



Kunst- og integrasjonspolitik ved Union Scene

En studie i dilemmaer



Karianne Stokke

Masteroppgave, 60 studiepoeng
Institutt for kultur- og humanistiske fag





Tittel:	Kunst- og integrasjonspolitik ved Union Scene. En studie i dilemmaer.
Nøkkelord:	Kunst, kultur, integrasjons, politikk, globalisering, flerkulturalitet.
Forfattere:	Karianne Stokke
Studentnr.:	070977
Fagkode:	H2583
Oppgavetype:	Masteroppgave
Studiepoeng:	60 studiepoeng
Studium:	Master i kulturstudier
Konfidensiell:	Nei



Forord

En lærerik og utfordrende prosess er over. Selv om arbeidet med masteroppgaven ofte føles som en ensom beskjeftigelse, er det mange personer som har bidratt på veien mot en ferdig oppgave.

Takk først og fremst til alle informantene mine for å ha tatt så godt imot meg og gitt meg innsikt i deres forståelse av Union Scene. Spesielt takk til prosjektlederen og produsenten som har vært spesielt inkluderende og positive til prosjektet mitt.

En stor takk til min hovedveileder, Arild Hovland, som med sin faglige tyngde og kreative tilnæringsmåte har fulgt meg trygt gjennom dette prosjektet. Med sin evne til å motivere og utfordre meg, kan jeg se tilbake på oppgaven som en prosess, ikke først og fremst et produkt. Takk til biveileder Per Mangset for kloke innspill og grundig gjennomlesing av oppgaven.

Takk til alle i ”gjengen” på masterstudiet i kultur. Dere har gjort studietiden i Bø uforglemmelig, både faglig og sosialt. Jeg vil også takke foreldrene mine og Håkon og Anette for konstruktive tilbakemeldinger og korrigeringer til oppgaven.

Til slutt vil jeg takke min kjære Vegard som alltid er forståelsesfull og positiv til mine prosjekter, og som har trådt til med ferdige middager og nyvasket leilighet når det har stått på som verst.

Karianne Stokke, Oslo, september 2009

Forord	1
1. Innledning.....	5
1.1. Mitt første møte med marokkansk gnawa og chilensk frigjøringskamp	5
1.2. Problemstilling	6
1.3. Hvorfor dette temaet?	7
1.4. Mangfoldsår og konstruktiv pluralisme	8
1.5. Union Scene i Drammen	11
1.6. Verden, sektor, institusjon eller felt?.....	15
1.7. Begrepsavklaringer	17
1.8. Organisering av oppgaven.....	21
2. Metodisk fremgangsmåte.....	22
2.1. Hvor plasserer jeg meg i kunnskapsfeltet?.....	22
2.2. Valg av metode.....	24
2.3. Feltarbeid og observasjon.....	25
2.4. Utvalget	27
2.5. Intervjusituasjonen	29
2.6. Etske vurderinger	30
3. Modernitet og den moderne kulturen.....	32
3.1. Noen sentrale kjennetegn	32
3.2. Weber og formålsrasjonalitet	33
3.3. Differensieringsprosesser og kunst som kulturell institusjon	34
3.4. Kant og kunstens autonomi	35
3.5. Den totale autonomi – en illusjon.....	37
3.6. Kunst- og kulturfeltets ulike verdikontekster.....	40
3.7. Habermas og kolonialisering av livsverden	43
3.8. Den nasjonale kulturen.....	44
3.9. Den vestlige kunstforståelsen – en universell referanseramme?.....	48
4. Globalisering	50
4.1. Noen sentrale kjennetegn	50
4.2. Globalisering og kultur.....	52
4.3. En verden – én kultur?.....	53

4.4. Homogenisering og kulturimperialisme eller hybridisering?.....	54
4.5. Vi og de Andre	56
4.6. Det lokale i det globale og det globale i det lokale	57
4.7. Giddens teori om utleiring og gjeninnleiring	60
4.8. Hva så med Norge?	61
4.9. Sentrale evalueringer av mangfold.....	63
5. Et norsk kulturhegemoni	65
6. Det norske kulturelle hegemoniet utfordres.....	68
6.1. Fra nasjonal kultur til kulturelt mangfold – homogenitet og heterogenitet i norsk kulturpolitikk	68
6.2. Homogenitet og heterogenitet ved Union Scene.....	71
6.3. Hvordan plasseres verdensmusikken innenfor en vestlig referanseramme?.....	74
6.4. Utleiring og gjeninnleiring av kulturelle uttrykk ved Union Scene.	76
6.5. Mangfoldet institusjonaliseres – appropriering og kolonialisering.....	77
6.6. Trues den nasjonale kulturen av mangfoldet?.....	78
6.7. Den ”dårlige” angloamerikanske musikken og den ”gode” verdensmusikken..	79
6.8. Den vanskelige retorikken og de vanskelige kategoriene – eksotisering og ”tuttifrutti”	80
6.9. ”World music”, ”verdensmusikk”, eller ingen av delene?.....	84
6.10. Velmenende rasisme.....	87
6.11. ”En åpen havn med blick for verden” – Union Scene en kosmopolitt?.....	88
6.12. Norsk kulturliv og hegemonikamp.....	90
7. Byråkrati og politikk – et uunngåelig premiss.....	92
7.1. Flerkulturalitet og fellesskap – sentrale prinsipper ved Union Scene	92
7.2. Ikke ”så veldig kommune”	93
7.3. Et nært forhold.....	98
8. Praksis ved Union Scene.....	102
8.1. Prinsippet om en armlengdes avstand	102
8.2. Produsenten: Forkjemper for ”en armlengdes avstand”	103
8.3. Prosjektlederen: Megleren.....	104
8.4. Kultursjefen: Optimistisk byråkrat	106
8.5. Naturlig integrering	108

8.6. "Integrering" som en uønsket merkelapp	112
8.7. Et tilbud for alle	114
8.8. Ulike posisjoner og ulike behov	116
9. Kvalitet og etnisitet	120
9.1. Kvalitet – og tvetydighet	120
9.2. Hvem er bra, og hvorfor gå for å høre dem?	126
9.3. Etnisitet – og kvotering	129
10. "Den gode" kunsten	133
10.1. Instrumentell kulturpolitikk	133
10.2. Rituell kulturpolitikk	136
10.3. Kunstens egenverdi	138
10.4. Troen på kulturelt mangfold	140
10.5. Kulturen som samfunnets medisin	140
10.6. Den rene kunsten	142
10.7. Den guddommelige kunsten	144
10.8. Positive bivirkninger	145
11. En prekær balanse	150
11.1. Et sted mellom autonomi og instrumentalisering	150
11.2. Hvor går grensen?	152
11.3. Å finne balansen	153
11.4. Med en fot i hver leir	154
11.5. Et gjensidig avhengighetsforhold	156
12. En ny tid for norsk kunst- og kulturliv	158
12.1. Hierarkisk pluralisme	158
12.2. Et uunngåelig skille mellom Oss og de Andre	159
12.3. Union Scene – et symbol på en ny tid?	161
Litteraturliste	164

1. Innledning

1.1. *Mitt første møte med marokkansk gnawa og chilensk frigjøringskamp*

Det er onsdag og klokken har passert åtte på kvelden. Intimscenen på Union Scene fylles med suggererende rytmer, følelsesladet sang, spennende akkorder og vakre melodier. På scenen sitter en mann i tradisjonelle marokkanske klær. Han spiller på et luttlignende strenginstrument, eller en *oud*, som damen ved bordet mitt opplyser meg om at det heter. Etter hvert kommer det flere musikere på scenen. Noen spiller på instrumenter jeg har sett før, andre instrumenter er helt ukjente. Musikken veksler mellom høye og lave toner, rytmene gjentas nesten meditativt. Salen er langt fra fullsatt, men publikum har allerede latt seg rive med. Tre damer i førtiårene har lukket øynene og gynger i takt med musikken. Et ungt par følger nysgjerrig med. Noen gutter synger med på teksten og er tydelig kjent med repertoaret. I programmet kan jeg lese at det vi hører og ser, er ”en rik fusjon av klassisk arabisk musikk, andalusisk flamenco, marokkansk gnawa og sufi rytmer”. Det hele framføres av Aziz Kaisar fra Marokko og "det arabiske ensemblet" hans. Jeg er på min første Multikulti-konsert på Union Scene, og jeg føler at jeg har kommet til en annen verdensdel.

Nøyaktig en måned senere er det igjen duket for konsert på Union Scene. Denne gangen er det det chilenske bandet Inti-Illimani vi skal høre. Åtte mannlige artister inntar den store scenen, og lyden fra ulike rytme-, blåse- og strenginstrumenter blandes med flerstemt sang. Salen er fullsatt. Det trampes og hoies, og flere chilenske flagg vaier over det energiske publikummet. Fra scenen snakkes det spansk, og flertallet i salen forstår tydeligvis hva som sies, for det nikkes anerkjennende og svares høyt på samme språk. ”Dette er jo som å være i Chile”, utbryter en av de få publikummerne som øyensynlig ikke har noen bakgrunn fra Latin-Amerika. Noen begynner å danse iført vakre chilenske

folkedrakter. Andre kjøper seg en øl eller en empanada i baren. Det er latinamerikansk fest på Union Scene, i frihetens og demokratiets tegn.

1.2. Problemstilling

Musikkuttrykk fra hele verden har inntatt scenene på kultursenteret Union Scene i Drammen. I løpet av den tiden jeg utførte mitt feltarbeid, kunne innbyggerne i Drammen få oppleve alt fra tyrkisk hip hop, latinamerikansk jazz, afrikanske rytmer til dominikanske superstjerner. Hvorfor velger Union Scene å vise denne musikken? Hvilke motivasjon ligger til grunn? Og hva forteller denne musikalske bredden oss om norsk kulturliv i dag? Hvordan påvirkes kunst- og kulturfeltet av at ”nye” musikalske uttrykk inntar ”norske scener”? Den ”flerkulturelle formidlingen” ved Union Scene åpner for spørsmål om hva slags kulturliv vi lever i, både nasjonalt og internasjonalt, og om forholdet mellom kunst og politikk, og kunst og byråkrati.

Vi gjennomlever en periode med store endringer i samfunnslivet. Våre tilvante måter å forstå verden på settes på prøve, og vi søker nye metoder for å møte de utfordringene som preger ”globaliseringens tidsalder”. Denne tematikken vil jeg belyse med utgangspunkt i følgende problemstilling:

Hvordan påvirkes kunst- og kulturlivet av de kulturelle globaliseringsprosessene som preger Norge i dag?

Dette studeres her ved en kartlegging og analyse av verdensmusikksatsingen ved Union Scene i Drammen.

Sentrale spørsmål i forhold til denne problemstillingen er:

- Hva skjer med en ”norsk” moderne kunst- og kulturforståelse i globaliseringens tidsalder, når den nasjonale kulturpolitikken stilles

overfor et kulturelt mangfold som sprenger de rammene nasjonalstaten setter for den?

- Hvilke forestillinger om kunst og kultur kommer til syne ved Union Scene?
- Hva skjer når kunstens kvalitetsimperativ møter politiske målsettinger?
- Hva vil det si at kunst og kultur har en samfunnsfunksjon?

Det er særlig to utfordringer som er fremtredende i denne sammenhengen, og som jeg vil fokusere på i denne oppgaven: For det første vil jeg ta for meg hvordan globaliseringsprosessene medfører at entydigheten oppheves. Økt innvandring resulterer i at det som gjerne betegnes som et ”norsk kulturhegemoni”, utfordres av kunst- og kulturuttrykk fra hele verden. For det andre vil jeg ta for meg hvordan samfunnet vender seg til kunst- og kulturfeltet når globaliseringens samfunnsmessige problemer skal løses. Politiske og byråkratiske imperativer slår inn og bringer med seg utfordringer knyttet til instrumentalisering og kunstnerisk autonomi for aktørene på kunst- og kulturfeltet. Det er altså en dobbel utfordring for kunsten og kulturen, og ved Union Scene slår begge inn.

1.3. Hvorfor dette temaet?

Det er flere grunner til at jeg har valgt å skrive en oppgave om et flerkulturelt kunst- og kulturprosjekt. For det første er denne tematikken svært aktuell i dagens Norge. Flere og flere virksomheter åpner scenene sine for musikkuttrykk fra ikke-vestlige land. Dette kan sees på som et naturlig resultat av at Norge er et stadig mer pluralt samfunn med innbyggere fra alle verdenshjørner. Men det er ikke alltid at flerkulturelle uttrykk får spilletid uten at politikerne legger til rette for dette. Samfunnet står overfor store utfordringer knyttet til unge og voksne med minoritetsbakgrunn. I denne sammenhengen blir kulturfeltet trukket frem av politikere som en viktig arena i arbeidet med integrering. Kunst og kultur blir

sett på som gode virkemidler for å bringe mennesker sammen og øke toleransen mellom ulike folkegrupper.

En annen grunn til at jeg har valgt dette temaet for oppgaven min, er at jeg er genuint interessert i musikk. I hele oppveksten har jeg på ulike måter vært en del av kulturlivet i Norge. Jeg har vært aktiv i ulike musikkmiljøer både gjennom egen musisering og i lytting til andres. Jeg har også stått på arrangørsiden ved ulike musikkarrangementer. Som deltaker på disse kulturarenaene har jeg mer eller mindre ubevisst blitt opplært innenfor en kanon der et vestlig kvalitetshierarki er gjeldende og tankene om kunstnerisk autonomi fremdeles står sterkt. Men for noen år siden skjedde det noe. Leiligheten min ble stadig fylt med musikk fra høytaleren til den pakistanske naboen min, den lokale puben startet å arrangere salsaaftener, og i taxikøen på vei hjem fra fest tok jeg meg selv i å krysse fingrene for en indisk sjåfør med folkemusikk fra Punjab i cd-spilleren. I slike møter med nye kulturuttrykk fra andre verdensdeler ble det som alltid hadde vært en selvfølge utfordret. Min musikalske referanseramme kom til kort. Videre ble jeg nysgjerrig på hvordan alle de nye kulturuttrykkene plutselig skal inkluderes i det etter hvert svært så etablerte systemet som vi kaller ”norsk kulturliv”. Jeg ville undersøke hvordan kulturuttrykk fra Zimbabwe, Chile, India og Kina får plass innenfor den norske kulturelle konteksten.

1.4. Mangfoldsår og konstruktiv pluralisme

Deler av Norge er i dag preget av et stort etnisk, kulturelt, språklig og religiøst mangfold.¹ Likevel er dette mangfoldet ikke alltid like synlig i det offentlige kulturlivet. På mange av Norges kunst- og kulturscener er det fremdeles er stort flertall av hvite kunstnere, og vestlige kvalitetsverdier ligger til grunn for utvelgelsen av artister. Samtidig øker bevisstheten rundt de positive sidene ved

¹ <http://www.kultureltmangfold.no/2007/08/20/hva-er-mangfoldsaret> [Lesedato 15.11.2008]

en mangfoldig kunstscene. Et resultat av denne bevisstheten er en kulturpolitisk satsing på "mangfold". *Mangfoldsåret 2008* var et markeringsår for kulturelt mangfold. Stortinget har støttet Regjeringens forslag om å fremme kulturelt mangfold som en sentral dimensjon i kulturpolitikken. Det overordnede målet med Mangfoldsåret er at kulturlivet i Norge fra og med 2008 i større grad skal gjenspeile kulturelt mangfold. I følge St.meld. nr. 17 (2005-2006) må kulturpolitikken "utformes slik at den oppmuntrer til og legger til rette for konstruktiv pluralisme, der mangfold er en kilde til kreativitet" (Kultur- og kirke departementet 2006:1). Kulturelt mangfold og pluralisme fremheves som en positiv og viktig samfunnsdimensjon.

Satsing på mangfold avspeiler også en internasjonal tendens. I 2005 vedtok UNESCO en konvensjon med formål å fremme og verne et mangfold av kulturuttrykk. Konvensjonen har oppslutning av mer enn 30 av UNESCOs medlemsstater og ble godkjent av Norge i 2006. I følge UNESCO er en mangfoldig kultur like livsviktig som en mangfoldig natur. De hevder at globaliseringen er en trussel mot kulturelt mangfold, og kommersielle krefter blir sett på som den verste fienden. Konvensjonen ønsker å være et "normativt instrument" for å forhindre utviklingen mot et mer homogent kulturliv. UNESCO fremstår som ensidig negativ til globaliseringsprosessens påvirkning på kulturlivet, og trekker ikke frem hvordan disse prosessene også kan medvirke til et mer mangfoldig kulturliv. Som vi skal se, er dette to etablerte synspunkter innenfor mangfoldsdiskursen. Videre vektlegger UNESCO at det er kulturpolitikken oppgave å fremme kulturelt mangfold, og de ønsker å gi medlemslandene reelle muligheter til å vedta og gjennomføre en kulturpolitikk som kan legge til rette for et mangfoldig kulturuttrykk.² Det er viktig å påpeke at det eksisterer mange holdninger til mangfold, og jeg vil i denne oppgaven belyse ulike synspunkter som er representert innenfor denne diskursen.

² <http://www.unesco.no/kultur/mangfold/konvensjonen.2005.html> [Lesedato 15.11.2008]

I tillegg til et ønske om et mangfoldig kulturliv bringer mangfoldsdiskursen med seg en tro på kulturfeltets muligheter utover det rent kunstneriske. Den rød-grønne regjeringen, her anført av Trond Giske, hevder at ”kulturfeltet er et av de viktigste områdene som påvirker betingelsene for fullverdig og kvalifisert deltagelse i et flerkulturelt samfunn” (Kultur- og kirke departementet 2006: 8). Kanskje er det denne troen på at kunst og kultur har positive virkninger på samfunnet for øvrig, som har resultert i en økt bevissthet rundt hva som vises på landets kunst- og kulturscener?

”Mangfold” knyttes av regjeringen raskt til begrepet ”flerkulturalitet”. I Soria Moria-erklæringen er det slått fast at ”regjeringen vil synliggjøre det flerkulturelle perspektivet på alle felter i kulturlivet og skape bedre møteplasser mellom majoritets- og minoritetskulturer” (Kultur- og kirke departementet 2006:8). Regjeringen ønsker å åpne kulturfeltet for innvandrere, men slik har det i følge Odd Are Berkaak (2002) ikke alltid vært. Han hevder at tanken om integrasjon av de såkalte flerkulturelle miljøene i kunst- og kulturlivet kun har hatt synlig prioritet i offentlige dokumenter de siste ti årene. Før dette fokuserte norsk kulturpolitikk på å bevare og videreføre norsk nasjonal identitet og kulturell særegenhet, samt å sikre den vestlige kanon. I de senere årene har en mer global tenkning omkring kultur resultert i satsing på mangfold og såkalte ”multikulturelle” innslag. I følge Berkaak er ikke målet lenger å videreføre det tradisjonelle upåvirket av fremmede impulser, men å skape noe nytt, sammensatt, mangfoldig og hybrid (ibid:7). Berkaak hevder at det er særlig tre stikkord som betegner den nye globale kulturpolitikken her i landet: autonomi, samspill og tilgang. Innvandremiljøene og de globale kulturimpulsene betraktes som en ressurs for samfunnet, og det legges vekt på at kunstnere med innvandrerbakgrunn må få muligheten til å utvikle seg på egne premisser (ibid:8). Spørsmålet er om det er mulig å satse både på autonomi, samspill og tilgang, og i hvilken grad disse områdene kan eksistere parallelt?

Satsingen på mangfold innebærer altså to ulike fokus: Det ene handler om å sikre et *kunstnerisk* mangfold. Her vektlegges et mangfold av stilarter, artister, instrumenter og sammensettinger. Det andre handler om å sikre et *menneskelig* mangfold. ”Alles” kultur skal være representert, og ”alle” skal føle at de er en del av kulturlivet i Norge. Landets minoriteter skal få utføre, formidle og oppleve sine egne kunst- og kulturuttrykk. I Drammen kommer begge disse fokusene til syne, noe som blant annet kan forklares med byens høye andel innvandrere.

1.5. Union Scene i Drammen

Drammen kommune har 61 405 innbyggere (januar 2008). Av disse har 16,9 % ikke-vestlig innvandrerbakgrunn, noe som tilsvarer i overkant av 10 300 mennesker. Dette gjør at Drammen er den byen i Norge etter Oslo som har høyest prosentandel innvandrere med ikke-vestlig bakgrunn.³ Ordfører i Drammen, Tore Opdal Hansen (H), sa i sin åpningstale på det ”interkulturelle” seminaret ”No More talking – let’s do something about it!” (25.08.2008) at:

I Drammen har vi likeverd og ikke likhet som et mål. Vi ønsker å styrke innvandrernes identitet, og vil bruke kultur aktivt for å danne arenaer der vi kan bygge broer mellom mennesker med ulik etnisk bakgrunn.

Kulturfeltet trekkes frem som mulighetenes felt, hvor kommunen kan få oppfylt sitt ønske om å styrke sine nye borgeres identitet og stimulere til nærhet mellom ”ulike” mennesker. Disse tankene er også formulert i Fylkesplanen for 1997 – 2000 i Buskerud Fylkeskommune. Her fremgår det under punktet *4.1.5 Innvandrere* at det skal gis støtte til kulturtiltak blant minoriteter, og drives holdningsskapende arbeid blant kulturmajoriteter i Norge for å bekjempe fremmedrykt og rasisme (referert i Baklien og Krogh 2002:62). Kulturarbeid og

³[www.drammen.kommune.no/buskerud/drammen/drammenk.nsf/id/FE4E8957A8364844C12571BE004A5CFE?](http://www.drammen.kommune.no/buskerud/drammen/drammenk.nsf/id/FE4E8957A8364844C12571BE004A5CFE?OpenDocument)
OpenDocument [Lesedato 06.10.2008]

kulturuttrykk blir sett på som virkemidler for å fremme toleranse, forståelse og aksept mellom mennesker fra ulike kulturer.

I følge kultursjefen i Drammen ønsket Drammen kommune i utgangspunktet et innvandrersenter. Man ville ha et sted der innvandrere kunne møtes, ”sosialiseres”, lese internasjonale aviser og spise internasjonal mat. På grunn av pengemangel ble dette lagt på is. Noen år senere reviderte man forslaget til at senteret ikke kun skulle knyttes til integreringstiltak, men til kultur generelt. Drammen kommune ønsket et sted der alle kunne komme sammen.

”Bakgrunnen for dette var at Drammen som en mangfoldig by trengte en møteplass der folk fra alle nasjonaliteter kunne møtes, få forståelse og kunnskap om hverandre, og få felles opplevelser”, sier hun.⁴ På dette tidspunktet var det mange aktører rundt omkring i Drammen som sårt trengte nye lokaler. Resultatet ble *Union Scene Drammen Internasjonale Kultursenter*. Senteret rommer 12 ulike aktører: Union Rock, Ungdomshuset G60, Drammen Barne- og ungdomsteater, Brageteateret, Kunstnersenteret i Buskerud/ Pilotgalleriet, Nedre Buskerud Kulturverksted, Kulturskolen, Buskerud Musikkråd, Drammen Minoritetsråd, Matendo Kultursenter og tekstilverkstedet Masala.⁵

Union Scene er et ”internasjonalt kultursenter” som ønsker å favne et bredt spekter av musikk, scene- og billedkunst. Kultursenteret skal være et kulturhus for det lokale og regionale kulturlivet og for de ulike aktørene ved Union Scene.⁶ Videre ønsker Union Scene å drive internasjonal kulturutveksling og utvikle seg til å bli et kompetansesenter for flerkulturell formidling. Formålet er å styrke innvandrernes deltagelse i kulturlivet, og gi etniske nordmenn

⁴ Kultursjefen, intervju 2008

⁵ www.unionscene.no/aktorene/cfm [Lesedato 06.10.2008]

⁶ Prosjektlederen, intervju 2008

muligheten til å bli kjent med og verdsette kulturuttrykk fra forskjellige deler av verden.⁷

Union Scene har to fremtredende premisser: For det første legges det vekt på aktørens etniske og kulturelle bakgrunn, og prosjektets sosiale og samfunnsnyttige ambisjon. Dette kommer særlig til uttrykk på kultursenterets hjemmeside, og i ulike vedtak og kulturmeldinger. Det andre premisset kommer mer til syne under mine observasjoner ved konserter og i samtaler med de ulike aktørene ved Union Scene. Her vektlegges den kunstneriske produksjonen og formidlingen med fokus på kvalitet og profesjonalitet. Som vi skal se, representerer disse to premissene ulike posisjoner eller meningsfløyer innenfor det totale sosiopolitiske feltet som Union Scene befinner seg i. Her finner vi et sett ganske ulike aktører, og i det kommende vil jeg presentere de aktørene ved Union Scene som er mest sentrale i mitt materiale:

Kultursjefen hadde sittet i stillingen i tre år da jeg intervjuet henne våren 2008. Hennes arbeidsoppgaver omfatter biblioteket, kulturskolen, kulturadministrasjon og Union Scene. Hun er utdannet bedriftsøkonom, og har ellers en bred sammensatt fagbakgrunn fra organisasjon og ledelse, og kunst og kultur. ”Og så har jeg en stor interesse for området”, sier hun. Tidligere har hun jobbet som lærer, og hun har vært rektor på kulturskolen i Drammen. Hun har også erfaring fra ”Center of Diversity i California”, og har vært med på prosjektet ”Union Scene” fra starten av.⁸

Prosjektlederen har jobbet i Drammen kommune siden 1999. Han har hatt stilling som kulturkonsulent, og jobbet med ungdomsmiljøer, kulturtiltak og etter hvert mer med musikk, rockeklubber og festivaler. I 1999 – 2003 satt han i

⁷ <http://www.unionscene.no/omunionscene.cfm> [Lesedato 06.10.2008]

⁸ Kultursjefen, intervju 2008

formannskapet for Drammen. ”Jeg satt på en del prosesser i byen”, sier han, ”uten at det skal brukes mot meg [han ler]”. Formelt har han vært prosjektleder siden 2004, men var med på å starte prosjektet allerede i 2003. Han fikk oppgaven med å lage et internasjonalt kultursenter av Rådmannen i Drammen kommune. *Kultur og Fritid* fikk oppdraget, og ”ikke så mye introduksjonscenteret og rådmannskontoret”, forteller han. ”Det ble et reint kulturprosjekt”.⁹

Produsenten kommer opprinnelig fra Bolivia. Han bodde to år i USA før han kom til Norge i 1987. Han definerer seg som musiker, og har vært engasjert i Rikskonsertene. Ellers var han med på å starte *Samspill*¹⁰, og jobbet som daglig leder de første to årene. Han har også vært involvert i *Cosmopolite*¹¹. I 2006 ble han ansatt som produsent for Union Scene og jobber ved siden av som lærer i Kulturskolen i Drammen. ”Jeg var ikke så begeistret for Drammen i utgangspunktet. Jeg visste egentlig ikke hva som egentlig skjedde der”, forteller han.¹²

Artistene (eller kunstnerne) og deres musikk kan sies å være selve kjernen ved Union Scene. Det er de som gjør virksomheten til en kunst- og kulturarena. Som vi skal se, kan det være problematisk for artistene å skulle plasseres innenfor de rammene som Union Scene setter for dem. Det eksisterer ulike oppfatninger av hvorfor disse artistene opptrer på Union Scene, og hva godt de bringer med seg. Noen av informantene mine fremhever artistenes kunstneriske uttrykk, mens andre er mer opptatt av deres funksjon i samfunnet. Det siste synet formuleres gjerne av *politikere* i Drammen, og av deres ”talerør” ved Union Scene. Jeg er

⁹ Prosjektleder, intervju 2008.

¹⁰ Samspill er en interesseorganisasjon for verdensmusikk og verdensmusikere i Norge. Den er støttet av Norsk kulturråd og har som mål å styrke verdensmusikernes posisjon i norsk musikkliv gjennom rådgivning, utstrakt informasjonsarbeid og arrangering av konserter, workshops og kurs (www.samspillweb.no). [Lesedato 16.04.2009]

¹¹ Hovedscene for verdensmusikk i Norge (www.cosmopolite.no). [Lesedato 16.04.2009]

¹² Produsent, intervju 2008.

selvsagt innforstått med at fremstillingen av ”politikerne” som enhetlig eller uensartet aktør og av ”politikken” som enhetlig faktor, kan være noe snever. Prioriteringer og beslutninger i enhver politisk prosess konstitueres ved kontinuerlige forhandlinger mellom politikere, velgere, byråkrati osv. Visjoner, ønsker og mål er derfor svært omskiftelige og varierer fra person til person, og fra parti til parti. I denne oppgaven er det ikke dette spenningsfeltet som er i fokus. Politikerne presenteres derfor som én kategori aktører med visse felles forutsetninger og målsettinger, for bedre å belyse denne oppgavens problemstilling og de motsetningene som kommer til syne ved Union Scene.

Videre er *publikum* en helt sentral aktørkategori. Det er disse menneskene de andre aktørene ved Union Scene ønsker å engasjere, dog med en viss variasjon i hensikter og ønsker. I denne kategorien finner vi publikummere som allerede bruker Union Scene som konsertarena, og vi finner potensielle nye publikummere i Drammens befolkning eller i den norske befolkningen generelt. Union Scene formidler et vidt spekter av kulturuttrykk. I denne oppgaven har jeg valgt å fokusere på verdensmusikksatsingen. Følgelig er jeg mest interessert i den delen av publikum som kan knyttes til disse konsertene. Som vi skal se, representerer denne kategorien et mangfold preget av stor variasjon når det gjelder hvilke begrunnelser de gir for å gå på konsert. Hva de så oppgir å oppleve varierer også stort.

1.6. Verden, sektor, institusjon eller felt?

Union Scene, med sine forskjellige aktører, befinner seg som nevnt i et spenningsfelt; et felt som omfatter interessemotsetninger og ulike forståelser av kunst og kultur, og dens plassering i samfunnet for øvrig. I det følgende vil jeg gå nærmere inn i denne ”verdenen”, og prøve å redegjøre for ulike måter å forstå den på.

