

SEMINARRAPPORT

Kulturlivets internasjonale virkelighet – hvilket ansvar har mediene?
25 – 26 mars 2009 – Dansens Hus, Oslo

ARRANGERT AV DU STORE VERDEN! I SAMARBEID MED DANSENS HUS



Kulturlivets internasjonale virkelighet – hvilket ansvar har mediene?

Vi har en ny virkelighet i det norske kunst- og kulturlivet:

ny og internasjonal kunst – nye uttrykk – nye formidlingsmetoder – nye kunstnere/artister.

Hvordan dekkes denne virkeligheten av kulturjournalistikken – hvilket ansvar har mediene?

– en samtale mellom mediene, akademikere og kulturlivet

Innhold

Forord	Side 5
Innledning til seminaret ved Atta Ansari: <i>Norsk kulturjournalistikk mangler retning</i>	Side 7
Karl Knapskog: <i>Offentlighetens kunst: Kulturjournalistikk og nye medier</i>	Side 10
Helge Rønning: <i>Forholdet mellom mangfold i kulturen og mangfoldet i mediene</i>	Side 16
Nazneen Khan-Østrem: <i>Den amerikanske populærkulturen som obligatorisk veiviser inn i mangfoldet</i>	Side 21
Arne Ruth: <i>Blandingskulturens muligheter</i>	Side 27
Harald Flor: <i>Hvor globalt er kunstkartet?</i>	Side 31
Ana Valdés: <i>Kulturen i postmoderne tider: luksus eller nødvendighet?</i>	Side 36
Arne Berg og Sigbjørn Nedland: <i>Jungeltelegrafens spesial</i>	Side 38
Mala Wang-Naveen: <i>Betraktninger rundt kulturen i journalistikken</i>	Side 43
Samir M'kadmi: <i>Apropos en redigert kulturoffentlighet</i>	Side 47



Moderator for seminaret:
Håkon Ødegaard
kommunikasjonssjef i Fredskorpset

Håkon har lang erfaring fra privat og offentlig virksomhet innen kommunikasjon. Han har arbeidet for Tusenårsjubileet i Trondheim, Norad, Coop Norge og Fredskorpset.

Forord

Det kan diskuteres om den er ny eller ikke, men vi kan konstatere at kunst- og kulturlivet i Norge *har* en internasjonal virkelighet: Ny og internasjonal kunst, nye uttrykk og nye formidlingsmetoder, blant annet som resultat av at vi har fått nye kunstnere og artister med annen bagasje, utdanning og karriere enn de tradisjonelle norske.

Kulturelt mangfold er blitt et begrep og en nisje i kulturlivet. Statsråd Giskes hyppige medieopptredener, særlig i Mangfoldsåret 2008, har nok forsterket dette, samtidig som han understreket at "kulturelt mangfold" *ikke* er et begrep, men en tilstand. Den essensielle hensikten med Mangfoldsåret var et kulturliv som gjenspeiler mangfoldet i befolkningen.

Du store verden! arbeider nettopp med internasjonalt kultursamarbeid, interkulturelle relasjoner – og synliggjøring av, økt tilgang til kunstscenene og likeverd for, de mange kvalitetsartistene i Norge som har en annen "skole" i sin utdanning og karriere enn tradisjonell norsk mainstream.

Vi ønsker å ha mediene med oss i en positiv synliggjøring av gode artister og god kunst. Vi ønsker oss at "ikke-vestlige", "minoritets-", "flerkulturelle" artister får den samme behandling i mediene som etnisk norske kunstnere, at internasjonale kunst- og kulturkrefter i Norge får den anerkjennelse og oppmerksomhet som de fortjener, at deres kunst anmeldes på linje med all annen kunst – de er norske! Med andre ord vil vi vekk fra neglisjering, særbehandling eller snillisme, og over til likeverd.

Noen anmeldere *gjør* dette allerede, men de er dessverre i mindretall, og det er svært sjelden det i det hele tatt forekommer anmeldelser av "artister med minoritetsbakgrunn" i mediene uten at det samtidig fokuseres på "kulturelt mangfold" og integrering.

Hva tenker mediene selv?

Er vi her inne på et større felt om integrering, migrasjon og identitet – der kunsten faller mellom alle stoler?

Like før seminaret omtalte Lotte Sandberg i Aftenposten

"... den aller første norske kunstner som blir presentert på Venezia-biennalens prestisjefylte hovedutstilling: Anawana Haloba – født i Zambia og bosatt i Oslo."

"At Haloba er et relativt ukjent navn i Norge, forteller mest om norsk kunstliv"

Ja, i grunnen er dette et stort tankekors:

Hvilke andre internasjonale aktive kunstnere bor og arbeider i Norge – uten at vi legger merke til det?"

Vi var ikke alene om å merke oss notisen, og heller ikke alene om å stille spørsmål ved om det kun er kunstlivet dette forteller mest om – hva med mediene selv?

Sitatet beskriver både behovet for og verdien av samtalen vi inviterte til med tittelen *Kulturlivets internasjonale virkelighet – hvilket ansvar har mediene?*.

Toneangivende kapasiteter innenfor medier, akademisk og kulturlivet serverte oss varierte og glimrende innlegg om et av vår tids viktigste temaer i kulturjournalistikken; vi refererer alle innleggene i denne rapporten. Samtalen ble ledet av vår meget dyktige møteleder Håkon Ødegaard, som er kommunikasjonssjef i Fredskorpset.

Vi nøt kunstneriske opplevelser med *Signum Axis* av Sølvi Edvardsen med danserne Sulekha Ali Omar og Sudesh Adhana – og med musikeren Joana Aderi (laptop og vokal).

Det er med stor glede og stolthet vi presenterer seminarrapporten. Vi anbefaler spennende lesning til ettertanke, og håper at rapporten vil bidra til en erkjennelse av at kulturjournalistikken står overfor store utfordringer når det gjelder å gjenspeile mangfoldet i samfunnet og i kunstlivet.

Rapporten inneholder en DVD med en spesialversjon av Jungeltelegraf, fremført i seminaret av Arne Berg og Sigbjørn Nedland.

Stor takk til alle de medvirkende, til Kulturhistorisk museum som lånte oss en av sine utstillingsmontere og sist, men ikke minst – en stor takk til Dansens Hus for et meget godt samarbeid om gjennomføring av seminaret i dansens nye storstue.

Du store verden!

www.du-store-verden.no



Du store verden!

arbeider for å fremme og styrke interkulturelle relasjoner i kunst- og kulturformidling både på nasjonalt og internasjonalt nivå. Virksomheten omfatter kunstneriske prosjekter innenfor alle kunstdisipliner, artistformidling, informasjonsvirksomhet, kompetanse- og påvirkningsarbeid og seminarvirksomhet.

www.du-store-verden.no

Dansens Hus

i Oslo åpnet i februar 2008 og er Norges nye nasjonale scene for dans.

www.dansenshus.com

Norsk kulturjournalistikk mangler retning

av Atta Ansari

Jeg skal ikke gi en sosiologisk eller en empirisk analyse av hvordan det står til med kulturjournalistikken sett utenfra, men si noe ut ifra mitt eget ståsted, basert på egne erfaringer og observasjoner som journalist – hvordan jeg som journalist ser på medienes virksomhet innenfra.

Innledningsvis fikk jeg spørsmål fra møtelederen om hvordan det står til med den norske kulturjournalistikken. Svaret på det er at det står bedre til med kulturjournalistikken nå enn før. Men det står dessverre dårlig til med gjenspeilingen av det flerkulturelle og det internasjonale kunst- og kulturlivet i Norge i norske medier.

Min hovedtese er at årsaken til at flerkulturelle kunstnere får altfor liten oppmerksomhet i norske medier er mangelen på en systematisk tenkning i redaksjonene.

Da jeg begynte å skrive innlegget mitt, tenkte jeg av en eller annen grunn at det ville være lurt av meg å finne en definisjon av yrkesbetegnelsen journalist. Og for å gjøre slike avanserte intellektuelle øvelser, trenger man ikke lenger å gå til et bibliotek og låne et leksikon, sette seg ned og gå gjennom en stikkordliste og deretter slå opp på den rette siden, notere det som står skrevet i den tykke boka og ta med notatet hjem for deretter å føre det inn i innlegget der det passer best.

Nei, vi googlifiserte mennesker, vi vet alt dette med biblioteker og store, tykke bøker snart er historie, så slikt gjør vi ikke lenger.

Jeg fant flere definisjoner og beskrivelser av hva en journalist gjør og hva ordet betyr. Her er en variant som jeg liker bedre enn flere andre jeg fant:

“En journalist er en person som utøver journalistikk – det vil si å samle opplysninger og formidle disse i form av tekst, lyd og bilder gjennom ulike massemedier som papiraviser, nettaviser, ukeblader, tidsskrifter, nyhetsbyråer, fjernsyn og radio. Selve ordet journalist er avledet fra det franske ordet for avis, journal.”

Grunnen til at jeg likte denne definisjonen, er at den fremhever dette med å utøve journalistikk – å innhente informasjon og formidle den videre.

Hvorfor denne historien om søket på Internett? Det skal jeg komme tilbake til.

Temaet for dette seminaret relaterer seg sterkt til kulturjournalistikk og hvilken rolle kulturjournalister skal spille i et internasjonalt Norge, et Norge som ikke lenger kan defineres som monokulturelt – hvilket det for øvrig aldri har vært, men nå kan ikke fornektelsen av mangfoldet lenger fortsette uimotsagt.

Kulturjournalistikken er et mangehodet troll. Den er ikke lett å definere med noen få ord. Den har mange utspring og mange hensikter. En måte å beskrive kulturjournalistikk på er å si at den skal formidle alt fra opplevelse til kritikk av det endelige kunstneriske produktet. Men det er selvsagt ikke nok. Hva med debatt, hva med den kritiske og undersøkende tilnærmingen, og hva med å åpne nye rom – nye rom i det internasjonalt Norge?

Kunstnernes produkter som ender opp i utstillinger, på filmlerretet eller på scenen, har også vært gjennom flere særegne rom og tankeprosesser. Jeg vil gjerne bli med inn dit.

Det har til tider foregått lange debatter om at kulturjournalistikken er altfor tam, dominert av lanseringsjournalistikk og kjendiseri, og at den er lite opptatt av malerkunst og altfor opptatt av popkulturen.

Jeg tror at det store og brede bildet av hva som bedrives innenfor fagfeltet kulturjournalistikk er både prisverdig og til tider oppmuntrende. Men det er noe som er ganske så alarmerende og symptomatisk – det er den mangelfulle formidlingen og vurderingen av det som er definert som det flerkulturelle kulturlivet. For ikke å snakke om kunstnere som snakker flere språk enn norsk og engelsk.



Atta Ansari er journalist i NRK og åpnet seminaret

Mange steder er ikke kulturredaksjonen den største – og heller ikke den mest innflytelsesrike – delen av avisens eller kanalens samlede innhold og profil. Likevel ser vi at flere aviser satser på å dekke kunst- og kulturlivet i sine nærområder og i sine regioner.

Noen av de riksdekkende kanalene og de avisene som fortsatt tror at de er riksdekkende, sliter nok med en kulturprofil. Det er kanskje også der lanseringsjournalistikk og kjendiseri står sterkest?

Da innvandringen tok til i Norge, var interessen for fremmedes eksotiske kulturer stor. Alt det som nordmenn tidligere måtte reise til fjerne strøk for å se og oppleve, kom hit. Den bereiste og intellektuelle middelklassen kunne med gode hensikter nå arrangere kulturkvelder og små arrangementer med fargerike kulturinnslag i sine nabolag eller på de lokale bibliotekene. Dette var på mange måter en uskyldig og spennende tid. Men slik var det aldri for arbeiderklassen. De betraktet ikke de fargerike på avstand fra en kontorpult eller traff dem på oppkonstruerte møteplasser. Arbeiderklassen og innvandrerne møtte hverandre i hverdagen, både i de åpne og de lukkede rommene. Men den tradisjonelle kulturjournalisten, som selv ofte kom fra middelklassen, fikk aldri innblikk i disse møtene eller rommene. Det skulle skje senere da Migrapolis dukket opp på skjermen. Men heller ikke det var nok.

Da vi var mette av historier om eksotiske asiater og afrikanere, ble disse ikke lenger et stort tema innenfor kulturjournalistikken – inntil de fremmedes kulturer ble et politisk tema med alle de kjente emnene som tvangsgifting og omskjæring.

I mellomtiden forble noen kunstnere eksotiske og flerkulturelle, og noen ytterst få ble tatt inn i varmen og vurdert som selvstendige og enestående kunstnere.

Det er alarmerende at denne trenden fortsetter uten at kulturredaktører ser den eller bryr seg om den.

Så tilbake til journalistens oppgaver og definisjonen jeg nevnte i begynnelsen, hentet fra nettet.

Ifølge en undersøkelse gjort i Storbritannia er kun 10–15 prosent av de sakene journalistene skriver deres egne, det vil si at en journalist klekker ut en idé selv ved å snakke med noen eller ved å observere noe. De største avisene i Storbritannia er med i denne undersøkelsen. Den viser også at 80 prosent av all journalistikk repeterer annet stoff eller henter saker fra offentlige rapporter, journaler og nyhetsbyråer. Og det nyeste er å få sakene nærmest ferdigservert fra PR-byråene i form av arrangerte hendelser og konstruerte pressgrupper.

Hva med kulturjournalistikken oppe i dette? Er den noe bedre? Nei, det tror jeg ikke, fordi en stor del av kulturjournalistikken baserer seg nettopp på lanseringer og utgivelser som iscenesettes av PR-bransjens folk kledd som informasjonsmedarbeidere både i det offentlige byråkratiet, i forlagsbransjen og i musikkindustrien. Og mange flerkulturelle kunstnere faller utenfor dette "tilbyder- og kjøpermarkedet", fordi de ikke har PR-agenter og informasjonsfolk som kan profilere dem og "produktplassere" dem.

Om pressen har den nødvendige kritiske avstanden til aktørene i kulturlivet, kan diskuteres. Men kulturjournalistikken ser i dag ikke ut til å være særlig inkluderende overfor det internasjonale kulturlivet. Den er mer eller mindre styrt av den politiske dagsorden, i forhold til hvilken retning penger fra det offentlige går, den generelle politiske vinden – og reiseruta til kulturministeren – eller store kjente kunstnere som ser på Berlin, Praha og New York som sitt Mekka.

En mer reflektert rapportering fra det som skjer i kulturlivet på Østkanten – og jeg sier med vilje Østkanten for dette er stort sett et by- og urbansk fenomen og gjelder ikke den etablerte middelklassen som bor i finere strøk – vil kunne skje dersom mediene gjeninnfører den gode kulturreportasjen. Vi har nok av debatter, anmeldelser, lanseringer og krangler om å slå sammen kunstinstitusjonene – og det skal vi ha. Men hvor er det blitt av den gode, nysgjerrige, opplysende, underholdende kulturreportasjen der vi møter kulturlivet på nært hold? Der vi møter kunstnerne på deres arenaer?

Mange talenter innenfor teater, dans, film, malerkunst og musikk venter på å bli oppdaget av norsk presse. Men det vil kun skje hvis kulturjournalisten gidder å reise seg fra pulten – fra Internett og PC – og dra ut med kun én hensikt: Jeg skal ut og møte nye mennesker og sette

meg inn i hva som skjer på kulturfronten ved å snakke med nye kilder, med kunstnerne. Jeg skal åpne nye rom for mine lesere, lyttere og seere.

Journalistikk på det flerkulturelle området mangler ofte retning, og er ikke en del av medienes tenkning rundt samfunnsoppdraget. De få flinke kulturjournalistene som er opptatt av det flerkulturelle kulturlivet har ikke samme status og prestisje som andre journalister. De blir sett på som litt sære og opptatt av kuriosita og ting som egentlig ikke er så viktige.

Mediene mangler kontakter i de kunstmiljøene som ikke er knyttet til de store institusjonene. Kildearkiv og jevnlig kontakt- og kildepleie er veien å gå. Men det vil ikke skje så lenge redaktørene ikke tar innover seg hva de forsømmer.

Debattredaktøren i Aftenposten, Knut Olav Åmås, lanserte for noen år siden ti gode og reflekterte teser om kulturjournalistikken. Disse leses som bibelske bud blant mange kulturjournalister og andre interesserte.

Jeg har lyst til å legge til en ellefte tese: Kulturjournalistikkens elendige dekning av det flerkulturelle og internasjonale kunst- og kulturlivet skyldes redaktørenes og journalistenes mangelfulle interesse for det nye og urbane som ikke lar seg definere av de gamle forestillingene om det å være norsk. Alt som ikke er pure norsk defineres som mindre viktig, og er dermed lett å utdefinere.

Offentlighetens kunst: Kulturjournalistikk og nye medier

av Karl Knapskog

Kulturjournalistikken sine samfunnsoppgåver

Kulturjournalistikken har to viktige oppgåver: På den eine sida å formidla frå og om kulturfeltet, på den andre sida å vera ein arena for kritikk og debatt. Som formidlar er det kulturjournalistikken si oppgåve å rapportera om hendingar og analysa ulike trendar. Meir allment dreier det seg om formidling av verdiar og vurderingskriterier, av omgrep, perspektiv og forståingsformer. Som arena er kulturjournalistikken ein kulturell offentlegheit for kritikk, debatt og konflikt om kulturelle ytringar, for utforsking og vurdering av forskjell og likskap, og for meningsdanning meir allment.

I tillegg er media sjølv sentrale kulturinstitusjonar, og deira sjølvforståing er ikkje uvesentleg for korleis kulturjournalistikken fungerer som kulturell offentlegheit. Det er då heller ikkje uvesentleg kven dei er, dei journalistane som skal forvalta kulturjournalistikken sine sentrale samfunnsoppgåver.

For å kunna seia noko om dette, treng vi kunnskap om det norske journalistiske feltet, og eg skal innleiingsvis seia noko om dette og om kulturjournalistikken sine doble plassering i det journalistiske feltet og kulturfeltet. Deretter vil eg skissera nokre emne- og sjangermessige utviklingstrekk ved kulturjournalistikken dei siste 40–50 åra, før eg tar for meg dei særlege utfordringane som følgjer av at media no gjennomgår ein teknologisk transformasjon til ein felles digital plattform.

Sosiale og kulturelle endringsprosessar

Denne teknologiske transformasjonen har store konsekvensar for produksjon, distribusjon og bruk av medias tekstar, samstundes som nye teksttypar og kommunikasjonsformer vert mogeleggjorde. Det er vanskeleg å gripa denne prosessen si betydning for media sjølve og for dei sosiale og kulturelle funksjonane dei har ivareteke i det tjuande århundre. Dette gjeld også media si rolle som formidlarar og kritikarar av kunst og kultur.

Her står vi midt oppe i ein prosess – in the making, så å seia – sosiale og kulturelle endringsprosessar som er minst like radikale som dei moderniseringsprosessane sosiologien sine grunnleggjarar – i første rekke Max Weber og Georg Simmel – streva med å forstå ved starten av førre århundret. I stor grad dreier det seg om å forstå den nye kulturelle offentlegheita sine funksjonar og verkemåtar, i samspel, interaksjon og konflikt med andre samfunnsinstitusjonar. I det forskingsprosjektet om kulturjournalistikk som eg er involvert i, er det eit sentralt utgangspunkt at tilhøva mellom kulturelle og politiske offentlegheiter er viktig, at det ofte er dårlig forstått og at det følgjeleg treng nærare klargjering.

Sjølv om omgrepet om offentlegheit står sentralt i dei fleste demokratiteoriar, og særleg innanfor teoriar som vektlegg verdien av politisk debatt og deliberasjon, så finn vi her ei nokså einsidig vektlegging av den politiske offentlegheita. Men den offentlege sfæren er som kjent ikkje berre prega av politiske institusjonar og aktørar og av praktisk-politisk språkbruk. Offentlegheita inkluderer også ein kulturell del som omfattar kunst og populærkultur så vel som kulturelle aktivitetar frå sport til religionsutøving, og der kunst- og kulturproduksjon og kulturelle aktivitetar vert omtala og reflektert over på mange ulike måtar.

Ein karakteristikk eller eit omriss av det landskapet kulturjournalistar må ta omsyn til – og som vi alle, lekfolk, kunstnarar, kulturarbeidarar, praktistarar og akademikarar, prøver å forstå og handla i, kan vera følgjande: Den kulturelle offentlegheita er, når vi snakkar om volum, den heilt dominerande delen av offentlegheita sett som heilskap, og den står i dag sentralt i identitetsdannande prosessar og i folk si oppleving av å leva i eit demokrati.

Det er såleis merkverdig at spørsmålet om korleis kulturelle offentlegheiter inngår i politisk opinionsdanning, ikkje er sterkare tematisert, verken i demokratiforskning, journalistikkforskning eller i studier av politisk kommunikasjon (Knapskog, 2001). Om vi tar utgangspunkt i at politisk engasjement og deltaking sjølv er eit kulturelt fenomen, sprunge ut av former for identifikasjon med geografiske område, tema, institusjonar og sosiale rørsler, så framstår kunnskap om tilhøvet mellom kulturelle og politiske offentlegheiter som vesentleg, ja, avgjerande, for å forstå vår samtid.



Karl Knapskog er universitetslektor ved Institutt for informasjons- og medievitenskap, Universitetet i Bergen og leder av Nasjonalt fagråd for mediestudier, og har nylig gitt ut en bok om kulturjournalistikk. For tiden arbeider han med et prosjekt som heter *Offentlighetens kunst. Kulturjournalistikk, kunstkritikk og medieoffentlighetens digitalisering*.

Det dreier seg ikkje minst om slike offentlegheiter si betydning for sosial interaksjon og meningsdanning: På kva måtar kan vår deltaking på kulturelle arenaer og i kulturelle aktiviteter fremja eller hemma politisk og samfunnsmessig forståing og engasjement? Korleis spelar vår omgang med medie- og kulturprodukt inn, og kva betyr måten kulturaktivitetar og -produkt blir omtalt på gjennom kulturjournalistikken i sentrale medier?

Når vi plasserer spørsmålet om kulturjournalistikken sine former og funksjonar inn i såpass omfattande og generelle rammer, ja, nær sagt set fram ei hypotese om kulturfeltet si avgjerande betydning for identitets- og opinionsdanning, for samfunnsoppfatning og -engasjement, så er det av fleire grunnar:

På kulturområdet er det, for det første, som ei følgje av den medie- og kommunikasjonsteknologiske utviklinga, heller uproblematisk å konstatera at den nasjonale og globale produksjon og formidling av kulturprodukt (bøker, film, musikk, nyheiter, fjernsynsprogram, dataspel, programvare og så vidare) er utan historisk sidestykke, både med omsyn til volum, mangfald og distribusjonshastigheit.

I tillegg til dei tradisjonelle massemedia si formidling, mogeleggjir interaktive medier og digitale nettverk tilgang til kulturprodukt og kunnskapsbasar i hittil ukjent skala, dei skaper nye samhandlingsformer og kan spela ei vesentleg rolle i meir omfattande sosiale, politiske og kulturelle utviklingsprosessar.

Det står følgeleg fram som ei vesentleg oppgåve å undersøkje korleis formene, rammene og vilkåra for kommunikasjon og samfunnsdebatt vert påverka og endra av vår omgang med – og den kulturelle offentlegheita si formidling frå og tematisering av – dette mangfaldige og komplekse kulturfeltet.

Å prøve å gje svar på slike spørsmål er sjølvstøtt særleg aktuelt i lys av at etablerte tankar om kunst, kultur og estetikk er blitt mykje utfordra dei siste tiåra. Dette har mellom anna skjedd gjennom større overlapping og gjensidig påverknad mellom kunst og populærkultur, der framvoksteren av nye kulturuttrykk og blandingsformer er ein viktig tendens.

Eit anna særtrekk er at estetiske fenomen og forståingsmåtar har spreidd seg til nye samfunnsområde, knytt til omgrep som livsstil, identitet, sjølvforståing, og ved at produktutforming og marknadsføring er meir "designintensive" og trekkjer på eit større mangfald av kulturelle ressursar.

Samstundes, og dels som ei følgje av dette, skjer det omfattande strukturendringar i kultur- og mediesektoren, der auka konkurranse, oppkjøp og samanslåingar er sentrale utviklingstendensar. Det skjer ein eigarkonsentrasjon på nasjonalt nivå, samtidig som den globale medie- og kulturindustrien konsoliderer si stilling.

Dei store utfordringane dette inneber for nasjonale kulturprodusentar og institusjonar, må handterast i ein situasjon med tiltakande krav til legitimering av kulturpolitiske tiltak og offentleg støtte til kulturføremål. Marknadstenking har i dag stort gjennomslag innanfor utdannings-kultur- og mediepolitikken. Det er ein tendens til at også kulturinstitusjonar og public service-institusjonar blir heilt eller delvis gjorde om til kommersielle føretak og underlagt marknaden sin logikk.

Vi kan her stå overfor grunnleggjande kulturelle endringar som det er maktpåliggjande å få større kunnskap om. Ei sterkare marknadsorientering hos offentlege og kommersielle aktørar i medie- og kultursektoren inneber store utfordringar for kulturjournalistikkens aktørar, ved at dei i stigande grad blir utsette for massive marknadsførings- og lanseringstiltak, mediestrategiar og -strategar.

