for at vise, hvor kloge vi selv er....., men i dag er viden jo grænseløs, og folk er aktive medspillere i selv at skabe viden...”*⁴

Er det en for stor udfordring for et kulturhistorisk museum, at tage fat i den ekspressive kulturformidling, da museet som udgangspunkt formidler faglig eller faktuel viden, og da denne viden måske er svære at kombinere med selvrealiserende oplevelser?

Professor Kirsten Drotner omtaler den velkendte kommunikationsmodel med afsender(A), budskab (B), modtager (M) i hendes artikel; **FORMIDLINGENS KUNST - Formidlingsformer og børnekultur**. Drotner nævner et ændret fokus i forbindelse med børnekulturformidling, men jeg mener, at det ændrede fokus også sagtens kan perspektiveres videre til formidling generelt. Hun argumenterer for, at denne klassiske model er under forandring, både i forhold til hinanden imellem og som enkeltstående dele.⁵ Museerne udfordres af oplevelsesparker, Internettet og globale arenaer, som den klassiske afsender. Budskabet udfordres også på grund af de nye mediers form og brugen af disse. Man kan som modtager/bruger, selv være tilstede på museet fysisk eller opleve det hjemmefra, derfor er også dette perspektiv ændret fra det klassiske. Vi har dermed ikke kun fokus på det dannede og uddannelsesmæssige i budskabet, men nu også fokus på det oplevelsesorienterede indhold. En formidlingsform hvor følelserne kommer i spil og hvor man selv producerer, derfor kan man tale om en patosformidling.⁶ Skiftet i den del går således fra, at man er modtager til at være medskaberen igennem deltagelse i formidlingen, hvilket stemmer godt overens med de senmoderne tendenser om oplevelse, medindflydelse og deltagelse.

Men hvad er ekspressiv kulturformidling? For at forsøge at indkredse denne formidlingsform vil jeg benytte en række forskellige teorier og tekster. Mine egen bud er, at den ekspressive kulturformidling er, når noget træder ud af en kendt kontekst og ind i en ukendt, en slags

formidlingens fjerde dimension, hvor kunst i sig selv ikke er ekspressivt men kan være det, eller måske en ny måde at møde kunsten på, hvis man formidler et kendt objekt på helt ny måde. Måske er det i mødet midt imellem følelser og kunsten, at der opstår det ekspressive.

John Dewey kan muligvis hjælpe os med at komme nærmere det ekspressive. I hans tekst; *Art as Experience*, giver han allerede i 1934 et bud på, at det var et problem at kunsten var spærret inde på museerne og væk fra vores hverdagsliv.⁷ Desuden mente han, at grænserne imellem vores hverdagsliv og kunsten skulle udviskes, da kunsten ved at være placeret i montre og bag lukkede døre blev fremmedgjort og gjorde os mindre modtagelige overfor den. Han argumenterede for at kunsten var nødvendig for vores følelsesmæssige og intellektuelle overlevelse. Han var meget velvillig stemt for, at kulturen skulle møde mennesket som en naturlig del af hverdagslivet. Anne Marit Waade giver i sit arbejdsblad; *Kunstens arenaer. Autonomi i opløsning*, et godt overblik over de senmoderne forandringer der er opstået i kultursektorens arenaer.⁸ Hun tager udgangspunkt i teatrene, men den er alligevel relevant i forhold til at komme nærmere og indkredse det ekspressive. I denne tekst bliver der taget skridtet videre fra Dewey, da hun beskriver, hvordan der indenfor kunst og kultur er sket et brud med betydningsdannelsen, og hvordan kunstinstitutionernes er blevet løsrevet fra deres konventionelle rammer. Det som Dewey ønskede skete.⁹ Kulturinstitutionerne er rykket ud af deres vante omgivelser, ud hvor folk har deres dagligdag, men dermed er kunst blevet en vare, der skal konkurrere med andre kulturoplevelser og er derfor ikke kun en særlig kulturgode længere.¹⁰ Thomas Ziehe beskriver i Waades tekst, at der med den kulturelle frisættelse er sket en opløsning imellem de samfundsmæssige strukturer og deres semantikker.¹¹ Kulturinstitutionernes kulturelle betydning er i opløsning, hverdagslivet æstetiseres så grænserne imellem hverdagsliv, kunst, populær- og finkultur udviskes. Derfor skabes der også nye arenaer, hvor det opdragende og det dannende træder i baggrunden og oplevelse bliver fokus.¹² Og det er her, at publikum henter deres identitet. Ligeledes peger Carsten Thau på, at der med publikums kulturhunger er sket det, at flere og flere kunstmuseer får lighedstræk med stormagasiner, og publikum bliver til varebevidste museums-kunder.¹³