En "kunstverden" ("an art world") forklares av Howard Becker (1982) som en sosial institusjon som består av nettverk av kulturproduksjon, distribuering og forbruk. Kunstverk er, i følge Becker, kollektive produkter. Han mener at kunstverdenen består av alle de mennesker som har nødvendige oppgaver når kunst skal produseres. Kunstverket er ikke bare et produkt av kunstnerne, men av hele "støtteapparatet" rundt kunstneren, kunstverket og betrakteren. Videre mener Becker at det ikke finnes én kunstverden, men mange forskjellige, som hver og en søker og krever anerkjennelse. Det finnes ulike måter å foreta en avgrensning av de ulike kunstverdenene på. For det første kan man ta utgangspunkt i det kunstneriske uttrykket. Ut i fra en slik oppfatning kan man forstå "verdensmusikken" som en egen kunstverden. For det andre kan man avgrense en kunstverden ved å knytte den til kulturelle, sosiale, strukturelle eller geografiske faktorer. I så fall kan man snakke om en norsk kunstverden, en ikke-vestlig kunstverden eller en internasjonal kunstverden. I denne oppgaven vil jeg benytte meg av denne siste forståelsen. Per Mangset skriver at enhver kunstverden utvikler en eller annen form for verdi- eller begrunnelsessystem. De er preget av skillelinjer mellom hva som har høy og hva som har lav verdi, det vil si av et *hierarkisk verdisystem* (Mangset 2004:54).

En annen måte å avgrense kunsten og kulturen på er å forstå den som en egen sektor i samfunnet. Dag Solhjell (1995) skriver at: "Kunstsektoren består av personer og institusjoner med oppgaver og roller som gjensidig støtter, utfyller eller konkurrerer med hverandre i produksjon, distribusjon og konsum av kunstverk" (ibid.:16). Sektoren påvirker vår oppfatning av kunstnerisk kvalitet, og er med på å skape og påvirke våre forestillinger om kunsten. I denne sammenhengen kan det være mer betegnende å snakke om en *kunstinstitusjon*. Solhjell definerer kunstinstitusjonen som "et helt sosialt og kulturelt system av mennesker og institusjoner med ulike verdier, som stadig skifter posisjoner, standpunkter og handlingsformer i et uoversiktlig, men likevel strukturert

samspill av konflikt og samarbeid” (ibid.:18). Dag Sveen (1995) forstår *kunstinstitusjonen* i betydningen av det som *instituerer*. Det vil si det som styrer vår omgang med, og opplevelse av, kunst. Dette innebærer både de teorier og forestillinger om kunst som til enhver tid er i omløp (kunstteori og kunsthistorie), og de konkrete institusjoner og situasjoner der disse forestillingene blir produsert og reprodusert, der de settes ut i livet. Dette omfatter kunstakademier og andre utdanningsinstitusjoner, museer, teatre og kunsthistoriske institutter, utstillinger og forestillinger med kritikere og et publikum (ibid.:9). Begrepet institusjon kan være problematisk ettersom det forstås, og brukes, på ulike måter. Det kan både referere til et system, og til mer konkrete enkeltkomponenter, gjerne med en materiell struktur. I de tilfellene dette skillet kan være uklart, vil jeg benytte meg av betegnelsen *subinstitusjoner* (ibid.:63) når jeg skriver om enkeltkomponenter som for eksempel Nationalteatret, Norsk Folkemuseum eller kultursenteret Union Scene.

Et annet mye brukt begrep i denne sammenhengen er *felt*. Feltbegrepet knyttes gjerne til Pierre Bourdieu (1993), og jeg vil komme nærmere inn på hans teori senere i oppgaven. Sveen oppfatter Bourdieu sitt begrep felt som relativt synonymt med institusjon: Et felt er et strukturert rom der det finnes fastlagte posisjoner (Sveen 1995:65). Som vi ser, er ord som kunstverden, kunstinstitusjonen, kunstfeltet og kunst- og kulturlivet på mange måter uttrykk for det samme. Utover de tilfellene hvor et bestemt begrep er særlig aktuelt i forbindelse med en teoretiker eller en informant, vil jeg bruke disse ordene om det samme.

1.7. Begrepsavklaringer

Denne oppgaven tar ellers i bruk mange omdiskuterte, og til tider kontroversielle, begreper. I det følgende vil jeg redegjøre særskilt for de

begrepene jeg mener er spesielt vesentlige i forhold til oppgavens problemstilling.

Begrepene *kunst* og *kultur* har allerede gått igjen flere steder i denne oppgaven. Arne Martin Klausen (1977) definerer kunst slik:

Med kunst menes en gjenstand, et verbalt uttrykk eller en annen form for handling med en form bevisst laget av ett eller flere mennesker. Av formen kreves at et publikum skal kunne oppfatte denne som særegen, i forhold til et beslektet, eller for publikum korresponderende, formspråk som oppfattes som alminnelig, eller at det særegne er helt unikt, enestående (ibid.:45).

For å presisere denne vide definisjonen knytter Klausen kunst til fire faktorer: selve kunstproduktet (eks. maleri, dans, dikt), kunstner eller produsent (eks. musiker, maler, danser), verkets formelement som bærer eller kan tillegges mening, og til slutt den kulturspesifikke normskala (eks. estetisk verdi) (ibid.). Kunst forstås i denne oppgaven som resultatet av kunstnerisk virksomhet. Dette innebærer blant annet musikk, dans, billedkunst, litteratur, teater og film.

Kulturbegrepet er mer komplekst, og har blitt definert på svært mange forskjellige måter. Det kan være problematisk å definere kultur, ettersom man lett kan ende opp med å utelukke viktige dimensjoner ved begrepet. Jeg velger å definere kultur på to måter, i håp om å få med alle aktuelle nyanser knyttet til oppgaven min. Den første forståelsen er kultur forstått som ”common culture” (Williams 1993[1958]). Her forstås kultur som et sett av holdninger, tro, normer, verdier og praksiser som deles av en gruppe. Gruppen kan defineres ut i fra politiske, geografiske, religiøse, etniske eller andre termer. I denne oppgaven vil det særlig være aktuelt å snakke om en kultur som er knyttet til land (nasjonal kultur) eller til en etnisk gruppe. Det karakteristiske som definerer gruppen, kan komme til uttrykk gjennom symboler, tegn, tekst, språk, artefakter, muntlig og

skriftlig tradisjon (Kaldal 2002). Her handler kultur om levde erfaringer og om dagligliv i vid forstand. Kultur omfatter "the whole way of life" (Williams 1993[1958]) og gjelder innenfor alle samfunnsområder. Denne definisjonen av kultur vil være særlig relevant i forståelsen av kulturens iboende egenskaper, og dens positive virkninger på det individuelle eller det kollektive planet. Klausen (1977) knytter denne kulturforståelsen til det brede antropologiske eller sosiologiske rammeverket.

Den andre definisjonen av kultur knyttes gjerne til den humanistiske tradisjonen (Klausen 1977). Denne forståelsen har en mer funksjonell orientering ettersom den fokuserer på aktiviteter og produktet av disse aktivitetene, og er knyttet til det intellektuelle, moralske og kunstneriske aspektet av menneskers liv (Throsby 2001). I denne definisjonen er kultur relatert til opplysningstiden og utdanning av intellektet, fremfor rent tekniske eller muntlige ferdigheter. Her har kulturbegrepet implisert en verdivurdering om hva som har fortjent å bli oppfattet som kultur, og hva som ikke har fortjent det. Kultur blir nærmest synonymt med kunst (Williams 1993[1958]). Geir Vestheim (1994) påpeker at en slik forståelse er utgangspunktet for det kulturbegrepet som benyttes innenfor kultursektoren. Hadde den generelle, beskrivende og verdinøytrale definisjonen som preger samfunnsvitenskapene, også hatt gyldighet innenfor kulturpolitikken, ville kulturpolitikken omfattet alle politikkområder, skriver han. Av praktiske og forvaltningsmessige grunner omfatter kulturpolitikken visse aktiviteter som kalles kultur, mens andre holdes utenfor. Denne "sekken" ble åpnet for flere aktiviteter på 1970-tallet, da kultursektoren også skulle omfatte idrett, fritidsaktiviteter, frivillige organisasjoner og amatørvirksomhet. Et viktig poeng er at disse definisjonene på ingen måte er gjensidig utelukkende, men overlapper på flere områder. Et eksempel på dette er den kunstneriske praksisen sin funksjon ved defineringen av en gruppeidentitet (Vestheim 1994).

Mennesker kan selvfølgelig ha ulike meninger og oppfatninger av et kunstuttrykk. David Throsby (2001) påpeker at det samtidig eksisterer en tilstrekkelig enighet om den essensielle kulturelle verdien av spesielle uttrykk. Dette er gjerne knyttet til hvordan kunstuttrykkene plasseres i forhold til den kulturelle kanon. Dette kalles gjerne *høykultur* eller *elitekultur*, og opprettholdes av museer (institusjoner) og utdanningssystemet, skriver Throsby. Det finnes mange eksempler på at høykulturen har blitt utfordret, og at utfordreren etter hvert har blitt en del av den. Stravinskijs musikk og Brechts drama er eksempler på dette. I denne oppgaven vil jeg knytte en slik hegemonikamp til det såkalte ”norske hegemoniet”, og hvordan kunst- og kulturuttrykk fra hele verden utfordrer en nasjonal forståelse av kultur. Med postmodernistiske tenkere har en slik absolutt måte å forstå kultur på blitt utfordret, og kultur forstås som noe heterogent og relativt (jf. Featherstone 1991). Throsby hevder at dette utvidete synet på verdien av kultur har medført en verdikrise innenfor kulturteori (ibid.:27). Han mener at de postmoderne tenkerne ikke har klart å komme med et alternativ til den moderne forståelsen. En løsning på dette problemet, skriver Throsby, kan være å forstå et kunstuttrykk ut i fra ulike former for kulturell verdi. Det eksisterer ikke bare én estetisk verdi, men også en religiøs, en sosial, en historisk, en symbolsk og en autentisk verdi. Dette betyr heller ikke at de må være gjensidig utelukkende (Throsby 2001). Men som vi skal se, skårer verdiene forskjellige på skalaen hos ulike aktører.

Flerkulturalitet er et annet begrep uten en klart definert betydning. Begrepene er mye brukt i aktuell litteratur, og benyttes både av informantene mine og i oppgavens skriftlige kilder. Berkaak (2002) skisserer begrepets ulike bruksområder slik: For det første kan det referere til en kulturell tilstand. Norge er ikke lenger ”enkulturelt”, men ”flerkulturelt” som følge av økt innvandring. Samfunnet består av mennesker som vi oppfatter som *ulike* hverandre. For det andre kan begrepet sikte til en måte å beskrive et perspektiv på et kulturuttrykk,

et samfunn eller en person. Et musikkuttrykk kan være flerkulturelt når det forbindes med ulike stilarter. Et eksempel på dette er verdensmusikken. For det tredje kan begrepet ”flerkulturelle” brukes for å betegne en gruppe mennesker i samfunnet, og da særlig for å skille dem fra en antatt normal som da er ”monokulturelle”. Her står ”de flerkulturelle miljøene” i motsetning til ”den norske befolkningen”. Til slutt brukes begrepet som politisk instrument eller finansieringsteknikk. I disse tilfellene har begrepet rent retoriske funksjoner. Ved å fremstille et prosjekt som ”flerkulturelt”, øker muligheten for støtte ettersom et slikt fokus i disse dager er ”politisk korrekt”. Berkaak hevder at begrepet ikke er problematisk så lenge det henviser til forhold mellom ulike kulturer – til et sosialt system. Når det gjelder et konkret menneske, derimot, bør man snakke om kulturell erfaring eller bakgrunn. En person kan ha ulik bakgrunn, men ingen har flere bakgrunner (ibid.:31). I de tilfellene jeg ønsker å påpeke forståelser som skiller mellom ”oss” og ”de”, vil jeg bruke stor forbokstav i ”den Andre”. Her sikter den Andre til noe som er etnisk, fremmed og eksotisk for det vestlige blikket.

1.8. Organisering av oppgaven

Oppgaven har fire hoveddeler. I kapittel 2 tar jeg for meg metodiske refleksjoner. I kapittel 3 - 5 drøfter jeg oppgavens teoretiske fundament. I kapittel 3 tar jeg for meg aktuell sosiologisk teori om modernitet, og knytter den til forståelsen om en nasjonal kultur. I kapittel 4 redegjør jeg for globaliseringens inntog og dens virkninger på vår forståelse av kunst og kultur. Kapittel 5 tar for seg en forståelse av en norsk hegemonisk kultur. Kapittel 6 - 10 er oppgavens analysedel. Her vil jeg gå nærmere inn på Union Scene, og analysere materialet i forhold til foreliggende teori. I kapittel 11 og 12 forsøker jeg å samle trådene mellom teori og empiri, og komme med noen refleksjoner rundt norsk kunst- og kulturliv i dag.

2. Metodisk fremgangsmåte

I dette kapittelet vil jeg redegjøre for mitt empiriske materiale. Først plasseres oppgaven i forhold til ulike fagtradisjoner. Deretter presenteres en teoretisk tilnærming som har hatt betydning for måten jeg har nærmet meg feltet på. I fortsettelsen av dette forklarer jeg bakgrunnen for valg av metode – kvalitativ – og hvorfor dette ble et naturlig valg i dette arbeidet. Jeg gjør deretter rede for feltarbeidet jeg har gjennomført ved Union Scene og for prosessen med produksjon av data gjennom deltagende observasjon. Jeg går videre fra dette til valg av intervjusituasjonene. Avslutningsvis drøfter jeg visse etiske problemstillinger knyttet til forskningsprosessen.

2.1. Hvor plasserer jeg meg i kunnskapsfeltet?

Det er ulike oppfatninger innenfor vitenskapen om det er mest fruktbart å knytte seg til én bestemt forskningstradisjon eller teoretiker, eller om man snarere vil være tjent med å hente det man mener å trenge fra flere kilder. Selv har jeg valgt den siste, eklektiske, tilnærmingen. I oppgaven har jeg latt meg inspirere av både fenomenologi, sosiologi, sosialantropologi, kulturanalyse og kunstkritikk. Oppgaven befinner seg i et spenningsfelt mellom disse fagtradisjonene, og med dette håper jeg å kunne komme nærmere en forståelse av kunst- og kulturlivets utfordringer i globaliseringens tidsalder. Masterstudiet i kultur på Høgskolen i Telemark har også en tverrfaglig karakter, noe som har gitt meg et godt utgangspunkt for å kunne belyse tematikken ut i fra ulike vitenskapelige retninger og teoretiske innfallsvinkler.

Peter Berger, Birgitte Berger og Hansfried Kellner (1974) sin kunnskapssosiologiske tilnærming har vært et sentralt utgangspunkt for mitt møte med feltet og for den videre analysen. I dette perspektivet blir samfunnet

forstått som en dialektikk mellom ”objective givenness” og ”subjective meanings”. De skriver at:

(...) all social reality has an essential component of consciousness. The consciousness of everyday life is the web of meanings that allow the individual to navigate his way through the ordinary events and encounters of his life with others. The totality of these meanings, which he shares with his others, makes up a particular social life-world (ibid.:12).

Denne bevisstheten refererer ikke til ideer, teorier eller sofistikerte meningskonstruksjoner, men til ”pre-theoretical consciousness”. Dette betyr at bevisstheten til ”vanlige” mennesker er vel så interessant for kunnskapssosiologene som den teoretiske kunnskapen. Berger et al. skriver at alle sosiale livsverdener konstrueres av de som lever i det dem, og kaller disse meningssammenhengene for ”reality definitions” (ibid.). Individuer bruker disse virkelighetsdefinisjonene til å gi mening til livet som helhet. Definisjonene er helt sentrale for å holde et samfunn sammen og for å skape sosiale situasjoner. I følge Berger et al. (1974) skaper disse definisjonene til sammen symbolske universer (ibid.:15). Videre består disse universene av nettverk av kognitive og normative virkelighetsdefinisjoner. Til tross for stor enighet om forståelsesrammen hos samfunnets individer er det symbolske universet til det moderne samfunnet langt fra en stabil konstellasjon av virkelighetsdefinisjoner. Det foregår hele tiden forhandlinger (ibid.:108-109). Dette tankegodset fra kunnskapssosiologien er særlig fruktbart i forhold til analyse av kunst- og kulturfeltet, ettersom dette feltet er særlig verdi- og symbolmettet (Mangset 2004:54). Kunnskapssosiologien er opptatt av konteksten til en gitt situasjon. All handling må forstås i forhold til en referanseramme. Kunnskap i samfunnet er tilknyttet spesifikke sosiale kontekster som i mange tilfeller representerer bestemte institusjoner, skriver Berger et al. (1974). Metodevalget har vært

avgjørende for å kunne nærme meg det symbolske universet som kunst- og kulturlivet er, på en fruktbar måte.

2.2. Valg av metode

Problemstillingen min er relativt vid og har lagt til rette for en såkalt eksplorerende undersøkelse. En slik undersøkelse ”dreier seg om å avdekke hvilke variabler som er relevante, og å avdekke hvilke verdier som finnes på de ulike variablene” (Jacobsen 2005:73). En eksplorerende undersøkelse krever ofte en metode som får frem nyanserte data og er åpen for kontekstuelle forhold (ibid.:62). Kvalitativ metode har derfor blitt et naturlig valg for denne oppgaven. Det er flere årsaker til dette. For det første ønsker jeg å gå i dybden på et fenomen fremfor å se på utbredelse og antall. Jeg er interessert i å se på prosesser og mening og tolke det i lys av den konteksten de inngår i. En kvalitativ tilnærming gir grunnlag for å oppnå forståelse på bakgrunn av fyldige data om personer og situasjoner. Norman K. Denzin og Yvonna S. Lincoln (2000) definerer kvalitativ metode som ”(...) a situated activity that locates the observer in the world. It consists of a set of interpretive, material practices that makes the world visible” (ibid.:3). Forskeren omgjør verden til et sett av representasjoner. Dette inkluderer blant annet feltnotater, intervjuer, observasjoner og samtaler. Den kvalitative forskeren studerer ting i deres naturlige miljø for å forstå og tolke meningsproduksjon (Denzin og Lincoln 2000).

For det andre er jeg interessert i å få en forståelse av virkeligheten basert på hvordan informantene mine forstår sin livssituasjon. Dette krever en viss grad av nærhet. For at dette skal la seg gjøre praktisk, har jeg valgt å fokusere på Union Scene og et lite utvalg informanter. På denne måten vil jeg kunne få en dypere innsikt i tematikken jeg ønsker å belyse. Kvalitative studier egner seg til å

studere atferd og samhandling mellom mennesker. Feltarbeid er en god metode å bruke for å få innblikk i hvordan personer forholder seg til hverandre. Gjennom samtaler kan man få forståelse for hvordan enkeltpersoner opplever og reflekterer over sin egen situasjon. Jeg har valgt å benytte meg både av observasjon og intervjuer ettersom disse tilnærmingene på mange måter kompletterer hverandre. Karakteristisk for deltakende observasjon og intervju, er at forskeren etablerer en direkte kontakt med personene som studeres (Thagaard 2002).

Videre har jeg valgt å analysere flere dokumenter om Union Scene. Dette omfatter søknader, statusrapporter og notater til ulike offentlige instanser. Disse dokumentene har vært nyttige for å belyse hvordan Union Scene ønsker å fremstå. Nedtegnede kilder viser en side av aktørene hvor de har fått mulighet til å reflektere og grundig tenke gjennom hvordan Union Scene skal beskrives (Jacobsen 2005). Fordelen med dokumenter er også at teksten har foreligget før forskningsprosjektet startet, og jeg har dermed ikke hatt mulighet til å påvirke tekstens utforming (Thagaard 2002:59). Utover nevnte dokumenter har hjemmesidene til Union Scene og Mangfoldsåret 2008 også vært interessante skriftlige kilder.

Resultatet er at det empiriske grunnlaget for oppgaven er delt mellom deltakende observasjon, intervjuer og dokumentanalyse. En slik tilnærming kalles gjerne *metodetriangulering*, og åpner for å undersøke problemstillingen med ulike metodiske innfallsvinkler (Jacobsen 2005:216).

2.3. Feltarbeid og observasjon

Spørsmål knyttet til flerkulturalitet og integrering, samt til kunst- og kulturfeltet, er mange og komplekse. Selv om jeg hadde erfaring fra kunst- og kulturlivet i

Norge, var forholdet mellom ”det flerkulturelle” og kunst og kultur på mange måter ukjent terreng for meg før arbeidet med masteroppgaven. Jeg ønsket derfor å møte feltet uten alt for mange føringer. Dette resulterte i at feltet på mange måter styrte hvem jeg skulle observere og intervju, og når det skulle gjøres.

Jeg har drevet feltarbeid ved Union Scene over en 13 måneders periode. De første tre månedene våren 2008 kan sies å ha vært de mest intensive. I denne perioden besøkte jeg alle ”Multikulti”-konsertene, til sammen fire stykker. Disse konsertene ble holdt på onsdager i et intimt lokale. Jeg besøkte også to store enkeltstående konserter i denne perioden. De ble holdt på en stor scene og ble markedsført under headingen ”Union World”. I samme tidsperiode utførte jeg mine fem dybdeintervjuer. Union Scene startet opp med konserter igjen i september, og nå lå alle under ”Union World”-headingen. Frem til jeg avsluttet feltarbeidet i mai 2009, fikk jeg med meg ytterligere åtte konserter. Under konsertene har jeg observert publikum og utøvere, og prøvd så godt det har latt seg gjøre, å komme i prat med folk. Det viste seg at dette var lettest å gjøre på Multikulti-konsertene, der settingen var mer intim og rolig enn på de større arrangementene. I forbindelse med de store konsertene ble det ofte konsumert mye alkohol, og publikum kom gjerne som en del av en større vennegjeng. I disse situasjonene var det vanskelig å få til ordentlige samtaler med publikummerne. Jeg valgte derfor å drive mer passiv observasjon på de store arrangementene. Dette lot seg lettere gjøre hvis jeg selv kom sammen med noen, så jeg fikk, i den grad det var mulig, som oftest med meg noen kjente. På Multikulti-konsertene tok observasjonen en mer aktiv form. Jeg prøvde å prate med ulike publikummere i for- og etterkant av konsertene. Her kom jeg også i kontakt med de to informantene jeg valgte å dybdeintervju. Det viste seg likevel at samtalene med folk på konsertene var vel så informative som dybdeintervjuene. Samtalene var i tillegg svært tidsbesparende. Jeg valgte derfor

heller å ta detaljerte notater umiddelbart etter at samtalene fant sted, enn å avtale ytterligere dybdeintervjuer. Disse feltnotatene innebar også detaljerte beskrivelser av artistene, det kunstneriske uttrykket, publikumssammensettingen, spesielle hendelser, den generelle stemningen og egne refleksjoner rundt arrangementet. Notatene har vært svært nyttige for den videre analysen. Observasjonen har vært en fin måte å få innsikt i Union Scene som helhet og informasjon om personers handlinger og hvordan de forholder seg til hverandre på (Thagaard 2002). Utover høsten fikk jeg også ta mer del i selve konsertproduksjonen. Til tider fungerte jeg som en slags produksjonsassistent for produsenten. Dette gjorde at jeg fikk ytterligere innsikt i selve arrangementen ved Union Scene, samt i forholdet mellom de ulike aktørene.

Utover observasjon av konserter har jeg deltatt på to seminarer. Den første var ”No more talking – let’s DO something about it!” (25. – 26.2008) på Union Scene. Seminaret var det andre i rekken av tre nordiske seminarer i 2008 i ”EUs European Year of Intercultural Dialogue” som fokuserte på kulturelt mangfold i kulturlivet i Norden. Det andre seminaret het ”Formidling av mangfold” (26.09.2008) og ble holdt i Gamle Logen. Seminaret ble arrangert av MIC Norsk musikkinformasjon og Folkelarm. Begge seminarene var nyttige for å kartlegge feltet og få innsikt i hvilke problemstillinger sentrale kulturpersonligheter var opptatt av. Under seminarene fikk jeg observert interessante debatter og fikk mulighet til selv å diskutere med fagfolk. Jeg har brukt deler av observasjonene fra seminarene som empiri i analysen.

2.4. Utvalget

Utvalget mitt består av kultursjefen i Drammen, prosjektleder ved Union Scene, produsenten ved Union Scene og rundt 17 publikummere. Kultursjefen, prosjektlederen og produsenten fremstår som mine *nøkkelinformanter* (Thaggard

2002:46). Disse har vært særskilt viktige for meg ettersom de har sentrale stillinger ved Union Scene, og dermed mye kunnskap om virksomheten og et reflektert forhold til problemstillingen. Av publikumsutvalget valgte jeg å dybdeintervjue to personer: en kvinne i 30-årene med utenlandsk bakgrunn og en mann i 20-årene med norsk bakgrunn. I møte med resten av publikumsutvalget mitt var jeg bevisst på å komme i kontakt med ulike mennesker, både når det kom til kjønn, alder og etnisk bakgrunn. Det skal likevel sies at jeg nok har en overvekt av menn i 20-årene, og en svak representasjon av menn over 30 år. Som ung kvinnelig student var det nok lettere å komme i kontakt med menn i samme alder, enn med de som var betydelig eldre.¹³ Min relasjon til feltet har vært preget av hvem jeg er og av hvilken kunnskap jeg sitter på. Der hvor jeg har sitert informanter direkte, har jeg redegjort for kjønn og alder. I de tilfellene hvor informantens bakgrunn er særlig relevant for analysen, har jeg lagt til denne informasjonen.

Ideelt sett kunne informantutvalget mitt vært høyere. Den økonomiske og tidsmessige rammen for en masteroppgave gav ikke rom for flere dybdeintervjuer. Thagaard (2002) skriver at kvalitative studier baserer seg på strategiske utvalg. Strategisk utvalg bærer preg av at man velger informanter som ”representerer egenskaper som er relevante for vår problemstilling, og fremgangsmåten for å velge ut informanter er basert på den tilgjengeligheten som de har for forskeren” (ibid.:54). Det kunne vært fruktbart å dybdeintervjue de artistene jeg observerte. Årsaken til at jeg valgte å ikke intervju disse, er for det første at det var svært vanskelig å få til rent praktisk. De fleste av artistene kom til Union Scene samme dagen som konserten ble holdt, og dro igjen rett etter konserten. Ettersom flere av artistene holdt til i andre deler av landet eller i utlandet, ville det vært vanskelig å få avtalt tider for intervju. Det kunne også

¹³ I følge Denzin og Lincoln er kvalitativ forskning en interaktiv prosess som påvirkes av forskerens kjønn, sosiale klasse, etniske bakgrunn og personlige historie (Denzin og Lincoln 2000:6).

vært interessant å intervjuer noe av politikerne som har støttet Union Scene. Jeg vil likevel hevde at fraværet av artister og politikere i utvalget mitt ikke har hindret meg i å kunne belyse problemstillingen min på en tilfredsstillende måte.

2.5. Intervjusituasjonen

Intervjuundersøkelser er en særlig velegnet metode for å få informasjon om hvordan informanten opplever og forstår seg selv og sine omgivelser”, skriver Thagaard (2002:58). Jeg valgte å dybdeintervjue kultursjefen, prosjektlederen og produsenten, samt to publikummere. Intervjuene baserte seg på en intervjuguide og var til en viss grad strukturert. Jeg hadde planlagt flere spørsmål på forhånd, men åpnet for samtale der det var naturlig. Intervjuene med kultursjefen, prosjektlederen og produsenten tok hver i underkant av to timer, mens intervjuene med publikummerne tok ca. 45 minutter hvert. Dybdeintervjuene ble dokumentert med båndopptak. Alle intervjuene, bortsett fra ett, ble holdt på Union Scene. Det siste ble holdt hjemme hos en av publikummerne. Det var både metodiske og praktiske årsaker til at jeg valgte å utføre intervjuene på disse stedene. Union Scene fremstod som en naturlig lokalitet for både meg og publikummerne ettersom det var her vi møttes. Rammen ble nøytral, ettersom jeg valgte å holde intervjuene på et grupperom der vi ikke ble forstyrret av faktorer eller personer som kunne påvirke informantenes svar. Valg av informantens hjem som lokalitet for det ene publikumsintervjuet var et resultat av praktisk overveining. Jeg anser at de kjente omgivelsene ikke påvirket intervjuet i negativ grad, men heller resulterte i at informanten åpnet seg mer. Når det gjaldt kultursjefen, prosjektlederen og produsenten, lot jeg dem selv velge hvor de ville bli intervjuet. Både kultursjefen og prosjektlederen valgte et grupperom på Union Scene, mens produsenten ble intervjuet på sitt eget kontor. Alle intervjuene ble tatt opp på bånd ved hjelp av minidiskspiller. Intervjuene med kultursjefen, prosjektlederen og produsenten var fruktbare for å forstå deres

rolle ved Union Scene og hvilke utfordringer virksomheten møter i arbeidet med flerkulturell kunst- og kulturformidling.

2.6. *Etiske vurderinger*

Mitt forhold til informantene endret seg mye i løpet av min tid ved Union Scene. Som student ble jeg mottatt med åpne armer av både prosjektlederen og produsenten. Det første arrangementet jeg deltok på, var en åpningsfest for Union Scene, og jeg ble invitert til å spise middag med sentrale aktører ved Union Scene i tillegg til Cubas ambassadør. Dette var en fin måte å bli kjent med denne delen av miljøet på. Men i det jeg entret selve konserten sammen med resten av middagsgjestene følte jeg at jeg allerede hadde ”valgt side”. Jeg var blitt ”en del av” dem som spiste middag på kontoret og hadde reserverte plasser på konserten. I tiden som fulgte, var jeg svært bevisst på også å bli ”en del av” publikummerne, og skape gode relasjoner til enkeltpersoner som regelmessig gikk på konserter. Forholdet mellom ”nærhet og distanse” (jf. Repstad 2007) ble også en utfordring for meg. I løpet av den tiden jeg observerte ved Union Scene, ble jeg etter hvert svært godt kjent med noen av informantene mine. Som produksjonsassistent var det vanskelig å holde på rollen som student eller forsker, og grensene ble innimellom uklare. Jeg følte likevel at det var nødvendig å gå inn i rollen som produksjonsassistent for å få god innsikt i feltet. Selv om jeg til tider opplevde forholdet til informantene som udefinert eller uklart, ser jeg ikke i ettertid at det har fått merkbare negative følger.