Dette skjer i ein situasjon som ikkje berre er prega av stort kulturelt mangfald og aukande volum av kulturprodukt med stadig større distribusjonshastigheit, men òg av at media sjølv i aukande grad innrettar seg etter marknadsundersøkingar og aktivt søker bestemte publikumssegment.

Sterkare redaksjonell styring og auka tidspress for journalistar vil – i samspel med dei nemnde tilhøva – radikalt kunne endra vilkåra for ein fungerande kulturell offentlegheit. Dei naudsyste infrastrukturane for det Ytringsfrihetskommisjonen kalla "opplyst offentlig samtale" kan komma under stort press.

Dette er resultatet av ei rundspørjing blant medlemmar i Norsk Journalistlag og Norsk Redaktørforening, gjennomført i 2005, komprimert og konstruert ved hjelp av såkalla multippel korrespondanseanalyse. Det modellen i hovedsak viser, er at kulturjournalistikken har låg status og prestisje i det journalistiske hierarkiet.

Og paradoksalt nok er det som kunne ha gjeve auka journalistisk prestisje identisk med det som gjev kulturjournalistikken låg prestisje innanfor kulturfeltet, nemleg den populariseringa som uvegerleg følgjer med journalistisk formidling til eit større publikum.

Det journalistiske formidlingskravet gjer kulturjournalistar utsett for kritikk frå kunstnarar og andre fagspesialistar, samtidig som det gjev dei makt i høve til kulturfeltet sine kjelder og i høve til å kunna påverka folks oppfatningar av kulturytringar av alle slag.

Kulturjournalistikk kan altså forståast som eit dominert subfelt eller underkategori både innanfor det journalistiske feltet og innanfor kulturfeltet: Det første har samanheng med kulturjournalistikken si plassering i det interne statushierarkiet i journalistikken, ei plassering som er basert på kollegiale journalistfaglege og presseideologiske vurderingar. Dominerande ideal om "god" og "ekte" journalistikk står altså i motsetnad til ideala innanfor den tradisjonelle kulturjournalistikken. Medan kulturjournalistikken tradisjonelt har vore kjeldenær, er det journalistiske feltet og journalistikken sin symbolske kapital utvikla i kamp mot konkurrerande sosiale elitar.

Plasseringa av kulturjournalistikk som ein underkategori innanfor kulturfeltet er eit uttrykk for at kulturjournalistikken sin samfunnsmessige legitimering og sanksjonering av kulturelle ytringar har låg status blant kulturfeltet sine øvrige aktørar. Dette samsvarar godt med Pierre Bourdieu sin observasjon om at feltet for kulturell produksjon er grunnleggjande prega av ein motsetnad mellom intern anerkjenning frå andre kunstnarar og ekstern anerkjenning – frå publikum eller medier.

Det journalistiske feltet sitt samvirke med og intervensjonar i kulturfeltet dreier seg om verdisetting av kulturytringar og verdihierarki: Kva er god kunst? Kva er verdifullt? Og då må vi spørja: Kva er kulturjournalistane sitt utgangspunkt og grunnlag for å delta i ein strid om kva som skal reknast som autoritative og godt grunngjevne svar på slike spørsmål?

Kulturjournalistane utgjer 12 prosent av det samla norske journalistkorpset. Dette er – overraskande nok – dobbelt så mange som sportsjournalistane, og fire gongar så mange som krimreportarane. Ikkje uventa er kulturjournalistane ei gruppe som vert rekruttert frå noko høgare lag enn journalistar flest – med ei større vekt av både arva og tileigna kulturell kapital.

Nesten halvparten har tatt eit humanistisk eller samfunnsvitskapleg universitets- eller høgskulefag, ein fjerdedel har avlagt hovudfageksamen. I begge tilfelle er dette dobbelt så mange som journalistar elles. Kulturjournalistane sine foreldre har også noko oftare høgare utdanning enn foreldra til andre journalistar, med ei overvekt av lærarar, lektorar og tilsette i Akademia.

Mens to av tre norske journalistar er menn, så er kvinnene i knapt fleirtal innanfor kulturjournalistikken (57 prosent). Annleis sagt: Det å vera kulturjournalist er tre gongar vanlegare for ein kvinneleg journalist enn for ein mannleg. Kvinnene er generelt betre utdanna og har betre utdanna foreldre enn sine mannlege kolleger. Ser vi på journalistiske spesialområde, kan vi notera nokre tendensar: Litteraturkritikk vert i hovedsak utøvd av eldre kvinnelege journalistar som skårar høgt på variabelen "Kulturell kapital", medan musikkritikken er eit domene for unge menn, mange med relativt lite utdanning i forhold til aldersgruppa.

Generelt kan vi sjå konturane av ei journalistisk arbeidsdeling som følgjer skiljet mellom det Pierre Bourdieu kallar subfelt for henholdsvis småskala- og storskalaproduksjon i kulturelle felt: På den eine sida kunstartar med relativt lite publikum som krev mykje kulturell kapital, som i kulturjournalistikken er eit domene for faglege spesialistar – arkitektur, scenekunst, klassisk musikk og biletkunst. På den andre sida meir populære og antatt mindre krevjande kulturuttrykk som ofte blir handtert av journalistar utan særskilt formell kompetanse – litteratur, populærmusikk og film.

Dette er eit skilje som delvis speglar seg att i vår undersøking: Film- og musikkjournalistane har mindre kulturell kapital enn kunst- og litteraturkritikarane. Det er likevel slik at kulturjournalistar har høgare utdanning og meir kulturell kapital enn journalistar flest.

Kva meiner så kulturjournalistane om eiga verksemd? Om kulturdekninga i norsk presse meiner dei at den er for overflatisk og kjendisorientert, at for mykje plass vert vidd populærkultur, og at dette går på kostnad av såkalla finkultur. Eit fleirtal av kulturjournalistane meiner dessutan at kulturjournalistikken er prega av ukritisk kjeldebruk. Kulturjournalistikken vert tilkjent kritiske oppgåver, men for mange kulturjournalistar er dette synonymt med forbrukarrettlegging.

Ein slik sjølvtest er interessant på fleire måtar, mellom anna som uttrykk for sjølvforståinga blant kulturjournalistane. Det tradisjonelle biletet av kulturjournalisten som ein velmeinande folkeopplysar i den gode sak si teneste, vert ikkje direkte svekka, men ein del av synspunkta dei hevdar, er påviseleg direkte feilaktige:

Dekninga av populærkulturen har ikkje gått på kostnad av den såkalla finkulturen, den har kome i tillegg. Frå 60-talet til i dag har det vore ein formidabel auke i pressa si kulturdekning, og dei meir høgkulturelle kunststartane blir like godt og betre dekkja i dag enn tidlegare.

Kulturjournalistar er sympatisk innstilte til sine kjelder, men det var meir uhemma og eksplisitt lanseringsjournalistikk på 1960-talet og 1980-talet i form av førehandsomtale og lanseringsintervju enn det vi finn i dagens meir journalistisk bearbeidde lanseringsstoff i form av intervju og reportasje.

Vår historisk funderte innhaldsanalyse av nyare norsk kulturjournalistikk syner at det sentrale utviklingstrekket er framvoksteren av den journalistisk bearbeidde kulturdekninga, med meir eksplisitt journalistiske presentasjonsformer og sjangrar som nyhetsartikkelen, reportasjen og portrettintervjuet. Desse sjangrane utgjør om lag 20 prosent av avisartiklane dei åra vi har undersøkt – 1964, 1984 og 2005, men dei tar stadig større del av arealet på kultursidene – frå 35 prosent i 1964 til 50 prosent i 2005.

Den sentrale sjangeren kritikk eller omtale er ikkje svekka i denne perioden. Frå eit lågmål i 1984, der berre ti prosent av alle kulturartiklar var kritikk, er kvart femte kulturoppslag i 2005 ein omtale.

Undersøkinga viser at antal artiklar om kultur er nesten dubla frå 1964 til 2005. Særleg stor, både absolutt og relativt, er dekninga av populærmusikk og fjernsyn. I 2005 har kvar fjerde artikkel stoff med tilknytning til fjernsyn og/eller kringkasting, medan kvar femte artikkel dreier seg om populærmusikk. Til saman utgjør dei to stoffområda nesten halvparten av kulturartiklane dette året.

Meir overraskande er det at fjernsynet er den største kategorien i 1964. Artiklar om kringkastingsmedia utgjør 30 prosent av kulturstoffet dette året, meir enn i 2005. Den mest omfattande dekninga av kringkastingsmedia finn vi i 1984, med om lag halvparten av alle artiklane. Kulturjournalistikken er altså klart mindre orientert mot fjernsyn i 2005 enn i 1984. Den viktigaste tendensen frå 1984 til 2005 er den store ekspansjonen i omtalen av populærmusikk.

Når det gjeld omtale av dei ulike kunststartane, finn vi ei rekkje interessante forskyvingar som eg ikkje kan gå i detalj om her, som til dømes det opplagte at klassisk musikk relativt sett tapar terreng i høve til film, og at biletkunst og skulptur jamt over vert dårleg dekkja. Sjølv om det skjer ein emnemessig konsentrasjon i kulturjournalistikken, gjennom auken i dekninga av populærkultur – i hovudsak musikk og fjernsyn – så held dei tradisjonelle kunststartane stand i avisspaltane. Kort sagt: I vårt materiale og i mange av dei historiske analysane med lengre tidsperspektiv finn ein ikkje næring til tesen om forfallet i kulturjournalistikken.

Spørsmålet er om situasjonen kan vara ved. Papiravisene har store problem; dei yngre generasjonane søker til nettmedia, der ein på norsk grunn og heilt ulikt strategien til eksempelvis The Guardian finn det mest overflatiske og kjendisorienterte kulturstoffet.

Det lovar heller ikkje godt at medan kvinneandelen er aukande i norsk presse generelt, så er nyrekrutteringa til kulturjournalistikken prega av ein aukande andel menn. Om denne utviklinga fortset, er det grunnlag for å seia at det føregår ei mannleggjering av kulturjournalistikken. Kvifor er dette bekymringsfullt? Det er fordi ei slik utvikling tendensielt inneber at kulturjournalistar som gruppe vil ha lågare utdanning og mindre kulturell kapital enn tidlegare generasjonar av kulturjournalistar.

Den generasjonen som no vert rekruttert til kulturjournalistikken ønskjer dessutan i større grad enn eldre kolleger å underhalda sine lesarar. Men det gjenstår å undersøkje om dette må

forståast meir som eit stil- eller formidlingsideal enn som eit uttrykk for prioritering av stoffområde, syn på journalistiske arbeidsmetodar eller på journalistikken si samfunnsrolle.

Ei slik relativ forskyving av kulturjournalistane si kapitalsamansetjing, i retning av meir økonomisk enn kulturell kapital, vil uansett vera bekymringsfull sett i lys av Bourdieu sine analysar av kva for mekanismar som fremjer fagleg autonomi innanfor feltet for kulturell produksjon. Og særleg i ein situasjon med auka innteningskrav i mediebedriftene, skjerpa konkurranse mellom presse, radio, TV og nettbaserte medier, med auka tidspress for journalistane og harde krav til produktivitet, kan det vel vera grunn til ein viss uro på kulturjournalistikken vegne?

Men situasjonen er vel berre bekymringsfull om ein ser på dei enkelte media isolert? For den digitale teknologien inneber jo ein gylden mulighet for ei journalistisk nyorientering der media inntar ei aktiv vertsrolle i samfunnsdebatten og utnyttar dei mulighetene for kunnskaps- og kulturformidling som teknologien byr på. Dersom ein definerer media og journalistikken som ein arena for samfunnsmessige læringsprosessar, vert det medieinstitusjonane si oppgåve å vera vegvisar til ressursane som finst i den digitale kulturelle offentligheten, og som kan aktualiserast i samband med eigen skriftlege eller audiovisuelle produksjon eller i dei debattane som oppstår i den utvida kommunikasjonsfellesskapen med publikum som teknologien opnar for.

Slik vert det ei oppgåve for media som institusjon å knyta nye og gamle segmenterte offentlegheitar til den større offentlegheita der resonnering på vegner av ein større fellesskap kan brynast mot særinteresser av ulike slag, og der ein også – som i fjernsynet si barndom og ungdom – uventa kan risikera å støta på synspunkt og kulturuttrykk som er nye, framande og underlege, og som kan gje ein noko å tenkja på.

Desse kommunikasjonsmulighetane vil også gje større rom for formidling frå det internasjonale kunstlivet og presentasjon av såkalla ikkje-vestlege kulturuttrykk – forsømte område i norsk kulturjournalistikk, noko vi vil få høyra meir om vidare i dette seminaret.

Eg trur altså at det ligg vel til rette for – eg skulle til å seia renessanse i kulturjournalistikken, men det inneber jo ei tilslutning til myten om gullalderen som ingen veit heilt når var, sjølv om dei er sikre på at det sidan berre har gått nedover. Altså, det ligg til rette for ei vitalisering og nyorientering i kulturjournalistikken under nye kommunikasjonsvilkår, og med det eit potensial for at dei identitets- og meningsdannande prosessane som skjer i daglegliva våre vert tilført nye kulturelle ressursar.

For dei som vil vera kulturjournalistar i denne nye situasjonen, trur eg ein kjem langt med Martin Eide si ideale fordring: "Kulturjournalistikken må kombinere folkelighet og dannelses på interessant vis. Den må dertil holde seg med et forsvarleg journalistikkfaglig og profesjonsideologisk fundament. Den må også være samfunnskritisk på interessante måter. Den må utfordre sitt publikum."

Forholdet mellom mangfold i kulturen og mangfoldet i mediene ¹

av Helge Rønning

Kulturmangfold



Foto:
Birgit Dannenberg

Helge Rønning er professor i medier og kommunikasjon, UiO; tidligere litteraturkritiker i Dagbladet (20 år); tidligere redaktør av Samtiden; tidligere leder av Norsk faglitterær forfatter- og oversetterforening; medlem av Ytrings-frihetskommisjonen; Styreleder i Kopinor; omfattende forskning på kultur og medier i Afrika.

Kulturelt mangfold er i seg selv et svært komplisert spørsmål. Vi bruker begrepet kultur på mange måter som griper over i hverandre og som ofte dekker til de problemstillingene vi egentlig er opptatt av og uenige om. I forbindelse med det såkalte Mangfoldsåret, som er en del av dagens norske kulturpolitikk, spilles dette uklare forholdet mellom flere kulturbegreper seg ut i fullt monn. I denne sammenheng skal det satses på kunst skapt av mange ulike grupper – i og utenfor det norske samfunnet. Kunstnere med forskjellig bakgrunn skal få anledning til å vise fram seg og sin kunst. Dette gjelder så vel kunst skapt av norske kunstnere med minoritetsbakgrunn og kunst fra såkalt 'ikke-vestlige' land. Men allerede i denne sammenstillingen kommer de to grunnleggende betydningene av kultur i en eller annen konflikt. For kultur betyr her kunst. Men det dekker også det mer omfattende antropologiske begrepet som kanskje kan sammenfattes i at kultur er den væremåten som binder individer fra ulike grupper sammen, og som forstås av dem selv og andre som identitet. Ved å skape et program om kulturelt mangfold ønsker vi altså å fremme kunstneriske uttrykk skapt av individer og grupper med ulike kulturelle identiteter, som først og fremst har det til felles at de ikke tilhører den norske majoritetskulturen. (Hva nå det måtte være?) Samtidig vil vi vise fram at det norske samfunnet består av ulike kulturer, forstått som væremåter.

I debatten om kunst og identitet og gruppe og individ står vi overfor store utfordringer. Nå mener jeg at kunstneriske uttrykk fungerer på grunnlag av et slags intersubjektivt møte mellom en skapende og en mottakende instans. Innenfor litteraturen gjelder det en forfatter og en leser. Forfatteren har i sitt verk lagt inn lag på lag av uttrykk for de erfaringene som er knyttet til hennes/hans liv. Det gjelder forhold som kjønn, forflytting, utdanning, alder, historiske referanser, religion og møter med familie og venner. Alt dette er ulike former for påvirkning som vi alle bærer med oss på hver vår måte. I det litterære verket blir dette bearbeidet og får et uttrykk som er grunnlagt på at rene subjektive erfaringer blir gjort intersubjektive og dermed kan tale til den som leser verket, som investerer det med sine egne subjektive erfaringer. Leseren gleder seg over skjønnheten eller gruen som vekkes av den estetiske opplevelsen som er en forutsetning for all kunstnerisk skaping og resepsjon. Men forutsetningen for at kunst skal fungere, må være at det finnes en eller annen form for intersubjektivt møte, ellers blir verket en enetale som bare når den individuelle kunstneren, eller eventuelt dennes umiddelbare omgivende snevre primærgruppe. Kunstnerisk mangfold forutsetter derfor mangfold i subjektive opplevelser, og det går på kultur forstått som væremåte.

For meg ligger ikke problemet i begrepet mangfold, men i hva vi forstår med kultur. For meg er mangfold en forutsetning for det å leve i en moderne verden, og det vil si å være deler av ulike kulturelle sammenhenger som vi hele tiden møter på grunnlag av mangslungne individuelle og kollektive erfaringer. Den moderne verden er den kulturelle situasjonen vi er i. Den er preget av kulturmøter og utbytte av erfaringer. Ingen kulturer er rene; alle er hybride og de har ingen essens i seg selv. Uansett om vi velger å påberope oss en eller annen form for essensialisme, er det i seg selv et svar på at det finnes noe annet som man reagerer på. Å kreve en egenart er en konstruksjonshandling. For å parallellisere til Benedict Andersons berømte påstand om at nasjonen er "et innbilt fellesskap" (imagined community)² kan man også hevde at kulturene er slike innbilte fellesskap.

Kulturell identitet kan betraktes fra to perspektiver. På den ene siden kan man stille spørsmålet: Er det noe som stenger noe annet ute? Noe du underordner deg som individ, og der den kollektive identiteten er sterkere enn den du har som individ? Er det slik at kulturen går forut for individet og er overordnet individets valg? Eller på den annen side: Er kulturell identitet noe som blir til i møte mellom individer og grupper, og noe man åpner seg for gjennom prosesser som forutsetter en grunnleggende respekt for andres valg av kulturer og identiteter?

¹ Ved siden av referansene i teksten henter dette innlegget noen argumenter fra: Gitlin, Todd (1995): *The Twilight of Common Dreams. Why America Is Wracked by Culture Wars*. New York (Holt, Henry & Co) og Jens-Martin Eriksen & Fredrik Stjernfelt (2008): *Adskillelsens politikk*. København (Lindhardt og Ringhof)

² Anderson, Benedict (1983 o.s.) *Imagined Communities*. London (New Left Books/Verso).

Om du som individ velger å være del av en kultur, er det en handling som er grunnlagt på det enkelte menneskets valg, og derfor også noe man kan endre. Dette gjelder også når enkeltmennesket velger å gå inn i lukkede og strenge kulturelle fellesskap. Men det ter seg annerledes om man ser på kultur som noe kollektivt, der det på en måte er kulturen som velger individet og presser enkeltmennesket inn i en situasjon der det ikke finnes alternativer. Dette er kultur som noe begrensende og lukket. I kulturmøter må man forstå individene i kulturene og ikke bare kulturene som kollektiver. Det er her man finner et av de mest utfordrende trekkene i veksten i fundamentalistiske religioner, og særlig gjelder det islam.

Noe av det mest problematiske ved dagens debatt om kulturelt mangfold og identitet dreier seg om tendenser til reduksjonisme. Dette tar to former. Den første er å hevde at visse grupper – etnisiteter, religioner, raser, kjønn – er utstyrt med et gitt sett med egenskaper som kan klassifiseres og som er klart gjenkjennelige. Det andre aspektet ved en slik reduksjonistisk tenkemåte er å tro at man ut fra slike iboende egenskaper kan forklare gruppers trossystemer, tanker, følelser og handlingsmønstre. Det uhyggelige er at slike reduksjonistiske holdninger både er noe som pådyttes grupper utenfra, og som gruppene innenfra hevder at de har. Slik sett har bigotte grupper i det norske samfunnet nøyaktig samme tendens til å tilskrive muslimer, afrikanere, pakistanere, arabere de samme klisjeene som de gruppene som isolerer seg selv tilskriver seg selv. Det finnes en ond dialektikk mellom det å stå for diskriminerende holdninger og det å selv oppfatte seg som diskriminert.

Kulturessensialismen er på en måte en form for en selvoppfylgende profeti. Det er ikke uttrykk for å forstå andre grupper, men å utelukke dem fra seg selv og sin lille krets. Å hevde at noen kulturer er noe i seg selv, og derfor må skjermes fra påvirkning fra andre kulturer, fremmer diskriminering. Men på den annen side finnes det en slags godhetens og toleransens diskurs som fungerer slik at kulturer kan tilskrives egne logikker og egenskaper som må dyrkes fram gjennom "mangfoldsår" og andre liknende og velmenende tiltak. Dette innebærer også at man faller i en slags essensialistisk felle. Historisk sett var det mest gjennomførte praktiske uttrykket for kulturessensialisme den sørafrikanske apartheidstaten. Den var ideologisk tuftet på – og gjennomførte i sin rasistiske og diskriminerende politikk – en oppfatning om at ulike raser og folkeslag hadde essensielle væremåter og kulturer som burde isoleres fra hverandre.

Kollektive identiteter defineres negativt. Det vil si at de gjøres på grunnlag av at vi er annerledes enn de andre. Argumentet kan oppsummeres slik: "Vi er ikke som dere, altså har vi vår egen identitet." Dette gjelder faktisk også i forhold til kjønn og hudfarge, selv om man der kan tale om en form for objektive – men ikke på noen som helst måte om absolutte – kriterier. Identiteter er sammensatte, og ingen har bare én eller en én gang for alle gitt en dominerende identitet. Vanligvis har folk ingen problemer med å forholde seg til flere identiteter på én og samme tid. Det er bare når det dreier seg om identitetspolitikk, og dermed et spørsmål om eksklusivitet og særrettigheter, at det blir et problem.

Identiteter endrer seg over tid og med skiftende historiske omstendigheter. Det er en slik innsikt som har fått den indiske nobelprisvinneren i økonomi, Amartya Sen, til å skrive: "En og samme person kan for eksempel være britisk borger med maylaisisk opphav, med kinesiske rasekjenntegn, aksjemegler, ikke-vegetarianer, astmatiker, lingvist, kroppsbygger, poet, abortmotstander, fuglekikker, astrolog og tro at Gud oppfant Darwin for å prøve de lettroende."³

Det er uforståelig at så store deler av det som kaller seg venstresiden politisk og kulturelt kan gå inn for en politikk som bygger på gitte identiteter. Identitetspolitikk har aldri vært noe man forbinder med radikal humanisme. Venstresidens politiske prosjekt har alltid vært universalistisk, slik det kom til uttrykk for første gang under den franske revolusjon – frihet, likhet og brorskap. Dette forutsetter inklusjon, ikke eksklusjon. Venstresiden har alltid vært tilhenger av kulturers sameksistens. Dette betyr også kulturell anerkjennelse av ulikhet innenfor rammene av en felles menneskelighet. Dette må igjen bygge på gjensidig toleranse og autonomi. Det er disse prinsippene som trues av identitetspolitisk essensialisme, hvor mye enn slike politikker seiler under flagg av mangfold og multikulturalisme.

³ Sen, Amartya (2006/2007) *Identity & Violence. The Illusion of Destiny*. London. Penguin. s. 24.

I 1996 skrev den britiske historikeren Eric Hobsbawm artikkelen *Identity Politics and the Left*.⁴ Det er grunn til å referere noen av hans argumenter, fordi de retter seg mot mange av de velmenende, men misforståtte holdningene på den politiske venstresiden som ofte støtter identitetspolitiske holdninger ut fra en forståelig motstand mot rasisme og fremmedfrykt. Venstresiden kan ikke hente sitt grunnlag i identitetspolitikk. Den har et mer omfattende mål. Nå betyr selvfølgelig ikke det at venstresiden ikke kan gi sin støtte til mange identitetsgrupper, i det minste over en viss tid og på visse tidspunkter, og at de på sin side vil støtte seg på en bred venstrebevegelse.

Det som binder venstresiden og disse gruppene sammen, er en lengsel etter likhet og sosial rettferd og et program som de tror er forenlig med begge deler. Men det er nettopp denne sammenhengen så mange på venstresiden har glemt når de kaster seg hodestups ut i identitetspolitikkenes grumsete farvann. Siden syttitallet har det vært en tendens, faktisk en økende tendens, til å betrakte venstresiden som en slags koalisjon av minoritetsgrupper og -interesser. Det gjelder rase, kjønn og andre kulturelle kjennetegn og livsstiler. Identitetsgrupper dreier seg om seg selv, de fremmer sine egne interesser og ingen andres. En koalisjon av slike grupper bindes ikke sammen av ett felles sett av mål og verdier. Den utgjør bare et ad hoc fellesskap. Uheldigvis er faren for at venstresiden skal oppløse seg i en slik allianse av minoriteter usedvanlig stor, fordi opplysningstidens universalistiske slagord har gått i oppløsning. Det var i disse grunnlaget for venstresiden utopi fantes. Det at de ikke lenger er til stede, betyr at det ikke finnes noen klar framgangsmåte for å skape et felles mål som overskrider grensene mellom ulike særinteresser.