Derimod gør Joli Jensen i sin artikel; *Expressive Logic: A New Premise in Arts Advocacy*, på en måde op med den instrumentelle argumentationsform, der påstår, at vi kun igennem den sande og gode kunst kan blive sundere, klogere, mere vidende og mere demokratiske. Hun viderefører dermed Deweys teori fra 1934. Man bliver nødt til at

udvikle et ekspressivt perspektiv på kunsten, man skal fokusere på, hvad kunst er i stedet for at se på, hvad kunst gør. På den anden side mener hun stadig, at kunsten skal argumenteres for på dens egne præmisser. Det er disse præmisser Jensen kalder de ekspressive.

Hvis man holder fast i det instrumentelle rationale for kulturpolitik og kulturformidling, mister man det medierede område, og det er i høj grad ikke-brugere og den yngre generation. Her udfordrer Jensen forskellige kunst og kvalitetsbegreber. Hun mener ikke, at man skal skelne imellem høj og lav kultur, men man skal finde frem til dens eget kvalitetskriterium og måske gøre op med de smalle kunstbegreber og udvide dem? Ekspressiv kulturformidling skal først opleves, derefter skal det enkelte individ selv anerkende og tolke på det subjektivt. Ved at gøre dette åbner man op for en bredere forståelse for kunsten. Kunsten bliver for kunstens egen skyld, og skal derfor ikke nødvendigvis danne og oplyse publikum. Man ser på kunst for at udvide ens egen horisont, udvikle og erhverve forståelse for andre kunstbegreber end de "vante".¹⁴ Før der i denne artikel kommer en egentlig analyse af udstillingen; At blive Københavner, vil jeg kort gennemgå, hvad den hollandske kulturforsker Johan Huizingas legeteorier bygger på, nemlig en bestemmelse af leg som kulturelt fænomen, i stedet for at se på leg i relation til en nyttefunktion.

*"All these hypotheses have one thing in common: They all start from the assumption that play must serve something which is not play...Most of them only deal incidentally with the question of what play is in itself and what it means for the player. They attack play direct with quantitative methods of experimental science without first paying attention to its profoundly aesthetic quality."*¹⁵

De fleste teorier der omhandler leg, går ud på at finde frem til grunde for, hvorfor vi leger, legens nyttefunktion, men Huizinga mener udelukkende, at leg kan karakteriseres med det enkelte engelske ord Fun.¹⁶ Han beskriver yderligere, hvad leg er i sig selv, og hvad legen betyder for det legende selv. Individet og oplevelsen er i fokus. Der åbner sig et landskab af leg som fænomen og dets æstetiske kvalitet. De legende er i en anden verden, på andre vilkår end dem der ikke leger.¹⁷ Dermed ser han også på spørgsmålet, hvad er legens sjov? Og det kan ikke forklares logisk, legen kan kun forstås, af dem der er med i legen. Leg tjener med andre ord kun leg. Opslugtheden og intensiteten i legen kan ikke forklares, leg er bare sjovt. Her vil jeg mene, at det er her, det ekspressive

begreb kommer i spil. Når leg kun er til for legens skyld, indebærer det, at der med leg åbnes op for det emotionelle register, der skaber mening, betydning og identitet hos dem der deltager i legen. Med meningen og betydningen kommer eksempelvis latteren, det sjove, galskaben, gruen og åbenheden overfor det ekspressive.