Dag Ingvar Jacobsen (2005) trekker frem tre grunnleggende etiske krav til forskning i Norge i dag. For det første skal de det forskes på, delta frivillig i undersøkelsen og være klar over hvilke farer og gevinster som en slik deltakelse kan medføre. Dette kalles *informert samtykke*. Det var umulig å få informert alle besøkende på Union Scene om min observasjon, men de personene jeg

dybdeintervjuet, mottok et informasjonsskriv som de godkjente. For det andre har informantene krav på privatliv. Jeg har valgt å anonymisere alle informantene utenom kultursjefen, prosjektlederen og produsenten. Ettersom prosjektets navn og identitet er tilgjengelig for leseren, er det umulig å anonymisere disse personene fullstendig. Jeg har likevel valgt å ikke trekke inn informantenes navn, ettersom det er deres rolle i kraft av deres stilling som er interessant i denne sammenhengen. Disse personene har fått mulighet til å lese over og kommentere de utsagnene jeg har valgt å bruke i oppgaven. Krav til riktig presentasjon av data er det tredje kravet til forskningen. Valg av båndopptager og detaljert transkripsjon har gjort det mulig å referere de informantene jeg dybdeintervjuet, ordrett. De øvrige samtalene ble skrevet ned umiddelbart etter at samtalen fant sted. Likevel klarte jeg ikke å sitere informantene ordrett. Jeg ser ikke dette som særlig problematisk ettersom disse informantene er anonyme (Jacobsen 2005). Å bli anonymisert fører med seg en trygghet om at man i etterkant ikke må stå til ansvar for sine uttalelser. Det er viktig å være klar over at både kultursjefen, prosjektlederen og produsenten visste at de ikke ville være anonyme, noe som også kan ha påvirket svarene deres. Studiet er forøvrig blitt godkjent av Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste (NSD).

3. Modernitet og den moderne kulturen

I det følgende vil jeg redegjøre for teoretiske bidrag som jeg mener er fruktbare for å komme nærmere en forståelse av hvordan kunst- og kulturlivet påvirkes av de globaliseringsprosessene som preger Norge i dag. Dette omfatter både samfunnsvitere som har fokusert på samfunnet generelt og kunst- og kulturvitere som har spesialisert seg på kunst- og kulturlivet spesielt. Et likhetstrekk ved disse bidragene er at de belyser moderniteten, og hvordan den påvirker verden og måten vi forstår våre omgivelser på. Spørsmål som jeg ønsker å besvare i dette kapittelet er: Hva forstås med begrepet *modernitet*? Hvordan forstås kunst og kultur i lys av moderniteten? Kan kunst være autonom? På hvilken måte settes kunst og kultur i sammenheng med nasjonalstaten, og hvordan plasseres kunst- og kulturuttrykk fra andre land innenfor denne rammen?

3.1. Noen sentrale kjennetegn

Modernitet anvendes her som et samlebegrep for den moderne måten å leve og erfare på. Dette innebærer både hverdagslivets hendelser og store sosiokulturelle institusjoner som kapitalisme, demokrati, byråkratisering, vitenskap osv. Det moderne, moderne kultur eller moderniteten betegnes av Dag Østerberg som et *vestlig kulturmønster* i vår tid (Østerberg 1999). Det moderne samfunnet står i motsetning til det tradisjonelle samfunnet, og ble til som et resultat av industrialiseringen i Vesten. Den prosessen som gjør det tradisjonelle samfunnet moderne, kalles for *modernisering*. Begrepet brukes for å forklare hvordan vestlige samfunnsinstitusjoner og vestlig kultur gjør sitt inntog over hele verden. Moderniseringsprosesser medfører økonomiske og politiske endringer, så vel som kulturelle (Barker 2003).

Til tross for noen spredte tilfeller av "modernitet" på 1400- og 1500-tallet, er det først på 1600-tallet at det moderne setter sitt preg på kulturen i Europa og Nord-

Amerika. Først på midten av 1800-tallet begynner modernitetens grunnkode å kjennetegne det sosiale og kulturelle livet. På denne tiden blir den moderne konstellasjonen den fremherskende, eller den hegemoniske, kulturen. Denne perioden betraktes som den moderne kulturens storhetstid, og dens representanter så det som sin oppgave å bringe Vestens sivilisasjon til resten av verden. Den første verdenskrigen på tidlig på 1900-tallet gav kulturoptimismen et kraftig tilbakeslag, men modernitetens kulturelle grunnkode ble likevel videreført (Østerberg 1999).

3.2. Weber og formålsrasjonalitet

Rasjonalisering et sentralt kjennetegn ved det moderne. En formålsrasjonell tenkemåte gjør seg gjeldende på stadig flere samfunnsområder. Flere klassiske samfunnsteoretikere (f.eks. Tönnies, Simmel og Weber) gav uttrykk for bekymring over at store deler av samfunnet ble underlagt en instrumentell logikk preget av mål-middeltenkning (Østerberg 1990:87). Max Weber hevder at bakgrunnen for ”det moderne prosjekt” delvis ligger i en allmenn vestlig, rasjonell mentalitet. Fremveksten av den moderne kunsten er derfor et resultat av en allmenn kulturell rasjonaliseringsprosess, som selvstendiggjør kunsten og kunstinstitusjonen. I følge Weber vokste det i Vesten frem en ny struktur blant institusjonene som bar preg av arbeidsdeling, hierarki, upersonlighet, likebehandling og forutsigbarhet. Institusjonene fikk en byråkratisk organisasjonsstruktur. De ble ”rasjonalisert” (Weber 2000 [1922]). Weber skriver at den økende rasjonaliseringen betyr

at det i prinsippet ikke finnes noen hemmelighetsfulle og uberegnelige krefter, at man tvertimot i prinsippet kan *beherske alle ting ved beregning*. Men det innebærer at alle mystiske krefter har tapt sin kraft. Man behøver ikke lenger – som primitive stammer tror på slike makter – gripe til magiske midler for å beherske eller bønnfalle åndene. Det klarer man i dag ved hjelp av tekniske midler og beregning (ibid.:xix).

Moderniteten gir en tro på at man kan beherske alle ting ved beregning. Weber hevder at en instrumentell rasjonalisering gjennomsyrrer alle vestlige institusjoner, noe som resulterer i en sterk effektivitetsorientering. Et resultat av denne utviklingen er en "avmystifisering" eller "avfortrylling" av verden. Virkeligheten tømmes for magisk, religiøst og metafysisk innhold. Alt får en "naturlig" forklaring. Kunstens område blir kun det estetiske. Byråkratiseringen på alle samfunnslivets områder innebærer en tilstivning av samfunnet, deriblant kunsten og kulturen. Det byråkratiserte samfunnet fortøner seg for Weber som et "jernbur" (Weber 2000).

Webers teori om rasjonalisering er et fruktbart bakteppe for å forstå den instrumentelle retningen som flere forskere (Mangset 1992, Vestheim 1994 og 1995) hevder kulturpolitikken har tatt de siste 20-30 årene. Denne retningen vil jeg gå nærmere inn på i kapittel 10.1.

3.3. Differensieringsprosesser og kunst som kulturell institusjon

I følge Immanuel Kant kan man inndele samfunnet i tre ulike sfærer: vitenskapen, etikken og kunsten. Det vil si sfærene for det sanne, det rette og det vakre (eller sublime). Disse verdissfærene får hver sin logikk og hver sine "institusjoner". Differensieringsprosessene på 1800-tallet er, i følge Østerberg, avgjørende for at kulturen skal være moderne. (Østerberg 1999). De ulike områdene i samfunnet vektlegger forskjellige verdier. Det at disse "verdissfærene" blir autonome, er ensbetydende med at deres institusjoner baserer virksomhetene sine på de erkjennelsesformer og tenkemåter som er typisk for den enkelte sfæren. På denne måten kan de skille seg fra de andre sfærene. I følge Weber styres utviklingen mot den autonome kunsten av det han kaller *egenlovmessighet*. Dette betyr at kunsten utvikler sin egen *indre* historie som er relativt uavhengig av eksterne forhold. Fremveksten av institusjoner er,

ifølge Weber, en forutsetning for utviklingen mot ”selvstendige egenverdier” og en autonom kunst (Weber 2000).

Et sentralt begrep i dannelsen av den moderne kultur eller moderniteten er kunst som kulturell institusjon (Østerberg 1999). I sosiologisk forstand knyttes *institusjon* ofte til ”en sosio-materiell struktur med gjerne skrevne regelverk, egne tilholdsrom eller bygninger og ofte egne ansatte (spesialister)” (Østerberg 2003:99). I tillegg til den fysiske strukturen innebærer institusjonen en sosial struktur. Denne sosiale strukturen kan forstås som en *kultur*. Se kapittel 1.7 for en full redegjørelse av dette. I det sosiale systemet fordeles det roller som menneskene inntar. Disse rollene foreskriver i høy grad hvordan man skal føle, tenke og handle, og opptrer som anonyme forventninger. Robert K. Merton snakker om *rollesettet*: En rolle medfører et sett av forventninger og plikter som knytter seg til rollens forskjellige oppgaver og situasjoner (Merton i Østerberg 2003:50). Union Scene kan forstås som en institusjon, både i fysisk og sosial forstand. Mertons teori er fruktbar i denne sammenhengen for å forstå hvorfor aktørene ved Union Scene handler som de gjør.

3.4. Kant og kunstens autonomi

Ideen om kunstens autonomi spores gjerne tilbake til Kants estetikk (Kant 1995 [1790]). Tanken var at kunsten må betraktes i kraft av sin egenverdi, en verdi med allmenn og universell gyldighet. Kunsten blir forstått som en selvstendig sfære i samfunnet og må kun dømmes ut i fra egne lover og regler. Dette gir kunsten frihet i forhold til omverden. Kant skriver: ”Med rette kan bare det kalles kunst det som frembringes gjennom frihet, dvs. gjennom en vilje som legger fornuften til grunn for sine handlinger” (ibid.:182). Kunsten må vurderes ut ifra egne premisser og ikke tillegges kriterier med andre formål.

Forestillingen om en selvstendig, selvgående og autonom kunst er historisk knyttet til den såkalte *l'art pour l'art*-bevegelsen. Denne bevegelsen ble et program for den kunstneriske kretsen rundt den franske forfatteren Théophile Gautier, som hevdet at kunsten og kunstnere befant seg høyt hevet over folk flest (Gran og DePaoli 2005:39). "Nothing is really beautiful unless it is useless", sier Gautier (Gautier i Belfiore og Bennett 2008:182). Estetikken er kunstens kjerneverdi. Denne verdien ligger i kunstens selv, og ikke i utenforliggende forhold. Kunsten skal ikke tillegges sosial, politisk, økonomisk, religiøs eller pedagogisk verdi (Røyseng 2007).

Grunnlaget for den moderne og autonome kunstinstitusjonen ble lagt da vitenskapen, moralen og kunsten ble skilt ut som selvstendige områder med sine spesielle verdier og en høy grad av autonomi i forhold til hverandre. De ulike områdene utviklet etter hvert sine egne subinstitusjoner som ble besatt av fagfolk. En betingelse for *institusjonell* autonomi var at subinstitusjonene hadde en relativ selvstendighet, og at de var *kunstinstitusjoner*. De kunne ikke være for nært knyttet til andre samfunnsinstanser. En betingelse for *kunstnerisk* autonomi var at kunsten ikke lenger ble skapt for konger, fyrster eller kirken. Kunsten skulle ikke tjene andre formål enn seg selv. Kritik fra utenforstående instanser som politikken, moralen og religionen ble sett på som illegitim kritikk. Legitim kritikk kunne bare komme fra kunstinstitusjonen selv. Slik kunne kunsten rendyrkes. I denne perioden ble grunnen lagt for utdypende spesialistaktiviteter og ekspertkulturer (Sveen 1995). Som et resultat av denne prosessen befestes og innsnevres kunstens felt, og dens rolle i samfunnet blir tydeligere. Kunstnere får høyere status i samfunnet og kunsten blir allment oppfattet som noe høyverdig. Som institusjon får kunsten sin egen historie og kunstvitenskap (Østeberg 1999).

For at de ulike subinstitusjonene skulle kunne sette sine egne premisser for kvalitet og for hva som skulle gjelde som kunst, måtte de være store nok til at de

til sammen utgjorde en egen sektor i samfunnet. Utover 1800-tallet vokste antall subinstitusjoner innenfor kunstfeltet, noe som førte til at man fikk en velutviklet kunstinstitusjon. I følge Sveen (1995) er kunstinstitusjonens størrelse en sentral faktor som betinger graden av feltets autonomi. Sveen påpeker at det er umulig for ethvert felt å være fullstendig uten samfunnsmessige bindinger. ”Den totale autonomi er derfor en illusjon”, skriver han (ibid.:64). Samtidig understreker han at kunstinstitusjonen har en høy grad av autonomi ettersom produktet, selve kunstverket, har så høy grad av autonomi. Verket har ingen intenderte funksjoner, noe som resulterer i at både kunsten og kunstinstitusjonen får et perifert forhold til samfunnslivet forøvrig (ibid.). Sveen gjør altså et skille mellom institusjonens autonomi og enkeltverkets autonomi. For ham påvirker kunstverkets grad av autonomi den institusjonelle autonomistatusen. Kanskje det er fruktbart å gjeninnføre skillet mellom de institusjonelle rammenes grad av autonomi og selve kunstverkets grad av autonomi i forståelsen av dagens kulturinstitusjoner?

3.5. Den totale autonomi – en illusjon

Kan så kunstens være helt autonom? På dette spørsmålet ville nok Bourdieu svare at kunsten aldri vil være fullstendig autonom. Det vil alltid være snakk om grader av autonomi. Autonomien kan enten være sterk eller svak. Bourdieu (1993) knytter forståelsen av kunst til forståelsen av felt. I følge Bourdieu er enhver sosial formasjon strukturert av en hierarkisk organisert serie av felt. Et *felt* defineres som et strukturert område med egne lover, posisjoner og maktrelasjoner. Et felt innebærer alltid en polarisert strid mellom ulike syn og forståelser, og det oppstår et motsetningsforhold mellom en såkalt autonom pol og en heteronom pol. Feltet opptrer som en sosial stridsarena, og innenfor kulturfeltet er kunst og kultur stridstemaet (ibid.:30). Den autonome polens prinsipp er ”kunst for kunstens skyld”, mens den heteronome polen

representerer økonomiske og politiske verdier. Sentrale spørsmål innenfor denne striden er hva som er god kunst, hva som er kvalitet, og hvem som får plass innenfor. På grunn av disse stridighetene vil kunstfeltet alltid være relativt autonomt. Det er to grunner til at Bourdieu mener dette: For det første må autonomien i et felt sees i sammenheng med resten av omgivelsene, den må forstås i relasjon til det sosiale rommet.

I *Distinksjonen* viser Bourdieu (1995) hvordan ulike klasser har ulike oppfatninger av kunst. I følge Bourdieu, som riktignok har sin empiri fra Frankrike, er økonomisk bakgrunn, sosialt og kulturelt oppvekstmiljø, samt valg av utdanning og yrke med på å forme og styre våre smakspreferanser. Smaken reflekterer ens posisjon i det sosiale samfunnshierarkiet. Man kan altså snakke om et regime av smak, eller ”tre universer av smak som grovt sett svarer til utdanningsnivåene og samfunnsklassene” (ibid.:59). Øverst befinner *den legitime smak* seg. Denne representerer en preferanse for de anerkjente, legitime verkene, og er vanlig innenfor ”intellektuelle” deler av den herskende klassen. Bourdieu kaller også denne smaken for ”den rene smak”, og knytter den til høy grad av kulturell kapital. Noe lavere finner vi *en middels smak*, som er vanligst hos middelklassen. Nederst er *den folkelige smak*. Denne smaken forekommer oftest i ”folkelige lag” (Bourdieu 1995:59-60). Vurderingsgrunnlaget er estetisk kvalitet, i henhold til skjønnhet, godhet og verdi (Arnold 1960, Leavis og Thomson 1933). Dette smakshierarkiet er et resultat av at de dominerende samfunnslagene er i stand til å innprente sin relasjon til kultur som den legitime. Bourdieu skriver:

Bak de statistiske sammenhengene mellom utdanningskapital eller sosial bakgrunn og en eller annen form for kunnskap eller en eller annen måte å anvende kunnskap på, skjuler det seg forbindelser mellom grupper som har ulike forhold til kulturen (...) avhengig av hvordan de har ervervet sin

kulturelle kapital og av hvilke markeder de kan dra mest nytte av denne på (Bourdieu 1995:55).

Kants forståelse av den autonome kunsten representerer den øvre klassens syn, mens lavere klasser har et mer funksjonelt (nytteverdi) syn på kunst, i følge Bourdieu (1995). Forestillingen om kunstens autonomi blir for Bourdieu altså ”behandlet som en klassespesifikk betraktningssmåte snarere enn en universell sannhet” (Røyseng 2007:58). Ideen om kunstens autonomi er sosial skapt og en relativ kategori. Den får en sosial funksjon ettersom den fungerer som distingverende middel for den herskende smaksklassen.

For det andre er Bourdieu opptatt av hvordan ulike felt står i forhold til hverandre. Feltene er aldri helt adskilte. En måte å måle graden av feltets autonomi på er å undersøke hvordan feltet forholder seg til en problemstilling som er produsert i et annet felt. I de tilfellene autonomien er sterk, vil den eksterne problemstillingen forvandles. Bourdieu kaller dette for refraksjonseffekt (Bourdieu 2000:320). Den oversettes i tråd med feltets særegne logikk og forståelsesmåte. I de tilfellene der autonomien er svak, vil en ekstern problemstilling omtales med et språk og en betraktningssmåte som tilhører et annet felt. Graden av autonomi kan tolkes ut i fra hvor lett andre felts kapitalformer anerkjennes. Bourdieu konkluderer med at kunstfeltet bærer preg av høy grad av autonomi. Likevel vil andre felt, som det politiske, kunne påvirke kunstfeltet, både direkte og indirekte. Graden av autonomi varierer både fra en periode til en annen, og fra en nasjonal tradisjon til en annen (Bourdieu 1993:40).

Sigrid Røyseng spør om det er lett å innta posisjon på kunstfeltet hvis du i første runde har opparbeidet deg kapital på det økonomiske feltet (Røyseng 2007). I forhold til min problemstilling kan spørsmålet omformuleres til: Hvordan er det

å innta kunstfeltet med bakgrunn i det politiske feltet? Dette spørsmålet vil jeg prøve å besvare senere i oppgaven.

Som nevnt over, mener Bourdieu at de ulike feltene har egne lover. Dette gjelder også for kunstfeltet. Disse lovene uttales sjeldent, men én lov er ofte å høre, nemlig ”kunst for kunstens skyld”. Loven sier at kunsten selv er det eneste legitime målet for frembringelse, tilegnelse og vurdering av kunst (Røyseng 2007:51). Kommersielle verdier fremstilles som motpolen til kunsten. Som jeg vil komme nærmere inn på senere, kan det være et paradoks for kunsten å distansere seg fullstendig fra økonomien. Kunsten er til en viss grad helt avhengig av økonomiske ressurser. Men hvordan er forholdet mellom kunstfeltet og det politiske feltet? Er ikke kunsten også avhengig av politikken for å kunne overleve? I følge Bourdieu er rekkefølgen avgjørende. Den kunstneriske anerkjennelsen må komme før den økonomiske fortjenesten. Hvis ikke skjer det en kunstnerisk devaluering (Bourdieu 1994). Mye tyder på at dette også gjelder i forholdet mellom kunstfeltet og det politiske feltet.

3.6. Kunst- og kulturfeltets ulike verdikontekster

Solhjells (1995) har Bourdieu sin teori om kulturelle felt som utgangspunkt for sin teori om de ulike *verdikontekstene* (eller delfeltene) som befinner seg innenfor kunst- og kulturfeltet: *det ekskluderende*, *det inkluderende* og *det kommersielle*. I tillegg til Bourdieu sitt eksklusive og kommersielle delfelt, introduserer Solhjell også et tredje verdisystem, det inklusive delfeltet. Disse kontekstene representerer ytterpunkter i kunstinstitusjonenes sosiale felt, og aktørene kan i større eller mindre grad representere en eller flere av de tre systemene.

Den ekskluderende verdikonteksten bygger på forestillingen om at kunstverk ikke har noen viktig funksjon utover seg selv. Kunstverk skal betraktes og bedømmes kun som kunst. Kants (1995 [1790]) ideer om kunstens autonomi og uttrykket *kunst for kunstens skyld* kan knyttes opp til dette verdigrunnlaget. Fokus skal ligge på verkenes kunstneriske verdi, og ikke på hva de anvendes til, hva de forestiller, eller hvor kunstneren kommer fra. De aktørene som i høy grad vektlegger dette verdigrunnlaget, vil ikke la seg påvirke av faktorer som ligger utenfor de rent kunstneriske. De standpunktene som inntas i forhold til kunst, skal avgis uten økonomiske, politiske eller andre egeninteresser. Tanken om kvalitet er en grunnstein innenfor dette verdigrunnlaget. I følge Solhjell er det ”kunstverdenens oppgave å identifisere den beste kunsten ved å skille ut eller ekskludere den mindre gode” (Solhjell 1995:133).

Den inkluderende verdikonteksten kjennetegnes av verdier som blant annet likhet, desentralisering, solidaritet, rettferdighet, folkeopplysning, prioritering av svake grupper og av at kultur også skal være samfunnsmessig nyttig (Solhjell 1995:35). Denne verdikonteksten bygger på en overbevisning om at kunstneren og publikum er viktigere enn selve kunstverket og dets kvalitet. Kunstnere velges på grunnlag av sin sosiale bakgrunn mer enn på grunnlag av kvaliteten på kunsten de lager. Forhold som bosted, kjønn, nasjonalitet, alder, inntekt, arbeidsforhold eller utdanning blir vektlagt. Innenfor denne konteksten er det viktig at kunsten kan ”forstås” av et bredt publikum, og slagord som *alle har rett til kunst*, står sentralt. Det er viktig å inkludere mange. Et stort publikum blir derfor sett på som en indikator på at det er god kunst, eller at den offentlig økonomiske støtten er politisk rettferdiggjort. Dette kan sees i sammenheng med det utvidete kulturbegrepet som oppstod på 1970-tallet. Et resultat av dette verdigrunnlaget er at lokale kunstnere ofte prioriteres fremfor andre, eller norske kunstnere prioriteres fremfor utenlandske. Et annet viktig kjennetegn ved dette verdigrunnlaget er at man vektlegger den nytten kunsten kan gjøre. Kunsten og

kulturen blir tilrettelagt for de målgruppene blant publikum politikerne gjerne vil prioritere, som for eksempel innvandrere. En slik tilnærming kan knyttes til en instrumentell retning innenfor kulturpolitikken, som jeg vil gå nærmere inn på senere i oppgaven. Først når de ikke-kunstneriske verdiene er ivaretatt, tar formidlerne hensyn til kvalitet. Da benytter de seg av kvalitetsdommer som er avgitt av formidlere høyt oppe i det eksklusive kretsløpet. Formidleren ser ofte på seg selv som en som ivaretar andres interesser, særlig utøvernes, lokalsamfunnets eller publikums. Det inkluderende verdigrunnlaget kan resultere i at man betrakter alle artister som like gode, eller at den kunstneriske kvaliteten er irrelevant for formidlingen. Det blir andres oppgave å ta stilling til kvalitet. Sentrale konflikter innenfor denne verdikonteksten er gjerne knyttet til offentlig støtte – de som mottar mye og de som mottar lite, mellom profesjonelle og amatører. En sentral motsetning står mellom en av våre /ikke en av våre (Solhjell 1995).

Innenfor den kommersielle verdikonteksten er det økonomiske kriterier som ligger til grunn for utvelgelsen av kunst. Kunst blir produsert og distribuert med det formål å tjene penger. Markedsverdi teller altså mer enn kunstnerisk verdi (Solhjell 1995:31). I følge Solhjell (1995) påvirker det ekskluderende, det inkluderende og det kommersielle verdigrunnlaget hvordan man forholder seg til kunst og kultur. I denne oppgaven er det særlig relevant å vektlegge de to første delfeltene. Som vi skal se, representerer aktørene ved Union Scene de ulike feltene på forskjellige måter.

Solhjell hevder at det pågår kamper mellom de ulike kretsløpene i den norske kunstinstitusjonen. Det eksklusive kretsløpet kjemper for størst mulig grad av kunstnerisk autonomi, og ønsker ikke at verdier fra andre felt skal gjøre seg gjeldende på kunstfeltet. Det inklusive feltet, derimot, er heteronomt ettersom det støtter seg på verdier fra det politiske feltet (Solhjell 1995:33). Det er ikke

det samme som gir status i de ulike kretsløpene ettersom forskjellig kapital verdsettes ulikt. I følge Bourdieu (1993) er det graden av symbolsk kapital som bestemmer representanter for det eksklusive delfeltets status. Innenfor kunstfeltet er det kulturell kapital som er avgjørende. Solhjell trekker frem høy faglig kompetanse og redaksjonell frihet som anerkjennende faktorer innenfor det eksklusive kretsløpet i kunst-Norge. Innenfor det inklusive kretsløpet er profesjonalitet forbundet med status. Grenseoppgangen mellom profesjonell og amatør blir dermed viktig. Her er det mer egenskapene ved utøverne enn selve kunstverkene som er avgjørende. Årsaken til at profesjonalitet gir status innenfor den inklusive kretsløpet er at ”det er et viktig våpen i konkurransen om offentlige tilskudd” (Solhjell 1995:44-45).

Solhjells teori om de ulike verdikontekstene er nyttig for analysen av Union Scene. Som vi skal se kan aktørene knyttes til de forskjellige verdikontekstene og videre belyse de utfordringene Union Scene møter i spenningsfeltet mellom kunst og kultur, politikk og byråkrati.

3.7. Habermas og kolonialisering av livsverden

I likhet med Weber, tolker Jürgen Habermas (1995) kunsten som en differensiert institusjon. Han viderefører dette til en lære om kommunikasjon, som grunnlag for samfunnslivet. Gyldigheten av kunst avgjøres gjennom estetisk argumentasjon som vurdering av oppriktighet, autensitet o.l. I følge Habermas blir fornuftig og sannferdig kommunikasjon fordreid når den påvirkes av penger og makt. Det moderne samfunnet utsettes for en rasjonaliseringsprosess som undergraver viktige samfunnsverdier. Habermas skiller mellom ”livsverden” og ”systemverden”. Begrepet livsverden betegner estetiske og etiske sfærer, det ekspressive og følelsesmessige. Begrepet systemverden betegner vitenskapelige, tekniske og administrative sfærer, det instrumentelle. Et kjennetegn ved

moderniteten er at systemverdenen *koloniserer* livsverdenen. Systemets rasjonalitet trenger inn og undertrykker livsverden gjennom kalkulering, objektivering og mål-middelrelasjoner (jf. Weber 2000). For eksempel blir kunsten skadet når utenometiske betraktninger spiller inn, og penger og makt blir implementert i kunst- og kulturfeltet. Habermas mener at for å unngå dette må kunsten være autonom i forhold til andre samfunnsinstitusjoner. Den skal vurderes ut fra estetiske kriterier alene, og det dannes et eget kunstfelt og en tilsvarende kunstnerisk forståelse. På denne måten trues også kunsten av isolasjon. Kunsten får ikke tilstrekkelig oppslutning, og plages blant annet av pengenød. For å kunne støtte kunst trenger myndighetene et legitimeringsgrunnlag som er noe annet enn kunst for kunstens skyld (Sveen 1995:149).

3.8. Den nasjonale kulturen

I følge Anthony Giddens er nasjonalstaten et resultat av moderniseringen. Moderniteten produserer noen særskilte sosiale former, hvor den mest fremtredende er nasjonalstaten (Giddens 1990). På 1800- og 1900-tallet utviklet det seg en nokså normerende forestilling om hvordan den ideelle nasjonen burde se ut. En slik ideelasjon skulle ha en enhetlig befolkning der de etniske og nasjonale grensene sammenfaller. Dette nasjonale folket burde ha en homogen historie og et klart definert territorium som avgrenser nasjonens kulturelle fellesskap. Den nasjonale kulturen burde deles av alle innbyggerne og avgrenses fra andre nasjoner. Dette kulturelle fellesskapet omfattet også ulike institusjoner. Selv om dette idealet var vanskelig å leve opp til, ble det et mål for mange stater. Denne nasjonsbyggingen ble dermed en kulturell konstruksjon (Löfgren 1994). Nasjon, nasjonalitet eller nasjonalisme er vanskelig å definere, om ikke enda vanskeligere å analysere, skriver Benedict Anderson (1991). Men fenomenet har eksistert og eksisterer fremdeles, og er sentralt i denne oppgaven for å forstå

hvilke utfordringer det norske kulturlivet står overfor i dagens pluralistiske samfunnsformasjon.

I følge Thomas Hylland Eriksen finnes det to forskjellige former for nasjonalisme: "En nasjon kan defineres som er politisk territorium eller en stat, som inkluderer alle som lever der; eller den kan defineres som et etnisk felleskap bestående av mennesker med felles opphavsmyster og kulturell bakgrunn" (Eriksen 2001:25). Land som er dominert av én etnisk gruppe, er ofte tett integrert. Det vil si at flertallet av befolkningen føler et nært fellesskap og har språklige, religiøse og historiske likhetstrekk. En tett integrasjon ledsages gjerne av en sterk nasjonal identitet (Eriksen 2001). Man kan si at Norge i lang tid vært preget av såkalt "tett integrasjon". I de senere år har økt innvandring, samt en anerkjennelse av nasjonale minoriteter, ført til at nasjonale likhetstrekk har blitt utfordret, og det har blitt dannet nye fellesskap. Anders Johansen (1996) hevder at forestillingen om nasjonen som en slags opprinnelig, naturlig gitt størrelse fremdeles står sterkt i Norge. Eksempler på dette er ideer om folkesjelen og dens historiske røtter, om egenartete og enhetlige nasjonalkulturer eller den nasjonale "vi"-følelsen. Johansen trekker frem Andersons bok *Imagined communities* som "kjærkommen bistand til avviklingen av slike forstokkete idéer" (Johansen 1996:257).