Vi står derfor overfor et problem der det finnes en spenning mellom allmenne menneskerettigheter, individuelle rettigheter, sosiale rettigheter og kulturelle rettigheter som må forenes ut fra en forestilling om at kulturer eksisterer som deler av et fellesskap og ikke i kraft av å være absolutt særegne. I stedet for *isolasjon og særbehandling* er *integrasjon og likebehandling* det radikale programmet som vi må stå for. Og dette gjelder ikke minst i forhold til kunstneriske uttrykk som nettopp, som jeg innledet med å si, skal uttrykke intersubjektive møter.

Mediemangfold

I likhet med begrepet kultur mangfold kan begrepet mediemangfold forstås på ulikt vis og bli brukt på mange måter. Vi kan snakke om mediemangfold når det gjelder hvilket publikum mediene når, både reelt og i forhold til hvilke segmenter de ulike mediene oppfatter som sitt kjernepublikum. Vi kan snakke om innholdsmessig mangfold i mediene. Hva slags stoff av forskjellig art finnes i de ulike mediene? Vi kan snakke om mediemangfold i forhold til medietyper – trykte, elektroniske, kommersielle, public service, etc.. Vi kan snakke om mediemangfold i forhold til eierskap, er det mange eller få eiere? Vi kan snakke om mangfold i forhold til politisk innretning. Alle disse måtene å forstå hva mediemangfold betyr, virrer rundt i debatten om hva som er og bør være mangfoldige medier.

Akkurat i forhold til kulturdekningen i mediene er det viktig å skille mellom omnibusmedier og nisjemedier. Omnibusmediene er de store dagsavisene og NRK. Deres oppgave er å dekke alle forhold ved samfunnet, og i denne sammenheng er selvfølgelig kultur og kunst et viktig stoffområde. Publikum for omnibusmediene er den brede offentligheten, og det betyr at det ikke er alle deler av alle stofftyper som kan behandles like grundig. Det må alltid foretas redaksjonelle valg og utvalg av stoffområder, stofftyper og saker som kan få oppmerksomhet. Det er ikke alltid de ulike interessegruppene forstår dette, for de betrakter sine interesser og sitt stoff som viktigere enn andres. Det er i deres subjektive interesse å gjøre det, men det er ikke sikkert det er i det brede publikums interesse. Dette er det viktig å være oppmerksom på, særlig når det gjelder kunst- og kulturdekningen. Dette er faktisk et område der det foregår en stadig økende produksjon av stoff og materiale, og der nye grupper er opptatt av å fremme sine interesser og påberoper seg en slags rett til å gjøre dette.

Jeg tror det er få områder der kampen om oppmerksomheten er så sterk som innenfor det vide kunstneriske feltet – litteratur av alle slag, musikk, bildende kunst. Dette er også et område der gamle skiller mellom kulturformene er blitt brutt ned fra 1960-tallet og framover. Det gjelder særlig forholdet mellom populære og elitære kulturytringer. Som i spørsmål om sosial tilhørighet, som jeg drøftet i første del av dette innlegget, er også de kunst/kulturelle identiteter

⁴ *New Left Review* 1/217, May-June 1996.

preget av hybriditet og flytende grenser. Dette skaper problemer for omnibusmedienes mange valg, og det skaper åpninger for nisjemediene.

Nisjemedier er, akkurat som navnet tilsier, medier som vender seg til særlige publikums-segmenter. Dette viser seg både når det gjelder det publikum disse mediene forestiller seg at de har, og det de også reelt har. Nisjemediene kan være av ulike slag. Noen er rettet mot relativt store grupper, men de velger ofte å dekke de forskjellige stoffområdene med et særlig perspektiv. Dette gjelder for eksempel Dagens Næringslivs kulturdekning, som er særlig innrettet mot kulturlivets og mediens økonomiske betydning. Andre nisjemedier kan på én og samme tid være både snevrere og bredere. Klassekampen er et eksempel på dette. Det er en avis som har klare elementer av å være et omnibusmedium. Den dekker mange ulike stoffområder, men den gjør det ut fra et særlig politisk perspektiv – den brede venstresidens, og den gjør det også med et særlig blikk for politisk, kulturell og kunstnerisk debatt. Som kulturorgan er denne avisen derfor langt viktigere enn dens opplag tilsier. Det samme gjelder også ukeaviser som Morgenbladet og Dag og Tid. Den siste legger også vekt på å nå et særlig språklig publikum – den nynorske offentligheten.

De fire avisene jeg har nevnt hittil, regner jeg som en slags brede nisjemedier, men det er andre som er snevrere og dermed enda mer nisjepregete ved at de er opptatt av spesielle stoffområder – litteratur, musikk, kunst, arkitektur. De har ofte form som tidsskrifter, og vender seg mot et spesielt interessert publikum. I forholdet mellom nisjemedier og omnibusmedier utvikles det stadig nye publikumsplattformer for et økende antall spesialmedier. Internasjonalt er dette et av de medieområdene som er i sterkest vekst. Det hører med til historien om mediens nisjeorientering at de store allmennkringkasterne – inkludert NRK – stadig legger mer og mer vekt på å bygge tilbud rettet mot særlige publikumsgrupper. Slik sett er NRK2 et av de viktigste kulturmediene i Norge, men det er en nisjekanal, og slik sett bryter den med noen av de mer hevdvunne oppfatningene av hva allmennkringkasting er, som innebærer at kanalen skal ha noe for alle publikumsgrupper og interesser – brede som snevre.

Grunnlaget for veksten i nisjemedier finnes nettopp i hvordan publikum utvikler nye identiteter og kulturelle identifikasjoner som ofte går på tvers av hverandre og omfatter mange ulike interesser. La oss ta et eksempel som kan være en slags parallell til sitatet fra Amartya Sen over. Én og samme person kan være norsk borger, men hun er av afrikansk herkomst og kom til Norge som liten. Hun studerer medier, og er særlig interessert i afrikansk rapmusikk og hvordan den formidles på nettet. Dette har hun tenkt å skrive masteroppgave om. Men hun har også lært å spille fiolin på en kulturskole. Hun er videre svært opptatt av film og går ofte på cinemateket og leser Rushprint. Som allment kulturinteressert leser hun Morgenbladet regelmessig, men hun abonnerer også på Aftenposten, osv. osv..

Dermed beveger vi oss over i spørsmålet om medier og representativitet. Hvilke interesser skal mediene representere overfor hvem? I et demokratisk samfunn med ulike interessegrupper er det viktig at det finnes et mangfold av medier som vender seg til så mange av disse interessene som mulig, og som uttrykker deres erfaringer på en så representativ måte som mulig. Men skal dette bety at alle skal lese om de samme forholdene, eller høre eller se de samme radio- eller fjernsynsprogrammene? På en måte var det en slik lettere paternalistisk allmennpublikums-tankegang som lå bak den gamle allmennkringkastingsidéen. Men en slik mediemodell er umulig i en situasjon der det blir stadig flere kanaler som vender seg til stadig flere spesialinteresser. Dermed utfordres også den allmenne forståelsen av et mediefelleskap, og det som utgjør et kulturfellesskap står i fare for å gå i oppløsning. Public service-modellen må derfor endre innhold. Fra å være knyttet til det allmenne, må den gå over til å vektlegge at mediene skal være nettopp offentlige tjenester rettet mot samfunnets allmenne- og nisjeoffentligheter.

I denne sammenheng er det grunn til å peke på at utviklingen av forholdene på Internett går i retning av at det blir stadig flere nisjeuttrykk og færre allmenne henvendelsessteder. Dette er et problem som Andrew Keen har tatt opp i boka *The Cult of the Amateur. How Blogs, MySpace, YouTube and the Rest of Today's User Generated Media are Killing Our Culture and Economy*.⁵ Keen mener journalistikken og kulturdebatten er i ferd med å begå kollektivt selvmord på nettet. Den profesjonelle journalistiske kulturen har mistet selvilliten. Scenene og debattene domineres i stadig sterkere grad av 'the bloggosphere', hvor ulike spesialinteresser og meninger bare vender seg til seg selv og sine like. Den profesjonelle journalistikken overleires av amatørisme og særinteresser. Dessuten smuldrer forestillingen om redaksjonelt ansvar opp. Alt går.

⁵ Keen, Andrew (2007) *The Cult of the Amateur. How Blogs, MySpace, YouTube and the Rest of Today's User Generated Media are Killing Our Culture and Economy*. London. (Nicholas Brealey Publishing Ltd).

I stedet for fellesskapets kulturelle identiteter finnes bare nisje- og særidentiteter. Disse krever sin egen plass i mediene der de får råde over sitt spesielle revir på sine egne premisser, på samme måte som de krever egne rom i samfunnet for å kunne hevde sine essensielle kulturer.

Slik sett er det nå viktigere enn noensinne å forsvare betydningen av mediene som 'public services', som allmenne, som det stedet der den opplyste offentlige samtalen finner sted. Det er denne holdningen som får uttrykk i sjetten punktum i den nye versjonen av Grunnlovens paragraf 100: "Det påligger Statens Myndigheter at lægge Forholdene til Rette for en aaben og oplyst offentlig Samtale." En åpen samtale forutsetter respekt for og anerkjennelse av avvikende synspunkter. Det innebærer også at mangfoldet i mediene og i kunsten må vokse fram av møtet mellom ulike holdninger og uttrykk som går inn i en kritisk debatt. Den må blant annet angå spørsmål om hva som er kunstnerisk kvalitet, ikke bare representativitet. Det er ikke tilstrekkelig å hevde at de og de kunstneriske uttrykkene er representative for ulike essensialistiske gruppers erfaringer, om man ikke er villig til å bevege seg inn i en diskusjon om estetiske og etiske verdier. Dette igjen forutsetter brede og felles medier og kulturer så vel som smale og særinteressers medier og kulturer.

I dette perspektivet er ytringsfrihetens betydning helt grunnleggende. Og jeg vil nok en gang vende tilbake til Amartya Sen. I boken *Development as Freedom* skriver han blant annet om ytringsfrihetens betydning for at det skal bli mulig å skape dialog og reise motstand mot autoritære kulturer og politikker: "Faktum er at i enhver kultur later det til at folk liker å diskutere med hverandre, og ofte gjør de nettopp det – når de får muligheten. Det at det finnes dissidenter, gjør det problematisk å innta et utvetydig standpunkt til lokale verdiers "sanne natur". Sannheten er at dissidenter tilsynelatende finnes i alle samfunn – ofte er det mange av dem – og ofte er de villige til å usette seg for stor risiko når det gjelder egen sikkerhet. Ja, hadde ikke dissidentene vært så standhaftige tilstedeværende, ville ikke autoritære politikker i praksis måttet gripe til slike undertrykkende tiltak for å supplere sine intolerante overbevisninger. Dissidenters tilstedeværelse frister de autoritære herskende grupper til å innta en undertrykkende holdning til lokale kulturer. Og samtidig underminerer det at dissidentene finnes, det intellektuelle grunnlaget for ensidig å tolke lokale trossystemer som uttrykk for homogene tenkemåter."⁶

Ytringsfriheten er altså forutsetningen for at det kan eksistere et kulturelt fellesskap som ikke er homogent og som ikke støter ut dem som ikke kan eller vil tilpasse seg flertallet. Ingen særinteresse kan kreve innskrenkninger i den allmenne ytringsfriheten utfra henvisning til sin essensialistiske identitet. Dette vil bryte med hele forestillingen om at det finnes allmenne rettigheter.

⁶ Sen, Amartya (1999) *Development as Freedom*. Oxford. (Oxford University Press) p. 247.

Den amerikanske populærkulturen som obligatorisk veiviser inn i mangfoldet

av Nazneen Khan-Østrem

USA skulle være hovedemnet mitt i dag, men fordi jeg så ofte blir revet med av andre tanker når jeg arbeider med et foredrag, har jeg altså valgt å droppe det fokuset – men ikke helt. Det amerikanske perspektivet med å ta inn over seg verden ligger som premiss for analysen min her.

Men først altså: For et par uker siden ble jeg kontaktet av radioredaksjonen til Migrapolis. De ønsket å lage en sak om ansettelsen av den nye direktøren for Nasjonalmuseet, Audun Eckhoff. Redaksjonen hadde bitt seg merke i at noen av kommentatorene i forbindelse med ansettelsen hadde sagt at de var glad for at han var norsk – et perspektiv redaksjonen oppfattet som ubehagelig.

Så de spurte meg om jeg synes det norske kunst- og kulturlivet var uforholdsmessig nasjonalistisk? Min umiddelbare reaksjon var at jeg ikke har oppfattet at miljøet har slike tendenser. Jeg kjenner kulturlivet ganske godt gjennom mange år som kulturjournalist, og ikke minst har jeg svært mange venner i det norske samtidskunstmiljøet.

Jeg viste til at Gavin Jantjes tross alt hadde vært kunstnerisk leder på Henie Onstad, og NRK hadde i sin tid ansatt Nita Kapoor som kulturelledende. Og hva med Samir M'kadmi som skal snakke her på seminaret senere? Har ikke han vært juryleder for Høstutstillingen de siste to årene?

Men var svaret mitt for positivt? Kanskje er det norske kulturmiljøet preget av inngrodd skepsis mot alle som ikke er norske? De trenger ikke engang være *brune* – for å bruke et så plump begrep – for å møte motstand: Vi kan for eksempel bare vise til Festspillene i Bergen og islandske Bergljot Jonsdottir eller svensken Sune Nordgren. Men handler disse personenes problemer om at de ikke var norske?

Jeg må innrømme at jeg er usikker og vegrer meg for å analysere slike saker i et etnisk perspektiv.

Men når jeg virkelig begynner å tenke etter, tror jeg ikke problemet ligger hos kulturarbeiderne; problemet ligger kanskje hos kulturjournalistene. Hvor er deres globale perspektiv på det som skjer i kulturlivet her hjemme, men også utenfor våre grenser?

Et talende eksempel

Problemet ble virkelig understreket i en kommentar av Lotte Sandberg i Aftenposten forleden som virkelig fikk meg til å sperre opp øynene. Tittelen var *Deltar i Venezia*, der vi får vite at kunstneren Anawana Haloba ikke er etnisk norsk, men av afrikansk opprinnelse, født i Zambia og bosatt i Oslo.

Avslutningsvis stiller Sandberg et viktig spørsmål som jeg mener hun mer enn noen andre burde ha svart på: Hvilke andre internasjonalt aktive kunstnere bor og arbeider i Norge – uten at vi legger merke til det?

For jeg vil si: Er det ikke kulturjournalistens oppgave å nettopp formidle det mangfoldet som Norge anno 2009 faktisk representerer? Jeg vil faktisk påstå at det er Aftenpostens kulturredaksjon som har sviktet her, ikke det norske kulturlivet. Var ikke Anawana Haloba representert ved Høstutstillingen i 2007?

Jeg skal la spørsmålet hvile foreløpig, og vil gjerne rette blikket mot USA. Uansett hva man måtte mene om USA, fungerer denne unike nasjonen som en kulturell veivald.

Cornel West

En av de mest inspirerende intellektuelle skikkelsene jeg har kommet over i USA er Princeton-professoren Cornel West som i 2000 kom med essayet *The New Cultural Politics of Difference*, som alle kulturjournalister burde ha som pensum.



Foto: Alejandro Perez

Nazneen Khan-Østrem er forfatter og høgskolelektor ved Journalistutdanningen, Høgskolen i Oslo. Hun er tidligere kultur- og musikkjournalist i Aftenposten og NRK, og har en master i International Relations fra London School of Economics. Hun har populærkultur som spesialfelt, og er spesielt opptatt av sammenhengen mellom globale urbane identiteter og utenrikspolitikk.

Cornel Wests essay er rett og slett et politisk og intellektuelt manifest som skal motvirke reduksjonistisk tenkning blant kulturarbeidere. Essayet er også et opprop mot monokulturalisme, altså at det finnes en homogen kultur, og essayet skal danne et etisk grunnlag for kulturarbeidere. Essayet er et oppgjør med eurosentrisme og hvit overlegenhet, og krever ideologisk kritikk.

West mener at en ny type kulturarbeider er i fremvekst. Vi må kaste på dynga den monolittiske og homogene kulturelle forståelsen og i stedet erstatte den med ulikhet og heterogenitet. Vi må analysere med vekt på kjønn, imperiet, klasse, rase, seksuell orientering, alder m.m.

Ser vi på det amerikanske kulturlivet, så er det et resultat av marginaliserte i den "første verden". Det ble skapt av kulturarbeidere som ville alliere seg med de demoraliserte, demobiliserte, depolitiserte og uorganiserte for å gi dem makt og starte en sosial aksjon. Det dreier seg til syvende og sist om makt. Cornel West viser til at det første anslaget mot WASPenes kulturelle hegemoni i USA var da jødiske intellektuelle gjorde sitt inntog på universitetene.

Her vil jeg bare smette inn et spørsmål: *Finnes det i dag intellektuelle i Norge som utfordrer den monokulturelle sentimentaliteten mange mener dominerer den norske intelligentsien?*

Ikke minst førte dekolonialiseringen til store endringer i kulturlivet som vi fremdeles ser bølgene av. I USA fikk vi aktive og betydningsfulle borgerrettighetsbevegelser som utfordret det intellektuelle miljøet. Afroamerikanere, latinere, urfolk og amerikanske kvinner utfordret det til da dominerende WASP-miljøet. I løpet av 1950-, 1960- og 1970-årene fikk vi skikkelser som Louis Farrakhan og Malcolm X.

Og jeg vil minner dere på en hendelse i mars 1973: Marlon Brando nekter å ta imot Oscar for *Gudfaren* og gir den i stedet til Sasheen Littlefeather, indianeres borgerrettighetsforkjemper. Cornel West mener det er viktig å skape nettverksbevegelser mellom "people of color" og hvite progressive – og redefinere begrepene 'modernitet', 'marginalisert', og 'annerledeshet'. Organisasjoner som Du store verden er i stor grad med på dette. Men når den ideologiske kampen frem til kulturredaksjonene – og er de i det hele tatt interessert i å være del av den? Ser de betydningen av den påfølgende kulturelle kampen?

Dette fører oss videre til vår virkelighet i 2009: Hva slags kulturell(e) kamp(er) er det som foregår i dagens globale offentlighet? En ting er sikkert: "People of colour" snakker tilbake til imperiet. De er ikke lenger bare mottakere, men aktive produsenter, og er med på å skape identitetspolitikk og kulturelle konsumenter med kritiske blikk.

Undervisning

Denne kulturelle kampen bør med andre ord ligge i bevisstheten til kulturjournalistene – og har vært del av min egen undervisning. De siste årene har jeg holdt kurs i kulturjournalistikk på Journalistutdanningen i Oslo, som en naturlig konsekvens av min egen lange karriere som kulturjournalist og kulturkommentator.

Det er et ufordrende kurs å lage fordi kulturbegrepet i seg selv er omfattende og komplekst, og fagområdet inneholder en rekke disipliner som alle fortjener å bli utforsket. Men det som har vært et stadig mer gjennomgående trekk i kurset mitt er at jeg har understreket kulturjournalistikkens internasjonale aspekt.

Kulturkurset iverksettes før vårt kurs i internasjonal reportasje, og dermed har det vært naturlig og viktig å gi kurset en internasjonal dimensjon.

Ett år var kulturkurset valgfritt, og da måtte studentene levere en utenlandsreportasje. De fleste dro til europeiske land, men en av mine studenter dro til Dubai og jaktet på samtdiskunst der. Oppgaven var dessverre ikke så god, men jeg berømmet hennes nysgjerrighet. Gjennom de årene jeg har jobbet med kulturjournalistikk, har det internasjonale perspektivet definitivt manglet i avisene jeg har arbeidet i. Jeg vil faktisk hevde at denne mangelen ikke bare rammer de landene vi tradisjonelt har omtalt som ikke-vestlige, men i like stor grad all kultur utenfor våre egne grenser.

Vi vet i grunnen svært lite om italiensk kulturliv eller om russisk kulturliv. Det er ikke ofte norske aviser eller fjernsynskanaler bruker tid på å dekke eller analysere det rike og komplekse europeiske kulturlivet vi faktisk er omringet av.

I den grad denne dekningen finner sted, skjer det som oftest gjennom kommentarer som utenrikskorrespondentene gir oss, eller i utvalgte kulturprogrammer – her i landet i kunst- og kulturprogrammet Safari eller i Sveriges glitrende Kobra. For et par år siden ble jeg virkelig imponert da Safari viet et helt program til pakistansk kunst, og det var fantastisk da Noman Mubashir inkluderte denne delen i sine reisereportasjer fra Pakistan. Men det litt håpløse ved det er kanskje at det måtte to pakistanere til for å lage disse programmene.

Eurosentrismen råder

Det er en klisjéfull sannhet å hevde at det å ha forståelse for en nasjons kultur er nøkkelen til å trenge inn i et samfunn. Til tross for all kulturell globalisering er det ikke tvil om at hver nasjons hybride egenart er urokkelig til stede og fortjener å bli utforsket og formidlet.

Det har skjedd endringer. Verden er definitivt til stede i Norge, så mye mer enn da jeg startet som journalist. Og endringene har definitivt kommet som en konsekvens av nettets unike posisjon som kulturformidler. En journalist er egentlig ikke mer enn et tastetrykk unna internasjonale kulturbegivenheter eller kunnskap om et fagfelt.

Kultursidene i avisene og i andre medier er ikke uventet tungt forankret i de anglo-amerikanske avisene og deres sladrespalter. Ser vi på nettjournalistikken, viser en undersøkelse foretatt av Bibiane Dahl Piene som dere kan lese i boka *Journalistikk i en digital hverdag* at hovedkildene til utenriksjournalistikken også i all hovedsak er vestlige, engelskspråklige medier. Få bruker franske, tyske og spanske medier. En sjelden gang blir nettutgavene til pakistanske, indiske og egyptiske aviser brukt i forbindelse med saker som finner sted i de landområdene.

Kulturjournalistens interesse for kultur utenfor den angloamerikanske sfæren er minimal i de store riksdekkende avisene, men jeg vil igjen presisere at den kulturelle kompetansen om og nysgjerrigheten i forhold til våre europeiske naboland heller ikke er imponerende høy.

I dagene før denne konferansen ble jeg ekstra bevisst på min lesing av kultursidene for å se hvor internasjonal kulturdekningen i Aftenposten, Dagbladet og VG er. Det er vel ingen som blir overrasket når jeg sier at det var få artikler som dekket kulturlivet i Europa og USA. Dagbladet overrasket for øvrig positivt i går med en dobbeltside om Kina.

I den grad utlandet blir dekket, dukker det som oftest opp en norsk forbindelse. Nyheter fra utlandet blir sjelden plukket opp, med mindre det har med underholdningsbransjen å gjøre. Selvfølgelig er det intervjuer med norgesaktuelle forfattere eller regissører. Dermed blir det lite å hente for en som er interessert i det utenlandske kulturlivet. Her ligger det definitivt mye interessant forskningsmateriale som bør undersøkes nøye!

Hva med det globale her hjemme?

Eksamensoppgaven jeg har gitt studentene mine de siste to årene heter *Samtale med en kulturarbeider*. Dette er en variant av de tidligere samtalene som sto i Samtiden mens Knut Olav Åmås var redaktør. Studentene må altså ut og snakke med interessante kulturarbeidere.

Bevisstheten i forhold til å velge kulturarbeidere som ikke har en etnisk norsk bakgrunn, er lav. Og jeg blir nesten ikke overrasket, fordi medienes dekning av hva kulturarbeidere med etnisk ikke-norsk bakgrunn driver med, er minimal.

Jeg kom på en kronikk Baron Kelly skrev om *norsk kulturenfold* for mindre enn ett år siden, der han avslutningsvis sier: "Hvordan kan et land som sprer sin humanisme og egen prektighet – som overfor verden og dens folk formidler et bilde av seg selv som et tolerant, liberalt og humant samfunn – frakjenne sine fargede kunstnere deres utvikling?"

Denne kronikken belyser et viktig spørsmål, men det virker som om det norske mediemiljøet, herunder norske dramaserier ikke virker interessert i å ta inn over seg den globale virkeligheten. Det er bare å se på *Himmelblå* på NRK eller storsatsingen til TV2 – *Hvaler*.

Jeg skulle gjerne ha snakket lenge om akkurat mangelen på det globale i norsk drama-produksjon, men jeg skal heller komme litt tilbake til dette avslutningsvis.

Kobra

Et annet eksempel jeg har brukt i undervisningen min er det svenske programmet Kobra. Dette kulturprogrammet er noe av det mest analytiske, dyptpløyende og internasjonale jeg har sett. I

hver sesong besøker de en by, og de går virkelig grundig til verks for å analysere strømninger i de byene og nasjonene de besøker.

Rattawut Lapcharoensaps roman *Sightseeing* tar for seg thailandsk hverdagsliv og thailenderenes selvbilde. Den utfordrer vårt syn på et land nordmenn elsker, men hvor mye vet vi egentlig? Kobra tar for seg kunst, natteliv, politikk, musikk og litteratur i denne byen på et vis jeg ikke har sett før. Jeg synes de klarer å ta opp både politiske, sosiale og kulturelle tendenser, og hvordan disse påvirker hverandre. Dette er kulturjournalistikk på sitt beste, og som jeg holder opp som eksempel til etterfølgelse for mine studenter.