At Blive København

Som udgangspunkt har Københavns Museum, beliggende på Vesterbrogade i hjertet af København, netop i det seneste år igangsat nogle væsentlig nyere mere ungdommelige formidlingstiltag. De har i 2010 skiftet navn fra Københavns Bymuseum til Københavns Museum, de har etableret en ny hjemmeside, og de har i øjeblikket formidlingstiltag udenfor selve museet, VÆGGEN, en interaktiv skærm placeret på Kgs. Nytorv. Den er også meget interessant at se nærmere på i denne sammenhæng, men jeg har valgt at udelukkende behandle en ny del af den faste udstilling.

Som noget nyt på museet er der i november 2010 åbnet en helt ny stor udstilling, som hedder: At Blive København. Det er en udstilling, som har været omtalt og anmeldt i både tv og aviser, og den benytter nogle andre virkemidler end i de mere traditionelle udstillinger på museet. Den består af mange forskellige installationer, eksempelvis; tv-klip, videoinstallationer, fotos, en seng man kan ligge i og se tv-indslag og et hjørne hvor man kan pakke en kuffert med de ting, man ville tage med, hvis man skulle flytte til København. Der er i denne udstilling brugt mange digitale medier. Udstillingen bærer derfor præg af en ny og mere moderne kulturformidling. Der er for at bruge Drottners kommunikationsmodel ingen tvivl om, at der fra afsenderrollen er sket et skifte i denne udstilling. Hvor de ældre udstillinger er beriget med endeløse montre og faktabokse, hvor man ikke er i tvivl om afsenderen, den anonyme faglige formidler, er man nu selv afsender af nogle af formidlingstiltagene. For at vække en anden slags følelser hos de besøgende end man får via montre og faktabokse, har Københavns Museum valgt at kendte ansigter som forfattere, fodboldspillere, kunstnere og tv-værter via film, udklip og billeder, fortæller deres historier om deres ankomst til København. Hvor man ligeledes førhen ikke var i tvivl om budskabet, er det på denne udstilling op til den enkelte at tolke og bruge det fra udstillingen, man som individ kan bruge. At museet benytter sig af forskellige medier i udstillingen, gør det udfordrende for den besøgende. Det er patosformidlingen der i den grad kommer i spil, da man selv skal deltage aktivt og være medproducent i udstillingen. Eksempelvis er der en seng

med et tv placeret ovenover på en slags loftsvæg, så man skal lægge sig i sengen for at se, hvad der foregår. Der er desuden brugt mange høretелефoner, hvor man kan se et indslag på tv, imens man får en lille historie serveret i øregangene. Det bliver altså en slags leg at være besøgende, og man er selv medskaber - for at udstillingen skal fungere, er man nødsaget til at deltage aktivt. Der er, som før omtalt, også et hjørne hvor der er flere kuffertter. Der er også lagt en masse effekter, tøj, sko, make-up, bamser, bøger osv. Her opfordrer museet til, at man selv bliver en aktiv formidler af udstillingen. Man skal pakke en kuffert med det man selv havde med, da man ankom til København, eller hvad man kunne forestille sig, man ville have med, i tilfælde af at man ikke var bosat her nu. Derefter er der via små sedler, opfordret til at man skriver på disse, hvad man har puttet i kufferten og hvad man synes der mangler. Man må i den grad sige at udstillingen, som Dewey, så gerne så ske, er rykket ud af dens sædvanlige rammer. Man bliver meget mere modtagelig overfor kunsten, når den ikke er gemt væk, men i stedet indbyder til interaktion.