Anderson (1991) forklarer nasjonalstater som "imagined communities". Fellesskapet mellom medlemmene i en nasjon er kun en forestilling. Den viser til en sosial gruppering man bare kan forestille seg, men aldri oppleve. Såkalt "forestilte fellesskap" skiller seg fra ekte fellesskap ved å ikke basere seg på ansikt-til-ansiktinteraksjon. Nasjoner består i all hovedsak av mennesker som aldri kommer til å møte hverandre. Likevel opplever menneskene samhørigheten som så sterk, meningsfull og udiskutabel at det i mange tilfeller kan minne om

familie- og vennskapsbånd. Medlemmene av et slikt fellesskap har et mentalt bilde av samholdet. Anderson skriver at en nasjon

is imagined because the members of even the smallest nation will never know most of their fellow-members, meet them, or even hear of them, yet in the minds of each lives the image of their communion (Anderson 1991:6).

Medlemmene av et slikt fellesskap vil mest sannsynlig aldri kjenne hverandre ansikt til ansikt, deres fellesskap eksisterer kun gjennom deres tilhørighet til nasjonen. Til tross for lite nærkontakt vet medlemmene om hverandre gjennom kommunikasjon. Medier som tv, radio, aviser og internett spiller i dag en avgjørende rolle i denne kommunikasjonsprosessen. Et eksempel som kan illustrere dette nærmere, er følelsen av nasjonal enhet og samhold som mennesker får når deres forestilte fellesskap (nasjonen) deltar i de olympiske lekene eller verdensmesterskap. Særlig kringkastingsmediene har muligheten til å gi menneskene en følelse av å være til stede sammen med sine landsmenn i det for eksempel Petter Northug tar gull på "fem-mila". Den nasjonale samhørighetsfølelsen oppstår som en fornemmelse av å se og lytte *sammen med* andre, som om vi befant oss på samme sted og i den samme situasjonen (Johansen 1996:268). En nasjon er, i følge Anderson, et "forestilt fellesskap", fordi den er skapt som et horisontalt kameratskap. Og dette til tross for negative elementer som ulikhet eller utnyttelse innad i nasjonen. Det er dette "brorskapet" som skaper slik sterk følelse av tilknytning og lojalitet som gjør det mulig for så mange mennesker å drepe eller la seg bli drept "for sitt land" (Anderson 1991). En følelse av samhørighet bunner også i en felles *dannelse- og erfaringsbakgrunn*. "Vi" har den samme referanserammen, mens "dere" har en annen. Nordmennene forstås som en gruppe som vet noe som utlendingene ikke vet. Henvisninger til denne inneforståtheten gir medlemmene av et forestilt

felleskap en følelse av å tilhøre en familie, en generasjon eller en nasjon (Johansen 1996:268).

Anthony P. Cohen forstår “fellesskap” som et kulturelt felt bestående av symboler hvor meningen varierer fra medlem til medlem. Han er opptatt av hvordan grensene til et fellesskap er symbolsk definert, og hvordan et fellesskap spiller en avgjørende symbolsk rolle i frembringelsen av menneskers følelse av tilhørighet. Cohen skriver at

’the reality of community lies in its members’ perception of the vitality of its culture. People construct community symbolically, making it a resource and repository of meaning, and a referent of their identity (Cohen 1985:118).

I følge Cohen innebærer et fellesskap at gruppas medlemmer har noe til felles, og at det de har til felles, skiller dem fra medlemmer av andre grupper (Cohen 1985:12). Et fellesskap impliserer derfor både likhet og ulikhet. Dette skillet mellom de som er en del av fellesskapet, og de som er utenfor får, i følge Cohen, en diskriminerende karakter. Dette leder oss over i en annen problemstilling: Hvor går disse grensene? Og hva eller hvem definerer dem?

I følge Cohen kan grensene være markert på kart, i lover, eller av fysiske faktorer som elver eller veier. Ikke alle grenser er så åpenbare. ”They may be thought of, rather, as existing in the minds of the beholders”, skriver Cohen (Cohen 1985:12). Slik blir også grensene forstått forskjellig både av mennesker på ulike sider, og av mennesker på den samme siden. Det er dette som er det symbolske aspektet ved grensene til et fellesskap (Cohen 1985).

Andersons teori om nasjonen som et forestilt fellesskap og Cohens teori om fellesskapet som en symbolsk konstruksjon er nyttig for å forstå nasjonen og nasjonalisme som fenomen. Videre åpner teorien deres også for muligheter for å

se ”forestilte fellesskap” eller ”symbolsk konstruerte fellesskap” utover de nasjonale landegrensene. Et slikt fellesskap kan være kunst- og kulturfeltet, både innenfor rammene av nasjonalstaten og av hele verdenssamfunnet.

3.9. Den vestlige kunstforståelsen – en universell referanseramme?

Ideen om kunst er ikke bare en *moderne* oppfinnelse, men også en *vestlig* oppfinnelse, skriver David Inglis og John Hughson (2005). Kategorien ”kunst” er en vestlig merkelapp som puttes på bestemte mennesker, sosiale grupper eller objekter, og benyttes ikke i land utenfor Vesten. Når kulturuttrykk fra ikke-vestlige samfunn fremstilles som ”kunst” i vestlige museer, skjer det en nytolkning i forhold til uttrykkets opprinnelige mening og verdi. Når uttrykket settes inn i en ny sosial kontekst, får det en ny kulturell mening og redefineres på en eurosentrisk måte. Slik er aldri kunst i museer, samt måten den presenteres på, nøytral (ibid.:13). Også ideen om kunstneren som et individualistisk geni kan knyttes til vestlig modernitet. Den hissige, temperamentsfulle kunstneren med den gudgitte gaven ble til en kulturell karakter på slutten av 1700-tallet (Inglis 2005, Mangset 2004). Weber har studert musikk i en videre kulturell kontekst. Han har skrevet om ulike stiler innenfor vestlig musikk, og argumenterer for at vestlig musikk i større grad enn musikk fra andre sivilisasjoner har en rasjonell karakter. Regler for tonalitet, harmonikk og skalaoppbygging, samt orkesterets byråkratisk organisering, er for Weber et uttrykk for den generelle rasjonaliteten som preger vesten (Weber 1958).

Flere teoretikere, deriblant Bourdieu, hevder at man i analysen av kunst og kultur bør bytte ut den ideologisk ladete kunstterminologien med mer nøytrale og mindre historiske termer som ”kulturformer”, ”kulturprodukter” og ”kulturprodusenter. Ettersom den vestlige moderne kunstterminologien er så

historisk og geografisk belastet, legger den begrensede føringer på forståelse og tolkning av kulturuttrykk fra den ikke-vestlige delen av verden (Inglis og Hughson 2005:18). Også organiseringen av hele kunstfeltet har fått en egen form innenfor den vestlige delen av verden. I moderniteten ble det som nevnt utviklet en typisk sosial institusjon som kalles "kunstverdenen".

Utdifferensiering av kunstinstitusjonen har lagt føringer for hvordan kunst og kultur produseres, formidles og forstås. Dette er et viktig bakteppe å ha med seg når jeg videre i oppgaven skal gå nærmere inn på hva som skjer når ikke-vestlige uttrykk plasseres innenfor en slik vestlig moderne kontekst.

4. Globalisering

I de seneste tiår har flere teoretikere påpekt at samfunnet igjen har gjennomgått betydningsfulle endringer. Noen går så langt til å hevde at modernitetens forståelses- og livsformer ikke lenger er gyldige. De snakker om et epokalt skifte, en ny postmoderne tid. Andre teoretikere mener at vi fremdeles befinner oss i moderniteten, i en senmodernitet eller en høymodernitet. Det er faglig uenighet rundt denne problemstillingen (Barker 2003), noe som vil bli belyst i drøftingen under. Samtidens samfunnsendringer forklares ofte med uttrykket *globalisering*. I dette kapitlet vil jeg først redegjøre for hva jeg legger i begrepet globalisering. Så vil jeg trekke frem sentrale teoretiske bidrag i globaliseringsdebatten og drøfte ulike måter å forstå de endringene det sosiale livet opplever i disse dager. Videre vil jeg knytte globaliseringsprosessene til kunst- og kulturfeltet. På hvilken måte påvirkes kunst- og kulturlivet i Norge av disse samfunnsendringene? Dette vil jeg utforske nærmere på et generelt kulturpolitisk plan, og mer lokalt ved Union Scene.

4.1. Noen sentrale kjennetegn

Begrepet *globalisering* har fått mange forskjellige og kontroversielle betydninger. I faglitteraturen finnes det ulike definisjoner. John J. Macionis og Ken Plummer sin definisjon av globalisering er “the increasing interconnectedness of societies” (Macionis og Plummer 2002:33). Malcom Waters forklarer globalisering som ”a social process in which the constraints of geography on social and cultural arrangements recede and in which people become increasingly aware that they are receding” (Waters 1995:3). I følge Chris Barker karakteriseres globalisering av den prosessen som sprer moderniteten over hele kloden, og skjer i kraft av blant annet migrasjon, moderne kapitalisme og moderne teknologi (Barker 2003). Barker forstår altså

globalisering i lys av modernitetens institusjoner. En slik forståelse har blitt utfordret, noe jeg kommer tilbake til senere i kapittelet.

Selv om definisjonenes ordlyd kan variere fra teoretiker til teoretiker, går som oftest noen kjennetegn på globalisering igjen: Det utvikles en verdensøkonomi og et verdensmarked som resulterer i nye grenser for økonomiske transaksjoner. Ny informasjonsteknologi medfører nye globale nettverk, og vi får nye forståelser av tid og sted. Tempoet øker og rommet ekspanderer. Det snakkes om en ny vidstrakt ”global kultur” der kulturuttrykk som musikk og film distribueres over hele verden. Videre skjer det en utvikling av nye former for internasjonal styring og en økt bevissthet rundt delte verdensproblemer (Macionis og Plummer 2002). I følge Roland Robertson (1992) refererer *globalisering* både til at verden oppleves som mindre, og til at kunnskapen om verden øker. Avstanden mellom land oppleves som kortere, kommunikasjonen er lettere og kontakten mellom folk fra ulike deler av verden blir hyppigere. En følge av dette er for eksempel at innvandrere får større muligheter til å opprettholde kontakten med sitt hjemland og bringe inn flere kulturelle impulser til det norske samfunnet. Giddens (1990) skriver at økonomien, politikken og kulturen blir *deterritorialisert*. Grenser blir gjennomhullet, utfordret og relativisert, og verden oppfattes som mer kaotisk, fragmentert og uforutsigbar enn før. Eriksen (2001) mener at det ikke lenger er relevant å tenke på verden som om den bestod av tydelig atskilte kulturer knyttet til territorier. Samtidig påpeker han at globaliseringen ikke resulterer i at mennesker blir kulturelt eller identitetsmessig like, at mennesker føler seg som verdensborgere fremfor nasjonale eller etniske personer. Globaliseringen fører til at vi blir likere og forskjellige på samme tid. Noen grenser brytes ned, mens andre bygges opp og tydeliggjøres (Eriksen 2001).

4.2. Globalisering og kultur

Hvordan kan vi best forstå kultur i den globale tidsalder? Og hva er kulturens rolle? Opererer kultur som et bindeledd mellom mennesker og fortid og nåtid, eller forsterker kultur individualisme og selvstendighet i en tid der ”alt flyter”?

”Mennesker er kulturelle blandingsprodukter”, skriver Eriksen (1994:14). Med et slikt fokus kan tradisjonelle måter å forstå kultur på være problematiske. Helt sentralt i kulturbegrepets historiske utvikling står Johann Gottfried von Herder. ”Med Herder ble kulturbegrepet demokratisert”, skriver Kirsten Hastrup (2004:33). I følge Herder har alle like mye kultur, men ulike grupper har forskjellige kulturer knyttet til opphav og levested. Med utgangspunkt i Herders teori utviklet Franz Boas en kulturel relativistisk tilnærming, der alle kulturer må betraktes som unike og likeverdige. Slik forstår man kulturer som noe avgrenset og lukket (Hastrup 2004). Eriksen hevder at en slik forståelse skaper gjensidig utelukkende identitetskategorier og passer dårlig for å forstå det multietniske samfunnet Norge er blitt. Verden er ikke et sett av atskilte kulturer, men består av mangfold av mennesker. Mangfoldet skaper kanskje grenser mellom folk, men grensene er flytende og foranderlige. Samtidig er det fruktbart å snakke om kulturelle *forskjeller* i en tid der pakistanere, vietnamesere, engelskmenn og nordmenn er naboer i samme gate eller er med i samme musikkgruppe (Eriksen 1994).

Ordet kultur forstås ofte i lys av identifiserbare grenser, og disse grensene knyttes ofte til nasjonalitet eller etnisitet. Man snakker om ”norsk kultur” som et fenomen som eksisterer innenfor landets grenser, eller omfatter etniske nordmenns måter å leve på. Globalisering har gjort denne forståelsen av kultur problematisk. Det er ikke lenger slik at kulturell praksis kan hevdes å være ”autentisk”, ettersom det ikke eksisterer en ”ren” kulturell opprinnelse.

Kompleksiteten i det sosiale livet kan ikke forstås ut fra et analytisk fokus på ”samfunnet”, forstått som den moderne nasjonalstaten (Barker 2003).

Globaliseringsprosessene utfordrer altså vår måte å forstå kultur på. I stedet for å forstå kultur i lys av lokalitet eller røtter, er det mer fruktbart å snakke om hybride baner av kultur i de globale rommene. En slik forståelse gjør det samtidig vanskelig å snakke om spesielle tradisjoner eller kunstneriske uttrykk i et land. Globale kulturer kan forstås som en serie av overlappende felt markert med knutepunkter, eller som klustere av knutepunkter (Barker 2003:41-42). Det vil likevel være drastisk å gå så langt som å forkaste en nasjonal eller tradisjonsbasert kulturforståelse. Jeg ser det som mest fruktbart å forstå kultur både som flyt av uforankret mening og praksis, og som noe stedsbundet.

4.3. En verden – én kultur?

Waters (1995) hevder at en fullt ut globalisert verden vil bestå av ett enkelt samfunn og én kultur. Ulike sosiale kontekster eller regioner kjedes sammen til et nettverk som dekker hele kloden (Giddens 1990:52). I dag kan man observere mange av de samme kulturelle mønstrene over hele verden. Kan man gå så langt som å kalle fenomenet for én global kultur? Macionis og Plummer påpeker at det fremdeles eksisterer rundt 200 nasjonalstater i verden, og mange tusen forskjellige kulturelle systemer. Å hevde at verden har én kultur, er for dem å gå for langt (Macionis og Plummer 2002:113). Mike Featherstone (1990) deler dette synet. Han mener det er lite aktuelt å snakke om én global kultur, men derimot flere globale kulturer. I følge Featherstone er det lite fruktbart å prøve å forstå kultur gjennom gjensidig utelukkende begreper som homogenitet/heterogenitet, integrasjon/deintegrasjon eller enhet/mangfold. Kultur må forstås som prosesser som innebærer formasjoner av kulturelle forståelser og tradisjoner, så vel som interne konflikter og avhengighetsforhold.

Hvis man forstår kultur som prosesser, kan det være fruktbart å snakke om globalisering av kultur i form av kulturelle integrasjonsprosesser og kulturelle deintegrasjonsprosesser. For Featherstone er globaliseringen et bilde på hvordan forståelsen av kultur har gått fra ideen om en homogen prosess til ideen om mangfold, variasjon, lokale diskurser, koder, praksiser. Han mener at de som fremdeles opererer innenfor et strengt symbolsk hierarki og bindes av én kulturell kontekst, tvinges til å akseptere at alle symbolske hierarkier spaltes ut og at konteksten er grenseløs. Samtidig, sier Featherstone, er det problematisk å gå så langt at man bytter ut en forståelse av kultur som noe som tilhører nasjonalstaten, til en forståelse av én global kultur. I så fall blir det teoretiske rammeverket historieløst og diffust (Featherstone 1990).

4.4. Homogenisering og kulturimperialisme eller hybridisering?

Hvis tilfellet er at vi beveger oss mot en felles, universell kultur, hvilken kultur er det da snakk om? Flere teoretikere har stilt seg kritiske til forståelsen av én universell kultur. De setter denne forståelsen i sammenheng med kulturimperialisme ettersom det er underforstått at det er den vestlige moderniteten som har satt hovedpreget på en slik verdenskultur. Det kulturelle mangfoldet blir svekket ettersom kulturer i høy grad påvirker hverandre, og noen kulturer har større påvirkningskraft enn andre. En slik forståelse knytter kultur til nasjonalstaten. Teoretikere innenfor denne tradisjonen frykter at sentrale vestlige land skal få definisjonsmakt på kulturfeltet. Dette kan resultere i at andre kulturer går tapt (Barker 2003:171-172).

Globalisering innebærer en rettferdiggjøring av utbredelsen av vestlig kultur og kapitalistisk samfunn, hevder Waters. Globaliseringen forstås som en konsekvens av utvidelsen av europeisk kultur via bosetting, kolonialisering og kapitalistisk utvikling (Waters 1995). Global kapitalisme medfører at verden kun

eksponeres for vestlige kulturuttrykk. Kevin Robins kaller denne eksporten av vestlige varer, verdier, prioriteringer og livsførsel for ”westernization” (Robins i Barker 2003:171). En slik forståelse knyttes gjerne til kulturell imperialisme, der en kultur (den vestlige) er en annen overlegen. Den globale flyten av kulturelle diskurser går kun én vei, fra vest til øst og nord til sør. Resultatet av denne prosessen er at kulturuttrykk blir likere, og at kulturell autonomi svekkes (Barker 2003). Tatiana Aleksic hevder at vestlig erfaring, kunnskap og kulturforståelse ofte fremstilles som universell. Den har global interesse, er universelt akseptert og til og med begjært. Alt annet forstås som ”lokalt”, ”begrenset” eller ”eksotisk” – det er interessant, men ikke tiltrekkende eller attraktivt (Aleksic i Belfiore og Bennett 2008:143-144).

Teorien om globalisering som kulturell imperialisme har mottatt kritikk fra flere hold. For det første hevdes det at selv om det tidligere kun var påvirkning én vei, er bildet i dag noe helt annet. For det andre argumenteres det for at virkningene av fragmentering og hybriditet er like store (Barker 2003). Begrepet *hybriditet* har vært utforsket innenfor Cultural Studies i relasjon til identiteter, musikk, ungdomskultur, dans, mote, etnisitet, nasjonalitet og språk. I følge Barker er hybriditet et gjentatt tema innenfor dagens kulturstudier, fra Jacques Derridas dekonstruksjon, gjennom postmodernismen til utforskingen av etnisitet og postkolonialisering (Barker 2003). ”Kulturell hybridisering” refererer til måten ulike deler av en kultur (språk, praksiser, symboler) kombineres med en annen på (Macionis og Plummer 2002:114). Etniske grupper bringer med seg elementer fra sin egen kultur til et hybrid arrangement av andre kulturer. Ved å studere konkrete kulturelle uttrykk, som for eksempel musikk, kan man finne gode eksempler på dette. Hip hopmusikken har for eksempel gjennomgått mange forflytninger og adoptert ulike elementer fra forskjellige land gjennom årenes løp: Musikken har sitt opphav i Vest-Afrika, har forflyttet seg til Karibia og der etter til USA. I dag får den amerikanske rapmusikken nytt liv i Sør-

Afrika, og den afrikanske versjonen eksporteres tilbake til USA. Denne prosessen kan forstås ved hjelp av begrepet hybridisering. Et slikt perspektiv hevder at globalisering ikke er en bastant enveis kommunikasjon fra Vesten til resten av verden. Giddens teori underbygger en slik forståelse. Han hevder at det skjer en gjensidig påvirkning av kulturelle uttrykk. Strømmen går begge veier, og globaliseringen kan i vel så høy grad resultere i fragmentering og hybridisering som i homogenisering. Han skriver at globaliseringsprosessen er ”a process of uneven development that fragments as it coordinates – introduces new forms of world inter-dependence, in which, once again there are no ‘others’” (Giddens 1990:75). Hvordan kan Union Scene plasseres i denne debatten? Som vi skal se, ønsker Union Scene på mange måter å opptre som en motvekt til økt ”westernization”, og kan leses som et bidrag til økt hybridisering.

4.5. *Vi og de Andre*

Til tross for en gjensidig påvirkning av kulturelle uttrykk, er det et faktum at de rike landene i vest i høy grad bestemmer hvilket bilde av verden som skal dominere, og deres kulturelle konstruksjoner har større gjennomslagskraft enn de andres (Eriksen 1994). Dette kan medføre undertrykking av befolkningsgrupper og deres kultur. *Postkolonialisering* fokuserer på hvordan mange kulturer har blitt til gjennom undertrykker – subjekt forhold (Macionis og Plummer 2002:119). En slik kulturimperialisme forklares gjerne med begrepet *eurosentrisme*. Eurosentrisme er å betrakte og forstå verden med Europa som utgangspunkt, målestokk eller rettesnor (Macionis og Plummer 2002:119). Den palestinsk-amerikanske litteraturhistorikeren Edward Wadie Said har blitt en sentral talsmann for postkoloniale studier. I boken *Orientalismen* kritiserer Said (1994 [1978]) vestlige Midtøsten-eksperter for å legge eurosentriske kategorier til grunn for sin forståelse av området. Vestlige teoretikere har skapt et bilde av ”Orienten” som et omvendt speilbilde av ”Vesten”. I motsetning til det

vitenskapelige, rasjonelle og fremtidsrettede Europa, fremstilles "Orienten" som irrasjonell, mystisk, despotisk og stillestående. Said kritiserer de eurosentriske verdensbildene og overforenkjende stereotypene som har preget dominerende fortellinger om "de Andre". *Orientalismen* er altså en kritikk av Vestens diskursive hegemoni. Betegnelsene "Vesten" og "Orienten" fastslår at det eksisterer et "Oss" og et "de Andre". De er med på å opprettholde motsetninger og skape avstand mellom mennesker og kulturer.

En slik eksotisering eller fremmedgjøring kan også spores i kulturlivet. Nå er ikke situasjonen slik at "de Andre" bare opptrer på andre siden av jordkloden, men også på den samme scenen i et kommunalt kultursenter i Norge. Hvordan fremstilles "det Andre"-uttrykket? Hvordan forstås det? "Drømmen om et sted langt borte" realiseres i Vestens møte med den Andre som den fremmede, hevder Anne-Britt Gran (2000:72). Musikk fra Afrika, Asia eller Latin-Amerika representerer på mange måter noe fremmed og eksotisk på Union Scene. Dette vil jeg gå nærmere inn på i analysedelen.

4.6. Det lokale i det globale og det globale i det lokale

Globaliseringen har medført nye samfunnsformasjoner, identiteter, politiske agendaer og måter å forstå kultur på. Innvandring og integrasjon medfører ny kontakt mellom tidligere relativt isolerte tradisjoner. Slik utfordres etablerte forståelsesmåter, og det oppstår nye kulturelle former (Eriksen 1994). Et viktig poeng i denne sammenhengen er at mennesker ser og tolker verden gjennom sine egne kulturelle linser (Featherstone 1990). En slik prosess har blitt kalt *glokalisering*. Glokalisering kan defineres som "the way in which global phenomena are responded to differently in local cultures" (Macionis og Plummer 2002:114). Meningen av et kulturelt uttrykk forandrer seg. Robertson skriver:

It is not a question of either homogenization or heterogenization, but rather of the ways in which both of these two tendencies have become features of life across much of the late-twentieth-century world (Robertson 1995:27).

Robertson (1995) hevder at det eksisterer to retninger innenfor globaliseringsteori: ”homogenizers” og ”heterogenizers”. Førstnevnte fokuserer i hovedsak på det universelle sin tilstedeværelse i det partikulære, skriver Robertson. Det lokale fremstilles som et opprør eller en motstand til det hegemoniske globale. Den heterogene forståelsen reiser tvil om ett verdenssystem og ser bort fra skillet mellom det universelle og det partikulære. Robertson knytter homogenitetsforståelsen til samfunnsvitenskapen, mens heterogenitetsforståelsen til cultural studies. For Robertson pågår kulturell homogenisering og heterogenisering samtidig. Det trenger ikke å være en motsetning mellom det universelle og det partikulære. Robertson påstår at mye av det som blir sett på som noe lokalt og noe motsatt av det globale, er et resultat av translokale prosesser. “Globalization is implicated in the global production of the local and the localization of the global”, skriver Barker (2003:40). Med dette mener han at det som synes lokalt, egentlig produseres innenfor og av globaliseringsdiskurser. Globalisering og lokaliseringen er tett vevd inn i hverandre. Selv om det fremdeles er betydningsfullt å knytte verdier og mening til et sted, er det viktig å erkjenne at vi involveres i nettverk som strekker seg langt utover våre nærmeste fysiske steder.

”Det globale” og ”det lokale” representerer altså aspekter ved den samme skiftende virkeligheten. I den grad det eksisterer spenninger mellom disse to aspektene, oppløses disse gjennom det Robertson (1992) betegner som glocalisering. Med dette begrepet ønsker Robertson å forklare den gjensidig avhengige globale produksjonen av det lokale og lokaliseringen av det globale. Globalisering medfører skapelse og inkorporering av det lokale. I følge

Robertson finner det sted en global institusjonalisering av forventningene og konstruksjonene i lokal partikularisme. Vektleggingen av mangfold innenfor norsk kulturpolitikk kan leses som et uttrykk for dette.

I følge Robertson (1995) er forståelsen av globalisering et direkte resultat av at moderniseringen er for snever. Ulf Hannerz mener at man kan snakke om en global kultur så lenge den forstås som økt forbindelse mellom mange lokale kulturer, både store og små (Hannerz 1992). Det blir for enkelt å hevde at globalisering kun er den hegemoniske utstrekkingen av vestlig modernitet. Vi skal ikke undervurdere flyten av ideer og praksiser fra den såkalte tredje verden til de tilsynelatende dominante samfunnene i verden, sier Robertson. Et sentralt spørsmål er i så fall hvilke uttrykk som "får flyte", og hvilke som forblir lokale. Det er også for drastisk å skulle forkaste forståelsen av nasjonale kulturer, mener Robertson. Samtidig er det viktig å huske på at denne tilnærmingen er en "kulturell idé" (Robertson 1995:34). Denne formen, konstruksjonen av nasjonale identiteter, er lik verden over. Derfor er det vanskelig å fange opp lokale variasjoner. Et viktig poeng når det gjelder nasjonalstater, er at de ofte selv har opptrådt som en sentral forkjemper for produksjon av mangfold og hybriditet (Robertson 1995). Dette er, som jeg kommer inn på i neste kapittel, også tilfellet for Norge.

Verdensmusikksatsingen ved Union Scene kan leses som et resultat av glocalisering. Lokale kunst- og kulturuttrykk smelter sammen med mer globale uttrykk. Hva er resultatet av en slik prosess? Hvilken mening forbindes med det "nye" uttrykket? Og hvordan oppleves verdensmusikken ved Union Scene av publikum? Disse spørsmålene vil jeg forsøke å svare på i oppgavens analysedel. Begrepet glocalisering kan også være nyttig for å forstå hvordan det "norske" kulturhegemoniet står for fall i møte med globaliseringsprosessene. Denne tematikken vil bli nærmere belyst i kapittel 6.

4.7. Giddens teori om utleiring og gjeninnleiring

En annen måte å nærme seg en forståelse av hvordan kunst- og kulturuttrykk forflytter seg og får ny mening på, er å ta utgangspunkt i Giddens teori om *utleiring* og *gjeninnleiring*. Giddens mener at det i moderniteten foregår et dialektisk møte mellom det lokale og det globale. Han bruker begrepet *utleiring* (disembedding) for å forklare hvordan ”sosiale relasjoner løftes ut av lokale interaksjonssammenhenger og restruktureres på tvers av et spenn i tid og rom” (Giddens 1997:27). Et sentralt trekk ved moderne institusjoner er at sosiale relasjoner ”løftes ut” av sin lokale setting. Institusjoner er ikke lenger ”plantet” i lokalsamfunnets kontekst. Giddens trekker frem to mekanismer som bidrar i denne sammenhengen: Det ene er *symbolske tegn* (symbolic tokens) som har samme verdi på tvers av ulike kontekster. Et eksempel på dette er penger. Det andre er *ekspertsystemer* (expert systems), som Giddens forklarer som ”systemer av teknisk art eller faglig ekspertise som organiserer store områder av det materielle og sosiale mønstret vi lever i i dag” (Giddens 1997:27-28). Et eksempel på dette er en bussreise som baserer seg på konstruksjonen av bussen, et fungerende veisystem, et fungerende trafikksystem osv. Til sammen kaller Giddens dette for *abstrakte systemer* (abstract systems). Disse mekanismene er gyldige uavhengig av tid og sted. Sosiale relasjoner ”utleires” fra de lokale særegenhetene (Giddens 1991:18-19). Giddens skriver at: ”The transformation of time and space, coupled with the disembedding mechanisms, propel social life away from the hold of preestablished precepts or practices”(Giddens 1991:20). Det sosiale livet er ikke lenger direkte knyttet til tradisjonelle eller lokale rammer. *Utleiring* handler altså om hvordan institusjoner og sosiale relasjoner løftes ut av sin lokale kontekst. Giddens (1990) innfører begrepet *gjeninnleiring* (reembedding) for å forklare hvordan disse utleirede institusjonene og sosiale relasjonene igjen bindes til lokale betingelser i tid og sted. Utleiringsmekanismene medfører muligheter for nye innsettinger, en

gjeninnleiring, av tidligere utleirede sosiale relasjoner. En slik gjeninnleiring kan enten være midlertidig eller mer permanent (Giddens 1990).

Som vi skal se i kapittel 6.4, kan Giddens begreper være fruktbare for å forstå hvordan kunst- og kulturuttrykk fra andre land enn Norge innlemmes i programmet til Union Scene.

4.8. Hva så med Norge?

Vår tid er en tid hvor folk flytter. Millioner av mennesker krysser landegrenser og slår seg ned i fremmede kulturer, midlertidig eller for godt (Østerberg 1999). Bevegelsen av mennesker inn og ut av samfunn medfører vanskelige samfunnsspørsmål. Slike spørsmål setter gjerne fokuset på dynamikken mellom ulike grupper i et samfunn. Gjennom alle tider har mennesker flyttet på seg, noen ganger frivillig, andre ganger planlagt, andre ganger tvunget. Med dagens nye teknologi har det blitt lettere å forflytte seg over større områder, og i mange tilfeller etablerer mennesker nye hjem helt på den andre siden av kloden. I følge Stephen Castles og Mark J. Miller vil trolig migrasjonen øke i fremtiden og samfunn vil møte stadig nye utfordringer knytte til etnisk og kulturelt mangfold (Castles og Miller 1993).