I går viste Kobra reportasjer om heavy metal i Dubai. Kobra rockar loss på Desert Rock Festival i Dubai. På scenen står Motörhead og svenska dødsmetallarna Opeth, som vi følger på resan. I kulisserna träffar vi festivalens grundare – systrarna Jackie Wartanian och Lara Teperdjian, och så minglar vi med populära Dubai-bandet Nervecell. I boken Heavy Metal Islam förklarar professorn i Mellanösternkunskap och passionerade hårdrocksgitarristen Mark Levine varför dödsmetall blivit så oerhört populärt i Mellanöstern. Och så söker vi efter Saudiarabiens enda kvinnliga rockband The Accolade. Programledare: Kristofer Lundström.

Her beveger vi oss til kjernen av det spørsmålet jeg mener må stilles under dette seminaret:

Hva vil vi med kulturjournalistikken?

Det handler altså om hvordan definisjoner kan inspirere og åpne nye rom. La oss se på spørsmålet. Kulturjournalistikken har jo tradisjonelt vært konsentrert om kunstrelaterte uttrykk og estetikk. Blar vi gjennom avisenes kultursider, er det side opp og side ned om ulike aspekter ved kulturindustrien.

I kjølvannet av vår globaliserte tid, der nasjonale grenser er blitt visket ut og et mylder av nasjonale kulturer møtes, har det oppstått en rekke viktige spørsmål om verdier som går rett til kjernen av hva jeg mener bør dekkes innenfor kulturjournalistikken.

Et godt eksempel på dette vil jeg si er debatten om ytringsfrihet som har beveget seg fra nasjonal til internasjonal kontekst. Dette så vi ettertrykkelig i forbindelse med trykkingen av karikaturtegningene. Saken handlet ikke bare om politikk og religion, men også om kulturell forståelse.

Denne konflikten gikk rett til hjertet av det jeg mener kulturjournalistikk skal handle om i tillegg til det sedvanlige – altså å formidle nyheter fra underholdningsindustrien og kulturindustrien som sådan, og ikke minst gode intervjuer med kulturarbeidere av alle slag.

Jeg mener at kulturjournalistikken *også* skal handle om samfunnsutvikling, der verdier og ideologi blir gransket og diskutert, og egentlig vende tilbake til det som var dens røtter, til det å opplyse. Vi trenger kunnskap mer enn noensinne i den komplekse verden vi befinner oss i.

Debatten om karikaturtegningene ble behørig behandlet i norske medier. Det ble reist viktige diskusjoner om ytringsfrihet og de ulike aspektene rundt ytringsfrihet, selv om nyansene kan sies å ha uteblitt.

Det var to stemmer jeg savnet i denne debatten – de muslimene som ikke lot seg affisere av debatten og støttet trykkingen, og de som forvaltet bakgrunnen for hvorfor saken hadde helt andre aspekter, mer orientert rundt *The empire strikes back*.

I sin glimrende bok *Distorted Imagination* analyserer Ziauddin Sardar ytringsfrihetsdebatten da Salman Rushdies bok *Sataniske Vers* ble publisert. Sardar har et viktig blikk som manglet i den norske offentligheten:

Når det gjelder karikaturtegningene, hevder Sardar følgende i *The New Statesman*: "Let us be clear about one thing: this is not an issue of "freedom of expression". It is about power, domination and demonisation. The offence is not just the representation of the Prophet Mohamed. Pictures of the Prophet have been painted and are not uncommon among some Muslim persuasions. The outrage is that the Prophet is represented as a terrorist with the clear implication that he preaches a violent creed and that all his followers are intrinsically violent. This is painting Islam and every Muslim in the conclusive colours of absolute darkness. No culture or people can accept such representation no matter how it is justified."

Man kan selvsagt være enig eller uenig, men Sardar berører her noe viktig. Kunnskap om sammenhenger og kulturell historie er viktig for å gi oppvoksende generasjoner en rikere bevissthet om hvem de er og hvilket bidrag de har med seg i sin kulturelle bagasje. Svært mange av oss med innvandrerbakgrunn har for eksempel røttene våre i de tidligere koloniene. Men vet vi egentlig nok om kulturen som eksisterte i disse koloniene? Hvordan britene forvaltet kulturarven det indiske subkontinentet faktisk satt på – og hva skjedde under deres velde?

Et eksempel på virkelig god kulturjournalistikk er da den danske Weekendavisen førte sammen Tariq Ramadan og Flemming Rose. Her fikk vi et kulturmøte mellom viktige skikkelser i europeisk kulturliv i dag. Denne typen journalistikk skulle jeg gjerne ha sett mer av der kulturspørsmål blir drøftet og analysert.

Vi bør med andre ord ha ambisjoner i kulturjournalistikken, og utvikle den gjennom å stille en rekke elementære journalistiske spørsmål: Hvilken virkelighet vil vi formidle til dem som er opptatt av kultur? Hvem får snakke? Hvem er kildene? Hva kan vi bringe frem av kunnskap som journalister? Hva med journalistenes egne verdier og verdisyn, og evaluering av hva som er interessant?

Det er viktig å stille kritiske spørsmål, være dem som legger premisser, være pådrivere. Kulturjournalisten har makt, men hvordan brukes den? Hvem er kulturjournalisten?

Miss Landmine

Når jeg holder kurset mitt i kulturjournalistikk, inviterer jeg kulturarbeidere som jeg mener på et eller annet nivå rokker ved våre vante forestillinger. Det er viktig å finne kulturuttrykk som utfordrer stereotyper og konvensjoner; det er da det blir interessant å grave i det som kulturjournalist. Kultur som rokker ved vedtatte sannheter. Jeg er ikke interessert i å få studentene mine til å skrive om flere indiske dansere eller iranske malere – med mindre de har noe interessant å formidle! I stedet vil jeg at de skal finne frem til kunst- og kulturprosjekter som utfordrer dem intellektuelt.

Et av de internasjonale prosjektene jeg har presentert er *Miss Landmine* av den norske kunstneren Morten Traavik. Det er ikke ofte vi blir presentert for et kunstprosjekt som virkelig utfordrer våre oppfatninger av kjønn og hva utvikling kan være.

Miss Landmine er en misskåring for landmineofre i Angola, og nå snart i Kambodsja. I et intervju med den britiske avisa The Guardian forklarer Traavik hvorfor han utviklet dette prosjektet: "What I set out to achieve – indeed I think we've achieved it already – was to highlight globally a very serious and unnecessary social problem. This contest attracts attention to the issue, but it also challenges our western way of looking at the third world. I'm so fed up of social campaigns with black and white photos of Africans or Cambodians, in rags."

Hvorfor var ikke norske medier mer interessert i dette prosjektet før konflikten med Norsk kulturråd dukket opp? Internasjonalt er det laget fire dokumentarer om *Miss Landmine* Angola (av filmteam fra Sør-Korea, Hellas og to fra Storbritannia) med sendinger på blant annet Channel 4 og Al-Jazeera. I Kambodsja har Traavik allerede et kanadisk filmteam som følger hele prosessen fra start til mål for CTV, den største kanadiske TV-kanalen. I tillegg kommer filmteam fra Japan, Italia og Nigeria, og flere filmteam fra Storbritannia vil dekke de neste fasene av prosjektet.

Etter at Norsk kulturråd ga Traavik avslag, ble de norske mediene interessert, men det som uroer meg er at ingen av dem har snakket med deltakerne selv. Det burde være utrolig interessant å høre hva disse kvinnene har å si om angolansk kultur og hvorfor de deltar. Channel 4 har vist fire minidokumentarer der kvinnene forteller sin historie. Det er sterkt.

USA

Jeg har lovet å snakke om USA. Og nå kommer et lite knippe klipp fra den afroamerikanske komikeren Chris Rock, latinske George Lopez, filmregissøren Spike Lee og fra den canadiske serien *Little Mosque on The Prairie*.

Det som kjennetegner disse klippene er komikernes evne til å ta tak i spenningene ved det flerkulturelle og belyse disse med humor, samtidig som vi får kunnskap om konfliktene på en smart måte. Jeg er ikke uventet utrolig svak for komiserien *Little Mosque*, som tar tak i

problemstillinger som vårt norske samfunn er midt inne i. Men her hjemme var det lite journalistikk om serien. Spike Lee har aldri veket unna rasisme som emne. George Lopez bygger broer ved å fremme og vise den latinamerikanske virkeligheten, og er et forbilde for mange latinere.

Avslutningsvis

Jeg ønsker med andre ord at kulturjournalister skal ta inn over seg den globale virkeligheten vi befinner oss i. Jeg vet at det er krevende å følge med som kulturjournalist, men det internasjonale kulturlivet er sterkt til stede i Norge, og skal vi komme oss ut av en monokulturell sentimentalitet som kun fører til trangsynthet og fremmedfrykt, må kulturjournalister vise frem de tette koblingene nasjoner har. Selvsagt er dette et ideologisk prosjekt. Men jeg tror det er uunngåelig.

Derfor er Museet for Samtidskunsts *Afrika i Oslo* uhyre viktig, derfor er Samir M'kadmis uttalelser foran kongen i 2006 om at kvinner og billedkunstnerne med etnisk bakgrunn er grovt underrepresentert på Nasjonalmuseet, og da i særdeleshet på Samtidsmuseet, uhyre viktig. Derfor er det viktig at mangelen på skuespillere med etnisk minoritetsbakgrunn påpekes. Disse spørsmålene og mange flere må forfølges. Det vil føre til en kulturjournalistikk som engasjerer og ikke bare blir ren nyhetsføde for leserne.

Blandingskulturens muligheter

av Arne Ruth

Forfatteren Stig Sæterbakken er en mester i å skildre det moralsk ambivalente i den menneskelig væremåte. Han er plagsomt nøyaktig i sin iakttakelse av våre svake sider. I et essay har Sæterbakken med sans for det absurde satt fingeren på et av journalistyrkets ømme punkter: Fikseringen på egen nasjon. Nyhetsperspektivet velges ut fra lokalt, regionalt eller nasjonalt ståsted – aldri fra det internasjonale.

Sæterbakken tar utgangspunkt i et velkjent faktum: Norske (og selvfølgelig også svenske) medier som rapporterer om ulykker utenfor eget lands grenser, opplyser alltid om landsmenn er involvert eller ikke. Ett av hans eksempler er: "28/11 2005: Tolv personer ble drept da en selvmordsbomber sprengte seg selv i den multinasjonale brigadens hovedkvarter i Kabul. Ingen nordmenn ble skadet i eksplosjonen."

Er det ikke en selvfølge at det må være slik? Blant leserne finnes det opplagt personer som har venner og slektninger der hendelsen fant sted. De har rett til å kreve informasjon fra mediene i sitt hjemland.

Men hva skjer når kontaktflaten blir større, når den globale mobiliteten fører til at venner og slektninger ikke lenger bare er å finne blant landsmenn, eller når stadig flere landsmenn ikke er entydig norske eller svenske i sin etniske bakgrunn?

Stig Sæterbakken stiller et retorisk oppfølgingsspørsmål. Vil vi i fremtiden som en følge av europeisk integrasjon få en ny formel for ulykkes- og krigsrapportering: "Ingen europeer ble skadd"? Han svarer nei. Den nasjonale rammen overskygger alt i nyhetsrapporteringens verdihierarki.

Noen nasjonaliteter plasseres nær journalistenes landsmenn på denne verdiskalaen. I norsk journalistikk befinner de nordiske naboene seg i en mellomstilling. De rangeres ikke like høyt som nordmenn, men dersom islendinger, svensker, dansker eller finner forulykker langt hjemmefra, blir dette omtalt på en annen måte enn tilfellet er med andre nasjonaliteter. De samme mekanismene gjelder i alle nordiske land. Med andre ord: Reportasjene påvirkes ikke bare av hensynet til dem som står de rammede personene nær, mennesker som tar del i nyhetene på nasjonalt nivå. Det finnes også en undertekst der nasjonaliteter rangeres etter graden av slektskap. Politikken i et demokrati er koblet til vi-begrepets grenselinjer. Ingen kan si hvordan grensene trekkes i framtiden. Kan det vi har oppnådd av sosiale rettigheter i det nordiske velferdssystemet utvides til å innbefatte innbyggere med annen bakgrunn, hudfarge og religion enn de historisk forankrede formene? Hvor plasseres asylsøkerne mens de venter på statsborgerskap? Får de noensinne full aksept i kulturelle termer?

Som neste skritt gjør Sæterbakken et tankeeksperiment: Kan man i fremtidens norske offentlighet lage en lignende inndeling av nordmenn etter deres språkbruk – bokmål kontra nynorsk? Nyhetsformidlingen skulle altså fremheve nordmenns språkbruk som en like selvsagt del av informasjonen fra den internasjonale scenen som deres nasjonalitet.

Etter med satirisk brodd å ha utprøvd formelen "ingen bokmålstalende ble skadet i ulykken", tilpasser Sæterbakken modellen til det kulturelle feltet. Hvilke følger får det nasjonalitetsstempelet for kunstneryrkene? Få vil bestride at Ibsen er en stor forfatter. Men den gyldige formelen, så selvsagt at den ikke engang trenger å uttales, er denne: "Ibsen er en stor *norsk* forfatter." Den samme retoriske modellen kan tilpasses til andre kunstnere, døde eller levende, og de mekanismene som fremhever nasjonal opprinnelse for utøverne av disse yrkene, er nøyaktig de samme i Sverige.

I Ibsens tilfelle får den automatiske koblingen til nasjonal tilhørighet en spesiell biklang: Han skrev en stor del av sitt livsverk i selvvalgt eksil i Roma. I forhold til åndelig landflyktige irskfødte forfattere som James Joyce og Samuel Beckett (sistnevnte valgte å skrive på fransk), er nasjonalitetsstempelet snarere en fornærmelse.

Tradisjonen med å klassifisere en forfatter som Hamsun i nasjonale termer, illustrerer problemet. Hans definisjon av norskhet i sin livsførsel førte til at han ble dømt som landsforræder. Derfor blir han lest på en annen måte i Norge enn i andre land. Ingen kan fornekte

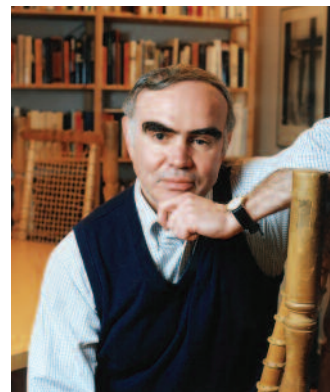


Foto: Elisabeth Ohlson / Scanpix

Arne Ruth er publisist og forhenværende redaktør i *Dagens Nyheter*. Han har vært leder i *Svenske PEN*, er nå styreleder i *Svenske Helsingforskomiteen for menneskerettigheter* og medlem av *Advisory Board, Index of Censorship* i London. Æresdoktor ved *Stockholm* og *Göteborg universitet*. Tidligere gjesteprofessor i journalistikk og ytringsfrihet på *Blindern*.

hans politiske blindhet, men som forfatter forblir han en verdensborger. Hans liv i Norge og som norsk innvanderer i USA ga ham stoff til fortellinger, men det er ikke graden av norskhet som gjør ham leseverdig i nåtid og fremtid. Jeg kan lese en nobelprisvinner som Garcia Marquez i nesten total uvitenhet om hans opprinnelsesland Colombia, men jeg fanges like fullt av hans beretninger. Denne logikken gjelder rimeligvis også for en colombianer som velger å lese Hamsun.

Stig Sæterbakkens perspektiv belyser et problem ved medienes retoriske stilgrep: De låser fast perspektivet i gruppbetingede kategorier. Nyhetskriteriene skaper en tolkningsramme lokalt, regionalt og nasjonalt, med en underforstått inndeling av befolkningen i nærstående og fremmede, i opprinnelig befolkning og innvandrere.

Nordisk innvandringspolitikk har hatt flerkulturelle utgangspunkter siden 1970-tallet. Men ideen om en balanse mellom gruppedefinerte egenarter har fått uventede konsekvenser. Innvandringen har påvirket den politiske språkbruken.

Politiske entreprenører som Pia Kjærsgaard og Siv Jensen tilpasser den multikulturelle logikken til innfødte dansker og nordmenn (og – for Sverigedemokraternas del – svensker). Deres budskap er at en etnisk definert majoritet har samme rett til en særstilling som innvandrergruppene. Separasjonen manifesteres i krav om kulturell egenart. I deres retorikk er det underforstått at det er like umulig både for urbefolkning og innvandrergupper å forlate sine "kulturer" som å bytte hudfarge. Og ledende muslimske fundamentalister svarer med samme retoriske mynt. Islam kan ikke forenes med "vestlige" verdinormer som kvinners likestilling og homofili.

Den samme dreiningen som i anvendelsen av kulturbegrepet, gjelder bruken av ordet statsborger. I dagens politiske retorikk er statsborgerbegrepet ladet med undertekster om inkludering og avgrensning. Begge disse ordene kan utgå fra et "vi"-begrep som angir gruppetilhørighet, i kontrast til et "de" som markerer det å stå utenfor.

Alt avhenger av situasjonen. Akkurat nå er "dere" og "jeg" et "vi" som forenes av en tilfeldig felles erfaring: at vi har lyttet til foredrag og innlegg. Kollektive minner kan ha en utstrakt geografisk forankring: Nesten alle i den vestlige verden husker hvor de befant seg den 11. september 2001. Det samme gjelder folk i den arabiske verdenen, selv om tolkningen av det som skjedde kan være annerledes.

Nasjonen er symbol på en sterk felles hukommelse. Til forskjell fra tilfeldige former for samhørighet gjør nasjonen krav på å representere et evig bestående "vi". Tolkninger av hva som har skjedd i en nasjons historie, påvirker samtidens politiske retorikk.

Det nasjonale vi-begrepet utgår ofte fra historiske begivenheter, og har derfor ulike verdigrunnlag. Drapene på Olof Palme og Anna Lindh satte sine spor utenfor Sverige, men det er i mitt land de har skapt kollektive traumer. I Danmark og Norge blir Andre verdenskrig husket på en annen måte enn i det nøytrale Sverige og i det tyskallierte Finland. I mitt land blir krigshistorien fremdeles fortrent på grunn av skamfølelsen over nøytralitetspolitikken moralske innhold.

Men hvem definerer det nasjonale vi-ets grenselinjer? Hvem vinner kampen om tolkningen i forhold til innvandring? Dette er avgjørende spørsmål i våre lands kulturpolitikk. Og de ligger skjult i retorikken om det flerkulturelle.

Velferdssamfunnenes interessegrupper stridet om hvordan velstanden skulle fordeles. Materielt betingede motsetninger kunne løses gjennom kompromisser. Alle statsborgere var i prinsippet likeberettigede medlemmer av det nasjonale kollektivet. Velferdsideologien, inklusive kulturpolitikken, ble et nasjonal anliggende over partigrensene. Men konflikter om religion, moral og livsstil som følge av et flerkulturelt perspektiv kan ikke like enkelt defineres i termer om verdi og rettferdighet. De er ladet med en symbolikk som er mulig å utnytte politisk.

Politikken i et demokrati er koblet til vi-begrepets grenselinjer. Ingen kan forutsi hvordan grensene vil bli trukket i fremtiden. Kan det vi har oppnådd av sosiale rettigheter i det nordiske velferdssystemet utvides til å omfatte statsborgere med en annen bakgrunn, hudfarge og religion enn de historisk forankrede formene? Hvor plasseres asylsøkere mens de venter på statsborgerskap? Blir de noensinne – i kulturell betydning – fullt ut akseptert?

Det finnes en sogneprest i virkelighetens Danmark som heter Søren Krarup. Han er også parlamentarisk leder for Dansk Folkeparti. I Krarups siste bok *Systemskiftet* beskrives det danske regjeringsskiftet i 2001 som begynnelsen på en *roll-back*, en gjenerobring av makten av en politisk forordning som ifølge forfatteren har dominert Danmark siden slutten på 1800-tallet. Bokens tittel henspiller på dette "systemskiftet".

En av "systemets" mest ødeleggende følger er i Krarups tolkning en masseinnvandring av mennesker med ikke-danske verdier. Først i 2001 har arven etter krigsårenes motstandsvilje seiret og tvunget frem en ny politikk.

"Det menige, brede danske folk rejste sig imod en invandringspolitik, der nok havde Systemet Politikens bifald og blev støttet af den herskende ideologiske og intellektuelle klasse, men hvis drømme om et multikulturelt og multietnisk Danmark er uforenelige med et dansk folk i dets eget, gamle land." (...)

"Men det er naturligtvis de fræmmede, som kommer til Danmark for at bo og blive her, der skal tilpasse sig dansk sæd og skik. De skal blive danske. De skal ikke blive til et mellemting mellem fremmed og dansk. De skal assimileres i den forstand, at de bliver en del af det danske folk, der tænker og taler dansk. Sådan som alle tidligere indvandrere er blevet det."

Til forskjell fra hva som gjaldt under krigsårene, da danskene rettet blikket over sundet mot den opplyste, svenske kystlinjen, beveger lengselen seg nå i motsatt retning:

"Svenskerne forfølges og nærmest kriminaliseres af deres medier og politikere, hvis de siger sandheden om den lige så katastrofale invandring i Sverige. Et kuet folk med munden lukket."

I den svenske debatten råder det forvirring om hvor grensene skal trekkes. Yngve Nordin, fylkesmusikksjef i Stockholm, fanget kanskje ubevisst problemets kjerne i en refleksjon vinteren 2006. Han hadde deltatt på et seminar for kulturinstitusjonenes ledere om det såkalte Mångkulturåret og kom med følgende kommentar:

"Spørsmålet er om det finnes to kulturer, der den ene er svensk og den andre er flerkulturell? Hvordan definerer man da svensk kultur, og når blir flerkultur svensk etter 100 år eller etter 120 år på svensk jord? Man kan da med sikkerhet gå ut fra at Mozart aldri ble svensk, og dermed ikke heller hans musikk. (...) Uten å gå inn på den eksakte formelen kan man forenklet si at man skal være av utenlandsk opprinnelse eller ikke ha svenske foreldre. Da er man flerkulturell."

Kunstnerisk aktive individer med innvandrerbakgrunn er sjelden interessert i å gjøre karriere ved hjelp av integreringsstempelen. Da svensken Josef Fares etter suksessfilmen *Jalla! Jalla!* ble intervjuet med utgangspunkt i at han var innvandrerregissør, reagerte han med sarkasme og sinne. Jonas Hassen Khemiri, en av de mest fremtredende unge forfattere i Sverige, har på samme måte avvist stempelen som egenartet innvandrerkunstner. Begges historier berører innvandrernes vilkår. Men det er ikke gjennom valget av tema, men gjennom sin formidlings-evne disse unge kunstnerne har bidratt til svensk, nordisk og internasjonal fortellerkunst. Kvotering på det kunstneriske feltet fører til et kastesystem i kulturlivet. Kategorisering av kunstnerisk virksomhet og kunstnere kan ikke følge samme prinsipper som i befolknings-oversikter.

I en artikkel i forbindelse med Mångkulturåret 2006 har Chris Torch, en amerikanskfødt svenske med italiensk familiebakgrunn, utviklet et perspektiv på innvandreres muligheter i et grense-overskridende perspektiv. Han velger begrepet "blandingskultur" i stedet for "flerkultur" som betegnelse på folkegruppers fremtidige relasjoner.

Dette fremstår for meg som en svært viktig endring av terminologien. Den flerkulturelle retorikken utgår fra gruppemessige definerte egenarter. I motsetning til dette omfatter ordet "blandingskultur" oss alle, både som deler av grupper og som individer. Enten vi ønsker det eller ikke, påvirkes vi alle av mangfoldet i 2000-tallets livsvilkår. Og dette gjelder i spesiell stor grad for andregenerasjons innvandrere. Med Chris Torch's ord:

"Mange svensker er blandingskulturelle i dag. De har vokst opp i hjem der det til hverdags snakkes et annet språk enn det svenske. Men de har fått sin grunnutdannelse på svensk. De reiser ofte til sine tidligere "hjemland". De har bare delvis tatt opp i seg den svenske kulturen. De står fremdeles med én fot i hver kultur. Kanskje stifter de familie med andre personer som har lignende bakgrunn som dem selv, og barna deres flyter senere uhindret mellom ulike språk og tradisjoner.

Disse kosmopolittiske borgerne kan komme til å gi oss en fordel. Sveriges tidligere selvstendige og generøse innvandringspolitikk kan vise seg å være den best mulige fremtidsinvesteringen. Økonomisk og politisk utbytte forsterkes av kultursatsinger som fremmer gjensidighet og respekt: Hvordan gjør man det i andre land? Hva vet vi om våre mulige fremtidige partners tanker og holdninger?

Det naturlige mellomleddet i de globaliserte forhandlingene er innvandrerene. Han/hun besitter den livserfaringen som er nødvendig for å åpne opp for samtalen. Den samme kompetansen som trengs i lokale konflikter blir grunnmuren i et transnasjonalt utbytte. Evnen til å endre seg og følge med blir avgjørende. (...)