Der er dog stadig en del tekst og montre med genstande, der ikke må berøres eller som "kunne noget", men det hele blandes i en spændende cocktail der opfordrer og udfordrer den besøgende til leg og indflydelse. Som Waade beskriver, er der i den grad tale om at udstillingen er løsrevet fra den øvrige del af museet, men der er heller ingen tvivl om at museet stadig formidler faktuel viden som den opdragende og bedrevidende kulturinstitution. Dermed er udstillingen slet ikke blottet for dannelse og oplysning, men det er pakket ind, så det æstetiske bliver i forgrunden, og man benytter sig af sine emotionelle erfaringer.

Der er som nævnt en god blanding af fin- og populærkultur, men det åbner ikke op for en diskussion, der som Thau nævner, gør museet til et stormagasin med varebevidste kunder. Et sted opfordres man også direkte til at tænke over forskellige emner, der er eksempelvis sat et spisebord frem, hvor man kan sætte sig og tænke over, hvor de forskellige madretter oprindeligt kommer fra. Der er helt generelt mange steder mulighed for at sætte sig ned, hvis man vil fordybe sig i en given lyd/billedoptagelse. Man har taget kunsten, den gode og den mindre gode, men sat den ind i en kontekst, der giver en bredere forståelse for emnet indvandring. De fleste kan forholde sig til emnet indvandring, men i denne udstilling bliver det belyst på en helt ny måde, man har eksempelvis et interview med forfatteren Søren Ulrik Thomsen og ved siden af en reportage om da jøderne kom til København. Dermed ser man på emnet på en helt anderledes måde, indvandringen bliver gjort tilstedeværende og nærværende, og man får en bredere forståelse for begrebet.

Muligvis vækker udstillingen ikke helt samme følelse af genkendelighed hos folk, som ikke har boet i København på noget tidspunkt eller folk som er blevet københavnere. Men alle os kan igennem udstillingen opleve et fællesskab med hinanden og ikke mindst en slags ro i sindet, fordi man igennem udstillingen finder en form for identitetsgrundlag.

Som i tilfældet med sengen med skærmen i loftet; hvor man netop IKKE aktiveres, men måske netop derigennem kan føle, at man bare er og nyder oplevelsen for oplevelsens skyld. Oplevelsen og den opslugthed man kommer i, kan ikke forklares, man er bare tilstede. Der er også visuelle billeder fra da ungdomshuset på Jagtvej blev revet ned, noget der tydeligt taler til det mere unge publikum, og da også i den grad taler til det emotionelle register. Som for nogle er gråden, følelserne og for andre kan være latteren. Denne del af udstillingen ville for nogle, som Huizinga nævner, være af ren æstetisk kvalitet. Ligeledes ville det føromtalt kuffertarrangement kunne overføres på Huizingas ord FUN. Legen tjener kun leg. Det er i hvert fald svært at forestille sig, hvilken faglig viden museet ville kunne stille op ved at se på hvilke effekter de besøgende ville putte i deres kufferter.

Alt i alt har udstillingen en stor overvejende tendens med hensyn til det multimediale, brugerinddragelsen og oplevelsesaspektet, der klart og tydeligt er i fokus. Udstillingen; At Blive Københavner kan betragtes som en meget lokalt forankret hyldelse til Københavns mangfoldighed, men kan også ses som et kompromis imellem museets åbenhed og faglige kunnen. De er ikke efter min mening nødvendigvis gået ned i niveau, fordi de har inddraget noget fra populærkulturen, men derimod taget visse aspekter og effekter af denne, blandet den med det instrumentale rationale og dermed udvidet et normalt indsnævret kulturbegreb. Det har virkelig formået at ændre grundlaget for, hvordan man kan formidle, men det må siges at resten af museet hænger gevaldigt i den anden ende af skalaen. At blive Københavner er en ud af boksen, ligefrem, en anelse poppet, sjov, intens udstilling. Til tider går den lige i hjertet, med små film og notater, andre gange keder men sig over at se på de gamle tegninger af København og montre med oldtidens fund, men med det sagt syntes jeg, at selvom det er et kulturhistorisk museum, formår de at gøre udstillingen ekspressiv, med forbehold.