Også i Norge har det inn- og utvandret mennesker gjennom alle tider.

Innvandrere defineres av Statistisk sentralbyrå som personer som en eller annen gang har innvandret til Norge. Når man snakker om innvandrere i Norge, er det likevel nærliggende å knytte det til den innvandringen som fant sted fra tidlig på 1970-tallet. På denne tiden innvandret det for det meste pakistanere og tyrkere til Oslo-området fordi det var behov for deres arbeidskraft. Denne strømmen av arbeidsmigranter stanset i 1975, men innvandringen fortsatte fra de samme områdene grunnet familiegjenforening. I senere år har Norge også tatt imot

flyktninger fra mange land som Somalia, Chile, Iran, Irak, Vietnam og Bosnia-Hercegovina m.fl. (Eriksen 2001). I dag lever det i underkant av 460 000 personer i Norge som enten har innvandret selv eller er født i Norge med innvandrerforeldre. Dette omfatter de som har kommet hit som flyktninger, som arbeidsinnvandrere, for å ta utdanning eller gjennom familierelasjoner til noen i Norge. Litt under halvparten av disse har bakgrunn fra Europa (Statistisk sentralbyrå¹⁴). Til tross for at den norske befolkningen alltid har hatt stort innslag av migranter, har globaliseringen medført økt kommunikasjon og forflytting på tvers av landegrensene (Eriksen 2001).

Det eksisterer stor politisk uenighet om hvordan innvandrere skal inkluderes i det norske samfunnet. Eriksen trekker frem fire forskjellige måter for den moderne staten å få kontroll over minoriteter på: Fysisk utryddelse, assimilering, segregering og integrering. Det er de tre siste måtene som er interessant i en kulturpolitisk sammenheng. Enten kan de nye landsmennene tvinges til å gi opp sin opprinnelige kultur og la seg ”omvende” til den norske kulturen (assimilering). Alternativt kan staten holde innvandrernes kultur totalt adskilt fra resten av samfunnet gjennom direkte eller indirekte maktbruk (segregering). Til slutt kan minoriteter få anledning til å delta som fullverdige samfunnsmedlemmer uten å tvinges til fullstendig assimilasjon (integrering). Deres kultur integreres i samfunnet, og blir etter hvert en del av det (Eriksen 2001:26). Norsk kulturpolitikk har gjennom sin satsing på mangfold gått aktivt inn for en slik kulturell integrering. Dette er også tilfellet ved Union Scene, noe jeg vil komme tilbake til i analysedelen.

¹⁴ <http://www.ssb.no/innvandring/> [Lesedato 08.06.2009]

4.9. Sentrale evalueringer av mangfold

Kulturpolitikkenes satsing på mangfold har resultert i flere evalueringer av ulike prosjekter knyttet til denne satsingen. Tematikken har vært en nyttig kartlegging i hva som har vært gjort rent forskningsmessig innenfor dette området.

Evalueringene jeg nå skal redegjøre for er nært knyttet til denne oppgavens problemstilling, og har vært viktige bidrag i tilnærmingen til det teoretiske og empiriske landskapet.

En av disse evalueringene er *Evaluering av Mosaikk – et program under norsk kulturråd* (Baklien og Krogh 2002). Bergljot Baklien og Unni Krogh belyser de spenningsfeltene som er knyttet til kulturens instrumentelle mål. De hevder at kulturpolitikken får en dobbeltrolle ettersom man både ønsker å støtte kulturen for kulturens egen skyld, og bruke kultur som et instrument for å oppnå politiske mål som ligger utenfor det man kan kalle ”kulturens egenverdi” (ibid.:11).

Arbeidet med integrering av innvandrere og forebygging av konflikter og fremmedfrykt er områder der kulturen ofte brukes som instrument for å oppnå politiske mål som ligger utenfor det kulturpolitiske saksfeltet. Et eksempel på dette finner Baklien og Krogh i Buskerud Fylkeskommune. I sin gjennomgang av Fylkesplanen 1997 – 2000 kommer Baklien og Krogh frem til at Fylkeskommunen ønsker å bruke kulturarbeid og kulturuttrykk som virkemiddel for å fremme toleranse, forståelse og aksept mellom mennesker fra ulike kulturer, og derved også motvirke fremmedfrykt og fremmedhat. På denne måten, hevder Baklien og Krogh, har de ”kunstneriske uttrykkene kommet i bakgrunnen, og det er kunst og kultur som middel for å oppnå samfunnsnyttige effekter det legges vekt på” (ibid.:62).

Også Gran (2002) har gjort en evaluering av Mosaikk. Der Baklien og Krogh har vektlagt en prosessorientert evalueringsform med et kulturpolitisk fokus, har Gran fokusert mer på de retoriske og estetiske dimensjonene ved programmet

(ibid.:3). I følge Gran er det overordnede formålet til Mosaikkprogrammet ”både instrumentelt og autonomt estetisk” (Gran 2002:9). Hun betegner integrering, profesjonalisering og møtestedetablering som ”typisk instrumentelle målsettinger”, og knytter kunst og det kunstneriske tverrkulturelle uttrykket til ”en autonomiestetisk tenkning som har kjennetegnet den vestlige kunstinstitusjonen generelt og modernismen spesielt” (ibid.). Som vi skal se, er det likhet mellom målsettingene til Mosaikk og målsettingene til Union Scene. Forskjellen er at Mosaikkprogrammet kun har som mål å integrere flerkulturelle uttrykk og minoritetskunst i *kunstheltet* (ibid.). Union Scene, derimot, ønsker å integrere innvandrere som sådan i det norske samfunnet. Gran konkluderer med at det eksklusive kretsløpet er svært dårlig representert i Mosaikkprogrammet ettersom målsettingen om å fremme det fler- og tverrkulturelle uttrykk som ren kunst i liten grad ble oppfylt (Gran 2002:37).

En annen sentral evaluering er *Fri for fremmede. En evaluering av signalprosjekt Open Scene* av Berkaak (2002). Open Scene var et prosjekt som tok sikte på å integrere en flerkulturell dimensjon i Det Norske Teateret sin vanlige virksomhet. På sikt var målet å bidra til å åpne kulturinstitusjonene for et større mangfold. Berkaak knytter prosjektets hovedmålsettinger til begrepene ”integrasjon”, ”samspill”, ”møteplasser” og ”hybriditet innenfor ulike ideologiske rammer”. Ved å lese evalueringen ser man tydelig at prosjektet Open Scene ikke var særlig vellykket. De politiske initiativtakernes visjoner var vanskelige å sette ut i livet. Noe av grunnen til dette, hevder Berkaak, var mangelen på dialog og informasjon (Berkaak 2002).

Det er flere evalueringer som jeg har forholdt meg til i arbeidet med denne oppgaven (jf. Berkaak 2005, Haukelien 2006 og Fock 2006). Jeg vil ikke gå nærmere inn på disse, men heller rette fokuset mot en forståelse av ”den norske kulturen” som hegemonisk.

5. Et norsk kulturhegemoni

Hegemoni kan defineres som måten en dominerende klasse dominerer en annen gjennom enighet og tilslutning på, fremfor tvang (Macionis og Plummer 2002:116). Begrepet forbindes gjerne med italieneren Antonio Gramsci. Han forstår hegemoni som kampen om kontroll over et samfunns intellektuelle liv ved rent kulturelle midler (Gramsci i Sørensen 1998:20). Det handler om å stille premisser og om å sette dagsorden gjennom å avgjøre hvilke temaer som er relevante, om å definere og bestemme begreper, om å forme honnørord og skjellsord. Kort sagt handler det om å ha definisjonsmakt. Om man har det kulturelle hegemoniet, er man premissleverandør for idéproduksjonen i et samfunn. Motstandere av hegemoniet tvinges ofte til å ta i besittelse hegemoniets språkbruk. Hegemoniperspektivet medfører et fokus på konfliktelementer, i motsetning til en forestilling om bred og løs konsensus i en felles diskurs (Sørensen 1998).

Med et slikt teoretisk bakteppe kan det være fruktbart å se på den rådende kulturforståelsen i Norge som hegemonisk. Dette hegemoniet har lenge vært nært knyttet til nasjonalstaten Norge, og såkalt ”norsk kultur”. I følge Øystein Sørensen (1998) var konstruksjonen av nasjonalstaten Norge og den nasjonale identiteten på mange måter en ren fabrikkasjon: Med utgangspunkt i bondekulturen formet en elite nasjonsbyggende ideer om ”det norske”. Samtidig var eliten avhengig av resten av befolkningens støtte for å kunne realisere sitt nasjonaliseringsprosjekt. I følge Sørensen hadde selve nasjonsbyggingen sterke innslag av hegemonistrid. Prosessen var fylt av spenninger og konflikter. Sørensen hevder at norsk nasjonsbygging de siste to hundre årene ofte fremstilles som mer enhetlig enn den i virkeligheten var. I virkeligheten var det hele tiden diskursive stridigheter om hva som skulle få komme inn under kategorien ”norsk kultur” (Sørensen 1998). Berkaak påpeker at en norsk nasjonal kanon eller en ”nasjonalkultur” ikke bare sikter til et sett gjenkjennelige

uttrykksformer – et tradisjonsmateriale, men også til ”tilbakevendende problemstillinger og tilgrunnliggende verdier som kan sies å være typisk for norsk kulturdebatt” (Berkaak 2002:23).

Til tross for stridigheter kan man se noen linjer innenfor norsk kulturpolitikk. I følge Vestheim (1995) er institusjonsbyggingen på 1800-tallet med på å karakterisere de første tilløpene til statlig kulturpolitikk i Norge. Det ble opprettet kulturinstitusjoner som Nasjonalgalleriet, Norsk Folkemuseum, Den Nationale Scene i Bergen og Nationaltheateret i Oslo. Å skape nasjonal identitet og utvikle demokratiske holdninger var en sentral oppgave for disse institusjonene. Norge som en konstitusjonell nasjonalstat hadde behov for å skape samhold og legitimitet innover, samt fremstå som en selvstendig nasjon i det nye Europa. Kulturinstitusjonene ble sett på som viktige i nasjonsbyggingen. I følge Vestheim var institusjonaliseringen med på å stadfeste og symbolfeste hva som ble regnet som verdifull kultur. Og det var kulturinteressene til den sosiale eliten som ble institusjonalisert. Den sosiale elite stadfestet maktmonopolet sitt gjennom å formidle sine egne samfunnsoppfatninger. Selve kulturen, samt kulturforvaltningen, fungerte hegemonisk. Institusjonskulturen var kulturen til de etablerte maktgruppene i samfunnet (Vestheim 1995:87).

Mot slutten av 1800-tallet vokste det frem misnøye mot den sosiale eliten. Det oppstod en kulturallianse av nasjonaldemokratisk ideologi i bygdene og en sosialradikal ideologi i byene med sympati for bygdeverdiene. Dette resulterte i en kamp for det folkelige og den nasjonale kulturen, ”norskdommen” (Vestheim 1995). Forkjemperne representerte ulike fløyer med forskjellige synspunkter. Jeg skal ikke gå nærmere inn på disse her. Poenget er at det eksisterte sterke nasjonalistiske strømninger i Norge på denne tiden, noe som etter hvert også kom til å påvirke kulturpolitikken.

Halvdan Koht påpeker at begrepet nasjonalkultur har fått et utvidet innhold opp gjennom historien. Utover 1900-tallet ble den tidligere så elitistiske nasjonalkulturen til det han kaller en "folkekultur" (Koht i Vestheim 1995:134). Denne utviklingen kan sees i sammenheng med en generell demokratisering av kultur i perioden 1945-1970. Nå ble det bygd riksdekkende institusjoner som skulle sikre et godt kulturtilbud i distriktene, og de tradisjonelle kulturinstitusjonene skulle "åpne dørene" for et bredere publikum (Mangset 1992). Fra 1970-tallet og utover ble kulturpolitikken preget av "kulturelt demokrati". Nå skulle kulturuttrykkene og kulturinteressene til alle sosiale grupper i samfunnet synliggjøres i samfunnet. Skillet mellom demokratisering av kulturen og kulturelt demokrati refererer, i følge Vestheim, til to ulike kulturbegreper. Strategien om demokratisering av kulturen handler om å distribuere den klassiske dannelseskulturen eller "finkulturen", mens kulturelt demokrati handler om en utvidet avgrensning av kultur. I sist nevnte periode utvides kulturbegrepet til også å gjelde amatørvirksomhet, organisasjonsvirksomhet og idrett (Vestheim 1995).

Fra og med 1980-tallet kan man snakke om en instrumentell tendens innenfor kulturpolitikken. Kulturtiltak og kulturinvesteringer brukes som middel eller instrument for å oppnå mål på andre politikkområder enn kulturområdet. I et slikt perspektiv er kultur interessant som et middel, ikke som egenverdi (Vestheim 1995:208-209). Jeg vil gå nærmere inn på dette fenomenet i kapittel 10.1.

6. Det norske kulturelle hegemoniet utfordres

I det følgende vil jeg knytte teorien fra foregående kapitler til det norske kunst- og kulturlivet. Jeg vil søke å forstå hvordan globaliseringsprosessene påvirker den norske kulturpolitikken generelt og Union Scene spesielt. Som vi skal se, er endringene i høy grad knyttet til at norsk kulturliv som hegemonisk på mange måter står for fall. Dette kapitlet inneholder både teori og empiri, og fungerer som en overgang mellom den teoretiske delen av oppgaven og den empiriske.

6.1. Fra nasjonal kultur til kulturelt mangfold – homogenitet og heterogenitet i norsk kulturpolitikk

Jonathan Friedman (1994) hevder at globalisering handler om hegemoniets forfall. Den tidligere så sentrale identitetsmodellen, modernismen, smuldrer opp. Det oppstår nye kulturelle identiteter med nye lokale forankringer. Verdens avhegemonisering har videre medført avhomogenisering, skriver Friedman (ibid.:27). I følge Homi Bhabha er hele ideen om en homogen nasjonal kultur, og en formidling av den gjennom fysisk nærhet og kontakt, inne i en gjennomgripende omdanningsprosess. Tradisjonelle kulturuttrykk som tidligere var knyttet til historiske opphavssteder, flyter nå i det globale rommet. Samtidig blir enkelte steder gjennomtrengt av impulser fra hittil fremmede lokaliteter. Det er ikke lenger den nasjonale kulturen som er rammen for kulturell produksjon, men et ”tredje rom” hvor elementer fra ulike opphav danner sammensatte betingelser for identitet og samhandling (Bhabha i Berkaak 2002:25).

En slik forståelse gjør seg på mange måter gjeldende i det norske kulturlivet. Som nevnt innledningsvis i oppgaven ønsker regjeringen et mangfoldig kulturliv. Dette har særlig kommet til uttrykk gjennom *Mangfoldsåret 2008*. På prosjektets hjemmeside står det at målsettingen for Mangfoldsåret er at ”fra og

med 2008 skal hele kulturlivet i Norge gjenspeile kulturelt mangfold”.¹⁵

Regjeringen ønsker et mer demokratisk kulturliv i Norge, som tar inn over seg den nye samtiden. Dette skal de oppnå ved ”å ta et samlet grep om den statlige, regionale og lokale innsatsen for å fremme kulturelt mangfold som en vesentlig dimensjon i kulturpolitikken” (ibid.). Mangfoldsåret skal hjelpe til med å styrke og synliggjøre et allerede eksisterende mangfold, samt skape nye samhandlings- og samarbeidsmønstre. Videre ønsker regjeringen å ”øke innbyggernes kunnskap om og respekt for kulturelt mangfold som en positiv dimensjon ved det norske samfunn” (ibid.). Dette innebærer større forståelse for og kunnskap om kunst og kulturuttrykk fra andre deler av verden, samt gjensidig respekt for ulikhet og ulike meninger. Det er også et ønske om at kulturelt mangfold skal bli et ”gjennomgående trekk ved norsk kulturpolitikk” i fremtiden. Et fremtidig mål for regjeringen er å ”forandre maktfordelingen i kulturlivet til fordel for et kulturelt mangfoldig fellesskap” (ibid.).

Det kommer tydelig frem av disse sitatene at kulturpolitikkerne har tatt en ny vending når det kommer til hva som skal plasseres under kategorien ”norsk kulturpolitikk”. Fra en satsing på en homogen nasjonal kultur, er målet nå et mangfoldig og heterogent kulturfelt. Dette omfatter ikke bare hva som vises rundt omkring på landets scener, men også hvordan vi som mennesker forstår kulturuttrykk fra andre deler av verden. På mange måter kan det se ut som at kulturpolitikkerne tar direkte avstand fra en nasjonal kulturforståelse. Et eksempel på dette finnes i stortingsmeldingen *2008 som markeringsår for kulturelt mangfold*. Der står det:

En forutsetning for at kulturfeltet skal spille en slik integrerende rolle, er imidlertid at kulturlivet selv er reelt åpent og relevant for en stadig mer sammensatt befolkning. Målet bør være å utvikle et reelt flerkulturelt samfunn hvor kulturuttrykk møtes og utvikles, og nye kulturuttrykk

¹⁵ <http://www.kulturelmangfold.no/2007/08/20/hva-er-mangfoldsaret/> [Lesedato 15.11.2008]

skapes. Moderne samfunn er flerkulturelle fra grunnen av, og moderne kulturer er komplekse og foranderlige. Kulturpolitikken må legge bak seg en begrunnelse som ensidig vil fremme en nasjonal enhetskultur. Det vil virke både begrensende og ekskluderende. Formålet skal være å legge til rette for at kulturlivet kan utvikle seg med utgangspunkt i det mangfoldet som preger dagens kultursituasjon (Kultur- og kirke departementet 2006:8).

Utsagnet om moderne samfunn som grunnleggende komplekse og omskiftelige viser at Kultur- og kirke departementet påvirkes av en mer heterogen samfunnsforståelse. Kulturens rolle er å være et bindeledd mellom ulike type mennesker. Samtidig vil nedtoningen av en enhetlig nasjonal kultur kunne oppmuntre til økt individualisme og selvstendighet. I stedet for å snakke om adskilte kulturer, benyttes ordet ”mangfold”. Grensene mellom menneskene og deres kulturuttrykk skal ikke lenger være klare. Det skal være plass til lokale uttrykk fra hele kloden i det norske kulturfeltet. En avvisning av en enhetlig nasjonal kulturforståelse er likevel ikke ensbetydende med en avvisning av nasjonal kultur. I det kulturelle mangfoldet skal norsk kulturarv og norsk folkemusikk få en viktig plass. Det er nok dette Bhabha mener når han snakker om et ”tredje rom”. Fremfor ”den nasjonale kulturen” som ramme for kulturpolitikken, er det sammensettingen av *ulike* kunst- og kulturuttrykk som skaper en ny kontekst for kunst- og kulturlivet i Norge.

Som jeg har nevnt tidligere, har globaliseringen medført et skifte fra en forståelse av kulturell praksis som enhetlig, til en forståelse av kulturell praksis som *hybride* uttrykk. Kulturen flyter og kulturuttrykkene flyter i hverandre. Samtidig er uttrykkenes opphavssted viktig i satsingen på mangfold. Mangfold er en samling av ulike uttrykk, ikke en fruktkompott uten biter, for å bruke Eriksens (2001) metafor. Norsk kulturpolitisk satsing på mangfold kan forklares som en mellomting mellom den enhetlige homogene nasjonale rammen og den

flytende hybride kulturen uten grenser. Denne mellomtingen fremstår som et heterogent kulturfelt, et mangfold av likestilte kulturuttrykk. Det eneste unntaket er i så fall angloamerikanske kulturuttrykk, noe jeg vil undersøke nærmere litt senere i oppgaven. I dette ”tredje rommet” er det rom for det lokale. For Robertson (1992) er som nevnt ”det globale” og ”det lokale” relative termer. Et musikkuttrykk *er* ikke lokalt eller globalt, det konstrueres og institusjonaliseres som noe lokalt. Det er den globale diskursen som har skapt den voksende kulturpolitiske satsingen på mangfold (Robertson 1992). Regjeringens mål om et mangfoldig og demokratisk kulturliv kan altså leses som en konstruert kulturforståelse. Det den samme regjeringen fremhever som autentisk, tradisjonelt eller en del av vår nasjonale arv, er egentlig tett knyttet til ulike globaliseringsprosesser. Som vi skal se senere i oppgaven, er en forståelse av norsk kulturpolitikk som et demokratisk og likestilt heterogent felt på mange måter en utopi fremfor en realitet.

6.2. Homogenitet og heterogenitet ved Union Scene

Til tross for fokus på mangfold, både innenfor norsk kulturpolitikk generelt og ved Union Scene spesielt, kan det være problematisk å forstå homogenitet som noe som hører fortiden til. Selv om ”pakken” norsk kulturliv består av flere ulike uttrykk, kan innholdet bli likere. Ulike kunstneriske uttrykk plasseres innenfor én og samme kategori. En slik homogeniseringsprosess kan observeres ved Union Scene. Svært ulike musikkuttrykk er en del av den såkalte ”Multikulti”-serien. I programmet for våren 2008 finner vi ”latinjazz”, ”andalusisk flamenco”, ”didjeridoo”, ”joik” og ”reggae”. Noen artister fremfører hybride uttrykk, mens andre er mer tradisjonelle. Videre inngår denne konsertserien, sammen med noen større enkeltstående konserter, i Union Scene sin verdensmusikksatsing. Til slutt er alle uttrykkene plassert på de samme scenene i bygningen til Union Scene. Jeg kunne trukket denne linjen videre, nesten

uendelig. Og hvor går grensen mellom å være selvstendig og ”en del av”? Finnes det en siste figur i den russiske dukken? Som jeg var inne på i avsnittet over, er det problematisk å forstå noen kulturuttrykk som ”autentiske”. En mer fruktbar tilnærming er Featherstone (1990) sin forståelse av kultur som prosesser, som jeg belyste i kapittel 4.3. Kultur forandrer seg med den historiske og geografiske konteksten. Kulturuttrykk integreres og deintegreres ettersom tiden går, og dikotomien homogenitet/heterogenitet åpner ikke for denne dynamikken. Poenget her er å vise at satsing på mangfold ikke alltid innebærer pluralitet. Kategorisering av kunst- og kulturuttrykk medfører også en form for ensretting ettersom ulike uttrykk plasseres under én og samme overskrift. Det er vanskelig å si noe om hvordan en slik kategorisering påvirker selve musikken. En slik omfattende analyse krever samtaler med komponistene og artistene som lager og fremfører musikken på Union Scene. Det underliggende feltarbeidet til denne oppgaven hadde ikke dette fokuset. Likevel kan noen utsagn fra informantene mine gi noen antydninger om hvordan kategorisering av musikk både kan være heldig og uheldig for musikken:

En kvinnelig publikummer i starten av tjuetårene, med etnisk norsk bakgrunn, og som har gått på flere Multikulti-konserter, sier: ”Jeg oppsøker ikke så veldig mye sånne flerkulturelle ting, er ikke så gira på det”. Konsertene som inngår i Multikulti-serien forstås av denne publikummeren ikke som ”sånne flerkulturelle ting”. Dette kan tolkes slik at Union Scene har klart å presentere Multikulti-serien som noe mer enn flerkulturelle kulturuttrykk. Alternativt har vedkommende negative assosiasjoner til betegnelsen ”flerkulturell”, men ikke med betegnelsen ”multikulturell”. Videre kan det hende at publikummeren ikke leser Multikulti som en konsertserie, men som mer enkeltstående konserter. I så fall har ikke kategoriseringen av artistene hatt noen videre påvirkning i verken positiv eller negativ retning.

En mannlig publikummer, også han i tjuårene, sier:

Det er kult hvis det er sånne sammensetninger som jeg synes ser spennende ut, så kan det være kult å bli presentert for et nytt musikalsk uttrykk, men så er jeg litt sånn keen på å se nye ting også.(...) Men hvis jeg for eksempel hadde hatt et Multikulti-pass, som hadde gjort det litt billigere å dra, da tror jeg at jeg hadde dratt oftere.

Union Scene har opprettet et såkalt Multikulti-pass som innebærer at man betaler inn et engangsbeløp på 250 kr. Med dette passet slipper man å betale inngang på konsertene. Denne ordningen kan medføre at innehavere av et slikt pass går på flere konserter enn det man kanskje hadde gjort hvis man hadde måttet betale for hver konsert. En tredje publikummer, en kvinne i førtiårene, som har kjøpt dette passet, sier: ”Jeg forstår ikke så mye av selve programmet, så bare ut i fra det så hadde jeg nok ikke kommet. Man vet jo aldri hva som møter en. Det gjør det spennende.” Det er nærliggende å tro at kategoriseringen av artister under headingen Multikulti, samt muligheten for å kjøpe pass, bidrar til at denne publikummeren går på konserter. Selv om det kunstneriske uttrykket er ukjent og til tider uforståelig, gjør rammen rundt konsertserien det mer tilgjengelig. Dette understrekes av en fjerde publikummer, også hun en kvinne i førtiårene: ”Det er så greit, man vet at det er konsert her annenhver onsdag, samme tid og samme sted.” Den faste rammen rundt arrangementet gjør at publikum møter opp nesten uavhengig av hvilken artist som kommer. På denne måten får mennesker oppleve nye musikalske uttrykk, samtidig som artistene får vist frem musikken sin til et nytt publikum.

Flere av publikummernes utsagn viser at kategorisering av musikkuttrykk og artister kan ha positive virkninger. Videre viser materialet mitt at kategorisering kan forstås som homogeniseringsprosesser. Alternativt kan Giddens teori om utleiring og gjeninnleiring være et fruktbart verktøy for å forstå artisters møte

med en kulturinstitusjon som Union Scene. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 6.5.

6.3. Hvordan plasseres verdensmusikken innenfor en vestlig referanseramme?

Selv om regjeringen har økt fokus på mangfold, og det vises kunst- og kulturuttrykk fra hele verden på norske kulturscener, betyr ikke det at den etablerte referanserammen med ett har endret seg. Kunstbegrepet slik vi kjenner og anvender det, er, i følge Solhjell (2001), særegent for den moderne europeiske kultur. En vestlig moderne måte å forstå kultur på skiftes ikke ut selv om noen politikere ønsker en forandring. Etablerte oppfatninger av kunst og kultur har blitt en del av oss, de er kroppsliggjort og de preger måten vi tolker verden på. Det kan derfor være interessant å gå nærmere inn på hva som skjer når ikke-vestlige kunst- og kulturuttrykk skal plasseres innenfor den såkalte moderne europeiske forståelsesrammen. Solhjell forklarer dette som en ”rekontekstualiseringsprosess” (Solhjell 2001:132). Veletablerte moderne forestillinger om kunstens funksjon og rolle i samfunnet settes på prøve når politikerne ønsker å åpne kunst- og kulturfeltet for ”de Andre”. Gran skriver at ”[p]rinsippet om kunst- for kunstens skyld og de rent formale kvalitetskriteriene har fungert som Schengenavtalen i forhold til kultur fra Resten av verden. The West and the Rest har vært den autonome kunstinstitusjonens fundament” (Gran 2002:81). De tunge historiske føringene som ligger i den moderne europeiske kunstinstitusjonen har ført til at en vestlig forståelse av kvalitet, spesielt knyttet til autonomiestetikken, ekskluderer alle andre kvalitetskriterier enn de rent estetiske, sier hun. Videre ekskluderer en vestlig forståelse av profesjonalitet, knyttet til bestemte autoriserte utdanningsinstitusjoner, og en vestlig genreforståelse, med bestemte genrekrav, de og det som ikke kan innordnes i disse kategoriene (Gran 2002:82).

Som jeg skrev i innledningskapittelet, har produsenten ved Union Scene utenlandsk opprinnelse, mens kultursjef og prosjektleder kommer fra Norge. Aktørenes bakgrunn påvirker deres måte å forstå kunst- og kultur på, noe som kommer tydelig frem i mine samtaler med dem. Som vi skal se, er fokuset på profesjonalisering som et kvalitetskriterium fremtredende ved Union Scene. Et slikt fokus kan sies å referere seg til en moderne vestlig kulturforståelse. Innenfor denne tradisjonen har kvalitet blitt institusjonalisert gjennom utdanning og støtteordninger. Hvordan måler man kvaliteten på en artist som verken har gått på skole, mottatt stipender eller har råd til drive med musikken på heltid? Presenterer Busi Ncube & Band Rain fra Zimbabwe musikk av lav kvalitet siden de ikke har ”papirene i orden”? Det fleste vil nok svare nei på dette spørsmålet, også aktørene ved Union Scene. Men problemstillingen viser hvordan det kan være problematisk å skulle innlemme artister som befinner seg utenfor det norske eller vestlige kvalitetssikringssystemet.

Når den etablerte kunstneriske rammen ikke rommer nok kunnskap eller innsikt for å forstå artister og deres musikalske uttrykk, kan resultatet lett bli at musikken plasseres innenfor en annen, lettere tolkbar, ramme. For ”ny” musikk i Norge har nok dette vært tilfellet ved flere anledninger. Til en viss grad er nok også dette skjedd ved Union Scene. Verdensmusikken plasseres lett innenfor en ikke-kunstnerisk referanseramme som handler mer om integrering og andre sosiale tiltak, enn om fremming av god musikk. Selv om flere av aktørene ved Union Scene ikke ønsker dette for musikken, viser det seg på mange måter å være uunngåelig når det politiske apparatet er så tungt inni prosjektet. Dette medfører at grensene mellom politiske og kunstneriske mål til tider fremtrer som uklare. Jeg vil føre denne diskusjonen videre senere i oppgaven. Nå vil jeg i stedet prøve å nærme meg de prosessene som styrer hvordan kunst og kultur forflytter seg mellom kontekster.