Vi må forstå sammenhengen: Sveriges blandingskulturelle fortelling er vårt mest effektive verktøy internasjonalt. Våre innvandrere er vårt sterkeste kort. Svensk kormusikk, kronjuvelene, ABBA og Bjørn Borg holder ikke lenger. Vi trenger å oppdatere vårt selvilde gjennom å vise andre hvem vi i virkeligheten er."

Alle nordiske land befinner seg lysår fra denne visjonen. Jeg kan ikke skjønne annet enn at Chris Torchs fremtidsperspektiv er relevant selv for Norge. Men det forutsetter at definisjonen av norsk kultur får en global dimensjon.

Oversatt av Kirsti Knudsen

Hvor globalt er kunstkartet?

av Harald Flor

Da jeg ble spurt om å komme med en tittel til dette innlegget – der jeg først forsto det som om jeg skulle delta i et panel med toppen ti minutters tale – kom den tabloide tittelen temmelig raskt. Etter hvert slo det meg at et slik tema nærmest er uoverskuelig, og krever reiser og referanser som kun et fåtall kan skilte med. Ikke minst etter å ha lest Okwui Enwezors katalogessay *Modernity and postcolonial ambivalence*, i katalogen til årets Tate Triennale som jeg så i februar (2009). Den nigerianske kunstteoretikeren – som var sjef for kjempeutstillingen Documenta XI i Kassel i 2002 – er imidlertid en av de mest ansporende personer innenfor kunstheltet man kan lese. Grunnet streik i avisene her hjemme da åpningen av denne beste Documenta-utstilling til nå fant sted, fikk jeg seinere på sommeren – da alt mediestyr var over – anledning til å intervju ham. Sørafrikanske Gavin Jantjes (da kunstnerisk leder ved Henie Onstad Kunstsenter) ordnet en avtale for meg. Flaks for Dagbladet også, som fikk en mye bedre og mer levende rapport, selv om nyhetsverdien var sterkt forringet én måned etter de egentlige åpningsdagene i Kassel.

Mine dager der nede er imidlertid uforglemmelige, ikke minst fordi jeg også fikk anledning til å se Brasil slå Tyskland i VM-finalen. Ja, ikke bare det – jeg så Ronaldo score to ganger mens jeg befant meg inne i et kunstverk. En installasjon som den sveitsiske kunstneren Thomas Hirschhorn kalte *Bataille-monument*, med referanse til den franske uavhengige surrealisten som åpent opponerte mot retningens pave, André Breton. Men installasjonen minnet om en brasiliansk favela, og for meg ble dette det rette sted å juble over "o jogo bonito" – det vakre spillet – som brasilianerne kaller fotball når den rytmisk slår ut i det vestlige aficionados noe mer prosaisk omtaler som "sambafotball". Selv om Hirschhorn hadde satt opp sin installasjon i et forstadsområde til Kassel der det bor både tysk-etnisk og innvandrerbefolkning, vet jeg jo at favelaene rundt Rio, Sao Paulo og de andre brasilianske millionbyene er noe helt annet.

Kombinasjonen av kampen og intervjuet med Okwui (han smilte lett i sitt ellers så alvorsskonsentrerte ansikt da jeg fortalte ham om denne opplevelsen seinere) som opptakt til hovedutstillingen, virket sanseskjerpene. Kunstnere som tyrkiske Kutlug Ataman, Victor Grippo fra Argentina, Leon Golub fra USA, Yang Fudong med hjemsted i Shanghai, Anette Messenger med base i en banlieue utenfor Paris, Bodys Isek Kingelez fra republikken Congo, indiske Amar Kanwar, Moldovas Pavel Braila, de svarte videokunstnerne Isaac Julian og Steve McQueen fra England var noen av dem som gjorde denne Documenta til en åpning mot en mye mer global kunstverden for meg. (Sistnevnte er for øvrig representert med et mesterverk i Museet for samtidskunst nå om dagen – mars 2009, red. anm.).

Documenta XI har sin forhistorie. På pressekonferansen til Documenta VIII i 1987 opplevde journalister, kritikere og øvrige frammøtte en annen oppfatning om hvilke områder som var relevante for å velge kunstnere til den prestisjetunge utstillingen. Kunstnerisk leder – tyske Manfred Schneckenburger som tappert hadde hoppet inn som erstatter for en annen som hadde trukket seg fra det krevende oppdraget – ble spurt av en polsk kritiker, trolig Anda Rottenberg, om hvorfor det ikke var noen deltakere fra Øst-Europa. Dette var i en periode med tegn til gryende Glasnost i det daværende Sovjetunionen, mens Polen var tydelig preget av solidaritetsbevegelsen Solidarnosc' framgang. Med Lech Walesa som nå legendarisk frontfigur hadde Solidarnosc på det tidspunkt tvunget regjeringen til den ene politiske retrett etter den andre, og over 90 prosent av landets kunstnere, med eksponenter for de mest ulike tendenser, sluttet opp om den breie opposisjonen. Rottenberg – som jeg ble kjent med på en kunstkritikerkongress i Tblisi to år etter, der vi fra vest satt intenst lyttende til våre østlige kolleger – fikk følge i sin Documenta-kritikk fra den venezuelanske kunstneren Rolando Pena. Han etterlyste deltakende kolleger fra Sør-Amerika.

Schneckenburger – som sikkert var stressa før åpningen – kom med følgende svar på engelsk: "Documenta is about advanced art from advanced countries." Den kvinnelige polske kollegaen var synlig oppgitt over Schneckenburger, mens mannen fra Venezuela kom med en lett syrlig replikk om at også latinamerikanske kunstnere hadde lest Habermas og Lyotard. Selv ble jeg forbannet over hva en pamp fra en av den vestlige kunstverdenens stormakter kunne tillate seg å si i et slikt forum. Dessuten trodde jeg ikke at eurosentrismen kunne uttales så eksplisitt fra en intellektuell tysker. (Som for øvrig hadde demonstrert personlig mot ved å vise offisielle DDR-kunstnere da han første gang sjefet Documenta – nummer VI i 1977. Den gang ble det ramaskrik i vest, og eksilerte kunstnere fra Øst-Tyskland som Georg Baselitz og Gerhard Richter trakk sine



Harald Flor – kunsts-kribent – var i en årrekke kunstkritiker og kommentator i Dagbladet, før han pensjonerte seg fra journalistyrket i 2008. Flor har skrevet og bidratt til en rad bøker om norske kunstnere og var medforfatter i Norges Kunsthistorie, Norsk kunstnerleksikon og Norsk biografisk leksikon. Han har vært bidragsyter til kunsts-tidsskrifter i inn- og utland, og har rapportert fra kunsthvet i en rekke land.

malerier i protest.) Jeg konsentrerte meg om utstillingen for å glemme den arrogante dusten. Men jeg klarte det aldri, og episoden kom til å dukke opp i artikler jeg skrev ved flere tilfeller og i mange år etterpå.

Dette har nok sammenheng med at noen av mine første viktige opplevelser som ung skribent var forbundet med kunst fra nettopp Latin-Amerika og Polen, tilbake i 1968 og 1969 da Morten Krohg – sønnesønn av radikale Christian og sønn av Matisse-eleven Per – vitaliserte Kunstnernes Hus. Inntil det konservative styret kastet ham i 1970. Påskuddet var at Krohg i en debatt om norsk kunstformidling på NRK TV hadde henvist til futuristenes ord om å brenne museene. Marinettis manifestfraser fra 1909 ble fra Mortens side brukt for å belyse sendrektigheten i systemet, men motstanderne mente at siste skudd på Krohg-stammen var en potensiell brannstifter som var troende til å brenne opp bildene til så vel bestefaren som faren. (Dokumentasjonen fins i Dagbladets klipparkiv.)

På Mortens utstillinger av internasjonal opkunst og kinetikk i 1968 og 1969 var det særlig arbeidene til Carlos Cruz-Diez og Jesus Rafael Soto fra Venezuela samt argentinske Julio Le Parc som bokstavelig, emosjonelt og mentalt satte meg i bevegelse. Deres innbyrdes ulike arbeider med sine fargemessig frambrakte vibrasjoner, løsthengende staver av streng og tre som skapte interferens når du forandret posisjon. Tynne, metalliske bånd agerte via enkel mekanikk som balstyrig buktende og speilende elementer. Dette aktiviserte blikk og kropp på en ny måte, og syntes å materialisere motsetningen til det konvensjonelle, statiske og rammeinnhegnete bildet. I katalogen til sin store utstilling på Moderna Museet vinteren 1969 skrev Le Parc blant annet at kunstnerne måtte utnytte sin yrkeskvalifikasjon for å komme fram til kunstuttrykk som fremkaller folks egen evne til handling. Argentinerens ord fulgte også utstillingen til Henie Onstad-senteret, dit Morten var invitert til lunsj og tok meg med. Det skapte også indre glede, noe som gjorde tilbakereisen til Bergen der jeg studerte kunsthistorie kortere enn ellers. Og det ble et fint oppslag i Bergens Tidende.

Da kona mi og jeg sommeren 1969 dro med båt, tog, ferge og atter tog fra Bergen til London og Paris på vår første felles utenlandstur, skjedde et nytt møte med Soto – i form av et environment, som installasjoner gjerne ble kalt den gang. Den besto av et metallstativ med hundrevis av hengende, hvite nylontråder til å vandre gjennom. Verket var oppstilt foran de tunge søylene mellom de to fløyene av det gamle Musée d'Art Moderne, og omsluttet kroppen som et lett lysregn. Langt seinere og etter å ha fått kroppskontakt med lianene og sola som sildret ned i regnskogen i Amazonas, kom minnet om Sotos installasjon i et annet assosiasjonsfelt. Derfor tenker jeg på ham med takknemlighet når jeg passerer Cimetière Montparnasse i Paris, gravfeltet hvor bevegelsens latinamerikanske mester er stedt til varig hvile.

Året før hadde den polske montasjeskulptøren Wladyslaw Hasior stilt ut på Skeppsholmen, og de danske brødrene Brandstrup fra Jeløya handlet og fikk utstillingen videre til hit til lands. Det ble et lurveleven som satte Galleri F15 på det norske kunstkartet. Grunnen var at etter at Nasjonalgalleriets innkjøpskomité helt forutsigbart vendte tommelen ned, samlet en del kunstnere og kunsthistorikere sammen penger og kjøpte inn et fantastisk verk – *Den fallende engel* – som de ville donere til museet. Direktøren ble potte sur og avviste gaven med forakt. Til slutt skulle den likevel få henge som et urolig utropstegn i rommet på Henie Onstad Kunstsenter.

I 1966 hadde min seinere viktigste venn i livet, den svenske kunstneren Torsten Renqvist –som ble begravd mens jeg var på min siste Documenta-jobb for to år siden – besøkt sin polske kollega. I katalogen til Moderna Museet-utstillingen skrev Torsten en uforliknelig tekst, der noen av de svenske ordene lyder: "En polsk kamerat tog mig för ett par år sedan till Hasiors hus i Zakopane. Det var en slaskig vinterkväll och svårt att hitta i mörker och våtsnö. Även inne var det mörkt och vi snävade över krångliga objekt till vi fann Hasior i ett indre rum med läslampan tänd. Han yttrade på polska nogot elakt om Sverige och USA. Därutöver ingenting. Men han satte på en skiva med gnisslande musik och tände eld på fotogen(parafin)behållarna i sina skulpturer. Huset står där säkert än, men det brann som många facklor i natten, och vart röken för det vet jag ej. Kristus brann, plåtänglar (metallengler) brann, en tysk u-båt sjönk i djupet under gnistrande jernkors, en gul naken gumma med levande ljus till huvud satt på en pall och stearin från många seanser täckte hennes kropp. Det var polsk teater och europeisk teater."

Hasior var en fantastisk kunstner, og jeg akter meg til Polen for å se hans museum i fjellene i løpet av året. Jeg har aldri vært i det landet. Det viktige var at den gang på slutten av 60-tallet åpnet Hasiors og de latinamerikanske kunstnernes arbeider opp for forestillingen om en verden bortenfor kald krig og utbytting av land på andre kontinenter enn Europa og Nord-Amerika. USAs myrderier i Vietnam skulle få sin ende 30. april 1975, og den urettferdighet mange i min generasjon leste om i anarkokommunisten John Gerassis bok *Latin-Amerika* som Pax ga ut i

1966, måtte jo også opphøre. Selv om Che Guevara ble drept under sitt katastrofale forsøk på å frigjøre Bolivia året etter, og Allende ble myrdet av Pinochet og fredsprisvinneren Kissinger i 1973.

Jeg hadde tenkt å dra til Chile da, for å se Ramona Parra-brigadenes fargesterke veggmalerier for de pengene jeg samme år fikk i statlig reisestipend. Noe av det som gjorde sterkest inntrykk på meg fra forrige Documenta i 2007 var filmopptakene hvor Lotty Rosenfeld i nattas mulm og mørke brukte brei, hvit tape til å forvandle de stiplede midtlinjene på chilenske asfaltveier til en kilometer lang stripe av lyse kors. Det var konseptkunst med livet som innsats under diktaturet i 1979. Møtet med den brasilianske maleren Gontran Guanaes Netto på atelierhuset Cité des Arts i Paris seks år før Rosenfelds nattlige aksjon, dukket også opp i minnet da. Etter å ha blitt innkalt til forhør av sikkerhetspolitiet to ganger og anklaget for at hemmelige møter hadde funnet sted på hans atelier, ble han ved begge anledninger tvunget til å se en fange bli utsatt for elektrotortur. Frankrike var da et land som ga eksil til politisk forfulgte fra Sør-Amerika. Jeg intervjuet ham og oppfordret samtidig det offisielle Kunst-Norge til å støtte boikotten som brasilianske kunstnere hadde bedt om på grunn av sensuren og drapene under juntaen. Sverige og mange andre land støttet boikotten, som først ble opphevet ved inngangen til 80-åra. UDs utvalg nedlot seg ikke til å svare, men sendte verker av den da sterkt svekkete Rolf Nesch til Sao Paulo. Der fikk den tidligere naziflyktningen og "entartete" kunstneren æressal av juntaens kulturelle medløpere. En venn av Nesch tok meg med på sykehuset like før han døde i 1975, og å være i hans nesten stumme nærhet ved sykesenga opplevde jeg som et privilegium bortenfor ordene.

Nettos landsmann, Brasilia-arkitekten Oscar Niemeyer, ga meg en liknende beretning om hvordan kulturminister André Malraux sørget for at også han unnslopp juntaen. Det var på min siste reise til Rio i 2002, og denne lyse stjernestunden i det pistasjegrønne huset ved enden av Copacabana, med utsikt til Pau de Asucar – Sukkertoppen – er bevart ubleket i hjertet mitt. Da vi spiste lunsj, sa Oscar at Fidel hadde sittet i samme stol som jeg satt, den gang El Commandante hadde tatt et avbrudd i det offisielle besøket og avlagt arkitekten mer enn en høflighetsvisitt. Selv hadde jeg mye større glede av de to timene hos Niemeyer enn uka i Havanna, dit ferden gikk mens folk blødde under fascismen i Chile. Kulturbyråkratene i den kubanske hovedstaden, som jeg var henvist til fra landets ambassade i Oslo, gjorde niks for å oppfylle mine ønsker. Ikke fikk jeg se kunstsolen i Cubanacan som min kollega og venn fra Dagens Nyheter, Torsten Bergmark, hadde skrevet så entusiastisk om i boka *Konst, klass, kapital* fra 1969. Ei heller var det tale om å få et intervju med Raoul Martinéz, den ledende eksponenten for det som på 60-tallet ble karibisk popkunst. Mens Warhol laget silketrykk av Marilyn, malte Martinez fargesterke bilder av frihetshelten José Martí. Men takket være en svart kubaner som snakket til meg utenfor Hotel Deauville da jeg neppe så særlig glad ut, fikk jeg sett noen av Martinez' arbeider. Afrokubaneren hadde vært sjømann og snakket engelsk, men brukte kraftige spanske glosor for å få meg inn i en avstengt sal på Museo Bellas Artes. Der så jeg både Martinez og den kinesiskættete kubaneren Wilfredo Lam, som er innskrevet i den vestlige modernismens kunsthistorie under surrealismens franske etikett. Lam er også karibisk til tusen.

Surrealistlederen Breton prøvde jo også å gjøre Frida Kahlo til surrealist, med metaforer som silkeband rundt en bombe for å karakterisere hennes maleriske sprengkraft. Frida var jo ikke så kjent i 1974, da jeg kom til Mexico etter nedturen i Havanna. Men ettersom jeg hadde reist via Cubas hovedstad, fikk jeg kun tre dagers opphold i den en gang så politisk radikale nasjonen. Planen var to uker. Jeg hadde derfor godt med penger, leide en drosje med english-speaking taxidriver, kjørte fra freske til freske og så Rivera, Siqueiros, Orozco og ikke minst et kjempe-maleri av Rufino Tamayo i det fantastiske, antropologiske museet der NRK nettopp viste Mette Marits og Håkons besøk. I 1989 var jeg så heldig å få treffe og snakke med Tamayo i Munchmuseet, hvor den da 90-årige indianeren åpnet en strålende utstilling. En mann som utstrålte stor indre ro, men han var urolig for framtida på det søramerikanske kontinentet.

I Mexico by rakk jeg bare å se Frida Kahlos hus i Coyacon, der Trotskij hadde bodd i eksil før Stalins agent Luis Mercader brukte ishakka på ham. "Hun var gift med Diego Rivera," sa drosjesjåføren. Han viste ikke mer masismo enn andre, var hyggelig og fikk Dagblad-kortet mitt etter å ha kjørt meg til flyplassen. Det sto festet til dashbordet da skulptøren Bård Breivik fra Bergen hyrte samme taxi i verdens største by året etter. Et morsomt sammentreff og ikke mere magisk realisme enn det den kubanske forfatteren Alejo Carpentier var den første til å definere som latinamerikansk virkelighet med de spanske ordene "lo real maraviloso".

Det var Schneckenburgers ord fra pressekonferansen som ga grokraft til mitt forsett om å dra til Biennalen i Sao Paulo første gang. Da hadde jeg også vært heldig og fått et reisestipend. Dessuten kunne jeg ikke glemme det bildet den engelske kritikeren Guy Brett hadde gitt av

Rio-kunstneren Helio Oiticica i boka *Kinetic Art* fra 1968, som jeg skrev om i Bergens Arbeiderblad samme sommer. Oiticica tilhørte neokonkretistene i Rio. I sine installasjoner med hus av gjennomsiktig sekkestrie og med gulvet dekket av skjellsand og objekter intensivert av rene fargepigmenter, befant han seg hinsides jazzelskeren Piet Mondrian, som satte ham i gang. På Havanna-biennalen har jeg sett unge kubanere med salsa i kroppen danse replikker av Oiticicas særegne "wearable art" slik at de ble levendegjorte kunstuttrykk.

Selv var han passista eller førstedanser i sambaskolen Mangueira, og søkte utopisk å forene favelakulturen med den avantgardistiske kunsten. Et av hans prosjekter i Rio het *Tropicália*. Det inspirerte og ga navn til den musikkformen som Bahia-musikerne Caetano Veloso og Gilberto Gil utviklet på basis av blant annet sambatrommer og el-gitarer, før de – i likhet med Oiticica – dro i engelsk eksil under militærjuntaens svarte år fra slutten av 60-tallet. (Men dette vet jungeltelegrafistene som snakker i morgen alt om.)

Oiticica og andre konseptuelt politiske kunstnere fra latinamerikanske land deltok på MoMAS store Information-utstilling i 1970. Da han posthumt var med med på Brazil-projects i New York i 1987, spurte Manhattans kunstelite om hvorfor vi ikke hadde hørt om ham før. Oiticica bodde flere år i den vestlige kunstens metropol etter Information, men forble da del av et terra incognita på kunstkartet. Like usynlig for det kunstteoretiske etablissementet rundt institusjonene i New York var den brasilianske kritikeren Mario Pedrosa. Han hadde – i likhet med formalismens guru Clement Greenberg – politisk bakgrunn som trotskist, men forble en sosialt engasjert skribent og flyktet til Allendes Chile under Brasils juntatid. Da franske Catherine David ble leder av Documenta X i 1997, henviste hun blant annet til Pedrosas ord om kunst som "eksperimentell praktisering av frihet". Pedrosas navn, som var kjent over hele det sørlige Amerika, leter man forgjeves etter i mursteinen som heter *Art in Theory*, fra 90-tallet, en antologi som på 1100 sider er en leksjon i eurosentrisme. Det var synd at Pax ikke inkluderte Mario Pedrosa i sin for øvrig utmerkete ARTES-serie.

På slutten av sitt liv aktiviserte den tidligere utopisten seg for det sosialt håpefulle i Lulas langsomme prosjekt, med tillit til at artikulering er en mer relevant form for motstand enn geriljaopprørene i by og land på Ches 60-tall. Selv opplevde jeg et uttrykk for det samme under en stjernesådd tropehimmel i Salvador, ved å uforvarende å dumpe inn i en utendørs poesi-opplesning for Lula, der Trisztan Vindtorn ville ha passet inn i det bevegende mangfoldet fra scenen.

Mitt første møte med Bienal de Sao Paulo i Oscar Niemeyers fantastiske paviljong i Ibirapuera-parken ga meg ikke bare ny informasjon om det internasjonale kunstkartet, slik det for 20 år siden så ut med et perspektiv fra sør for ekvator. Kritikeren Leonor Amarante ga meg vennlig sin nye bok om biennalens historie, da jeg oppdaget Per Kleivas *Regn over Hiroshima* gjengitt der. Per stilte ut i Sao Paulo i 1983, med blant annet installasjonen *Samisk bustad*. Per Inge Bjørlo stilte ut sitt gummirom med grafikk to år etter, og var fotografert i egen person med rød t-skjorte i Leonors oversiktverk. Kunstneren Siron Franco klappet meg lett på skuldra og sa: "Sou artista", da jeg sto himmelfallen foran hans bidrag i avdelingen for scenografi. To år etter viste han en like samfunnskritisk omgang med trafikkdøden i en installasjon, og hans maleri er noe av det mest uttrykksfulle jeg har sett av samtidskunst. Vi ble venner, og jeg har besøkt ham og sett hans anti-Columbus og pro-indianske prosjekt som siden resulterte i en tidsskriftartikkel fra min side. Cildo Meireles viste installasjonen *Olvido*, som betyr glemsel. Den er uforglemmelig og minner meg om *Samisk bustad*. Det sa jeg til ham i Helsinki mange år etter, og hans lette smil motbeviste myten man ofte hører om at "brazilians have no memory".

Jeg rakk også å oppdage litt av kjempelandets sammensatte karakter gjennom en lynreise til barokkens Brasil i det svart befolkede Bahia og den modernistisk pregete hovedstaden Brasilia. Det var på denne ferden jeg opplevde poetene, og nå gjorde ikke mangelen på portugisiske ord så mye.

Jeg vendte deretter tilbake til Biennalen for å se mer på Siron Franco og Cildo Meires fra Velho Goiás og Rio de Janeiro. Og selvfølgelig Kjell Erik Killi Olsens installasjon *Salamandernatten* – hans hovedverk til nå – før jeg tok Varig-flyet hjem. Alt dette på ti dager. Det var voldsomt. Året etter, med stipend fra Norsk Journalistlag, ble det to måneder fra Manaus i nord til Buenos Aires i sør. Roligere rytme ga mer innsikt. Det skjedde trolig også en form for mentalisering gjennom denne og seinere reiser, som hittil har blitt sju. Pluss en vellykket ferd sammen med kona mi til Cuba og en kunstverden som med til dels dramatiske midler synliggjorde en utvidet forestilling om det karibiske ved inngangen til et nytt millennium.

Jeg fikk helt sikkert et fornyet blikk på den hjemlige kunstsituasjonen etter utfarten i det globale. Utstillingen *Glokal kunst*, som IKM arrangerte i sine bokstavelig talt fengslende lokaler for ti år siden – som ble kuratert av en litauisk kunsthistoriker og en norsk kunstner, og inkluderte arbeider av tilflyttede kunstnere fra så vel ulike europeiske land som andre kontinenter – sto som en viktig manifestasjon for meg. I motsetning til mine kolleger som ikke fant det bryet verd å ta turen til Interkulturelt Museum i Tøyenbekken. Jeg fant dette forbausende med tanke på at sørafrikanske Gavin Jantjes på dette tidspunkt var i full gang med å åpne øynene hos et norsk publikum for en større kunstverden enn den man var vant til å møte på Henie Onstad Kunstsenter, blant annet med kunstnere som nigeriansk-engelske Yinka Shonibare, iransk-amerikanske Shirin Neshat og Jantjes' sørafrikanske landskvinne Marlen Dumas som bor i Nederland. Dette var før trioene for alvor ble internasjonalt berømt på Venezia-biennalen og Documenta. Men Gavin presenterte også unge kunstnere herfra – som algirisk-norske Hans Hamid Rasmussen – sammen med signaturene utenfra.

Jantjes er ikke bare en teoretisk kyndig formidler, han har også billedkunstnerens blikk. Etter utdanning i Hamburg, hvor han fikk en tysk livskamerat, barn og dermed opphold, gikk veien videre til England. Jeg ble engasjert av en utstilling jeg så av dette for meg da ukjente navnet ICA i London i 1976. På en måte ga hans grafikk – med tydelig adresse til Sør-Afrikas rasistregime – meg assosiasjoner til den norske GRAS-gruppas silketrykk, men bildene hadde også en egenartet og krass intensitet som gjorde at jeg skrev om dem ved hjemkomsten.