Generelt kan man sige, at Københavns Museums udstilling; At Blive Københavner, er et tidstypisk eksempel på udviklingen i kulturformid-

lingen, der går imod den mere ekspressive formidling. Som teoretikere som Joli Jensen og John Dewey antyder med at gøre kunsten vedkommende i hverdagslivet, kan en anderledes formidling være med til at gøre kulturen tilgængelig for en større befolkningsgruppe, og gøre den vedkommende på flere niveauer end det intellektuelt dannende.

Howdan kulturformidlingen kommer til at udvikle sig fremover kan være svært at spå om, men med de senmoderne vilkår og det uendelige kultur- og informationsudbud i denne digitale tidsalder, er der nok ingen tvivl om, at museer og andre kulturinstitutioner fremover må tænke ud af boksen, i et forsøg på at fastholde publikums interesse og engagement. Det er ikke kun et spørgsmål om et paradigme skift i formidlingsholdningen, men lige så meget et spørgsmål om økonomisk overlevelse – uden publikum, intet museum. Håbet må være, at museerne i deres forsøg på at tiltrække og tækkes det moderne, underholdningsorienterede publikum, ikke går på kompromis med deres faglighed, eller forfalder til at udelukkende tale til ”laveste fællesnævner”, men at de i stedet, med en formidlingsmæssig nytænkning, formår at få deres viden og indsigt ud over rampen til glæde for endnu flere mennesker.

Referencer

Dewey, John (1934): *Art as Experience*. The Berkeley publishing Group, New York. Paperback Edition, 2005.

Drotner, Kirsten (2006): *Formidlingens kunst: formidlingsbegreber og børnekultur I: Når børn møder kultur*, s. 8-15, Børnekulturens netværk.

Giddens, A. (1996). *Modernitet og selvidentitet*. Hans Reitzels Forlag. København.

Huizinga, Johan (1938): *The Nature and Significance of Play as a Cultural Phenomenon. I: The performance Studies Reader* (2004) Ed. Henry Bial. London and New York: Routledge.

Jensen, Joli (2003): *Expressive Logic: A New Premise in Arts Advocacy*. I: The Journal of Arts Management, Law and Society. Vol.33 Nr.1

Skot-Hansen, D. (2008). *Museerne i den danske oplevelsesøkonomi. Når oplysning bliver til oplevelse*. Samfundslitteratur. Frederiksberg.

Waade, Anne Marit (2002): *Kunstens arenaer. Autonomi i opløsning*. Arbejdsrapport fra Center for Kulturforskning. Aarhus Universitet.

WWW

Københavns Museum. Lokaliseret den 6. januar 2011 på adressen:
www.copenhagen.dk

Politikken. Lokaliseret den 9. januar 2011 på adressen:
<http://politikken.dk/kultur/kunst/ECE950830/de-danske-museer-er-en-lukket-fest/>

Rapport. Spændvidder. Af Jørn Langsted. Lokaliseret den 15. Januar 2010 på adressen:
www.kunst.dk/fileadmin/user_upload/dokumenter/.../Spaendvidder2.pdf

Noter

- 1 Giddens s. 26+32
- 2 Skot-Hansen s.58
- 3 Politiken s.1
- 4 Politiken s.2
- 5 Drotner s.10
- 6 Drotner s.12
- 7 Dewey s.1
- 8 Waade s.2
- 9 Waade s.3
- 10 Waade s.30
- 11 Waade s.31
- 12 Waade s.31
- 13 Waade s.42
- 14 Jensen s.66
- 15 Huizinga s.118
- 16 Huizinga s.118
- 17 Huizinga s.119