6.4. Utleiring og gjeninnleiring av kulturelle uttrykk ved Union Scene.

Selv om Giddens (1997) i hovedsak snakker om utleiring og gjeninnleiring av sosiale relasjoner og institusjoner, ser jeg det som fruktbart å knytte denne teorien til flyten av kulturelle uttrykk. Et kulturuttrykk løftes ut av sin originale sammenheng og omplasseres til en ny. Uttrykket taper sin opprinnelige mening i det det løftes ut, men får ny mening i det det plasseres i en annen kontekst. I noen tilfeller vil uttrykket bestå, i andre vil det blandes sammen med andre (hybridisering). Giddens teori er fruktbar for å forstå hvordan Union Scene formidler musikkuttrykk fra hele verden. Som et resultat av globaliseringsprosessene er ”sufimusikk” ikke lenger bare et uttrykk for en islamsk trosretning, ”merengue” spilles ikke kun på barer i Latin-Amerika og den musikalske ”balkanbølgen” skyller ikke bare over land som Bosnia-Herzegovina og Makedonia. I dag er disse musikkuttrykkene å finne på Union Scene en vanlig onsdag eller fredagskveld. Det man kan kalle ”den tradisjonelle rammen”, er byttet ut med et kultursenter i Drammen. Musikken utleires fra det lokale, og har blitt en del av det globale rom. Samtidig bindes uttrykket på ny i det Union Scene plasserer musikken innenfor sitt verdensmusikkprogram. Det skjer en reappropriering av det kulturelle uttrykket. Annenhver onsdag har innbyggerne i Drammen mulighet til å høre musikk fra land som India, Marokko eller Zimbabwe. Flere fredagskvelder i året kan salsaentusiaster danse til Cubas mest populære salsaorkester. Musikkuttrykkene kobles fra sine originale konkrete kontekster og blir tilgjengelige for mennesker på andre steder og til nye tider. Noen ganger er sammensettingen av musikere og instrumenter tradisjonell, andre ganger er sammensettingen ny, og artister fra forskjellige sider av kloden samarbeider om én unik konsert på Union Scene.

Musikkens hensikt forandrer seg også. Hensikten formes ut i fra nye lokale mål og ønsker. I Drammen ønsker man ikke bare å transformere selve

musikkuttrykket. Publikum skal også endres. Musikken skal gjøres tilgjengelig for hele Drammens befolkning og forhåpentligvis resultere i at menneskene får nye innsikter, forståelser og nettverk.

Disse prosessene er som nevnt ikke absolutte. Utleiringsmekanismene, så vel som gjeninnleiringsmekanismene, er stadig i bevegelse. Muligens vil Union Scene satse på verdensmusikk en god stund fremover, men etter hvert vil kanskje også denne trenden ta slutt. Da får salsamusikken og de afrikanske rytmene nye rammer å operere innenfor. Dette er globaliseringens natur.

6.5. Mangfoldet institusjonaliseres – appropriering og kolonialisering

Satsingen på mangfold innenfor norsk kulturpolitikk fremstår som et middel for å nå målet om pluralisme og kulturell likestilling. Men hva skjer egentlig når kunst- og kulturuttrykk som har sin opprinnelse i land på den andre siden av kloden tas opp og innleires som en sentral del av ”norsk” kulturpolitikk? Hva skjer med musikken fra afrikanske trommer eller en arabisk oud når den fremføres på en ”norsk” kulturscene? Hva er resultatet av en slik prosess? Medfører satsingen på mangfold alltid pluralisme og kulturelt demokrati? Som vi skal se, er ikke dette nødvendigvis tilfellet.

En måte å analysere denne prosessen på er å forstå den i lys av begrepet appropriering. Ved å innlemme kunst- og kulturuttrykk fra hele verden i norsk kulturpolitikk, tas disse uttrykkene ”i besittelse”. Utenfor sin opprinnelige kontekst gis kulturuttrykkene ny mening og får ny hensikt. Én slik hensikt kan være integrering, som jeg skal skrive om i senere kapitler. Appropriering av en annen kultur kan også medføre et kulturhierarki. Den moderne europeiske kunst- og kulturforståelsen blir den overordnede rammen som andre kulturuttrykk

plasseres innenfor og tolkes ut i fra. Den afrikanske eller asiatiske musikken *subsummeres* under den europeiske (Solhjell 2001).

Habermas (1995) sin teori om kolonisering kan, som nevnt tidligere, også være en fruktbar tilnærming for å forstå hva det gjør med kulturuttrykk å bli ”brukt” eller ”tatt i eie”. ”Systemverden”, her forstått som kulturpolitikken og kulturinstitusjonene, *koloniserer* ”livsverden”, forstått som de kunstneriske uttrykkene. Den ekspressive og følelsesmessige musikken tas i besittelse av fremmede omgivelser. Begrepet kolonialisme gir assosiasjoner til enkeltes utnyttelse av andre. I denne sammenhengen kan det være aktuelt å reflektere over hvorvidt kulturuttrykk som plasseres innenfor en ”mangfoldsramme” blir utnyttet eller har gevinst. Styrker det musikken til nigerianske Abuwa og hans band Shekere å opptre på Union Scene, eller svekker den nye konteksten selve det kunstneriske uttrykket? Kanskje medfører bruken av begrepet *appropriering* en undervurdering av den makten som ligger i selve kunstuttrykket? Kanskje musikk ikke kan ”eies” av noen andre enn de som lager den eller fremfører den? Svaret er langt fra entydig. Jeg vil diskutere disse problemstillingene senere i oppgaven. Med utgangspunkt i teoriene over, kan man uansett hevde at satsingen på mangfold ikke nødvendigvis resulterer i kulturell likestilling og pluralisme.

6.6. Trues den nasjonale kulturen av mangfoldet?

Berkaak hevder at nasjonalismen mister sin dominerende posisjon rundt 1980-tallet. Frem til denne tiden har norskhet og nasjonal arv og identitet vært sentrale verdier i norsk kulturpolitikk. Nå utvikler det seg en kulturpolitisk ”misvisning”, hvor den nasjonale fortellingen (kompasset) og den globale virkeligheten (geografien) kommer mer og mer i motfase (Berkaak 2002:25). Til tross for nye strømninger i kulturpolitikken stod fremdeles tanken om den nasjonale kulturen

sentralt da kulturminister Kleveland la frem stortingsmeldingen *Kultur i tiden*. Kulturdepartementet uttrykte en bekymring i forhold til den nasjonale kulturen:

Etter hvert som den lokale og regionale kulturen styrkes, og påvirkningen fra det internasjonale mediemangfoldet øker, risikerer vi at den nasjonale kulturen svekkes. Vi får et større mangfold, men dette mangfoldet kan komme til å fortrenge viktige deler av den kulturen som skal være vår fellesarv og identitet. (...) Regjeringen mener at en slik politikk må formes i det spennet mellom det nasjonale og det internasjonale, det tradisjonelle og det grensesprengende (Kulturdepartementet 1992:10-11).

Kulturmeldingen uttrykker en generell tendens i denne perioden. Mange fryktet at nasjonalstaten var i ferd med å miste sin funksjon, og at det regional og det internasjonale nivået ville dominere den politiske samhandlingen i fremtiden. I følge Vestheim kan *Kultur i tiden* tolkes dit hen at staten ønsker å gjøre kultursektoren til et politisk instrument for å styrke den nasjonale identiteten og motvirke internasjonalistiske tendenser (Vestheim 1995:218-219).

Kulturdepartementets satsing utover i det nye århundret har, som jeg har vist, tatt en ny vending. Nå er det ikke bare den nasjonale kulturen som skal vernes, men også mangfoldet av kunst- og kulturuttrykk fra hele verden. Fra å knytte ”mangfold” til kommersialitet, forstås mangfold i dag som en paraply som skal skjerme alle skjøre og unike uttrykk fra den store skuren av angloamerikansk populærkultur som dominerer verdensmarkedet. ”Mangfoldet” skal verne verdensmusikken og folkemusikken fra det kommersielle uvesenet. En slik forståelse er også å finne ved Union Scene.

6.7. Den ”dårlige” angloamerikanske musikken og den ”gode” verdensmusikken

Dagens musikkindustri er dominert av amerikanske, østasiatiske og europeiske selskap. Artister fra USA dekker mer enn 50 % av verdens platesalg alene

(Inglis og Robertson 2005:167). Under min samtale med prosjektlederen ved Union Scene kommer det frem at verdensmusikken skal fungere som en slags positiv motpol til angloamerikansk musikk. Han sier som følger:

Det er viktig for oss å vise kultur fra hele verden. Det er noe med at det dominante kulturuttrykket i Norge er relativt angloamerikansk. Det gjelder jo egentlig alt, ikke minst på musikkida. Så når vi snakker om World, så er det at verden er litt større enn England og Amerika. At det lages veldig mye musikk rundt omkring, og at mange er interessert i det. Så det er jo noe med å ha et tilbud på det.

Det er viktig å poengtere at med betegnelsen ”angloamerikansk” henviser prosjektlederen mest sannsynlig til samtidens kommersielle populærmusikk som spilles på radio og tv verden over. Samtidig er det interessant at vestlig musikk fremstilles som den ”store stygge ulven”, mens musikk fra resten av verden er til det gode for samfunnet. Produsenten illustrerer dette nærmere når han sier:

Hvis du liker Metallica og du er bare vant til å høre på det, kan det sammenlignes med at du ikke har spist annet enn pølse i brød. Det er ikke sunt for deg. Det er ikke sunt å spise det samme om og om igjen. Til slutt får du dårligere helse sammenlignet med en som smaker forskjellige ting. Det er det samme med kunst. Det gir deg næring.

En variert musikkmeny er god for oss, mens ensretting kan være direkte usunt. I kapittel 10 vil jeg gå nærmere inn på ”den gode” verdensmusikken, og hva slags medisin den kan være for samfunnet.

6.8. Den vanskelige retorikken og de vanskelige kategoriene – eksotisering og ”tuttifrutti”

På hjemmesiden til Mangfoldsåret står det at prosjektet ønsker å frembringe ”nyanserte bilder av ulike problemstillinger og inkluderende begrepsbruk”.

Videre står det at ”begrepet kulturelt mangfold er komplekst og diskuteres fortløpende”¹⁶. Det er ikke bare ”kulturelt mangfold” som er vanskelig å definere: Flerkulturell, multikulturell, interkulturell, ikke-vestlig, etnisk bakgrunn, innvandrere, multi-etnisk, mørkhudet, svart osv. er alle ladete ord, og bruken av ordene diskuteres fortløpende. I mitt arbeid med denne oppgaven har det vist seg hvor vanskelig det er å definere ord ”riktig”, bruke betegnelser ”riktig”, samt ikke såre noen på veien. Dette er et kontroversielt tema.

Seminaret ”No more talking. Let’s do something about it!” (25. – 26.08.2008) ble definert som et *interkulturelt* seminar. Personlig hadde jeg ikke sett den betegnelsen før, men de andre deltakerne på seminaret virket svært inneforstått med tittelen. Til slutt tok jeg mot til meg, og spurt sidemannen hva hun tenkte om betegnelsen. Svaret jeg fikk var: ”Ikke vet jeg, det er vel det som er korrekt denne uken.” Selv om undertegnede og andre på seminaret ikke var kjent med begrepet, er det viktig å understreke at begrepet er brukt innenfor akademien. Poenget her er å belyse hvordan et diskursivt spenningsfelt kommer til syne gjennom bruk, eller fravær, av begreper.

Union Scene har også møtt utfordringer knyttet til valg av ord og betegnelser for sine prosjekter. Som nevnt i metodekapittelet, ble konserttrekken Multikulti avviklet under mitt feltarbeid ved Union Scene. Årsaken til dette var flere. For det første ble utgiftene for store i forhold til antall besøkende. For det andre mente arrangørene ved Union Scene at navnet i seg selv var problematisk. Både navnet ”Multikulti” og navnet ”UnionWorld” var oppe til diskusjon, og resultatet ble at ”Multikulti ble byttet ut. Prosjektlederen var midt oppe i denne prosessen da jeg intervjuet ham. Han forklarte det slik:

¹⁶ <http://www.kultureltmangfold.no/2007/08/20/hva-er-mangfoldsaret> [Lesedato 15.11.2008]

Det er en diskusjon vi har nå, at Multikulti-headinga er litt uheldig for musikken. Så det navnet skal vi fjerne. Det kan være litt uheldig for artisten og for bandene at de hele tiden havner i den Multikulti-bagen. Sånn som Noora, hun vil absolutt ikke inne i noen Multikulti-bag eller noen World-bag. Hun er soul, r'n'b og hip hop. Det er ofte litt eldre folk innenfor world som føler seg hjemme der, de som er litt fusion blandingsorienterte, de føler kanskje at den er grei. Men sånn som Noora og unge hip hopere, soul, rnbfolk...de føler jo ikke det i det hele tatt. De er kanskje mer i en sånn normalmodus, i en sånn musikkindustrimodus. For Noora ville det kommersielt sett blitt veldig uheldig å bli en worldartist. Men det er hun jo ikke heller, hun er jo en hip hop, rnb artist. Så det der er litt sånn tricky... På den ene siden så får man litt drahjelp, turnerute og spillejobber gjennom Multikulti, du får betalt og du får gjort din greie. Så da kan man kanskje tjene på det som artist. Men jeg er litt usikker på det.

Som jeg var inne på tidligere, er det vanskelig ”å gjøre det rette”. Avhengig av utgangspunkt, kan det være positivt og negativt for musikken å bli puttet innenfor kategorier. Men hvorfor må artister i utgangspunktet kategoriseres? Berger et al. trekker frem kategorisering som et sentralt kjennetegn ved byråkratiet (Berger et al. 1974:49). Mangfoldet må systematiseres for å kunne plasseres innenfor moderne forvaltningsrammer. Den kategoriseringen vi har sett over, berører flere problemstillinger. I formidling av kunst- og kulturuttrykk som ikke har sin opprinnelse i Norge, møter kunstfeltet nye utfordringer. Som jeg vil vise i kapittel 11, resulterer dette i at feltets grenser blir mindre tydelige. Prosjektlederen illustrerer dette når han forklarer hvorfor navnet Multikulti er uheldig for musikken:

Grunnen til at vi ikke liker Multikulti, er at det låter litt sånn integreringsaktig. Rett og slett. Det er ikke så veldig kult. Det blir litt sånn åh ja, det er sånn innvandregreie. Litt sånn at åh, Multikulti, det er for innvandrerne eller for dem som har reist jorda rundt som er veldig orientert og veldig interessert. Så det er jo en pågående diskusjon. Fokuset blir litt borte fra musikken. Og det synes vi er litt uheldig.

Multikulti knyttes opp mot noe ikke-kunstnerisk, nemlig ”innvandring”.

Produsenten belyser dette nærmere når han sier:

Navnet Multikulti er alt for tuttifrutti. Det er for folklorisk, jeg tror ikke det passer for world musikk. Så vi skal få et navn som selger litt bedre. Det er konsert, det er opplevelse. Det er ikke sånn etnisk kafe...det blir for eksotisk. Og det eksotiske har gått forbi for lenge siden.

Han vektlegger at det de produserer, er konsert og opplevelse, ikke en sosial samling. I dette utsagnet trekker produsenten også frem et annet begrep, *eksotisk*, som åpenbart også er noe kontroversielt i denne sammenhengen. Utsagnet kan tyde på at det tidligere var mer stuerent å beskrive noe som eksotisk, mens i dag er en slik betegnelse negativ. Dette kan settes i sammenheng med en bevisstgjøring av hvordan fremmedgjøring er med på å opprettholde skillet mellom Oss og den Andre (jf. Said 1994 [1979]). Klausen (1977) bruker for eksempel betegnelsen ”eksotisk kunst” på kunst ”som kommer fra folkeslag og tidsepoker vi enten overser eller ikke vet noe særlig om (ibid.:116). Han påpeker betegnelsens etnosentriske overtone, men mener at den er ”den minst dårlige” av foreliggende betegnelser (ibid.). I dag har nok dette endret seg, og andre ord og uttrykk har tatt over plassen som ”den minst dårlige”. Slike eufemiseringsprosesser illustrerer hvordan betegnelser og begreper har svært kort levetid, noe kan leses som et uttrykk for at problemstillingene innenfor dette feltet er komplekse og til tider u håndterlige.

Flere av publikummerne jeg snakket med, hadde ikke like store problemer med Multikulti-navnet. En mannlig publikummer i førtiårene med etnisk norsk bakgrunn sier: ”Det er vel opp til hver musiker om de synes det er problematisk å bli putt inn i Multikulti-settinga. Hvis de vil la seg markedsføre som flerkulturelle...men det er de jo, det er jo blanding av ulike kulturer, så det

reagerer jeg ikke noe særlig på”. En kvinnelig publikummer i trettiårene med utenlandsk bakgrunn forteller at hun forbinder ordene ”world music” og ”Multikulti” med ”internasjonal musikk”. ”Det er positive begreper for meg”, sier hun. Poenget her er ikke å analysere hvorvidt begrepene er ”riktige”, verken generelt eller for Union Scene. Det interessante er å se at språket som omhandler formidlingen av ”flerkulturell” musikk er svært vanskelig å bruke. Dette kan igjen leses som et uttrykk for det spenningsfeltet verdensmusikken på Union Scene befinner seg i. Begrepene kan belyse noen sentrale tendenser innenfor kunst- og kulturlivet i dag. I det følgende vil jeg gå nærmere inn på begrepet verdensmusikk, eller world music. Grunnen til dette er at begrepet både er komplekst og kontroversielt. Diskursivt befinner det seg i et politisk og estetisk minefelt, og det har blitt diskutert mye, både ved Union Scene og i kulturfeltet generelt.

6.9. ”World music”, ”verdensmusikk”, eller ingen av delene?

Inglis og Robertson (2005) mener at forståelsen av begrepet world music bygger på globaliseringsprosessene som begynte på andre del av 1900-tallet. De påpeker at ”the world of music is now truly a world that is ‘global’ in nature” (ibid.:157). World music kan både leses som et produkt og et uttrykk for dagens globale tilstand. Denne genren representerer to approprieringsprosesser: For det første approprierer ”lokale” musikere ”globale” musikkstiler. For det andre approprierer ”globale” musikere ”lokale” musikkuttrykk (Inglis og Robertson 2005).

Prosjektlederen forklarer begrepet slik:

World Music er musikk fra hele verden. Det er egentlig en genre som dekker veldig mye. For oss er det musikk fra hele verden. Det kan både være det som er in nå, slik som mye musikk fra Balkan. Men også helt tradisjonell bulgarsk folkemusikk.

Produsenten liker betegnelsen world music. Han sier:

Det er musikk til verden, det er ikke bare til afrikanere eller til europeere eller asiater. Vi gjør det for alle. Så den musikken vi presenterer, er ikke ren, den er ikke fra et bestemt land. Den er ikke folklorisk. Det er ikke etnisk musikk. Det er ikke sånn at vi skal presentere pure boliviansk musikk. Så i kveld har vi Chirica. Det er latinjazz, jazz inn i latinamerikanske rytmer. Vi har for eksempel hatt Primal Spirit. Det er et konsept av jazz, blues med masse rytmer. Du har musikere fra Brasil, fra Senegal og fra Norge. Da er det world music, det er for alle. Jeg elsker det, det integrerer alle. Du kan ha klassisk, jazz, blues..what ever. Så lenge du fusjonerer så blir det world music. Så det er det konseptet vi går ut i fra.

Videre forteller produsenten at han ikke liker oversettelsen av "world music" til "verdensmusikk". I den nye tittelen på konsertrekken til Union Scene vil han ha med ordet "world" fremfor "verden": "Det kan ikke oversettes. Liksom salsa som ikke kan oversettes til saus", sier han.

Prosjektlederen forteller at han har diskutert begrepet med Arne Berg, som er programleder i P2s program "Jungeltelegraf":

Arne Berg mener at world music er helt på bærtur, at det må vi bort fra. Han vil ikke høre mer om world music. Men han leder jo et program som utelukkende er viet til world music (ler), eller det vi kjenner som world music. Han mener at det begrepet er helt lost, og at de som driver med reggae ikke har noe forhold til world music i det hele tatt...de spiller jo reggae. Og folk som jobber med latinamerikansk musikk, driver med latinamerikansk musikk, enten det er salsa eller timba. Det er liksom ikke world music. Så det begrepet er nok litt under diskusjon. Slik som begrepet rock. Hva går inn under det... Men det handler kanskje om ikke å stigmatisere musikken eller musikerne. I forhold til de publikummerne du vil treffe. På den ene siden så treffer du jo publikum med world og Multikulti, men da treffer du kanskje de litt spesielt interesserte publikummerne.

På seminaret "No more talking – Let's do something about it" (25.08.2008) understreker Arne Berg sitt synspunkt ved å si at: "Verdensmusikken som et eget begrep har forsvunnet. Kunstnere er spredt ut over de enkelte scener som alt annet". Han mener at man ikke skal "låse musikken i uttrykket verdensmusikk", slik han uttrykker det.

Meningene om disse betegnelsene er mange og motstridende. "Navn forvirrer folk, man blir sint, man blir skuffet...det vil alltid være en tematikk", uttrykker produsenten det ganske så treffende. Det er viktig å huske på at et ord bare er et ord, men at det er betydningen, assosiasjonene og referanserammen som preger vår oppfattelse av det. "Det er gjennom språket vi griper og forstår (og delvis konstruerer) den sosiale realiteten", forklarer Rolv Mikkjel Blakar (1996 [1973]:186). Et ord er ikke bare en definisjon som står i ordboken ettersom hvert enkelt ord utløser assosiasjoner og følelser. I følge Blakar er valg av ord og betegnelser svært avgjørende ettersom den språklige merkelappen gir et bestemt inntrykk av det aktuelle fenomenet. Språket er derfor ikke nøytralt. Måten vi strukturerer budskapet på, enkelte språklige elementer som utløser assosiasjoner, følelser og valg av perspektiv, påvirker mottakeren på en bestemt måte. Språk og språkbruk må settes inn i en sosial ramme der det er en del av "det store, omfattende sosiale og politiske spillet" (ibid.:12). Ordets mening skapes i forhold til andre ord og setninger, og skaper mening i forhold til hva som passer inn i konteksten. Over har jeg vist hvordan dette på mange måter er tilfellet med betegnelser som "interkulturell", "Multikulti" og "world music". Når aktørene på kulturfeltet har ulike referanser til disse ordene, hindrer dette en felles meningsdannelse. Dette kan igjen føre til misforståelse og konflikter.

6.10. *Velmenende rasisme*

På seminaret "Formidling av mangfold" (26.09.2008) sier Sigbjørn Nedland, også han journalist i "Jungeltelegraf" på P2, at "jo lenger unna artistene er fra hjemlandet sitt, og jo mindre populære de er, jo større er sjansen for at de blir puttet i kategorien world music". Han spør videre "om world music har blitt kanalenes eksotiske alibi"?

Aleksic hevder at årsaken til at vestlige land i disse dager satser så sterkt på en mangfoldig kulturpolitikk, er at minoritetenes fravær på kunst og kulturfeltet oppfattes som direkte pinlig. Dette er et utslag av det hun kaller for "benevolent racism", velmenende rasisme. Hun skriver at Vesten har ulike strategier for å "bevise" sin velmenenhet: Den vestlige kunstverden åpner dørene for artister fra Asia og Afrika, og hyller nykommerne for å bringe inn "noe nytt" eller bidra til den "multikulturelle" vestlige verden. Det som ligger bak denne tilsynelatende positive trenden, sier Aleksic, er nok et triks Vesten bruker i sin kamp for å opprettholde sin "hvithet". Hun skriver videre:

Writers and artists who are "lucky" enough to be allowed to enter the Western arts world, get support and recognition if, and only if, they remain within the limits of their "national/ethnic tradition". It can be argued that they are not accepted into the artistic world as individuals, as free creating subjects, rather they are seen as symbols of the Other, and the recognition and praise they receive is a mere token gesture. They are desired for the exoticism of the otherness their native traditions supposedly bring with them (Aleksic i Belfiore og Bennett 2008:144).

Eleonora Belfiore og Oliver Bennett (2008:144) spør om en kulturpolitikk som satser på mangfold, og promoterer for eksempel svart eller asiatisk kulturuttrykk, egentlig uvitende reproduserer og forsterker marginaliseringen av de samme kulturuttrykkene som staten ønsker å støtte? Å plassere visse artister i kategorier som "Multikulti" eller "world music" kan i følge dem være med på å

øke polariseringen mellom minoriteters musikk og majoritetens musikk. Tony Greaves påpeker at en kulturpolitisk satsing på mangfold er positiv så lenge den er et forsøk på å gi kunst og kulturuttrykk fra alle verdenshjørner det samme utgangspunktet. Problemet er at det er fremdeles en lang vei dit, og i mellomtiden fanges mange artister i en uønsket kunstnerisk identitetsfelle (Greaves i Belfiore og Bennett 2008:145).

Som prosjektlederen påpekte, har også Union Scene møtt utfordringer knyttet til kategorisering av artister. Den norske artisten Noora ønsket ikke å være en del av kultursenterets Multikulti-serie eller world music-program. Dette kan leses som et ønske om å ikke marginaliseres til et eksotisk musikkuttrykk, der etnisitet og hudfarge kommer mer i sentrum enn selv musikken. Det er som er sikkert, er at satsing på mangfold, og måten dette skal gjøres på, langt fra er problemfritt. Hvert musikkuttrykk og hver artist må tas på alvor og selv få muligheten til å definere seg selv.

6.11. "En åpen havn med blick for verden" – Union Scene en kosmopolitt?

Hannerz (1996) beskriver i boken *Transnational Connections* en ny, fleksibel og global karakter. Denne karakteren, "the cosmopolitan", kjennetegnes blant annet ved å være åpen for mangfold og sameksistens mellom mennesker fra ulike kulturer, samt dyrke kontraster fremfor ensartethet. En kosmopolitt ønsker å være i kontakt med "den Andre" og har en intellektuell og estetisk åpenhet overfor en annerledes kultur. Kosmopolitter samler uttrykk fra ulike kulturer og setter dem sammen til sitt personlige unike uttrykk. For å kunne gjøre dette er kosmopolittene avhengig av det lokale. Det kan ikke eksistere noen kosmopolitter uten lokaliteter. Mangfold er prinsippet som tillater alle lokaliteter å holde seg til sine respektive kulturer. Mangfoldet sikrer det lokale. Derfor har

ikke en kosmopolitt troen på én global kultur bestående av hybride uttrykk. Videre vil kosmopolittene alltid opprettholde en viss autonomi i forhold til de ulike kulturene. Kosmopolittene kan når som helst ta avstand fra kulturene, de blir aldri en del av dem. Kulturen er i kosmopolittens eie, ikke omvendt (Hannerz 1996:102-111).

Hannerz karakterbeskrivelse kan være fruktbar for å forstå Union Scenes ønsker, motiver og målsettinger. I kapittel 7 vil jeg belyse virksomhetens ikke-kunstneriske målsettinger, men her ønsker jeg å gå nærmere inn på hva Union Scene ønsker som en kulturarena. Det er et sentralt trekk ved Hannerz karakter som ikke passer for Union Scene. Hans teori er beregnet på enkeltpersoner som reiser rotfrie rundt i verden på jakt etter nye kulturer. Likevel er det flere trekk ved Hannerz sin kosmopolitt som er beskrivende for en kulturinstitusjon som Union Scene. For det første har Union Scene stor tro på mangfold. I løpet av et semester har de presentert tradisjonell og nyskapende musikk fra Afrika, Asia, Latin-Amerika og Europa, ved siden av jazz og populærmusikk fra USA og Europa. Union Scene plasserer ulike kulturelle uttrykk under ett og samme tak, samtidig som de fremhever kontrastene mellom dem. Det er ikke bare hybride uttrykk som får spilletid, men også mer tradisjonell lokal musikk. For det andre fremstår Union Scene som en kulturscene med et unikt uttrykk her i Norge, ettersom de i mye større grad enn liknende kulturscener satser så tungt på kunst og kultur fra hele verden. For det tredje viser Union Scene en stor interesse for ”den Andre”, og det ukjente sees på som en ressurs fremfor en trussel. Til slutt holder på mange måter Union Scene også en viss avstand til ”den Andre”. De er ikke en salsascene eller en afrikansk musikkscene, men en scene *for* slik musikk. Når som helst kan de velge å ikke vise afrikansk musikk, uten at hele kjernen eller identiteten deres blir borte. Union Scene kan én dag velge å engasjere seg i én kultur, samtidig som de velger bort en annen. Neste dag er fokuset et annet sted.

Union Scene kan opptre som en kosmopolitt på grunn av en økt tilgang på nye kulturuttrykk, både gjennom media og gjennom Drammens nye innbyggere. For kunsten og kulturen ved Union Scene medfører dette økt likestilling, møting og miksing av uttrykk. I samtale med kultursjefen får jeg på mange måter understreket at dette er noe Union Scene ønsker:

Vi har mangfold hver dag, hvert år. Man må se mulighetene i mangfoldet. Det norske kulturlivet er en stor krydderblanding, og den har til alle tider vært satt sammen av kultur fra hele verden. Det skal Union gjenspeile. Vi skal være en åpen havn med blikket mot verden.

Et fokus på mangfold medfører også et fokus på kulturer som noe adskilt, noe som ikke flyter i hverandre. Kultursjefen forteller:

Den norske kulturen er en del av den internasjonale. Samtidig skal vi også være med på det som er typisk norsk og utvikle både vår egen kultur og bidra til utviklingen av kulturen til de som er nyere tilflyttere til Drammen.

Det er fremdeles noe som heter ”typisk norsk” og ”kulturen til de som er nyere tilflyttere”. Skillet mellom ”oss” og ”de Andre” opprettholdes. Videre kan man stille spørsmål ved hvordan forholdet mellom ”oss” og ”de Andre” er. Kan ulike kulturuttrykk leve sammen i harmoni, eller medfører mangfoldet et kulturelt hierarki? Er det den nasjonale kulturen som fremdeles har definisjonsmakt i det norske kulturfeltet, eller har mothegeemoniske røster fått større plass?