I 1989 deltok Jantjes på den særdeles viktige utstillingen *The Other Story – afro-asian artists in postwar Britain*, som åpnet i Hayward Gallery 29. november 1989. Da hadde jeg nettopp kommet hjem fra min første Brasil-reise. Da Angela Jantjes lånte meg katalogen til *The Other Story* sist lørdag – Gavin var i Sør-Afrika – oppdaget jeg at filippinskfødte David Medalla hadde vært med på samme utstilling. Han deltok på Documenta V, som jeg så i 1972. Medallas bidrag var en rød, romantisk-maoistisk snekret plattform med en stjerneformet skumfontene. Kunstneren selv gikk omkring iført maadress. Det var en utopisk konstruksjon som hadde mye til felles med sovjetiske avantgardeprosjekter og lite med den samtidige kulturevolusjonens programmerte bilder i Kina. Jeg var hoderystende forvirret over Documenta V, og skrev forhastet og ugjennomtenkt om den i Dagbladet. Mange arbeider derfra kom til å lagre seg i sinnet. Kurator den gang var sveitsiske Harald Szeemann, som siden skapte utstillinger med et spenn fra nyere finsk fotokunst til installasjoner fra Kina. Grenseløse og fantasirike Szeemann står i mitt minne som noe av en motpol til eurosentrisk Manfred Schneckenburger. Lørdag 7. mars snakket pakistansk-britiske Rasheed Araeen – kurator for *The Other Story* – om euro-sentrismen på et seminar om den indiske kunstneren Nasreen Mohamedi i OCAs regi. Han satt hvithåret og formulerte seg med ettertrykk og energi, synlig eldre enn da jeg opplevde ham i en debatt om Helio Oiticica på minneutstillingen over brasilianeren i Rotterdam for 17 år siden. Men mannens glød var fortsatt den samme. Det var en livgivende opplevelse.

Tilleggsopplysninger

Documenta i Kassel 1972-2007 som personlig erfaringsfelt

Appendiks

Alfredo Andersen, Sørlandet og Parana, Brasil.

(Ble bare opplest som sluttinnlegg, men fins i Dagbladets arkiv).

Kulturen i postmoderne tider: luksus eller nødvendighet?

av Ana Luisa Valdés



Foto: Studio Gimlin

Ana Valdés er forfatter og kulturskribent; i mange år tilknyttet Dagens Nyheter i Sverige. Hun sitter i styret for den Svenske Penklubben og har Midt-Østen og Kunst og Aktivisme som spesialfelt. Ana Valdés er aktuell med boken *Er tid skall komma* – utgitt på forlaget Ordfront, 2008.

Emile Zola var en engasjert forfatter. Hans skrift *J'accuse* vitner om et skapende menneske som var engasjert i sin samtid, en som lot hjertet og hjernen være med når han skrev med lidenskap om samfunnets utstøtte, om dem som ikke hadde noen stemme.

Journalistikk er ikke bare nyhetsformidling, det er også å skape og produsere nyheter. Lingvisten og matematikeren Noam Chomsky skrev sammen med økonomen og medie-analytiker Edward S. Herman boka *Manufacturing Consent*, en bok som beveger seg bak kulissene i nyhetsformidlingen og avslører hvordan de store nyhetsformidlerne underkaster seg et ideologisk prosjekt der nyhetene og oppfatningene blir bærere av bestemte budskap.

Saken med den veltede Saddam Hussein-statuen i Bagdad viser hvordan manipulererte bilder kan brukes for å skape konsensus eller for å illustrere et hendelsesforløp. Zolas lidenskapelige forsvar av kaptein Dreyfuss var forankret i en humanistisk tolkning, der sannheten og søken etter sannheten var viktigere enn alle realpolitiske situasjoner.

Kulturjournalistikk er en hybrid skapning, en mangehodet hydra med ståsteder i den akademiske verden, i litteraturen og i en tradisjon av litterær og intellektuell aktivisme, der navn som Zola, Hanna Arendt, Jean Paul Sartre og Naomi Klein er både inspirasjonskilder og forbilder.

På mine reiser til Midtøsten har jeg møtt journalister som Gideon Levy og Amira Hass, to israelske journalister som skriver for avisa Haaretz. Med utgangspunkt i et kompromiss mellom freden og det palestinske folkets rettigheter, skiller denne nyhetsformidlingen seg markant fra de øvrige israelske nyhetskildene. I Hass' och Levys tekster blir ikke palestinerne presentert som terrorister, og kampen om Midtøsten reduseres ikke til en konflikt mellom demokratiet og dets fiender.

Kulturjournalistikk nyanserer, presenterer andre forklaringsmodeller, ser skygger og trekker paralleller, drar slutninger og tør å formidle ubehagelige sannheter. Hanna Arendts verk *Eichmann in Jerusalem*, der hun skapte begrepet "the banality of evil", var en bestilling fra avisa The New Yorker som sendte Arendt til Jerusalem for å dekke rettsaken mot nazisten Otto Adolf Eichmann. Artiklene ble til bok, og boka ble et av de beste eksemplene vi har på en engasjert kulturjournalistikk, der filosofi og historiske paralleller bidrar til en bredere forståelse av en historisk hendelse.

Postmodernismen skildres av de franske filosofene Jean Francois Lyotard og Jean Baudrillard som det historiske øyeblikket der Vestens "store beretninger" ikke lenger er gyldige. Bibelen, marxismen og psykoanalysen, som påberopte seg å være universelle tolkningsmodeller, var ikke lenger tilstrekkelige for å skildre vår tids kompleksitet. Da modernismen var over, fikk vi oppfordring om å omfavne kaoset, å se på fragmentet, på det som er uforklarlig, det som ikke kan forstås utelukkende ved hjelp av fornuften.

For enkelte fortolkere innebærer dette kulturjournalistikkens død, ettersom det ikke lenger trengs noen fortolkning. For andre er det stikk motsatt; det er nå kulturjournalistikken burde høyne sin status og ikke lenger bli betraktet som en luksus som kobles sammen med underholdning.

Den samme diskusjonen fant sted mellom Luther og representanter for den katolske kirkens hierarkier. Luther hevdet at det ikke var behov for bindeledd mellom Gud og individet, at det fantes en direkte kommunikasjon mellom mennesket og det guddommelige. Den katolske kirken hevdet da (og nå) at menneskets sjel er besudlet av usynd, og at det bare er presten og velsignelsen som gis ved skriftemålet som kan få mennesket til å oppnå nåden.

Den spanske poeten Federico García Lorca ble drept av høyremilitsen fra hjembyen Granada i 1936. Drapet skjedde i den lille byen Viznar, og kroppen hans ble kastet i en massegrav. Ikke én avis publiserte nyheten om hans død. Trofaste venner som hadde fått brev fra ham, skjulte dette; de risikerte fengselsstraff og død dersom myndighetene fikk vite at de var venner av poeten.

Mellom 1936 og 2008 ble det produsert hyllemeter av bøker og artikler, og holdt uttallige foredrag og konferanser, om nyheten (eller ikke-nyheten) om Lorcás fengsling og summariske henrettelse. Men dagsavisene fra regionen, som *El Ideal*, mørkla hendelsen, og ingen fikk gjennom avisene vite at Spanias mest kjente poet var død.

I 2008 ga den spanske dommeren Baltasar Garzón ordre om at 19 massegraver med sivile ofre skulle åpnes. Man tror at liket av Federico García Lorca befinner seg i en av disse gravene. Det har gått 72 år siden han ble drept; hans død og hans grav er ikke bare nyheter, de er fragmenter av en historisk sammenheng som må settes inn i en kontekst og forstås.

Kultur er sjelden underholdende; den er utfordrende, den stiller spørsmål, den skaper uro, som narren i kong Lears øre; den tar opp ubehagelige sannheter, den avslører pinefulle hemmeligheter, den løfter på slør og inngår aldri kompromisser. Kultur er samfunnets grunnmur, kultur er vår kollektive hukommelse, våre myter, vårt språk. Uten kulturen kan ikke nye generasjoner forstå sammenhengene og reprodusere den kulturelle koden som får oss til å oppføre oss på bestemte måter, og til å se med kritiske øyne på vår samtid.

Kultur er å dyrke – en nødvendighet, en næring til sjelen og til hjernen, en eksplosiv nova som får oss til å være unike og samtidig en del av et fellesskap.

Kulturjournalistikk formidler ikke folkemeningen, det kan gjøres på lederplass; kulturjournalistikken skaper grunnlag for opinionen, og formidler oppfatninger som iblant kan sage over den grenen man sitter på.

Fallet er sjelden mykt, men man lærer seg å lande.

Oversatt av Kirsti Knudsen



Foto: Ole Kaland,
NRK

Jungeltelegrafen er NRK P2s magasin for den andre musikken – den som ikke høres særlig mange andre steder i norsk radio. Programlederne Sigbjørn Nedland og Arne Berg er begge erfarne radio-medarbeidere med engasjement og interesse for internasjonal musikk og kultur.

Jungeltelegrafen spesial

Hvorfor er alle medier livredde for all musikk som ikke er enten norsk eller angloamerikansk?

Hvorfor gjelder denne holdningen først og fremst musikk og ikke i så stor grad andre kulturuttrykk?

Hvorfor er musikk med tilknytning til tradisjon og folkekultur (norsk og internasjonal!) bannlyst i norske radiokanaler?

av Arne Berg og Sigbjørn Nedland

Innlegget ble fremført som en spesialutgave av Jungeltelegrafen i konferanserommet. Vi refererer kjøreplanen med manus, og viser til opptak på vedlagte DVD.

Foredragsjungel

1. CD k. 1

- a. LUS (Legges Under Studio = musikken fades og snakkes oppå) på 13"

2. Heads

- a. Velkommen til denne utgaven av Jungeltelegrafen
- b. I dag skal vi diskutere norske medier og internasjonal musikk
- c. Ikke minst hvorfor de er så redde for musikken
- d. Ikke all musikk, men all musikk som ikke 1: er norsk eller 2: er angloamerikansk
- e. Så skal vi ta for oss hvorfor dette først og fremst gjelder musikk, og ikke andre kulturuttrykk
- f. Til slutt skal vi se på det som faktisk er norsk, altså tradisjonsmusikken og folkemusikken
- g. Hvorfor er DEN bannlyst i norske radiokanaler?
- h. Men alt dette siden – først skal vi ha litt musikk

3. CD k. 2

- a. Hovedøen Social Club: Jeg vil ha en blå ballong
- b. LUS etter ett minutt eller så

4. St

- a. Du hørte noe så sjeldent som en salsalåt fra a-lista på NRK P1. Hovedøen Social Club er prosjektet til Sverre Indris Joner og hans kubanske kumpaner, hvor de har gitt seg i kast med den norske populærmusikkarven og arrangert den for et kubansk orkester. Resultatet ble ekstremt populært i Norge i fjor, og havnet på VG-lista, ikke minst PÅ GRUNN AV a-listinga på P1 – Norges største radiokanal
- b. Nå hadde jo dette aldri skjedd hvis de hadde sunget på spansk
- c. Eller hvis de hadde sunget UKJENTE låter
- d. Det var nettopp det gjenkjennelige i "Jeg Vil Ha En Blå Ballong" som gjorde at Norges største radiokanal tok i den
- e. Det var kanskje til og med det lett parodiske i den som fenget. Det var ikke salsa på alvor, liksom
- f. Men det VAR det jo. Sverre Indris Joner har spilt salsa i mange år, med sitt faste orkester La Descarga, uten at noen norske radiokanaler har brydd seg. Og i Hovedøen har han med seg musikere i verdensklasse – bassisten, for eksempel, har tidligere spilt i Irakere, Cubas kanskje aller mest kjente band
- g. Ja, før Buena Vista Social Club, da
- h. Ja, men DET er interessant. BVSC ble jo populære – med rotekke – om enn noe gammeldags – kubansk musikk
- i. Javisst, men det var ikke før en engelskmann og en amerikaner dro til Cuba, spilte inn plata og brukte all sin markedsrett til å tvinge oss til å høre
- j. Skal du begynne å disse BVSC også nå?
- k. Neida, slett ikke, men det ville ALDRI slått igjennom internasjonalt uten drahjelp fra Ry Cooder og filmen til Wim Wenders OG plateselskapet World Circuit og deres produsent Nick Gold
- l. Takk til dem for det

5. CD k. 3

- a. Buena Vista Social Club: El Cuarto De Tula
- b. LUS etter ett minutt eller så

6. St

- a. Buena Vista Social Club og et uforglemmelig stykke musikk fra den mest solgte plata med kubansk musikk noen gang
- b. Og den mest solgte plata Ry Cooder har vært med på også
- c. Men vi snakker om suksess her. La oss snakke litt om fiasko
- d. Fiasko?
- e. La oss snakke om en musikk som potensielt skulle kunne selge i bøtter og spann i Norge – la oss snakke om Nusrat Fateh Ali Khan
- f. Nusrat, ja. Han er noe så sjeldent som en pakistansk musiker med internasjonal karriere. Opprinnelig er han en sanger i sufitradisjonen som fremdeles regnes som den største utøveren i historien innenfor musikkformen qawwaali. Han tok sjansen på å gå på tvers av tradisjonen da han på slutten av 1980-tallet innledet et samarbeid med den kanadiske gitaristen Michael Brook. Resultatet ble en cd og en låt som tok verden med storm
- g. I alle fall deler av den ...

7. CD k. 4

- a. Nusrat Fateh Ali Khan: Musst Musst
- b. LUS etter at Nusrat har gått opp første gang

8. St

- a. Denne låta, og denne skiva, åpnet ørene i vesten for Nusrat og for qawwaalimusikken. I England ble den låta remikset av Massive Attack, og Nusrat turnerte Europa gjentatte ganger etterpå, han ble til og med i soundtracket til hollywoodfilmen Dead Man Walking
- b. Og han besøkte Norge. Mange ganger. Miloud Guiderk hentet Nusrat til Musikkflekken i Sandvika og til Cosmopolite i Oslo, før han til slutt fylte Sentrum Scene. Jeg tror Nusrat spilte i Norge en fem-seks ganger. Alltid utsolgt hus, alltid et henført publikum, og en salig blanding av nordmenn av norsk og pakistansk etnisk bakgrunn
- c. Norge er som kjent fullt av pakistanere. Skulle man tro enkelte politikere, er det ca. en halv million pakistanere i Norge, klar til å snikislamiser oss
- d. Da skulle man jo tro at norske radiokanaler kjenner sin besøkestid. Man SKULLE TRO at Nusrat Fateh Ali Khan hadde sin naturlige plass i det norske radiolandskapet
- e. Og det har han, i vårt program og på en del ikke-kommersielle nærradioer i Oslo-området – hvorav halvparten kringkaster på urdu
- f. Men i nasjonale medier for øvrig, intet
- g. Hvorfor er det sånn?
- h. Jeg tror det har med den kommersielle radiovirkeligheta å gjøre. Norge har hatt kommersiell radio i 25 år. I begynnelsen var nærradioene fulle av eksperimentering og vilje til å være et alternativ. Men da den kommersielle radiovirkeligheten festet seg, med Radio 1, P4 og nå sist Radio Norge, ble alt strømlinjeformet. Dessverre fulgte NRK etter, og P1 ble på mange måter den mest kommersielle av alle
- i. Det er kanskje derfor de er størst?
- j. Det er jo ikke sånn i resten av verden, at de mest kommersielle NØDVENDIGVIS dilter etter folkemeningen og det de TROR er hva folk liker
- k. Nei, for det finnes jo stasjoner der ute i verden som prøver å være med på å forme folkemeningen, og SKAPE hits
- l. Man kan for eksempel se musikk fra Afrika gjøre det skarpt i Frankrike

9. CD k. 5

- a. Tinariwen: Cler Achel
- b. LUS etter et minutt eller så

10. St

- a. Den kom litt uventet – den her
- b. Du kan så si – en gjeng tuareger fra ørkenen nord i Mali la ned kalasjnikovene og tok til telecasteren i stedet – resultatet har vært en stadig større hiphop hos Tinariwen – som nå blir invitert til de største festivalene i Europa. BBC erklærte skiva deres som årets rockeplate i fjor!
- c. Og de spilte på Øyafestivalen
- d. Der var også Lydverket
- e. Både på fjernsyn og radio
- f. Men prøv å finne Tinariwen på spillelistene til P4, hø hø
- g. Men tenk deg at det kom en bok fra Mali som fikk internasjonal oppmerksomhet
- h. Tenk deg at noen mumlet om Nobelpris og det summet i det internasjonale litterære miljøet om en afrikansk forfatter
- i. Altså omtrent på samme måten som det har gjort i musikkmiljøet om Tinariwen det siste året
- j. Da hadde Dagsrevyen, Anne Grosvold og P4s kulturredaksjon intervjuet henne, Aftenposten og Dagbladet ville skrevet side opp og side ned, og sannsynligvis ville vi sett høytlesning på Litteraturhuset med påfølgende debatt og signering før du hadde klart å uttale Sira Myre korrekt
- k. Hvis det hadde vært en billedkunstner som alle snakket om – som kom fra Afrika
- l. Så ville man intervjuet kunstnerisk leder på Samtidsmuseet og invitert vedkommende til operataket for å gjøre fotoshoot
- m. Men i musikken er det annerledes. Hvorfor det?
- n. Det er det store og ubesvarte spørsmålet i vår virkelighet. Det virker som om det er lettere å akseptere kunstneriske uttrykk fra andre land og kontinenter i andre kunstarter enn musikk
- o. Ja, og så i en kunstform til, der det kanskje er enda sterkere angloamerikansk dominans enn musikken

11. CD k. 6

- a. Asha Bhosle: Aye Gham-E-Dil Kya Karoon
- b. LUS etter ett minutt eller så

12. St

- a. Bollywood, ja – og filmindustrien. Der er situasjonen at Norge er nesten enda mer blind enn i forhold til musikken. Hollywood ruler
- b. Ja, og film fra andre land enn USA og Norge er det lite av på norske kinoer. Noe annet skandinavisk, noe engelsk, men uforholdsmessig lite til og med fra filmstormakter i Europa som Italia og Frankrike
- c. Både film og innspilt musikk er kunstformer som er del av store kommersielle apparater
- d. Og de er også kunstformer som tilbys oss i originalversjoner, og som når oss via teknologiske innretninger som kino, DVD-spillere, CD-spillere, ipoder og sånt
- e. Bøker oversettes til norsk. Et forsvinnende lite antall nordmenn leser dem på originalspråket
- f. Kunstutstillinger kurateres og tilrettelegges for et norsk publikum, og teaterstykker – til og med musikal med utspring i musikken til en svensk gruppe på fire bokstaver – alle fra begynnelsen av alfabetet – lages i norsk versjon
- g. Mens film og musikk altså i kraft av sine grunnleggende egenskaper avnyttes direkte fra kilden, slik de i utgangspunktet ble skapt, fordi selve *utøvingen* og *framføringen* her er minst like viktig som verket i seg selv og manus eller notebilde eller tekst
- h. Man kan selvfølgelig spille inn en coverversjon av både film og musikk med norsk tekst, eller man kan legge på norske stemmer på alle skuespillernes replikker i en film, slik man gjør i størstedelen av Europa, eller kanskje til og med få låne originalkompet til en låt og få sunget den inn med norsk tekst
- i. Men i alle fall vil man da oppleve dette som et helt nytt produkt, eller et produkt som det er tuklet med, slik at noe av det vesentlige og originale er tatt bort
- j. Men man kan selvfølgelig oppleve at det nye produktet får et eget liv, og sørger for en hit med utradisjonelt opphav

13. CD k.7

- a. Wenche Myhre: Når jeg blir 66
- b. LUS etter 30"

14. St

- a. Sånn kan altså noe så usannsynlig skje som at en tysk låt blir en hit i Norge
- b. Men det kommer an på om det samme ville skje om man prøvde seg på en Led Zeppelin-klassiker eller en Bollywood-hit
- c. Så kan det være at denne særegenheten ved musikken – som den delvis deler med filmen – at uttrykket og framføringen er så stor del av helheten at det bare er originalversjonen som gjelder, gjør at man ikke når fram hvis man ikke synger på engelsk?
- d. Det kan hende, og det kan hende at denne følelsen er så sterk at den til og med får norske artister til å skrive sanger og synge på engelsk – et språk de aller færreste av dem behersker bra nok til å kunne skrive særlig gode eller dyptpløyende tekster på
- e. – men det blir jo ikke avslørt av et publikum som selv er på omtrent samme språklige nivå når det gjelder engelsk ...
- f. Nå hjelper ikke engelsk språk heller alltid. Det finnes jo tusenvis av band og artister rundt om i mange land i verden som synger på engelsk uten at norske medier plukker dem opp av den grunn
- g. Men der har vi det andre elementet som musikk og film har felles: et fokus på kommersialisme – ikke bare fra dem som produserer og selger produktet, men også hos dem som formidler det
- h. Joda, det finnes bestselgerlister på bøker også, og spesielt populære og høyt prisede bildende kunstnere – men ingen medier bygger sin utvelgelse på hva som presenteres på hitlister
- i. – unntatt når det gjelder musikken, der hitlistene hemningsløst benyttes som målestokken man måler kvalitet og ikke minst anvendelighet av musikk etter
- j. Popularitet styrer valget av musikk, og popularitet kan man etter de flestes mening best måle ut fra hitlistene
- k. – Men — hva som kommer på hitlistene styres vel også av hva som spilles mest på radio?
- l. Nettopp! Og derfor har vi en slags selvoppfyllende ond sirkel her som forklarer mye av medienes "fremmedfrykt" i musikken
- m. Ja, for musikk er nemlig ikke bare gjenstand for vanlige journalistiske vurderinger i radio. I tillegg til å utgjøre innholdet i radioprogram på linje med nyheter, intervjuer, reportasjer osv., blir musikk betraktet som noe mer
- n. Musikk er på mange måter det som definerer radiostasjonens identitet, og som skal tiltrekke seg og holde på publikum
- o. Musikken skal altså skaffe publikum til det andre innholdet på radiokanalen
- p. – og holde på det publikumet og hindre dem i å skifte til en annen kanal!

15. CD k. 8

- a. Jingle for Radio Norge ("musikk fra de siste fire tiår")

16. CD 2/k. 1

- a. Survivor: Eye Of The Tiger
- b. LUS med én gang ...

17. St

- a. Dette gjør at de som bestemmer musikken for radiokanalene har tatt kontrollen over musikken bort fra programlederne og produsentene, og gitt den til en liten gruppe – ofte bare et par-tre personer – som skal bestemme hele radiokanalens musikkinnhold
- b. Idealet er å skape en musikkprofil som alle lytterne til radiokanalen liker
- c. Resultatet er at de blir livredde for å inkludere noe som helst som deler av lyttergruppen IKKE liker, og som dermed får dem til å skifte kanal
- d. Dette fører til en slags "minste felles multiplum"-filosofi, der bare den musikken får slippe til som ikke på noen måte kan oppfattes som så spesiell og uvanlig at den kan støte noen bort
- e. Slagordet for den slags radio har gjerne vært "give the people what they want"
- f. Det høres jo svært demokratisk og fint ut

- g. Ja, men det er ikke et dekkende slagord for hvordan virkeligheten ser ut. Det mer korrekte slagordet ville være "give the people what they're used to getting"
- h. Mennesker er jo gjerne sånn at de vil ha mer av det de allerede liker. Det de vil ha, er da ofte det de er vant til å få
- i. Alle miljøer, alle grupper av mennesker, er avhengige av noen modige foregangsmenn som skal utforske nye muligheter, prøve nye ting, og være dem som leder an i ny utvikling
- j. Disse er det ikke plass til i moderne kommersiell radio. Her er disse foregangsmennene byttet ut med etterdiltere som febrilsk prøver å unngå å støte noen, unngå å utfordre noen, unngå å overraske
- k. Ikke rart at musikken blir kjedelig og forutsigbar.
- l. Ikke rart at det ikke er åpning for nye og spennende låter – med mindre det foreligger en eller annen bekreftelse på at publikum allerede har vent seg til dette og godkjent det gjennom andre kanaler
- m. Da er det jo helt klart at noe sånt som dette kan man slett ikke ta sjansen på å spille:

18. CD k. 9

- a. Synnøve Bjørset: Sagenspringar
- b. Hele?