6.12. Norsk kulturliv og hegemonikamp

Det finnes ikke et enkelt svar på spørsmålet jeg stiller over. Først må man spørre seg hvordan hegemoniet ser ut i dag. Som jeg har vist i dette kapitlet, er det

ikke lenger uproblematisk å forstå kultur som noe som er knyttet til nasjonalstaten. Regjeringens satsing på mangfold i det norske kulturlivet viser også at makthaverne har forflyttet seg bort fra en slik kulturforståelse. Til tross for mindre fokus på nasjonalstaten Norge, er det likevel noen kunst- og kulturforståelser som opererer som premissleverandører for idéproduksjonen i samfunnet. Som jeg vil gå nærmere inn på i neste kapittel, er moderne vestlige kunst- og kulturforståelser fremdeles gjeldende. Berkaak skriver, som nevnt, at norsk kultur er noe mer enn tradisjonelle uttrykksformer, det er også verdier og tilbakevendende problemstillinger. Uttrykk som ”profesjonalitet”, ”kvalitet”, ”kunstens egenverdi” og ”kunstnerisk autonomi” går igjen i mitt intervjumateriale, og vitner om at ”vår” kulturelle arv fremdeles henger ved, til tross for store visjoner om pluralisme og kulturelt demokrati. Kunst- og kulturuttrykk plasseres innenfor nye rammer, og skal plutselig vurderes av mennesker med en annen kulturell bakgrunn.

”Norsk kultur” er som nevnt en konstruksjon. Likevel er den reell i den forstand at noe får plass i kulturfeltet, mens annet ekskluderes. Institusjonalisering er med på å stadfeste og symbolfeste hva som regnes som verdifull kultur, sier Vestheim (1995) om kulturlivet på 1800-tallet. Dette er på mange måter også tilfellet i dag. Det ligger en viss ”godkjenning” eller ”aksept” i å bli tatt inn i varmen på et kommunalt kultursenter. Samtidig er det viktig å huske på at slik stadfester eliten sin egen samfunnsoppfatning. Det er ikke en selvfølge at den vanlige drammenseren i gata er like begeistret for ”afrojazz” og ”sufirytmer” som kultursjefen. Det er heller ikke sikkert at de ønsker å bli bestevenn med den tyrkiske naboen med Union Scene som møteplass. For her ligger Union Scene sitt andre formål. *Integrering, møteplass og toleranse* er stikkordene for Union Scenes sosialpolitiske agenda. Dette vil jeg belyse i neste kapittel.

7. Byråkrati og politikk – et uunngåelig premiss

7.1. Flerkulturalitet og fellesskap – sentrale prinsipper ved Union Scene

På hjemmesiden sin beskriver Union Scene seg som ”et kulturhus for det lokale og regionale kulturlivet (...) med spesielle oppgaver i å utvikle et kompetansesenter for flerkulturell formidling og drive internasjonal kulturutveksling”. Videre står det at virksomheten holder til ”i ett av landets mest særpregete kulturlokaler”, og at aktørene på huset har ”virksomhet og program innenfor musikk, kunst, teater, flerkulturell formidling, opplæring m.m.”.¹⁷ Union Scene ønsker å være ”et faglig, kulturelt og sosialt fellesskap (...) der det er kulturformidling og produksjon som er bindeleddet”.¹⁸

Målsettingen til Union Scene kommer fram i et notat til Bystyret for Kultur. Der står det at Drammen Internasjonale Kultursenter sin ”overordnede målsetting” er

(...) [å] sørge for at samhandling mellom drammensere på tvers av etnisitet økes på bakgrunn av et utvidet kunst- og kulturtilbud som appellerer til drammensere flest. Det flerkulturelle Drammen skal komme til uttrykk i kunst- og kulturlivet, og skal være til glede for innbyggerne. Drammen internasjonale kultursenter har som hovedoppgave å påvirke, koordinere og tilrettelegge for at de ulike kunst- og kulturinstitusjonene i Drammen skal inngå samarbeid om et utvidet kunst- og kulturtilbud i et større etnisk mangfold enn i dag (Drammen kommune, Rådmannen. Notat datert 25.05.2007).

I det samme notatet står det at Union Scene ”ønsker å legge til rette for mer lokal visning, produksjon og formidling av kunst” (ibid.).

¹⁷<http://www.unionscene.no/test.cfm?FuseAction=GenPage&pWebprofilfunkid=11429> [Lesedato 06.10.2008]

¹⁸<http://www.unionscene.no/regionalmoteplassogarenaforkultur.cfm?FuseAction=GenPage&pWebprofilfunkid=25673> [Lesedato 06.10.2008]

Union Scene ønsker altså å være et kulturhus hvor det satses på musikk, kunst, teater, samt flerkulturell formidling. Samtidig fremstilles kulturformidling og produksjon som et *bindeledd*, mens overordnede målsettinger og hovedoppgaver knyttes til ord som ”samhandling på tvers av etnisitet”, ”det flerkulturelle skal komme til uttrykk i kunst- og kulturlivet” og ”lokal visning, produksjon og formidling av kunst”. Målene til Union Scene kan derfor sies å være av en sosial og politisk karakter. Dette understrekes i en søknad til Norsk kulturråd hvor det står at Union Scene vil ”utvikle kompetanse som er nødvendig for å møte framtidens utfordringer i et flerkulturelt samfunn” (Drammen kommune. Notat datert 16.11.2005). Den kunstneriske aktiviteten er gitt status som et hjelpemiddel, og ikke som et mål i seg selv. På denne måten knyttes kunst og kultur nært opp til politiske prosjekter og samfunnsmessig nytte. Dette kan tolkes som at kunst og kultur ikke er selve kjernen i virksomheten, men et middel for å oppnå noe annet. En slik forståelse bryter på mange måter med etablerte forestillinger i kunstmiljøet om at kunst og kultur skal skapes og produseres på sine egne premisser.

7.2. Ikke ”så veldig kommune”

På hjemmesiden til Union Scene står det at virksomheten bygger på elementer fra ”det tradisjonelle norske kulturhuset” og ”det tradisjonelle internasjonale kultursenteret”.¹⁹ Union Scene skal fremstå som en blanding av disse formene. Union Scene ønsker likevel ikke å være et ”tradisjonelt kulturhus”, selv om betegnelsen ”kulturhus” benyttes på hjemmesiden. Dette kommer til uttrykk blant annet ved at de har valgt ikke å være medlem av Norske Kulturhus Nettverk.²⁰ Prosjektlederen forklarer dette på følgende måte: ”Begrepet kulturhus er så veldig *kommune*. Kulturhusene i Norge har blitt veldig

¹⁹<http://www.unionscene.no/regionalmoteplassogarenaforkultur.cfm?FuseAction=GenPage&pWebprofilfunkid=25673> [Lesedato 06.10.2008]

²⁰ <http://www.kulturhus.no/special/medlemmer/> [Lesedato 14.05.2009]

institusjonalisert. Vi føler oss ikke helt som andre kulturhus.” Prosjektlederen mener at Union Scene skiller seg fra andre kulturhus ved ikke å være så knyttet til det kommunale. Likevel, slik jeg ser det, er det kommunale engasjementet et grunnleggende premiss for at virksomheten i det hele tatt eksisterer. Selv om politikere i Drammen ikke direkte bestemmer hva som skal vises på scenen, har kommunen og politikerne ansvar både for økonomi og drift, og for det faglige innholdet. Det kan virke som om Union Scene ønsker å distansere seg fra noe som det egentlig er umulig å distansere seg fra. Prosjektlederen utdyper sitt utsagn ved å trekke frem at Union Scene produserer mer på egen hånd, i motsetning til andre kulturhus som kun bestiller inn artister. Men hvordan definerer antall egenproduksjoner graden av kommunal innblanding? En parallell kan trekkes til Nationalteatret, hvor statens tilskudd utgjør over 90 % av driftsmidlene, og flertallet i styret består av representanter fra staten.²¹ Likevel produserer teateret selv alle stykkene som settes opp. En selvstendig kunstnerisk tilnærming, som å produsere egne konserter, settes opp som en motsetning til ”det kommunale”. Som om ”kunst- og kulturproduksjon” og ”kommune” er to uforenelige verdener. Det at Union Scene produserer egne konserter, blir et argument og et virkemiddel for å distansere seg fra kommunen, noe de har et ønske om. Dette understrekes av at prosjektlederen forklarer valg av navnet ”Union Scene” med at: ”Navnet må ikke bli for kommunalt”. Som jeg var inne på i tidligere kapitler, er valg av navn og betegnelser et strategisk middel for å gi publikum ønskede oppfatninger av virksomheten.

Videre kan ”kommune” sees i sammenheng med noe ”lokalt”. Mangset (2002) skriver at kunstfeltet er strengt hierarkisk ordnet etter antatt kvalitet, og ofte er kvalitetshierarkiet ordnet etter en mer eller mindre klar geografisk sentrum – periferiakse. Å få rykte som ”lokal” eller ”regional kunstinstitusjon” kan virke stigmatiserende i forhold til det verdisystemet som rår innen kunstfeltet. Dette

²¹ http://www.nationaltheatret.no/Nationaltheateret/Om_oss/ [Lesedato 14.05.2009]

kan igjen medføre at institusjoner i distriktene risikerer lav kunstnerisk anerkjennelse. Det ”lokale” eller ”regionale” gir liten status i sammenligning med det ”nasjonale” eller ”internasjonale”. På kunstfeltet er altså statlig eller internasjonal støtte mer anerkjent enn kommunal eller regional støtte. For Union Scene kan en tilknytning til ordet ”kommune” dermed gi uheldige assosiasjoner til lavere kunstnerisk kvalitet.

Prosjektlederen hevder også at de tradisjonelle kulturhusene i Norge i større grad enn Union Scene har blitt ”institusjonalisert”. Prosjektlederens forståelse av begrepet *institusjon* fremstår som noe uklar. Som jeg var inne på i innledningskapittelet, kan begrepet både referere til et system og til mer konkrete enkeltkomponenter. Førsteamanuensis ved NTNU, Hans Petter Ulleberg, forstår en institusjon som et ”sosialt eller fysisk sted med bestemte målsettinger der det utføres arbeid og oppgaver som skal behjelpe samfunnet med å sikre en nødvendig integrering av mennesker inn i den dominerende kulturen” (Ulleberg 2008²²). Denne fremstillingen passer svært godt for Union Scene, hvis man ser på virksomhetens overordnede mål. Ullebergs fokus på integrering av mennesker inn i den dominerende kulturen er så godt som identisk med Union Scene sin målsetting, der samhandling på tvers av etnisitet står sentralt. Ullebergs forståelse av en institusjon er muligens mer treffende for Union Scene enn for andre kulturhus, uten at jeg har noe spesifikt empirisk grunnlag for å hevde dette. Det er uansett nærliggende å tro at prosjektlederen siktet til en annen forståelse av institusjon. Mest sannsynlig ønsket prosjektlederen å formidle at andre kulturhus har en mer byråkratisk og regelbundet struktur. Med Webers modernitetsteori som utgangspunkt kan man tolke prosjektlederen dit hen at han mener at en instrumentell rasjonalisering gjennomsyrrer tradisjonelle kulturhus i større grad enn Union Scene. Sett bort i fra at de produserer flere av konsertene selv, er det likevel vanskelig å se

²² <http://www.sv.ntnu.no/ped/hans.petter.ulleberg/Institusjon.htm> [Lesedato 03.05.2009]

hvordan Union Scene skiller seg spesielt fra andre kulturhus på dette området. For meg kan det virke som at det ligger noe annet bak prosjektlederens ønske om å distansere seg fra de kulturhusene han mener er mer kommunale og institusjonaliserte. "Kommune" og "byråkrati" er uheldige konnotasjoner i kampen om anerkjennelse i visse deler av kunstverden. Prosjektlederens utsagn vitner om Union Scenes vanskelige plassering i et felt fylt av spenninger mellom det kommunale (byråkrati), det politiske og det kunstneriske. Dette vil jeg diskutere videre litt senere i oppgaven. Videre kan prosjektlederens utsagn gjenspeile en bekymring for at "institusjonalisering" hindrer kreativitet (jf. Svein Bjørkås 1998). Denne forståelsen kan videre knyttets til det weberske tankegodset. For Weber står karismatisk ledelse i motsetning til byråkratisk ledelse (Weber 1947:361). I forhold til denne oppgaven kan den karismatiske lederen settes i sammenheng med kunstneren og den byråkratiske lederen i sammenheng med Union Scenes byråkratiske struktur. Allerede på Webers tid var det avgjørende interesse motsetninger mellom disse posisjonene.

Senere i intervjuet hevder prosjektlederen at Union Scene ikke kunne hatt en satsing på verdensmusikk hvis de hadde vært et tradisjonelt kulturhus. Han sier: "Den derre mangfoldsbiten ville aldri fått plass i et vanlig kulturhus. Vi er egentlig mer Innvik enn et norsk kulturhus, sånn sett." MS Innvik²³ er en stiftelse som i høy grad drives av idealister. Stiftelsen mottar støtte fra Norsk kulturfond, og står selvstendig i forhold til kommunen. Det er klart at Union Scene har noen likhetstrekk med MS Innvik. De samarbeidet om produksjonen av konsertserien Multikulti, og begge virksomhetene arrangerer konserter med en flerkulturell profil. Samtidig er det tydelig at hele oppbyggingen og organiseringen av virksomhetene er forskjellig. Man kan spekulere i om

²³ MS Innvik er et flerkulturelt, tverrkulturelt og transkulturelt kulturskip som ligger til kai i Bjørvika i Oslo. Kjernen i Innviks virksomhet er teateret, men det arrangeres mange ulike aktiviteter. Ombord finnes det teatersal, kafé og Bed&Breakfast (<http://www.msinnvik.no>). [Lesedato 16.04.2009]

prosjektlederen ønsker at Union Scene hadde hatt like frie tøyler som MS Innvik, eller at Union Scene i alle fall skal bli oppfattet slik av publikum. Også her klinger dissonansen mellom ”kunst” og ”kommune”.

MS Innvik er ikke en kommunal virksomhet, og mottar derfor ikke kommunal støtte på samme måte som Union Scene. Dette resulterer nok i friere kunstneriske tøyler, men også større økonomiske problemer. Kommunens engasjement i Union Scene resulterer i at Union Scene ikke har den samme kunstneriske friheten. Dette kommer kanskje ikke så ofte til uttrykk i de små avgjørelsene, men mer overordnet ligger makten til syvende og sist hos kommunen. Forholdet mellom kunstnerisk uavhengighet og kommunal innblanding kan sees i sammenheng med ”prinsippet om en armlengdes avstand”. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 8. Men er det mulig ”å få i pose og sekk”? Kommunen er, som vi har sett, et grunnleggende premiss for at Union Scene i det hele tatt eksisterer, og i betydelig grad også avgjørende for den kunstneriske profilen til senteret. Union Scene er en virksomhet med sterke kommunale og politiske føringer, og dette kan til tider kan være problematisk for de ulike aktørene.

Prosjektlederen mener at den såkalte ”mangfoldsbiten” ikke ville latt seg gjennomføre i et mer tradisjonelt kulturhus. Denne problemstillingen er det vanskelig å drøfte ettersom jeg ikke har studert slike kulturhus. Flere vil nok si seg enige med prosjektlederen i at det er lite flerkulturelle kunstuttrykk på norske kulturhus sine scener. Men at det er den kommunale tilstedeværelsen som er årsaken til dette, er jeg ikke sikker på. Et kjapt tastetrykk inne på programsidene til kulturhusene i nærheten av Drammen²⁴, viser nesten totalt fravær av tilbud av artister fra land i Afrika, Asia og Sør-Amerika. Selv om det empiriske grunnlaget her er svært tynt, kan denne lille observasjonen likevel

²⁴ www.kulturbaerum.no, www.kolben.no, www.aserkulturhus.no, www.notteroy.kulturhus.no [16.04.2009]

antydde noen tendenser: Til tross for at globaliseringsprosessene har brakt med seg nye kunst- og kulturuttrykk fra hele verden, dominerer ”norske” kulturuttrykk på mange måter kulturhusene her i landet. Det er muligens en slik tendens prosjektlederen henviser til når han understreker forskjellen mellom Union Scene og tradisjonelle kulturhus.

7.3. Et nært forhold

I bygningen hvor Union Scene holder til, finner vi også kulturskolen, Buskerud Musikkråd, Buskerus Innvandreråd og Drammen Minoritetsråd m.fl. Kultursjefen med stab og kulturtjenesten har også sitt kontor i de samme lokalene. Lokalene eies av Papirbredden Eiendom AS med Drammen kommune som leietaker for størstedelen av arealene. Det er nærhet mellom Union Scene og kommunen på flere områder enn de rent fysiske. Union Scene er, som man forstår, et prosjekt i regi av Drammen kommune. Kommunen har ansvar for økonomi, drift, faglig innhold og tilrettelegging for de ulike aktørene. Prosjektlederen og produsenten er ansatt i kommunen. På hjemmesiden til Union Scene står det at ”Union Scene – Drammen Internasjonale Kultursenter har sterk forankring i lokale, regionale og statlige planer og vedtak”²⁵. Ut i fra dette kan man forstå det slik at kunst og kultur tas i bruk av politiske organer i Drammen kommune, og at både kommunen, fylkeskommunen og staten i høy grad har muligheten til å påvirke, om ikke bestemme, hva som foregår ved Union Scene. Det betyr likevel ikke at det nødvendigvis er sammenheng mellom ”teori” og ”praksis”. Behov for å styre, eller behov for å se ut til å styre, trenger ikke å være det samme som faktisk å styre. Dette poenget berøres ved flere anledninger senere i oppgaven.

²⁵ <http://www.unionscene.no/omunionscene.cfm> [Lesedato 06.10.2008]

På hjemmesiden til Drammen kommune står det at virksomheten *Kultur* er ”ansvarlig for ledelse og innholdsutvikling av Union Scene. Kultursjefen har en stab som koordinerer og samordner oppgaver av felles art for virksomheten”.²⁶ Union Scene er altså underlagt Kulturtjenesten i Drammen kommune. I tillegg til Drammen kommune, bidrar Kultur- og kirke departementet, Norsk kulturråd og Buskerud Fylkeskommune med økonomisk støtte til Union Scene. Kultursenteret defineres av Buskerud Fylkeskommune som ”et regionalt kulturbygg med regionale funksjoner innenfor musikk, teater, kunst og flerkulturelt arbeid”.²⁷ Kulturmeldingen *Kultur mot 2014* er referert til på Union Scenes hjemmesider. Der står det at

Flertallet ønsker at Internasjonalt Kultursenter i Drammen utvikles til et kompetansesenter for flerkulturell formidling med formål å gi innvandrere i Norge de beste muligheter til å ta del i, eksponere og utvikle kunst- og kulturuttrykk fra sine kulturer, samt gi nordmenn de beste muligheter til å bli kjent med og verdsette de verdier som ligger i kunst- og kulturuttrykk fra andre kulturer. (...) Internasjonalt kultursenter Drammen gis status som et utviklingsprosjekt der staten gjennom Norsk kulturråd sikrer en forsvarlig finansiering og ber departementet sørge for dette (ibid.).

Union Scene fremstilles som et kulturbygg med både kunstneriske og integrerende funksjoner. Den økonomiske støtten fra stat, fylkeskommune og kommune medfører forpliktelser. Dette er prosjektlederen klar over, ettersom retningslinjene for Union Scene på mange måter er tilpasset politiske satsingsområder. Et eksempel på dette er valget av betegnelsen ”møteplass”. I følge Union Scenes hjemmesider har kultursenteret ”status som ’Regional møteplass og arena for kultur’”.²⁸ Prosjektlederen forteller:

²⁶<http://www.drammen.kommune.no/buskerud/drammen/drammenk.nsf/id/DA2FDFA5BB0F6C15C12574440053C1FD?OpenDocument> [Lesedato 06.10.2008]

²⁷ <http://www.unionscene.no/omunionscene.cfm> [Lesedato 06.10.2008]

²⁸<http://www.unionscene.no/regionalmoteplassogarenaforkultur.cfm?FuseAction=GenPage&pWebprofilfunkid=25673> [Lesedato 06.10.2008]

Det er flere grunner til at vi har valgt begrepet ”møteplass for kultur”. Vi har fått investeringspenger fra en ordning i Kulturdepartementet som heter ”Regionale møteplasser for kunst og kultur”. Vi har mottatt 20 mill derfra, fordi Union Scene er et regionalt kulturbygg. Det er den rasjonelle forklaringen.

Prosjektlederen forklarer videre at de har brukt betegnelsen i romprogrammet til Union Scene, samt i en del av søknadene. ”Men begrepet møteplass har vi likt hele tiden”, påpeker han. Det er viktig for prosjektlederen å få fram at han synes betegnelsen er god. Årsaken til dette er muligens at det ikke er helt akseptert innenfor kunstfeltet å la statlige og kommunale satsningsområder påvirke en kunst- og kulturinstitusjon i for høy grad. Den etablerte forestillingen om kunstens autonomi medfører en problematisering av politiske føringer på kunst- og kulturfeltet.

Et annet begrep som går igjen er ”mangfold”. I en rapport fra Union Scene til Norsk Kulturråd (01.05.07.) står det at ”[e]n viktig del av prosjektet er å utvikle Union Scene til å bli en mangfoldig kulturell møteplass”. Prosjektlederen forklarer bruken av begrepet på denne måten:

Mangfold er at vi har alle aldersgrupper, alle kunst- og kulturuttrykk egentlig. At vi har alle sjangere, en ganske variert meny. Og når vi snakker musikk, så snakker vi også om et mangfold innenfor det. At vi er brede i forhold til både det vi produserer og arrangerer. Folk jobber her, produserer her og øver på alt fra blokkfløyte til tungmetal. Så det er et sånt kunstnerisk og kulturelt mangfold som er viktig.

Begrepet ”mangfold” gir flere assosiasjoner enn de rent sjangermessige. Prosjektlederen forklarer at begrepet lett knyttes opp til integreringsdebatten. ”Det som før het flerkultur, heter nå gjerne mangfold”, forteller han. Videre trekker han inn Norges signering av UNESCO-konvensjonen om kulturelt mangfold og kulturmeldingen om kulturelt mangfold:

Og det har vi forholdt oss til, både før og etter, egentlig, i og med at vi i 2004 fikk igjennom en formulering på Statsbudsjettet. Det var jo den gjeldende kulturmeldingen... kompetansesenter for flerkulturell formidling. Noen av de formuleringene finner du igjen i bystyrevedtaket her. Det mangfoldet man snakker om da, er det flerkulturelle, flerkulturell formidling. (...) Dette handler om etnisk mangfold, sånn type minoritetstankegang. Det er jo det mangfoldet vi har her i Drammen, forskjellige befolkningsgrupper, minoritetsgrupper, som er utgangspunktet for mangfoldtenkningen her.

Satsingen på mangfold innebærer både et kunstnerisk mangfold og et etnisk mangfold. Valg av betegnelsene ”møteplass” og ”mangfold” for å beskrive Union Scene er også et effektivt grep i kampen om økonomisk støtte. Etersom dette er ord som er helt sentrale i de siste kulturmeldingene, er det nærliggende å tro at Union Scene kommer til å høste frukter av dette ordvalget.

Staten kan påvirke Union Scene i form av økonomisk støtte. Forholdet til Drammen kommune er derimot tettere, og politikerne har muligheten til å påvirke Union Scene mer direkte. Kultursjefen forklarer at samarbeidet fungerer på den måten at Union Scene rapporterer årlig til politikerne hva pengene brukes til. Hun sier videre at ”politikerne har til nå ikke blandet seg direkte inn i detaljer om hva pengene vi får, skal brukes til (...), og vi har bare fått positive tilbakemeldinger til nå”. Politikerne fungerer som en slags kontrollinstans. Selv om Union Scene i utgangspunktet avgjør hva pengene konkret skal brukes til, er det til syvende og sist det politiske organet som bestemmer. Senere i intervjuet forteller kultursjefen at det både er utfordrende og positivt å ha det offentlige involvert i prosjektet. Det offentlige stiller som økonomiske garantister, men vil dermed også ha ”en finger med i spillet”, noe som ikke alltid er lett å akseptere for de kunstneriske ansatte i virksomheten.

8. Praksis ved Union Scene

8.1. Prinsippet om en armlengdes avstand

Før jeg går nærmere inn på de ulike aktørenes oppfatning av forholdet mellom Union Scene på den ene siden og staten og kommunen på den andre, vil jeg få poengtert at problemstillingen som omhandler kunstnerisk autonomier og ikke-innblanding fra makthavere er helt sentral innenfor kulturfeltet generelt. Vestheim skriver at Norge, som en demokratisk stat, ønsker at kunst og vitenskap skal få utvikle seg fritt uten innblanding fra politiske og byråkratiske maktsentre. I kulturpolitisk sammenheng handler dette om forholdet mellom staten som politisk maktsentrum på den ene siden og kunstnere og intellektuelle som forvaltere av ytringsfriheten på den andre siden (Vestheim 1995:43). Harry Hillman-Chartrand og Claire McCaughey (1989) kaller det prinsippet om kunstens uavhengighet fra illegitim politisk innblanding for *the arm's length principle*, som på norsk kan oversettes til ”prinsippet om en armlengdes avstand”. På kulturfeltet handler dette om å hindre at staten som maktorgan utøver press, sensurerer eller skjevfordeler ressurser overfor kunstnere og kulturarbeidere (Vestheim 1995:44). Mangset (2008) forstår prinsippet om en armlengdes avstand som et kulturpolitisk instrument for å sikre kunstnerisk autonomi. Prinsippet skal forsvare kulturfeltet fra uheldig politisk innblanding, og sikre at kunstnerisk kvalitet ligger til grunn for offentlig støtte. Mangset påpeker at det eksisterer ulike oppfatninger om hvor ”grensen skal gå”, og at prinsippet om en armlengdes avstand må forstås som et multidimensjonalt kontinuum, fremfor et absolutt prinsipp (ibid.:2). Han påpeker også at prinsippet om en armlengdes avstand ofte brukes retorisk av kulturpolitikere og kulturarbeidere for å styrke kulturpolitikens legitimitet. I følge Mangset har kunst- og kulturinstitusjoner blitt påvirket av diskurser fra andre felt. Samtidig hevder han at det norske kunstfeltet er mer robust enn hva postmoderne

teoretikere indikerer, og at dedifferensieringsprosessene er relativt begrensede (Mangset 2008).

Det er viktig å påpeke at nevnte teori om en armlengdes avstand i hovedsak handler om hvordan kunst- og kulturfeltet skal motta offentlig støtte (Mangset 2008). Jeg ser det likevel som fruktbart å bruke denne teorien som et bakteppe for analysere mine informanters forståelse av Union Scene sitt forhold til den politiske sfæren mer generelt. Jeg vil videre diskutere deres uttalelser i forhold til aktuell teori.

8.2. Produsenten: Forkjemper for "en armlengdes avstand"

Produsenten er opptatt av å holde Union Scene og kommunen adskilt. Dette kommer for eksempel frem når han sier: "Vi på Union Scene må gjøre en bra jobb. Og så får vi bare håpe at kommunen lar oss gjøre det." Han skiller mellom "vi" på Union Scene, og kommunen som en maktinstans utenfor. Men hvem er "vi"? Og er det egentlig mulig å skille mellom Union Scene på den ene siden og kommunen på den andre? Utsagnet under kan tyde på at produsenten knytter "vi på Union Scene" til kunst- og kulturarrangering, mens "kommunen" knyttes til politiske prosesser. Han sier:

Jeg misliker sterkt at kunsten og kulturen påvirkes av politiske prosesser. Fordi jeg føler at kommunen skal være med og støtte Union Scene som en kulturarena. De skal ikke være med og arrangere. Det har de ingenting med. De kan ikke det, rett og slett.

Det har øyensynlig vært uenighet omkring hvem som har hvilke arbeidsoppgaver og ansvarsområder ved Union Scene. Produsenten er klar på at kommunen ikke skal være med og arrangere selve konsertene. Årsaken til at han hevder dette, kan både være at han mener at kommunen ikke har den kunstneriske kunnskapen det kreves for å arrangere, samt at båndene mellom

Union Scene og kommunen generelt ikke bør være for tette. Politikken skal ikke styre det kunstneriske, så det er nødvendig med et klart skille. Han sier videre ”at hvis vi hele tiden må fortelle at vi tilhører kommunen, så tar man bort hele personligheten til Union Scene.” For tette bånd til det kommunale hindrer Union Scenes ”riktige utvikling”, og han mener at ”byen vil bli rikere hvis vi får selvstendigheten”. Hva vil det si at Union Scene blir selvstendig? Hva er Union Scene uten det kommunale engasjementet? Det som står igjen da, er kunsten. Som produsent representerer han den kunstneriske kompetansen, mens kommunen har pengene og den politiske kompetanse. Disse to verdenene ønsker han ikke å blande. Videre i intervjuet sier han:

Og for at den kunstneriske kompetansen skal være kreativ, så må den få muligheten til å utvikle seg. Men jeg vil ikke gjøre det som hele tiden er politisk riktig. For da mister jeg gleden. Nei, vi burde ikke tenke sånn. Med kultur så skal man ikke tenke sånn.

Produsenten frykter at det kunstneriske fokuset kan drukne i politiske prosesser og visjoner. Han ønsker et større fokus på artistene og på publikummerne. ”Det er dem jeg jobber for, jeg jobber for kulturen”, som han uttrykker seg. Konflikten mellom kunst og kultur på den ene siden, og politikk på den andre, er reell ved Union Scene. Formulert ved hjelp av Habermas sine begreper, kan man si at produsenten uttrykker bekymring over systemverdenens inntog i livsverdenen. Systemets rasjonalitet trenger inn i den estetiske sfæren, og kunsten underlegges mål-middel-tenkning og kalkulering. Livsverdenen ”koloniseres” (Habermas 1995).

8.3. Prosjektlederen: Megleren

I motsetning til produsenten er prosjektlederen glad for det nære samarbeidet til kommunen. Som prosjektleder og initiativtaker til Union Scene har han jobbet

for å få kommunen involvert i prosjektet. ”Og det har vært mye politisk velvilje, fra begge ordførerne”, forteller han. Videre sier prosjektlederen at:

Det kommunale engasjementet er veldig stort, og det er veldig viktig for utviklingen av Drammen kommune og håndteringen av kulturstrategien i kommunen. Det har jo vi som har jobba med det, visst hele tiden, men det har kommet litt senere for kommunen som helhet. Men det har blitt en tung satsing nå. Nå må bare kommunen finne ut hvordan de vil eie og drive huset.