19. St

- a. Norsk folkemusikk godtas ikke i moderne kommersiell radiotenkning
- b. Ikke annen folkemusikk heller, for den saks skyld. Ikke gammeldans heller. Ikke tango, ikke jazz, ikke klassisk, ikke soukous, ikke merengue, ikke qawwaali, ikke salsa. Ikke engang ekte blues eller opprinnelig bluegrass
- c. Kort sagt, ikke noe som ligger – om enn bare lite grann – utenfor allfarvei for et radiopublikum som er oppdratt til at de skal like bare anglo-amerikansk popmusikk
- d. La oss gjøre et eksperiment, og overføre dette til en annen form for kultur – nemlig mat
- e. Tenk deg at det i likhet med i radiobransjen var noen få store aktører som kontrollerte hele kafé- og restaurantmarkedet i Norge
- f. Tenk deg at de hadde kjørt alle restauranter og kaféer etter musikkentreprenørenes slagord om "give the people what they want" gjennom de siste 20 åra
- g. Da hadde vel til og med Pizza Grandiosa vært for eksotisk, og sjanseløs til å erobre det norske markedet
- h. og vi ville i alle fall ikke ha kunnet gå ut og velge fritt i vietnamesiske, etiopiske, kinesiske, spanske, libanesiske eller karibiske restauranter
- i. Matkulturen i Norge i dag er det beste beviset MOT "give the people what they want"
- j. Når det gjelder mat, så viser erfaringer tvert imot at folket gjerne prøver seg på noe nytt og ukjent bare de får sjansen til det
- k. Tenk om vi kunne få litt av den ånden inn i musikk- og radioverdenen, du
- l. Da ville vel Jungeltelegrafene vokst til største program på P2, da
- m. – Jamen det er vi jo
- n. – Åja – ja visst. Kanskje det ER noe der, du ...

20. CD 3 k. 1

- a. Collage av Jungeltelegrafene-jingler, avsluttet med "Jungeltelegrafene – den andre musikken"

Betraktninger rundt kulturen i journalistikken

Å leie på en elefant

av Mala Wang-Naveen

Jeg har kalt innlegget mitt betraktninger rundt kulturen i journalistikken, en noe ullen tittel. Betraktninger høres både uforpliktende og lite konkret ut, og mest av alt høres det ut som om jeg ikke kan bestemme meg for om jeg ønsker å snakke om kulturjournalistikk eller journalistenes kultur. Dobbeltmeningen kan jeg forklare med at jeg gjerne vil dele mine betraktninger om begge deler.

Først og fremst vil jeg si noen ord om min opplevelse av hvordan genuint mangfold oppstår. Jeg er blant dem som tror at mangfold i kulturlivet er noe som vokser frem organisk, bygger seg opp kredibilitet og skaper begeistring ved å stå støtt på egne ben – og at dette helst skjer når de rette menneskene med de riktige nettverkene står bak. Disse igjen burde inngå i det lukkede kretsløpet norsk kulturbransje i stor grad er.

Dette er ingen spesiell innrømmelse fra en journalist, tvert imot en sannhet som vi har anerkjent i offentligheten. Dette er også en av grunnene til at Mangfoldsåret ble initiert, for å stimulere mangfoldet til å trenge gjennom og bryte opp slike kretser. Jeg vil på ingen måte undervurdere de mulighetene som ble skapt gjennom året; en av grunnene er at jeg selv har sett hvordan det har hentet frem nye stemmer. En annen grunn er at det i det store og hele er for tidlig å si noe om året fikk noen målbar effekt. Men med utgangspunkt i en generell betraktning, kan jeg si at slike tiltak heller ikke er uten bieffekter vi gjerne skulle ha vært foruten.

Da tenker jeg på skippertakene som tas for mangfoldet. Den vonde bismaken av at vi forholder oss til noe kunstig, til eksotifiserte kulturaktører. Jeg snakker om fremmedgjøringen – ja, denne enestående oppkonstruerte følelsen av at nå er mangfoldsfokuset her, dere. Jeg snakker om noe som kom som et unntak, et år hvor vi måtte ta hensyn for å unngå dårlig samvittighet. Etter å ha deltatt i Mangfoldsårets siste oppsummeringskonferanse, satt jeg igjen med et inntrykk av at enkelte gjorde desperate forsøk på å vise frem sitt ikke-eksisterende mangfold. Og jeg ble usikker på om de forsto alvoret i sin mangel på konkrete, stimulerende tiltak.

Jeg har hørt historier om forskjellsbehandling i teatrene, snakket med skuespillere som er deprimerte fordi de blir typecastet, sett r'n'b-sangere og rappere som må stille opp og snakke om tvangsekteskap og omskjæring. Kunstneren med minoritetsbakgrunn er i Norge i høy grad representant for sin innvandrerskhet, og mens ingen samler og intervjuer tre hvite, norske jenter som ved en tilfeldighet ga ut en singer/songwriter-plate samme år, lager mediene uten å blunke samlesaker dersom de tre skulle vise seg å ha det til felles at de har foreldre som er innvandrere. Men dette gjelder ikke bare kulturprodusentene. Jeg har tidligere blant annet skrevet om at NRK har bevist sin egen lukkethet ved kun å slippe til andregenerasjonsnordmenn med feilfri diksjon på skjermen; resten ble samlet opp i program som Migrapolis. Dette skal jeg komme tilbake til senere.

Vestlig kunst og kultur er et prestisjeområde hvor mange konkurrerer, mens ikke-vestlige kunstnere og kulturmedarbeidere i større grad blir neglisjert da det er lite prestisje i å kuratere, engasjere eller fremheve dem. Så det vi står overfor er ofte store, kjente aktører som driver frem kunst og kultur som de selv er komfortable med, men som ikke nødvendigvis reflekterer Norge i dag. Posisjonering og hegemonisk tankegang råder grunnen på begge sider – både hos dem som formidler og dem som leverer kulturproduktene – og det gjør det vanskelig å slippe til. I et slik landskap blir den "flerkulturelle" definert kun gjennom sin flerkulturalitet, som om det i seg selv er alt som definerer vedkommende.

Men hva hvis norsk presse også inngår i et slikt lukket kretsløp? I går hevdet Atta Ansari at den norske arbeiderklassen vet mye mer om innvandrerne i Norge, for de møter dem i hverdagen sin og de deler en felles plattform, mens den tradisjonelle kulturjournalisten tilhører middelklassen og i høy grad er preget av det. Journalister i dag opererer mye mer som individualister og i veldig liten grad ut fra en politisk fellesplattform slik det var en gang i tiden. Jeg tror at den ubehagelige trenden med å skille ut journalistikken som angår mangfoldet, som NRK tok to skritt videre med Migrapolis, var et uttrykk for nettopp den skjevheten vi kan oppleve i dag. "Mangfold er noe som skjer et annet sted, og derfor angår det jo ikke meg! " Dette er en opplevelse som står sterkt i en hvit, norsk medievirkelighet.



Foto: Ram Gupta

Mala Wang-Naveen er journalist, kommentator og anmelder i Aftenposten. Hun har en mastergrad i litteraturformidling og bakgrunn fra medievitenskap. Har siden 2000 vært tilknyttet Aftenposten hvor hun i en årrekke jobbet i Oslopuls, men er i dag ansatt i Kulturavdelingen i morgendnummeret. Har bidratt i en rekke antologier, og holder foredrag om temaer som den moderne kvinneverden, mediafeltet, eller det flerkulturelle Norge.

Selv om jeg vet at veldig mange av mine kolleger rundt om i landet er dyktige journalister og gjør en glimrende jobb i møte med minoriteter i Norge, skal vi ikke slutte å stille spørsmål om den emosjonelle kompetansen og intuitive forståelsen kan bli bedre. Men kan den det? Når journalistene i det store og det hele bor og lever segregert, er høyere utdannet, opplever seg som fremmede i møte med minoriteter, og føler at de gjør noe utenom det vanlige når de skriver om Melafestivalen eller BollywoodFest? Det vi sitter igjen med er to versjoner av Norge. Den ene er den virkelige – den journalisten lever i. Den andre er den spennende dimensjonen som man av og til besøker, men som man på daglig basis ikke forholder seg til. Og dette kan nok i stor grad gjelde redaktører også. Etter å ha hørt på Karl Knapskog i går, var det ikke vanskelig å konkludere med at ikke bare utdanning, men også alder, interesser og nettverk står i veien for den forståelsen som må vokse frem mellom mediene og Det Nye Norge.

I min invitasjon til Du store verden!s seminar, sto det: Vi som jobber nettopp med internasjonalt kultursamarbeid, interkulturelle relasjoner – og synliggjøring av og økt tilgang til kunstscenene for de mange kvalitetsartister i Norge som har en annen "skole" i sin utdanning og karriere enn den norske mainstream – ser "den flerkulturelle artistkategorien" som problematisk. I Mangfoldsåret, har vi hørt artister "med minoritetsbakgrunn" som undres: "I 2008 – engasjeres jeg fordi jeg er god kunstner, eller fordi jeg er brun i huden?"

Jeg kan forsikre dere om at denne opplevelsen er ikke unik for kunstnerne som ble engasjert i Mangfoldsåret. Jeg har hatt profesjonelt relaterte eksistensspørsmål, jeg også. Da jeg begynte i Aftenposten, tok resepsjonsvakta meg en gang for å være kantinedama, mens lønningskontoret trodde jeg var avisbud. Det gjorde meg brått bevisst på at jeg var ingen dusinvare i det aftenpostenske hus. Dette fikk ringvirkninger som skapte en identitetskrise i meg – som jeg tror aldri vil ta slutt. For min identitet, i liket med den Helge Rønning viste til i går ved å referere til Amartya Sen, er flytende. Min rolle i journalistikken ble tidlig og i høy grad formet av at jeg så min rolle utenfra og følte meg tvunget til å tolke den ut fra forventningene til meg. Hva slags journalist var jeg? Jeg har vært på uttallige seminarer og konferanser med temaer relatert til det vi prater om i dag, men jeg vet ikke om jeg har blitt klokere. For det eneste svaret jeg fikk på mine spørsmål om hva slags journalist jeg skulle være, var at jeg var som veiene, og måtte bli til mens jeg gikk. I likhet med skuespillere var jeg også engstelig for å bli typecastet, og lenge var jeg veldig bevisst på ikke å skrive for mye om problematikk eller temaer knytte til mangfold eller innvandrere. Først etter de skarpe frontene under og etter debatten rundt Mohammed-karikaturene – da plutselig alle med brun hud var muslimer til det motsatte var bevist – fikk jeg merke forandringene på kroppen. Jeg kunne ikke være i den posisjonen jeg var og tie stille – det ville rett og slett være arrogant og ignorant ikke å benytte seg av det privilegiet det var å kunne få nyansere og kanskje dempe den krasse tonen som oppsto.

I går undret Arne Ruth seg, etter å ha plukket opp en tilfeldig avis, over hvorfor ingen navn i avisene var ikke-norske. Da kan han ikke ha lest mye i Aftenposten hvor jeg har jobbet i ni år og skrevet en god del artikler. Arne Ruth lurte også på om hvorfor vi ikke skriver om annet enn det som handler om mangfold og innvandring, og det skal jeg også svare på. For det første, vi skriver om andre ting, det har jeg alltid gjort. Jeg har vært meget bevisst på at jeg ikke skal bli stemplet som talsmann for noen, eller være et lite bilde i margin hver eneste gang innvandrere diskuteres. Så hvorfor skriver jeg om temaer som kan relateres til innvandrere da? Hvorfor er ikke det en av de tingene jeg holder meg langt unna? Jo, fordi jeg ofte kan føle at "hvis jeg ikke gjør det, så gidder ingen andre". Et annet moment er at mine foreldre og deres indiskhet er en del av meg. Jeg går ikke rundt og er meg det bevisst i alt jeg gjør, like lite som jeg er opptatt av at jeg har høyere utdanning, er heterofil, gift, feminist og hundeeier i min hverdag. Men av og til kan og vil disse tingene spille inn, og da – Arne Ruth – skriver man om det. Tro meg, journalister med minoritetsbakgrunn kan oppleve denne situasjonen som noe absurd. Vi går rundt i vår tilværelse med en stor elefant ved siden av oss – vår egen bakgrunn – og av og til peker vi på den og sier: "Ja, jeg vet den er der, men den er ikke farlig!" Grunnen til at jeg stiller på arrangementer som dette er at jeg håper at jeg kan være en del av den bevegelsen som gjør at mine etterfølgere i norsk journalistikk slipper å gå rundt og leie på denne elefanten. For det er slitsomt ikke å få være "bare journalist".

Det jeg har forsøkt å fortelle med dette, er at like lite som jeg ble journalist for å skrive om innvandrere i Norge, like lite valgte de fleste kunstnere dette yrket for å være "minoritets-kunstnere". Spørsmålet som egentlig ble stilt meg i invitasjonen til dette todagersseminaret: "Kan de behandles som bare kunstnere?", har et ekko i mitt eget liv. Kan mennesker som meg behandles som bare journalister? Kan vi noen ganger bli fargeblinde?

Jeg opplever ofte at de som deltar på seminarer er hvite som diskuterer mangfold. Det er hvite som bekymrer seg, og så er vi som skriver eller prater på tv, kalt inn som sannhetsvitner. Lite er

nytt, folk er runde i kritikken sin, og vi som er journalister blir litt kritiske og litt apologetiske i våre vurderinger av situasjonen. Vi er tross alt blitt invitert inn til å sitte ved bordet, og da har man jo på sett og vis kommet langt allerede, det er vi levende beviser på. Men vi har ingen Obama i Norge, vi har bare så vidt kommet i gang med dialogmøtet som jeg tror vil gå inn i historien som et vannskille i vår tid. I Norge skaper vi i denne stund større og større takhøyde for å være uenig, for å renske luften og se hverandre i øynene med respekt før vi hevder våre standpunkter. Så lent mot dette vil jeg kommentere noe Nazneen Khan-Østrem, som jeg opplever som intelligent venninne og dyktig journalist, sa i går. Hun pekte blant annet på en rekke eksempler på vellykket multikulturell korrigering i USA, blant annet gjennom komedien. Det er å sammenligne epler og appelsiner, for vi har ikke dette sammenligningsgrunnlaget, verken historisk eller demografisk. Norge er et umodent land med henblikk på flerkulturalitet. Populærkulturen har utvilsomt en veileder i USA, og nettopp på dette feltet har jo ikke norske med minoritetsbakgrunn problemer med å hevde seg, det ser vi innen rap, r'n'b, et blomstrende standup-miljø og TV-serier som "Glatte Gater" og "Jallahrud".

Men går vi til det innvandringspolitiske, ser vi dessverre oftere at vi tyr til Danmark som sammenligningsgrunnlag, og der synes jeg ikke at det har gått så bra som det tross alt har gjort i Norge.

Kunsten

Jeg tror vi korrigerer oss selv og våre inntrykk nettopp gjennom slike dialoger som vi ser på Litteraturhuset for tiden. Dette føyer seg også inn i det Helge Rønning sa i går, at vi vil så gjerne ha elitisme, men norske massemediers dilemmaer er at de skal nå bredt. De sammenligner seg med internasjonale elitemedier som La Republica og Le Monde, men kun 12 prosent av Frankrikes voksne befolkning leser aviser, så vi har større utfordringer når det gjelder det å nå bredden.

En ting er de store møtene, men med fare for å høres litt pompøs ut: Bør ikke hver enkelt også gå i dialog med seg selv? Mitt svar på spørsmålet er selvfølgelig farget av at jeg som journalist har en vedvarende identitetskrise, og at jeg synes flere journalister burde hatt det, slik at vi i større grad hadde unngått å skrive for oss selv eller vår egen krets. Når jeg skriver om innvandrere, står jeg alltid i fare for å møte anklager om at jeg ikke bør gjøre det, for det vil stigmatisere meg. Dette seminaret har gjort meg oppmerksom på hvordan mine utfordringer speiler seg i utfordringene til de kunstnerne som Du store verden! er opptatt av. Jeg har også notert meg at inviterte medier har utvist en unnfalleshhet i forhold til dette seminaret, og det synes jeg er beklagelig. De kunne i det minste ha møtt opp og gjort møtet litt mer hvitt slik det pleier å være. Og hvor er minoritetene i mediene? Kan det skyldes materialtrettthet?

Likevel må jeg berømme Du store verden! som inviterer til en drøfting av akkurat denne problemstillingen. Som allerede nevnt, vi er inne i en dialogtid og en vektlegging av at vi ønsker å forstå hvorfor den andre sier det hun sier. Så hvordan skjer en naturlig – for å bruke et litt ladet ord her – integrering av "ikke-vestlige", "minoritets- eller flerkulturelle" slik at artister får den samme behandlingen i mediene som etnisk norske kunstnere? Hvordan unngå neglisjering, særbehandling og snillisme?

"Kulturens hybriditet gir håp, i motsetning til dem som står på sitt og insisterer," sa Helge Rønning i går. Dette fikk meg til å tenke på hvor store definisjonsspørsmål vi egentlig drøfter her. Mitt utseende bedrar folk til å tro at jeg er noe annet enn vestlig i kropp og sjel, og jeg tror at usikkerheten mellom oss skaper en avstand som vi ikke klarer å gi en merkelapp. For det er ikke rasisme eller fremmedfrykt, bare en avstand skapt av annerledeshet. Derfor er også mitt noe nedslående svar at jeg tror det er kulturjournalistikkens iboende vesen at ubevisst neglisjering, særbehandling og snillisme ikke kommer til å bli borte før mediene selv er dette mangfoldet. Jeg har i alle år stått på podier og scener, enten for å snakke om det manglende mangfoldet i mediene eller for å rekruttere unge mennesker til å bli skrivende – noe som fremstår som veldig uglamorøst og mer som en hobby de kan drive med på Facebook. Men når jeg først står her og ser dere i øynene, kan jeg si at vår felles utfordring er at de mest sentrale rollene i kultur-Norge innehas av den øvre, hvite middelklasse. Først når denne skjevheten er borte, og når det finnes et større mangfold blant Norges kulturelledere, vil vi se den genuine og mer helhetlige forståelsen av dem som i dag får stemoderlig behandling.

Jeg setter min lit til den generasjonen som vokser opp med ulike kulturer som en naturlig del av sin oppvekst, noe som ikke kan påtvinges de generasjonene i mediene som råder nå. Når dette er sagt – i selvkritikkens skarpe lys – så har vi forpliktelser som journalister, men ingen kan kreve hva som skal være vårt fokus. Vi skal være lydhøre, men ikke underdanige, og vi skal etterstrebe den høyeste kvaliteten i vår journalistikk. Men feilsteg vil forekomme i et samfunn

hvor vi fremdeles føler hverandre på tennene. En av medienes forpliktelser er også å si det som ingen vil si, sa Helge Rønning i går. Jeg er en av disse representantene som skal tolke samfunnet, og jeg tolker det dit hen at det dere venter på er rett rundt hjørnet. Jeg merker det når jeg snakker med jevnaldrende og yngre kolleger, når jeg er ute blant folk og de forteller meg ting uten at de behøver å unnskyldes seg for sin manglende kunnskap om min bakgrunn, eller når vi ikke trenger å få på plass flere ting før vi kan begynne på det vi egentlig skal snakke om.

For noen uker tilbake ble jeg invitert til Top Ti, en kåring av de ti beste lederne med minoritetsbakgrunn. Jeg gruet meg lenge til å si det jeg sa der, først og fremst fordi jeg så hvor hardt arrangørene hadde jobbet med å få til arrangementet som fremsto som både profesjonelt og gjennomtenkt. Det jeg sa var at jeg håpet at arrangementet snart hadde utspilt sin rolle, at vi slipper å møtes for å fremheve oss selv på denne måten. At vi snart er en naturlig del av samfunnet, og at det snart er opplagt at vi er nordmenn og at vi skaper kultur mot mosaikker av bakgrunner og ikke ensfargede baktepper.

Apropos en redigert kulturoffentlighet

av Samir M'kadmi

I likhet med resten av verden er Norge i endring, både kulturelt og demografisk. Men endringene er ikke like synlige på alle felt, og særlig kunstfeltet ser ut til å lide av manglende balansert medieoppmærksomhet. Hva er årsaken?

Kunstfeltet er i denne sammenheng det man tradisjonelt kaller billedkunst og som i dag omfatter et bredt spekter av nye teknikker, medier og aktører.

Innlegget er strukturert rundt tre momenter: Først en introduksjon, med en skjematisk beskrivelse av kunstfeltet, der mediernes og kulturjournalistens rolle, posisjon og makt i kunstfeltet skisseres. Deretter et konkret eksempel, en case, som tar opp hvordan marginalisering på grunnlag av etnisk tilhørighet skjer i kunstfeltet, uten at medier eller kulturjournalister setter søkelyset på det. Viktige aktører på den norske kunstscenen blir marginalisert, både i teori og praksis. Hvordan man definerer tilhørighet påvirker de praktiske valgene man foretar seg i kunstnerisk sammenheng. Til slutt ser jeg på begrepet nærhet som et mulig verktøy for å forstå hvordan og hvorfor medie- og kulturjournalister marginaliserer saker og viktige aktører i kunstfeltet.

Kulturlivets internasjonale virkelighet – hvilket ansvar har mediene? Spørsmålet forutsetter at mediene har makt og dermed et ansvar. Det er dette ansvaret overfor kulturlivets internasjonale virkelighet seminaret skal drøfte. Begrepet medier brukes i betydningen massemedier, det vil si presse, radio, fjernsyn og Internett.

Mediefeltet i kunstfeltet

Mediernes innflytelse og makt i kunstfeltet er strukturell og relasjonell; den virker på flere nivåer og på ulike måter. Skjematisk sett består kunstfeltet av en rekke aktører og institusjoner med ulike posisjoner og disposisjoner: kunstnere, agenter, kuratorer, gallerister, museer, statlige institusjoner, kunstkritikere og kommentatorer.

Spesifikke investeringer i feltet avkreves av alle nye inntredere, som for eksempel utdanning, kunnskap om kunst og fortrolighet med etablerte estetiske retninger, og kunstneriske strategier og sjangrer.

Karrierer innledes og standpunkter markeres – for eller imot et kunstuttrykk eller en estetisk retning, for eller imot en aktør eller en institusjon. Gevinsten kan være av økonomisk og/eller symbolsk art, som anerkjennelse som kunstner, kurator, gallerist, kunstkribent eller kunstkritiker. Det som står på spill, og som er felles for alle aktørene i feltet, er spørsmålet om kriterier, om adgang til å definere kvalitet og kunstens verdi.

Det finnes ingen nøytrale aktører i kunstfeltet; alle har investert symbolske verdier de vil ha avkastning på. Alle har et fagideologisk og politisk ståsted, en skole, en praksis, en smak og et kvalitetsbegrep de kjemper om hegemoni for. Her finnes det ingen universell sannhet; alt oppnås gjennom utveksling, konfrontasjoner, transaksjoner eller konsensus. Kunstkritikeren og kommentatoren er en del av kunstfeltets symbolske økonomi; også de har interesser, et ståsted, en fagideologi de skal forsvare, lojalitetsbånd de skal ta vare på. Disse interessene kan journalisten fremme gjennom utøvelsen av journalistgjerningen. Gjennom seleksjon, anmeldelsesomfang, form og innhold kan journalisten regulere viktigheten av budskapet. En kommentar eller kunstkritikk er sjelden en nøytral handling, som regel er opplysningen akkompagnert av evaluering, råd og en kvalitativ verdisetting.

Mediene er et ledd i velsignelsesprosessen, eller det den franske sosiologen Pierre Bourdieu kaller *consecration*, altså legitimering. For en kunstner kan suksess og anerkjennelse være forskjellen mellom synlighet og usynlighet. En omtale kan åpne dører, mens stillhet kan sende en kunstner eller et prosjekt tilbake til anonymitet.

Autoritetsposisjoner i utdanningssystemer, statlige kulturinstitusjoner, gallerier, museer og medier oppfyller ulike gatekeeper-funksjoner.



Samir M'kadmi er kunstner og kurator, utdannet ved l'Ecole des Beaux-Arts, i Frankrike. Hans interessefelt strekker seg fra elektronisk basert kunst til foto, video og installasjon. Han har ledet og realisert en rekke prosjekter både som kunstner og kurator. Fra et kunstfaglig perspektiv, så vel teoretisk som praktisk, er M'kadmi engasjert i områder som omfatter sosiopolitiske og humanøkologiske problemstillinger. Han har femten års undervisnings erfaring i kunsthøgskole fra både forskoler, høyskoler og universitet. M'kadmi har vært høyskolesensor og ledet kunstfaglige juryer på høyeste nivå.

Medienes gatekeeperrolle

Gatekeepingteori, slik den ble formulert av psykologen Kurt Lewin¹ og utvidet til kommunikasjon, fastslår at det er krefter som kan lette eller hindre sirkulasjonen av nye historier gjennom gatekeepingsprosessen. Tidligere undersøkelser i gatekeepingteori konsentrerte seg rundt den enkelte gatekeepers avgjørelser og valg. Professor og forsker i journalistikk, David Manning White², mente at nyhetsformidlingen er fullstendig basert på gatekeeperens holdninger, opplevelser og forventninger. Gatekeeperen bestemmer hva som får komme på trykk i avisa.

Selv om dette synet er blitt nyansert gjennom ulike kritiske innvendinger i ettertid, peker teorien på aspekter ved nyhetsformidlingen som i dag har fått en ny aktualitet, gjennom blant annet den siste Maktutredningen i Norge.

I boka *Makten og demokratiet* peker forfatterne på at "Medienes makt ligger i å sette dagsorden, legge premisser til rette, definere situasjonen, autorisere hva som er betydningsfullt og hvem det er verdt å lytte til. De har makt gjennom valørene i det språket de bruker, gjennom kroning av helter og gjennom avsløring og detronisering. (...) Samfunnsdebatten er i sterkere grad sentralisert og regissert på journalistiske premisser.»³

Bagatellisering av mediemakten i kunstfeltet

Til tross for at gatekeeping er et kjent fenomen, fortsetter mediene å bagatellisere mediemakten. Få våger å kritisere en kulturjournalist for partiskhet, favorisering, marginalisering, interessekonflikt eller overdreven anvendelse av maktspråk.⁴

De berørte aktørene ender selv opp med å bagatellisere mediemakten, fordi de verken ønsker å fremstå som ofre eller tapere. Men alle visningssteder samler på anmeldelser som de henger godt synlig på oppslagstavler eller samler i mapper som legges frem til publikums disposisjon. Styrene i de store kunstinstitusjonene har en fast sak på sin dagsorden som de kaller presse eller medier. Man er opptatt av hvordan man blir fremstilt og omtalt, og man har en mediestrategi. Mediesynlighet er et nøkkelord. Dersom en kunstinstitusjon som mottar store bevilgninger ikke er synlig nok, tar det ikke lang tid før man begynner å stille spørsmål ved institusjonens ledelse og kompetanse. Det samme gjelder for kunstnere, som i sine søknader legger ved artikler og henvisninger til positiv kritikk og omtale. Med andre ord, mediemakten opererer på ulike nivåer og med ulik styrke i kunstfeltet.

Fagspesifikke medier som fagbladet Billedkunst eller nettstedet Kunstkritikk er veldig viktige, men de er for interne og angår i hovedsak kun kunstfeltet selv.

Vilkårlighet i mediedekning av kunst og kultur

Verken pressen eller TV ser ut til å ha en bevisst politikk på dette feltet. Det er den enkelte kulturredaktøren og/eller kulturjournalisten som avgjør hva som er verd å dekke. Billedkunst generelt er stemoderlig behandlet i norsk presse og enda verre i NRK. Fravær av en reflektert og planmessig tilnærming til mediedekning med hensyn til representativitet av mangfoldet åpner for vilkårlighet, det vil si etablering av identitet og personlige preferanser som prinsipp, nærhetsprinsipp. Jeg vil komme tilbake til nærhetsprinsippet litt senere.

Fravær av refleksjon rundt problemstillingen antyder fravær av bevissthet om representativitet og mangfoldsproblematikken. Det kan også antyde en bevisst avstandtagen til internasjonalisering og mangfold som et fenomen kulturjournalisten forsøker å nedtone eller undertrykke gjennom de valgene han foretar i sitt daglige arbeid.

¹Lewin Kurt, *Frontiers in group dynamics II: Channels of group life; social planning and action research. Human Relations*, 1, 143-153. (1947).

² David Manning White, *The "gate-keeper": A case study in the selection of news. Journalism Quarterly*, 27, 383-390, (1950).

³ Øyvind Østerud, Fredrik Engelstad og Per Selle, *Makten og demokratiet. En sluttbok fra Makt- og demokratiutredningen*, s 29, (2003).

⁴ Det er en studie verdt å undersøke hvordan Aftenposten kommentator, Lotte Sandberg i årenes løp har brukt og fremdeles bruker begrepet faglighet eller kunstfaglighet for å evaluere, rangere, inkludere eller ekskludere ulike aktører i kunstfeltet, uten å føle seg forpliktet til å redegjøre for hva hun legger i begrepet kunstfaglighet.

Kulturjournalister er, ifølge Karl Knapskog⁵, de journalister som har høyest utdanning og lengst skolegang. Altså, den gruppen med høyest kulturell kapital i mediefeltet finner ikke grunn til å stille spørsmål ved de gitte skjevhetene i mediedekningen av verken det internasjonale eller det transnasjonale i kunstfeltet. Det er de samme som produserer og reproduserer disse skjevhetene gjennom det usagte, det uformidlede, det ukommenterte. Med Bourdieu kan jeg legge til, gjennom det utenkte, innskrevet i kulturjournalistens sosiale arv som habitus og doxa – som praktisk tro, og som primær erfaring og aksept av den etniske, sosiale og kulturelle orden som en selvfølge.

Det er rimelig å anta at skjevhetene i mediedekningen kan skyldes en slags "blindhet", der identitet og likhet fyller hele synsfeltet. Det kan også skyldes en vegring mot det ukjente, hvis det ikke er en bevisst fortrenkning av mangfoldsproblematikken. Et annet problem ved identitetsrelatert "blindhet" er at den påvirker også en fundamental funksjon ved kulturjournalistikkens praksis, nemlig dens maktkritiske rolle. Dette fører til at kulturskribenter ikke stiller kritiske spørsmål når mektige aktører i kunstfeltet utviser blindhet, etnisksentrert arroganse eller mangel på sensitivitet med hensyn til representativitet og marginalisering.

Lights On, norsk samtidskunst som konkret eksempel

– utstillingen og arrangementet

For å ta et konkret eksempel, vil jeg henvise til Astrup Fearnley Museum (AFM) i fjorårets store satsing på den unge norske kunstscenen, som også kan sees på som et "bidrag" til Mangfoldsåret 2008. Arrangementet fikk stor medieoppmerksomhet. Men en kritisk tilnærming til arrangementet og utstillingen fra et pluralistisk og mangfoldsperspektiv ville ha vist at *Lights On, norsk samtidskunst*, var en skandale. Begrep som globalisering og internasjonalisering, som AFMs kuratorer opererte med, blir i denne sammenheng synonym med etnosentrisme og eurosentrisme. Fra januar til mars 2008 ble over 33 unge norske kunstnere presentert på AFM. Arrangementet inkluderte et omfattende diskusjonsprogram som involverte en rekke aktører, fire ikke-kommersielle gallerier med egne programmer og kunstnerlister, det vil si godt over 100 deltakere.

En gjennomgang av navnelistene og et par besøk til utstillingen ga klar indikasjon på at dette mangfoldet var svært partielt. Dobbelkommunikasjonen gikk ut på å presentere utstillingen og hele arrangementet rundt *Lights On*, gjennom begrep som internasjonalisering og globalisering, mens den i realiteten var både etnisk- og europeisksentrert.

Navnelistene i AFMs store markering var kjemisk frie for navn med klang fra Afrika, Sør-Amerika, Asia eller Midtøsten. En rekke dyktige unge norske kunstnere med sterke og relevante kunstnerskap med bakgrunn fra disse regionene ble utelatt. Hvorfor?

Dette spørsmålet burde pressen ha sett som sin oppgave å stille AFMs⁶ hovedkurator og direktør, Gunnar B. Kvaran. Hvor var det blitt av de kunstnerne som ble presentert noen få måneder før, på Høstutstillingen 2007? Hvor var det blitt av hovedprisvinneren Adriana Alves? Hvorfor ikke Anawana Haloba, Roza Ilgen, Olga Robayo, Herman Mbamba, Jumana Manna? Hvorfor ble ikke Farhad Kalantary invitert for å snakke om Atopia, en kunstnerdrevet og meget viktig institusjon innenfor eksperimentell film og videokunst her i Norge?

For litt siden annonserte Aftenpostens faste kommentator Lotte Sandberg at Norges første deltaker i Venezia-biennalen er fra Zambia og heter Anawana Haloba.⁷ Sandberg nevnte at Haloba debuterte med videoarbeidet *Lamentation* på Høstutstillingen 2007. Men hun nevnte ikke at Anawana Haloba ble utelukket fra AFM og Gunnar B. Kvarans "eliteliste" i forbindelse med *Lights On*. Marginaliseringen skjedde uten at noen medier i kunstfeltet satte spørsmålstegn ved den. Verken fagspesifikke medier som Billedkunst og Kunstkritikk eller kulturjournalistene i den nasjonale pressen var i stand til å rette et kritisk blikk mot *Lights On* fra et annet ståsted enn det vanlige, det vil se, det etnisk- og europeisksentrerte.

Derfor er det påfallende når Aftenpostens kommentator Lotte Sandberg nå skriver følgende: "*At Haloba er et relativt ukjent navn i Norge, forteller mest om norsk kunstliv. Ja, i grunnen er dette et stort tankekors: Hvilke andre internasjonalt aktive kunstnere bor og arbeider i Norge – uten at vi legger merke til det?*"

⁵ Se Knapskogs bidrag i denne rapporten.

⁶ Da mediene sviktet, burde professorene på Kunsthøgskolen ha reist spørsmålet offentlig, men heller ikke der ser bevisstheten på dette feltet til å ha kommet noe særlig langt.

⁷ Det at Anawana Haloba er Norges første deltaker i Venezia-biennalens prestisjefylte hovedutstilling ble avkreftet av Harald Flor. Kjell Erik Killi Olsen deltok i 1986. Men avkreftelsen endrer svært lite i saken. Det er 23 år siden en norsk kunstner ble invitert.

Selvinnsikt ser ikke ut til å være kulturjournalistens beste eller viktigste egenskap. Hvem er det Sandberg retter spørsmålet til? AFM, Billedkunst, Kunstkritikk, Morgenbladet, Dagsavisen, Dagbladet ...

Hva om kommentatoren starter med seg selv? Hva har Lotte Sandberg i sin lange anmelder-karriere gjort for å motarbeide marginalisering, etnosentrisme og eurosentrisme i kunstfeltet?

Men Lotte Sandberg skal selvsagt ikke alene lastes for dette. Tvert imot, det er positivt at hun, i dag, maner kunstfeltet til introspeksjon. Men er hun rede til å ta sin del av ansvaret? For det er ansvar vi snakker om her, et ansvar overfor kulturlivets transnasjonale⁸ virkelighet.

Intervju i forbindelse med Lights On – et globalt museum

I forbindelse med utstillingen ga AFMs direktør, Gunnar B. Kvaran, et intervju⁹ til tidsskriftet Minerva. Samtalen tok for seg de største forskjellene mellom Astrup Fearnley Museet og Nasjonalmuseet, og i hvilken internasjonal kontekst AFMs direktør plasserer norsk kunst.

I introduksjonen til intervjuet ble det fremhevet at "En vesensforskjell er at staten stiller krav til de offentlige museene som et privat museum kan unngå". Kravene det henvises til, uten å nevne dem direkte, er kravene¹⁰ som ligger til grunn for Mangfoldsåret 2008, som enkelte museumsledere oppfattet som et diktat fra politikerne. I kraft av å være direktør for et privat museum, behøvde ikke Kvaran å forholde seg til disse kravene. I intervjuet blir AFM presentert som et globalt museum, med egen agenda og egen forståelse av globalisering og internasjonalisering.

*"Vårt mål er å samle på internasjonal samtidskunst. Spesielt amerikansk. Det gjør at vi i motsetning til Nasjonalmuseet og andre offentlige aktører, per definisjon har et globalt perspektiv."*¹¹

Men hvilket globalt perspektiv er det snakk om her? Noe av svaret får vi når Kvaran forklarer i hvilken internasjonal kontekst han ser norsk kunst.

*"Vi kan si at norske kunstnere befinner seg i vestlig kontekst, nærmere bestemt innenfor hva jeg vil kalle den anglosaksiske sfære. Et eksempel er påvirkningen fra britiske og amerikanske kunstnere."*¹²

I Mangfoldsåret 2008, når en museumsleder blir bedt om å se norsk kunst i en internasjonal sammenheng, er det nærliggende å ta opp spørsmålet om globalisering og mangfold fordi det er et sentralt tema i Norge. Kulturelt mangfold ble fremmet av staten, gjennom Stortingsmelding nr. 17, og erklært som hovedtema for kulturlivet i Norge i 2008. Det er forståelig og en demokratisk rett å markere uenighet i måten staten intervensjonerer i kunstfeltet på; selv om statens krav om inkludering og synliggjøring av mangfoldet er legitime. Staten er en betydelig aktør i kunstfeltet gjennom sine kulturinstitusjoner. Det er ikke uvesentlig å markere et standpunkt i en så viktig sak. De mest sentrale kunst- og kulturinstitusjonene som deltok i denne markeringen, har tatt et standpunkt. De som har valgt å uttrykke sin uenighet mot intervensjonen av staten i kunstfeltet, har gjort det på en kreativ måte.¹³ Men samtidig har de gjort det ved å ta opp mangfoldsproblematikken i en kunstnerisk sammenheng. De har gjort det ved å sette viktige spørsmål som globalisering og internasjonalisering i sammenheng med endringsprosesser som påvirker både kunstfeltet og definisjonen av norskhet. Det interessante er at alle har forholdt seg til mangfold med utgangspunkt i en inkluderende tanke, gjennom synliggjøring av mangfold.

⁸ Jeg foretrekker begrepet transnasjonal fremfor internasjonal fordi det er ikke forholdet mellom stater eller nasjoner vi snakker om her, men om kunstnere som definerer sin kunstneriske virksomhet i en transnasjonal kontekst.

⁹ Nicolai Strøm-Olsen, intervju med Gunnar B. Kvaran, *Et globalt museum*, Minerva, (28. mars 2008).

¹⁰ Kravene omtales, ironisk nok som krav til å "forvalte norsk kulturarv".

¹¹ Ibid, Minerva.

¹² Ibid, Minerva.

¹³ Preus Museum, kuratorene for utstillingen *Bakgrunn/Background*, Jonas Ekeberg og Susanne Ø. Sæther, markerte sine betenkeligheter ved å affisere en forstørret versjon av stortingsmeldingen i utstillingsrommet.

Landets største private museum, AFM, valgte å se på globalisering og internasjonalisering fra et motsatt perspektiv. Gjennom utstillingen *Lights On*, og i intervjuet med tidsskriftet *Minerva*, legger G. B. Kvaran særlig vekt på distinksjon og en etnisksentrert tolkning av det norske. I sitatet over kommer dette til uttrykk på følgende måter:

1. Ved å innledningsvis introdusere begrepet "vestlig" som distinksjon og identifiseringsramme for norsk samtidskunst, innsnevrer Kvaran det internasjonale som kontekst til begrepet vestlig. Vestlig fremmes som tolkningsramme og opplagt identitet, uten videre forklaring på hva det menes med eller legges i begrepet. Globalisering og internasjonalisering reduseres til den gamle blokktenkningen "vestlig", "ikke-vestlig", eller "vesten" versus "resten". Begrepet vestlig er en diffus kategori, med lite mening utenfor historie og filosofi. I dag tjener den først og fremst teoretiske og geopolitiske ideologier og påståtte maktforhold mellom ulike sivilisasjoner, à la Samuel Huntingtons *Clash of Civilizations*. Det er en forestilling som forstørre kulturelle forskjeller til uoverkommelige grenser. I *Lights On* og i intervjuet brukes begrepet vestlig som naturlig miljø for det identiske og som skille og marginalisering av det ulike. Når den internasjonale konteksten reduseres til vestlig kontekst, blir det avgjørende hva og hvem begrepet vestlig definerer.

2. Ved å gå et hakk lenger i distinksjonen, med en ekstra presisering, plasserer Kvaran norsk samtidskunst innenfor det han kaller den anglosaksiske sfæren. Innenfor den første sirkelen "vestlig", tegner Kvaran en annen sirkel, en etnisk markør, den anglosaksiske sfæren. Kvarans anglosaksisme reduserer den norske kunstscenen til forestillingen om dens germanske genealogi. Referansen til urstammene¹⁴ fra Nord-Tyskland, som anglosaksisme innebærer, er en referanse som ikke kan anses som tilfeldig i Mangfoldsåret 2008. Den introduserer en så radikal distinksjon at den ikke kan forstås som noe annet en etnosentrisme, et *statement*, og en avstandtagen til ulikhet og mangfold.

Det er også verdt å merke seg at Kvaran definerer dagens Amerika og Storbritannia som den "anglosaksiske sfæren". Selv om Amerika er multietnisk og et grunnleggende kulturelt mangfold,¹⁵ og Storbritannia for lengst definerer seg som *a cultural diversity*, så omtales de likevel som anglosaksiske, ikke engelsktalende, eller *anglophone*, men anglosaksiske.

3. I intervjuet, som var på ca. 10 000 tegn, forekommer ikke begrepet kulturelt mangfold én eneste gang. Det er underlig å unngå begrepet så systematisk når temaet for intervjuet var norsk kunst i en internasjonal kontekst, og særlig når den lokale sammenhengen var Mangfoldsåret 2008.

Fra et slikt anglosaksisk froskeperspektiv på pluralisme og mangfold, er det ikke rart at AFMs direktør ikke ser ut til å betrakte Anawana Haloba eller noen av de andre "ikke-vestlige" og "ikke-anglosaksiske" norske kunstnere som en del av det norske kunstfeltet. Det henger sammen med hans forståelse av norskhet, identitet, ulikhet, mangfold, internasjonalisering og globalisering. Det er ikke rart da, at han ender opp med et opplegg, à la *Lights On*, der en viktig del av det norske kunstfeltet er blitt marginalisert. Kuratorens uttalelser i intervjuet avslører hans verdier og holdninger.

Kulturjournalistens ansvar

Kulturjournalistens ansvar i denne sammenheng bør være å sette spørsmålstegn ved disse verdiene og holdningene. Å ta ansvar for kulturlivets transnasjonale virkelighet må bety at kulturjournalisten retter søkelyset mot etnosentrisme, eurosentrisme og all svada om anglosaksisme eller germanisme, all svada som vil fange kunst og kultur i lukkede omløp, i lukkede systemer og metaforer som sirkler og sfærer.

Disse er uttrykk som henviser til en spesifikk måte å se verden på. Uttrykk som "ikke-vestlig", eller "utenfor den europeiske kulturkrets" er først og fremst distinksjonsuttrykk, der en bestemt tolkning av begrep som geografi, etnisitet, språk og kultur legges til grunn for en eksklusiv og eurosentrisk sortering av mennesker. Å omtale kunst og kultur som krets eller sfære er å tviholde på forestillingen om kunst og kultur som lukkede og avgrensede territorier.

¹⁴ Angelsaksere var en gruppe av germanske stammer, anglerne og sakserne fra Angeln (idag Syd-Slesvig) og Sachsen (tilsvarer det nåværende Niedersachsen) i dagens Nord-Tyskland, som ble dominerende i det området som utgjør dagens England fra midten av 4. århundre.

¹⁵ Det er ca. 25 prosent WASP – white anglo-saxon protestants – i USA, med andre ord ikke nok for å kunne si at Amerika er anglosaksisk.

Den franske nasjonalisten Jean M. Le Pen hadde en yndlingsmetafor som han kalte konsentriske sirkler. Den gikk ut på at det var helt naturlig å prioritere egne barn framfor egne foreldre, og egne foreldre framfor den øvrige familie, og den øvrige familie framfor andre. I utvidet betydning kunne han utlede og foreslå en diskrimineringspolitikk som prioriterte franskmenn framfor utledninger og europeere framfor ikke-europeere. Definisjonen av franskmenn og utledninger er hos nasjonalisten ikke knyttet til statsborgerskap og demokratiske verdier, men til etnisitet, religion og en snever forståelse av kultur. Nasjonalisten Le Pens etikk er synonym med blodsbånd og tribalisme.

I kolonitiden ble eurosentrismen formulert som geografisk kraftsone, som krets og språk, og kulturdominansen ble fremsatt i universelle termer og begrunnet kulturelt og biologisk som etnisk overlegenhet¹⁶. Oksidenten og orienten ble fremstilt som motpoler – det rasjonelle og det irrasjonelle. Fra dette perspektivet blir det viktig å undersøke hva man legger i og hvordan man i dag forholder seg til uttrykk som folk utenfor "den europeiske kulturkrets" eller "den anglosaksiske kultursfæren". Hva kan vi forvente av en kunstkritiker eller kurator som i dagens globaliserte verden fremdeles oppfatter kulturer som lukkede kretser, eller definerer tilhørighet og deltakelse ut ifra etnisitet?

Medienes og kulturjournalistens ansvar i denne sammenheng må bestå i å sette søkelyset på marginaliserende holdninger og gruppebetinget refleks. Kulturjournalisten må starte med egne holdninger og sette spørsmålsteget ved mediestrategier som gjør "nærhet" i mediedekning til prinsipp.

Kulturjournalisten, marginalisering og nærhetsprinsippet

I et innlegg om medier og marginalisering henviser medieforsker Elisabeth Eide¹⁷ til nyhetsterskelen og nærhet som vesentlige faktorer for marginalisering. Hun peker på at påstanden om at nyhetsterskelen bestemmer mye delvis er sant, at nyhetsterskelen, det vil si, det journalistiske kravet til god nyhet, må sees i sammenheng med nærhetsprinsippet. Geografisk og kulturell nærhet til en bestemt målgruppe blir påvirkende parametre for valg og prioriteringer, og til en viss grad for definisjon av nyhetsterskelen.

"Mediene marginaliserer områder, saker og spørsmål. Hvilke land hører vi aldri noe om, med mindre noe går veldig galt? En kan undre seg over hva vi går glipp av," skriver hun. Utsagnet lyder som et ekko og en støydekode til Lotte Sandbergs undrende spørsmål: "Ja, i grunnen er dette et stort tankekors: Hvilke andre internasjonalt aktive kunstnere bor og arbeider i Norge – uten at vi legger merke til det?"

For Eide ligger noe av forklaringen for marginaliseringen i nærhetsprinsippet. Som Per Egil Hegge formulerte det i Aftenposten for noen år tilbake: "Et sentralt journalistisk prinsipp bygger på nærhet og på at det som berettes skal angå leseren, lytteren eller seeren. Det formuleres i mange varianter; den første jeg fikk høre som nybegynner i en norsk lokalavis, lød slik: "Én nordtrønder tilsvarer en halv million kinesere." Det var et mål for overskriftsstørrelse, ikke for menneskeverd – forutsetningsvis."

Eide mener at nærhet ikke betyr bare geografisk avstand; kulturell nærhet kan også være en påvirkende faktor. Som eksempel trekker hun frem misforholdet i pressedekningen av Lewinsky-affæren i forhold til flomrammede Bangladesh, der én million mennesker ble hjemløse (...) uten at det ble annet enn notiser om dette i norsk presse.

Med andre ord, nyhetsterskelen defineres gjennom definisjon av målgruppen "nordmannen" eller "nordtrønderen". Målgruppens kulturelle og geografiske posisjon påvirker valg og prioriteringer i mediedekningen.

Sirkulariteten som oppstår i analysen kretser rundt medienes definisjonsmakt. Medienes forestilling og definisjon av "nordmannen" eller "nordtrønderen" blir retningsgivende for valg og prioriteringer i mediedekningen. Definerer man målgruppen nordmannen som anglosaksisk, vil forestillingen om det anglosaksiske prege videre valg. Derfor bør nærhetsprinsippet utvides til å gjelde etnisitet; det vil kanskje synliggjøre etnosentrismen i medienes definisjon av målgrupper.

Nærhetsprinsippet bør videre settes i sammenheng med begrep som (*identification*) identifisering, i betydning av å kjenne seg igjen i den andre, (*ressemblance*) å ha felles trekk, (*dissemblance*) ulikhet, (*kinship*) slektskap (i hele begrepets betydninger). Kanskje da, kan medie- og kulturjournalisten bli sitt ansvar bevisst.

¹⁶ Knox Robert, *The races of man*. Renshaw, London, (1850)

¹⁷ Elisabeth Eide, *Media og marginalisering*, (Oktober 2002), <http://home.hio.no/~elisabe/Respekt.htm>



Foto: Kim Sølve

Signum Axis

Koreografi: Sølvi Edvardsen
Musikk: Palle Mikkelborg
Produsent: Linda Elizabeth Gray
Med: Sulekha Ali Omar og Sudesh Adhana

Initiativtakerne betegner forestillingen som en visuell messe. Den handler om det å være menneske i verden og vår felles streben etter livets mening. Dette baseres på troen at vi alle har en felles akse uavhengig av kulturell status og bakgrunn. Den globale paletten byr på fantastiske ulikheter og muligheter. I dette store fellesskapet er det respekt og kunnskap som gir oss næring til å gi og få anledning til å vise frem det beste i oss selv; gjennom det å prøve å finne aksene i egen tilværelse; den følsomme balansen mellom gjerning og tanke slik at vi hele livet kan lære noe gjennom det å være menneske og medmenneske.

Forestillingen ble presentert i et samarbeid mellom Dansens Hus og Ultima i 2008.



© Ola Nordal og Charlotte Boccara

Joana Aderi

"Should you ever be floating through a black hole, simply hold on to the paper flowers and relax. Eiko begins where pop music disappears."

Joana Aderi vokste opp i Sveits, bor i dag i Norge "hvor musikkscenen er liten, men åpenhjertet". Hun har gått veien fra klassisk musikk, deretter rock, med særskilt fokus på renessansemusikk med vokal og fiolin. År 2000 ble et vendepunkt – hun henga seg til musikken hun hadde inni seg, og har siden da skapt sin egen musikalske retning. Joana har utdanning i renessanse kor og jazz vokal fra Sveits og hovedfag i musikk og komposisjon fra NTNU i Trondheim.
www.joanaaderi.com

Kulturlivets internasjonale virkelighet – hvilket ansvar har mediene?

25. – 26. mars 2009

Du store verden! / DSV hos Dansens Hus, Oslo

Redaktør: Kirsti Knudsen

www.du-store-verden.no

www.du-store-verden.no

**DANSENS
HUS** NASJONAL
SCENE FOR
DANS

Oslo, 2009 • Du store verden!/DSV

Du store verden!
Kongensgate 2, 0153 Oslo – tlf: 22 41 59 00
post@du-store-verden.no – <http://www.du-store-verden.no> – org.no: 880 705 962