Prosjektlederen deler ikke produsentens bekymring omkring samarbeidet med kommunen. Han ser heller på det nære forholdet som en ressurs og en økonomisk sikring av Union Scene. Det har vært et mål for ham å få kommunen ”tungt inn”, og det har han oppnådd.

Et sterkt kommunalt engasjement i prosjektet påvirker utvilsomt hvordan det satses ved Union Scene. Prosjektlederen:

Profesjonalitet, kvalitet og innhold er ganske sentralt i den siste kulturstrategien i Drammen kommune. Det er en dreining mot det. Og ja, da jobber vi med kvalitet, innhold og profesjonalitet. Og da er det ikke bare integreringstiltak.

Prosjektlederen forklarer at Union Scene fokuserer mer på kvalitet og profesjonalitet siden det er sentralt i den siste kulturstrategien til Drammen kommune. Dette illustrerer at kommunen har mulighet til å legge føringer for den kunstneriske arrangementen ved Union Scene. Ut i fra dette kan man si at produsentens bekymring omkring det kommunales inntog i kunstverden til en viss grad er reell. Videre kan den siste setningen tyde på at Union Scene har blitt beskyldt for å drive for mye med integrering, fremfor formidling av kunst og kultur av høy kvalitet. Den nye satsingen til kommunen kan derfor leses som et uttrykk for et ønske om å bli en mer seriøs kunst- og kulturarena. Her fremstilles

profesjonalitet, kvalitet og innhold som en motsetning til integreringstiltak. Alternativt kan satsingen leses som en retorisk tilsløring av virksomhetens sosialpolitiske fokus.

Prosjektleder har det overordnede ansvaret for virksomheten. Han skal trekke i trådene og samle ulike personer og instanser til en enhet som skal jobbe mot et felles mål. Ettersom det råder store interessenmotsetninger ved Union Scene, får prosjektlederen på mange måter rollen som en slags megler.

8.4. Kultursjefen: Optimistisk byråkrat

Som vi har sett over, trekker kultursjefen frem samarbeidet med politikerne som både utfordrende og positivt. Som ansvarlig for kulturavdelingen får hun rollen som bindeledd mellom det politiske organet og den kunstneriske og kulturelle virksomheten i kommunen. Ettersom Union Scene har blitt knyttet til spørsmål om integrering og økt samvær mellom ulike folkegrupper i Drammen, er det interessant å se på hva hun sier om denne problematikken:

Jeg har ganske klare oppfatninger om kunst og kultur som et ledd i en innvandringspolitikk fordi jeg tenker at et hvert menneske som kommer, enten de vet det eller ikke, så har de med seg en kultur når de kommer til et nytt land. De har med seg sin egen kultur og det å få kunnskap om sin egen kultur og kunnskap om kulturen til naboen din og til det landet du bor i, det er en viktig brobygger for å bli kjent og for å få røtter der du er. Du skal ha vinger til å flakse rundt i verden, men du skal også ha røtter. Du har kanskje en rot i hjemlandet ditt, men du må også bygge en rot i det miljøet du kommer i. Så kultur er både en identitetsskaper, en brobygger og gir mulighet til å mestre både hverdag og arbeidsliv og i det hele tatt.

Her knytter hun kunst og kultur til identitetsskaping og brobygging. Hun velger å ikke problematisere forholdet mellom kunst og politikk, men heller trekke frem de mulighetene som ligger i kunst og kultur. Kunst og kultur fremstilles

som en viktig ressurs for å nå målet om økt integrering. Denne troen på kunstens forvandlende krefter vil jeg belyser nærmere senere i oppgaven. Kanskje det ikke er problematisk for kultursjefen at Union Scene har mål som går utover de rent kunstneriske? Hun sier:

Vi innenfor kultur har ulike virkemidler for å løfte frem kunst og kultur fra Drammens innbyggere sine hjemland. Vi kan gi støtte til arrangementer, til produksjoner og utstillinger. Det er et viktig verktøy i innvandringspolitikken.

Kultursjefens bruk av ord som ”brobygger”, ”rot i hjemlandet” og ”verktøy” knytter an til en instrumentell diskurs. Denne diskursen blir nærmere belyst i kapittelet om ”den gode” kunsten. Videre har kultursjefen øyensynlig ingen problemer med forholdet mellom kunst- og kulturfeltet og innvandringspolitikken. Samtidig ønsker hun ikke at Union Scene skal være et sted bare for innvandrere. Fokuset skal ligge på det internasjonale:

På Union Scene kan kunstnere få vist frem kunsten sin, vi henter inn kunstnere fra hele verden. Og da er det viktig for meg at det ikke bare er kunst fra ikke-vestlige land som vises. Jeg vil gjerne også ha kunst fra Frankrike, Canada, Sverige, som fra India. Nettopp for å vise at Union Scene er et Internasjonalt Kultursenter. Veldig mange tenker at det er innvandrernes kultur vi skal vise, men det er ikke det. Vi skal vise hele verdensbildet.

Det kan virke som om kultursjefen ønsker å distansere seg fra en forståelse der Union Scene blir sett på som ”innvandrernes kunst- og kulturhus”. Kanskje er dette en vanlig oppfatning blant drammensere som kultursjefen ikke ønsker? Dette kan leses som et uttrykk for en frykt for ”gettoisering” – at Union Scene blir et sted der bare innvandrerne samles. Videre kan kultursjefens fokus på det ”internasjonale” sees i sammenheng med et ønske om høyere status på kunstfeltet, slik jeg var inne på i kapittel 7. Kultursjefen viser uansett en

holdning som vitner om en stor optimisme omkring de mulighetene som ligger i kunst og kultur, samtidig som hun ikke ønsker at dette skal ta bort fokuset fra selve det kunstneriske uttrykket.

Over har jeg presentert holdningene til tre sentrale aktører ved Union Scene. Under punkt 8.8 vil jeg gå nærmere inn på hvordan disse aktørene representerer ulike posisjoner med ulike behov.

8.5. Naturlig integrering

Produsentens kritiske holdning til kommunal og politisk innblanding forsterkes i det jeg trekker frem ideen om Union Scene som et ledd i integreringsprosesser:

Integreringen skal og vil skje på en naturlig måte. Med nysgjerrigheten, at maten smaker godt, at musikken er fin. Integrering skjer via respekt. Så det å ha konserter for å være politisk korrekt, fordi vi har så mange innvandrere i Drammen. Jeg tar litt avstand fra at Union Scene skal være et politisk virkemiddel. At kultur skal være et middel i utviklingen av et flerkulturelt samfunn. Det er bare bull shit. Beklager, jeg er ikke interessert i det. Jeg er interessert i at folk skal komme hit fordi det vi presenterer, er kvalitet.

Han sier videre:

På en ubevisst måte er Union Scene med på å dempe motsetninger mellom folkegrupper. Men det er ikke vår jobb. Det er ikke min jobb å snakke med foreninger... nå må dere komme for å være snille... Men de kommer. Særlig på barnearrangementene. Og da hilser jo Ali Senior på Ola Senior. Så det er et fint møtested. Og det er jo det vi ønsker, at dette skal være et møtested der alt skjer på en naturlig måte.

”Ubevisst” kan Union Scene være en positiv faktor for integreringsprosjektet i Drammen, men det skal ikke være virksomhetens uttalte oppgave. De skal tjene

kunsten, dens utøvere og tilhørere. At Union Scene som et kunstnerisk møtested kan resultere i at folk fra ulike kulturer møtes, er ikke i seg selv problematisk. Produsenten tar derimot avstand fra at Union Scene skal være en aktiv aktør i integreringsprosessene i Drammen.

Prosjektlederen bekrefter at ”spenningsfeltet mellom politikken og musikken er helt reell”, og forteller videre at ”vi forholder oss litt sånn tosidige til det”. ”Vi har jo en litt sånn integreringstankegang bak en del av det vi gjør. Og vi bruker jo ressurser og penger i forhold til det”, sier han. En rekke utsagn fra prosjektlederen demonstrerer at det er problematisk at Union Scene driver med integreringsarbeid. Samtidig er han, i likhet med produsenten, opptatt av at integreringen skal skje på en ”naturlig” måte. Han ønsker å få ”innvandrerbefolkningen inn i normalsettingen”, som han sier det. Videre forklarer han hva han mener med det:

Sånn at det ikke blir sånn at vi har ett hus for bare innvandrere og minoritetene. Det blir veldig feil, det blir jo et hus hvor du ikke integrerer noe som helst, ikke et sted hvor det skjer normal samfunnsting, norske samfunnsting.

Hva prosjektlederen mener med ”normal” eller ”norske samfunnsting” er det vanskelig å si noe helt sikkert om. Noen kan mene at det er problematisk å kategorisere aktiviteter som ”normale” eller ”norske”. En slik inndeling kan lett favorisere noen måter å leve på, og samtidig stemple mennesker som ”unormale” eller ”noe annet enn Oss” (Gullestad 2002). Avgrensningen av ”innvandrere” versus ”resten” kan også bidra til å forsterke en slik favorisering av majoriteten eller ”de som ikke kategoriseres som innvandrere”. Prosjektlederens utsagn kan medvirke til at Union Scene fremstår som et særtiltak for ”innvandrere” og minoriteter. Prosjektlederen prøver åpenbart å si at Union Scene ønsker å romme alle slags mennesker, og at sammensettingen

skal være så lik samfunnet ellers som mulig. Union Scene skal ikke være et sted for bare etnisk norske eller bare for ”innvandrere”. Det er slik ”innvandreren” best kan integreres. Prosjektlederen ønsker ikke at drammeneser i for høy grad skal få inntrykket av at målet om integrering er sentralt på huset. Grunnen til dette kan enten være at det er illegitimt med et slikt fokus for en kulturscene, eller at integreringen hindres hvis folk er seg den bevisst. Kanskje er grunnen litt av begge deler. Uansett resulterer det i at Union Scene må formidle to budskap for å bli godtatt av alle parter: kommunen, politikerne, kunst- og kulturlivet og drammeneser generelt. En slik variabel språkbruk gjenspeiler nok både ambivalens, og det at aktørene søker å oppnå legitimitet i forhold til temmelig ulike verdikontekster.

En mannlig publikummer i starten av 20-årene, som jeg snakket med på en Multikulti-konsert, er skeptisk til tanken om at Union Scenes arrangementer har en underliggende agenda utover den musikalske opplevelsen:

Det virker litt vel idealistisk at Union Scene liksom skal bygge bro mellom folkegrupper. Union Scene kan bygge bro sånn ved å arrangere konserter og teater fra mange forskjellige kulturer... magedansundervisning, afrikansk trommeundervisning. Men jeg tror ikke at de kan forvente at det skal bli noe sånn integreringsplass hvor nordmenn.. . Folk drar for å se konserter, og da om det er konserter fra en annen kultur enn den man er vant til eller ikke, det er jo... På en måte bygger det jo broer, ja, kulturelt og sånn at folk får oppleve nye ting og sånn. Hvis du tenker sosialt da, så tror jeg at kanskje litt. Jeg veit ikke jeg. Hvis kommunen mener at det skal være et sosialt, en sånn sosial integreringsgreie og...det er en veldig bra tanke. Men for meg så drar jeg på Union scene for å se konserter, norske eller ikke norske, jeg drar ikke fordi...hvis jeg drar for å møte folk, så drar jeg for å prate med musikerne og sånn, uansett om de er norske eller ikke norske. Det er ikke sånn for å bli venn med ikke-norske folk bare fordi de er ikke-norske, men nettopp hvilken rolle de har der. Møte folk fordi de liker den type musikken, ikke fordi de er norske eller ikke-norske. Så på den måten kan det

jo...indirekte, bli sånn at da møter man folk fra andre kulturer automatisk. Jeg tror ikke det er derfor man drar til Union, man drar for å se på konserter, men så blir det kanskje automatisk sånn at man møter folk som ikke er norske, og så prater man med de og så er det hyggelig og all right og kult og så går det den veien.

Etter en del frem og tilbake slår informanten fast at Union Scene *indirekte* kan ha en sosial funksjon. Det er ikke problematisk at Union Scene har andre formål med konsertene, så lenge publikum slipper å forholde seg til det:

(...) bare de ikke blåser ut atte...man skal ikke presse det på folk å gå på flerkulturelle konserter hvis man ikke vil. Men det er det jo heller ingen som gjør egentlig heller. Kanskje det bare er jeg...hvis det blir veldig idealistisk, veldig korrekt, ja det bør folk gjøre. Har man ikke lyst, så har man ikke lyst. Jeg tror de fleste går på konsert fordi de liker musikken, og kanskje blir de integrert i noe. Men man får jo også innsikt i en kultur, gjennom musikken. Og hvis de tar med dans og teater med folk som er der fra...folk er jo annerledes. På den første Multikulti-konserten, da var det tre perkusjonist. En fra Brasil, Afrika og Italia. Og hvis du ser etter så er de tre forskjellige typer også, de er fra tre forskjellige land... Så du får jo faktisk kulturinntrykk sånn, når jeg tenker meg om. Ikke bare musikken.

Man skal gå på konsert på grunn av musikken. Og hvis musikken er bra, så kommer folk og det blir automatisk en møteplass. Det virker som om publikummeren godtar at Union Scene har en underliggende agenda ut over det kunstneriske, så lenge han, og resten av publikum, ikke blir offer for integreringstiltak. Og så lenge det ikke går utover det musikalske tilbudet. I diskusjonen med seg selv, representerer publikummeren svært ulike posisjoner, som igjen kan sees i sammenheng med feltets ulike verdikontekster.

8.6. "Integrering" som en uønsket merkelapp

I kapittel 6 problematiserte jeg kategorisering av artister. Noora Noor ønsket å bli oppfattet som en hip hop- eller soulartist, og følte at det ble helt feil om hun skulle assosieres med sjangeren world music eller konsertserien Multikulti. Prosjektlederen sa at grunnen til at Union Scene ikke ville fortsette med navnet "Multikulti", var at "det låter litt sånn integreringsaktig". "Integrering" trekkes frem som noe verken artistene eller Union Scene som helhet vil assosieres med, det oppfattes som en uønsket merkelapp. Union Scene er derfor svært bevisst måten de presenterer tilbudet sitt på.

Begrepet *stigma* kan være nyttig her. Begrepet står sentralt innfor sosiologien når et gjelder å belyse problematikken rundt uønskete assosiasjoner eller forbindelser. *Stigma* kan defineres som en "negativ sosial merkelapp som radikalt forandrer personens selvbilde og sosial identitet" [min oversettelse] (Macionis and Plummer 2002:424). Teorier om stigma knyttes gjerne opp til den amerikanske sosiologen Erving Goffman og hans bok *Stigma* (1963). For Goffman handler stigma om hvordan man kontrollerer og håndterer miskrediterende informasjon om seg selv (Hviid Jacobsen og Kristiansen 2002:133). En person kan lett bli stemplet på bakgrunn av en mindre ønsket egenskap som gjør at vedkommende skiller seg ut eller bryter med de erkjente normene. Stigma er således den samfunnsmessige reaksjonen som ødelegger den normale eller ønskete identiteten (ibid.:134). Teorien om stigma kan være fruktbart for å forstå hvorfor aktørene ved Union Scene sier og handler som de gjør.

Det kan virke som om prosjektlederen mener at "integrering" har en negativ ladning, og at det i seg selv er skadelig for ryktet til Union Scene at de assosieres med dette ordet. En sterk tilknytning mellom Union Scene og "integrerings"-begrepet kan påvirke senterets identitet i negativ retning. Dette

kan både forårsakes av publikums reaksjoner og av reaksjoner fra toneangivende aktører innenfor kulturfeltet. I frykt for å bli stigmatisert ønsker man hele tiden å presentere et selv som blir akseptert av omverden, hevder Goffman (1963). For Union Scene er tydeligvis ”integrering” et kjennetegn ved virksomheten som ikke blir godtatt av omgivelsene. De prøver derfor best mulig å styre folks oppfatning ved for eksempel å skifte ut et navn som henspeiler på det stigmaet de prøver å flykte fra. Goffman kaller dette for tildekking (covering): Man prøver å hindre at stigmaet blir for påfallende (ibid.:125). Union Scene forsøker å kontrollere den informasjonen som kan avsløre de negative egenskapene, i dette tilfellet de politiske. Det hele handler om hvordan Union Scene ønsker å bli oppfattet, og hvordan de i realiteten oppfattes av omgivelsene. I følge Goffman er det den sosiale konteksten som avgjør om man er stigmatisert eller ikke. For Union Scene vil dette si at ”integrering” ikke er stigmatiserende innenfor det politiske miljøet (eller det inkluderende verdifeltet), men derimot innenfor det kunstneriske (eller det ekskluderende verdifeltet). Det er derfor et uendelig prosjekt å vedlikeholde et plettfritt image eller ”gjøre alle til lags”. Ettersom konteksten varierer, skifter forestillingene om hva som er ”normalt”, og hva som er et stigma. Dette gjelder både en endring over tid, og at aktørene må forholde seg til ulike kontekster samtidig. Goffman poengter at hans teori om ”normale” og ”stigmatiserte” i utgangspunktet ikke handler om personer, men snarere om perspektiver eller roller (Goffman 1963:163).

For aktørene ved Union Scene gir ordet ”integrering” assosiasjoner til politiske prosesser og en sosial agenda. Prosjektlederen knyttet selv ordet til ”innvandring”. Som et egenproduserende kultursenter ønsker muligens Union Scene i størst mulig grad å bli assosiert med det kunstneriske aspektet av virksomheten. Tidligere i oppgaven så vi at prosjektlederen forstod ”integreringstiltak” som motpolen til kvalitet. Kvalitet dyrkes som det optimale målet, mens integreringstiltak er noe som gjør dette målet vanskeligere å nå.

Prosjektlederen sier også at ”det er uheldig at fokuset blir på noe annet enn musikken”. Igjen kommer spørsmålet om hvor Union Scene egentlig har sitt hovedfokus, opp: Er de i hovedsak en kunst- og kulturarena eller en integreringsarena? Som vi har sett, råder det store forskjeller i uttalelsene til de ulike aktørene om dette temaet. Ettersom det er vanskelig å motta aksept og respekt utad når disse områdene kombineres, velger Union Scene å holde den politiske og sosiale siden ved virksomheten mest mulig skjult for publikum.

8.7. Et tilbud for alle

I praksis kommer Union Scene sin satsing på integrering til uttrykk blant annet gjennom rabatter og ekstra tilrettelegging for Drammens innvandringsforeninger. Det investeres også i undervisning på kulturskolen i indisk og latinsk musikk. I tillegg til å styrke formidlingen av minoritetenes kulturuttrykk fokuserer også Union Scene på minoritetene som publikum. Prosjektlederen forklarer dette nærmere:

Dette publikummet, eller de innbyggerne i Drammen, er jo underrepresentert i den type tilbud av forskjellige årsaker, og da må det drives litt aktiv politikk for å ta inn det gapet der. Sånn at kulturtilbudet ikke bare blir for dem med penger og utdanning.

Videre knytter han en slik tankegang til Bourdieus teori om kulturell og økonomisk kapital. I følge prosjektlederen har Union Scene, som en kulturinstitusjon, et ansvar for å gjøre kultur tilgjengelig for alle innbyggerne i Drammen. Prosjektlederen har tydeligvis teoretisk kunnskap om spørsmål knyttet til kultur og sosiale posisjoner, samtidig som han har reflektert mye rundt disse problemstillingene. Slike tanker vinner gjenklang i norsk kulturpolitikk fra etterkrigstiden og fremover. Velferdsstaten skulle sørge for ”kultur til alle”, uansett sosial eller geografisk tilhørighet, og kulturuttrykkene til alle grupper i samfunnet skulle være representert (Vestheim 1994). I kjølvannet

av økt innvandring har etnisk tilhørighet blitt en ny og sentral dimensjon i denne politikken. I Drammen, hvor store deler av befolkningen har ikke-vestlig bakgrunn, har kulturpolitikken i høy grad blitt knyttet til spørsmål om integrering. Som et kulturhus for hele Drammen må Union Scene favne om hele befolkningen. Prosjektlederen forteller:

Det har vært utgangspunktet og tankegangen her. Og siden Drammen er en by som det Drammen er, så må vi gjøre en ganske stor innsats for at Union Scene blir et kulturhus for hele Drammen. Slik at de tyrkiske, pakistanske og afrikanske miljøene føler at de har et tilbud, føler at de blir tatt imot, og at det blir lagt til rette for det her.

Fra dette kan man si at prosjektlederen i større grad er en forkjemper for ”kulturelt demokrati”, enn representant for en mer eliteorientert kulturpolitisk ideologi (Mangset 1992). Denne ideologien vil jeg redegjøre for i neste kapittel. ”Så det handler en del om integrering. Det handler om at Union Scene skal fylle huset med hele Drammen, uavhengig av alder, og vi skal nå ut til de forskjellige befolkningsgruppene”, forteller prosjektlederen. Igjen kommer det en bekreftelse på at Union Scene ønsker å drive med et sosialt arbeid. Konsertene og forestillingene er til for noe mer enn en kunstnerisk opplevelse i seg selv. Union Scene legger ekstra til rette for verdensmusikk, fordi de ønsker minoritetene som brukere. Siden minoritetene er underrepresentert, så går de ”aktivt politisk” inn for å rette opp det.

Prosjektlederen er også opptatt av å understreke forskjellen på Union Scene og andre kommunale tiltak. Han hevder at Union Scene ikke er et tiltak som retter seg direkte mot spesielle sosioøkonomiske eller etniske grupper. Samtidig trekker han frem de store utfordringer i Drammen knyttet til tyrkere og pakistanere, og hvordan disse utfordringene former hvordan man handler politisk og organiserer kommunale tiltak og tjenester. Prosjektlederen påstår at

Union Scene ikke er en del av de kommunale tiltakene, men ”et viktig tjenestetilbud”. Han er opptatt av dette skillet, og er mer komfortabel med betegnelsen ”tjenestetilbud”, fremfor ”tiltak”. Kanskje ordet ”tiltak” lettere kan assosieres med prosjekter som har som hovedoppgave å skulle løse et sosialt problem? – Og dette vil ikke Union Scene settes i sammenheng med. Igjen ser vi hvordan valg av ord og betegnelser er avgjørende for hvordan Union Scene oppfattes av omgivelsene, og prosjektlederen er øyensynlig bevisst dette virkemiddelet. Union Scene er, ikke uventet, strategisk i måten de velger å presentere seg selv på, både for mulige økonomiske givere og for publikum generelt.

8.8. Ulike posisjoner og ulike behov

I dette spenningsfeltet mellom kunst og politikk eksisterer det, som vi har sett, ulike aktører med ulike behov. Aktørene ved Union Scene får forskjellige roller, og de representerer ulike posisjoner. Kultursjefen får rollen som kommunens representant. Hun leder den kulturelle virksomheten i Drammen kommune, hvor Union Scene inngår som en sentral aktør. Som byråkrat tar hun ikke direkte del i den kunstneriske produksjonen, men sitter med det overordnede ansvaret for all kulturproduksjon i kommunens regi. Under mitt feltarbeid så jeg henne på Union Scene ved de store formelle anledningene, som for eksempel åpningsfesten der ambassadørene fra Latin-Amerika var representert. I tillegg til å ha en forvaltningsmessig rolle, fremstår kultursjefen også som en talsperson for en autonom kunst. Samtidig har hun stor tro på de mulighetene som ligger i kulturfeltet, og ufarliggjør forholdet mellom kunst og politikk fremfor å problematisere det.

Produsenten kan sies å få rollen som en representant for det eksklusive delfeltet, og fremstår som ”den karismatiske kunstneren” (Mangset 2004). Han kjemper

for kunstens selvstendighet, og representerer til tider et slags ”opprør” mot kommunens byråkratiske organisasjonsstruktur. Han kan muligens oppleves som en ”urokråke” for kommunen. Samtidig er man i administrasjonen klar over hvor avhengig de er av ham og hans kompetanse på det flerkulturelle feltet for å kunne nå viktige mål.

Prosjektlederen får rollen som en slags megler mellom produsenten og hans kunstneriske visjoner, kommunen og dens byråkrati, og politikerne og deres sosialpolitiske ønsker. Hans jobb blir på mange måter å gjøre alle parter så fornøyde at de fremdeles vil være en del av prosjektet Union Scene, og gjøre kultursenteret attraktivt for resten av innbyggerne i Drammen.

Politikerne ønsker å styrke integreringstiltakene med en satsing på verdensmusikk og innplassering av minoritetenes kultur. Union Scene blir for dem et middel for å nå målet om god integrering mellom ulike folkegrupper i Drammen. De vender seg til kunsten med håp om positive følger for resten av samfunnet. Hos publikum er de fleste synspunkter representert: Prosjektlederen forteller om ”innvandrere” som støtter mer satsing på verdensmusikk, og som hevder at Union Scene ikke er et internasjonalt kultursenter, men ”bare rock og kulturskole for hvite drammensere”. Videre finnes det, i følge prosjektlederen, hvite drammensere som ikke ønsker ”sanne innvandregreier” på Union Scene. Andre etnisk norske publikummere ønsker nye uttrykk velkomne. Disse betegner prosjektlederen som ”et sånt typisk norsk intellektuelt raddis-publikum, folk som er veldig interessert i enten afrikansk eller latinamerikansk kultur, eller generelt det som er litt annerledes, litt eksotisk”. Til slutt er det representanter fra kunst- og kulturfeltet som er motstandere av all tilkobling til sosialpolitiske tiltak. Som prosjektleder kan det være vanskelig å tilfredsstille alle parter. Han sier at ”kritikk er noe vi blir utsatt for fra alle kanter. Det er en ganske stor greie for oss”. Som jeg har vært inne på tidligere, mener prosjektlederen at det er

problematisk at de kunstneriske uttrykkene påvirkes av politiske prosesser, men han knytter ikke dette til om det er problematisk at politikken påvirker selve det kunstneriske uttrykket. I stedet er han opptatt av Union Scenes rolle som en kulturarena som prøver å gjøre ”alle til lags”. Noe av problemet ligger åpenbart her – i ønsket om å være alt for alle.

Over uttalte prosjektlederen at siden profesjonalitet, kvalitet og innhold var sentralt i den siste kulturstrategien i Drammen kommune, så jobbet Union Scene med dette. ”Og da er det ikke bare integreringstiltak”, som han formulerte det. Ikke bare, men kanskje ganske mye? Hvor går grensen mellom positive virkninger av kunst- og kulturarrangementer, og kunst og kultur som et middel for økt integrering? Hva er et kunstnerisk tiltak, og hva er et integreringstiltak? Kan en konsert være begge deler? Flere av uttalelsene til mine informanter vitner om at de ikke ønsker integrering som et utpekt formål, men heller som et ikke tematisert resultat. Her kan det være fruktbart å skille mellom *manifeste* og *latente* funksjoner (jf. Merton 1957). Manifeste funksjoner er forventet og lar seg lett observere, mens latente funksjoner er derimot ikke erkjent eller intendert. Intensjonen skiller seg fra effekten, resultatet trenger ikke nødvendigvis å henge sammen med utgangspunktet. Intensjonen knyttes til det kunstneriske uttrykket, mens effekten kan ha sosialpolitisk karakter. For å få legitimitet på kunstfeltet er Union Scene avhengig av å opprettholde dette skillet. Men er det mulig? Klarer Union Scene å holde den kunstneriske aktiviteten en armlengdes avstand fra politiske og byråkratiske maktsentre, eller er det mer snakk om ”et håndledds lengde” fremfor ”en armlengde” (Mangset 2008:7)? Det er i dette spenningsfeltet Union Scene opererer, og prøver å finne en balanse som blir akseptert i begge sammenhenger. Aktørene på kultursenteret har ulike oppfatninger om hvor grensen skal gå mellom det kunstneriske og det politiske. I dette feltet kan man observere ulike diskursive leirer. Om litt vil jeg redegjøre for hvilke diskurser jeg mener er mest sentrale i forhold til min

problemstilling, og videre belyse hvordan de kommer til syne i mitt materiale. Men først vil jeg gå mer i dybden på hva som skjer i praksis på Union Scene. Hvem er det som entrer scenen, og hvorfor er det akkurat de som gjør det? Hvem representerer den såkalte ”mangfoldsbiten”? Og hvordan opplever publikum verdensmusikksatsingen ved Union Scene?

9. Kvalitet og etnisitet

I mylderet av artister og kunstnere må Union Scene, som alle andre kulturarenaer, legge visse kriterier til grunn for sine utvelgelser. Valg av artister og kunstnere kan være en god indikator på hva Union Scene ønsker å være, og hva Union Scene blir. Under vil jeg gå igjennom de kriteriene jeg mener er fremtredende i materialet mitt.

9.1. Kvalitet – og tvetydighet

Ordet ”kvalitet” trekkes frem av mange av aktørene ved Union Scene. Det er der de mener kjernen til suksess ligger, i det å satse på kvalitet. I følge kultursjefen er det viktig for befolkningen i Drammen at Union Scene ”har en høy fane på kvalitet og profesjonalitet”. Hvis dette oppfylles, er det attraktivt for alle slags folk å komme på arrangementer. Hun påpeker at det er viktig ”at det ikke blir hobby, at det er det profesjonelle nivået som i første omgang skal være her”. Hun legger videre til at det også skal gis plass til amatørerne.²⁹ Kultursjefen knytter i disse utsagnene kvalitet til profesjonalitet. Union Scene skal ikke lukke dørene for hobbyvirksomhet eller amatører, men det er ikke der de vil satse. ”Det må jo stilles kvalitetskrav til kunsten også, at det er en profesjonalitet rundt det”, sier hun.

Kvalitetsbegrepet begrenses til kun å gjelde profesjonelle utøvere. Men hvem er så profesjonelle utøvere? Det kan være svært problematisk å foreta en slik avgrensing. Hvilke kriterier skal legges til grunn for å kunne kalle seg profesjonell kunstner: Er det tid brukt på kunstnerisk virksomhet, medlemskap i kunstorganisasjoner, inntekt, anerkjennelse, formell utdanning, eller rett og slett hva vedkommende selv definerer seg som? Mari Torvik Heian, Knut Løyland

²⁹ I etterkant, i form av e-post, retter kultursjefen dette utsagnet til: ”Det er viktig at det blir en god blanding, ikke kun blir amatører og hobbybidrag, men at det skal ha stor grad av profesjonalitet i det vi tilbyr”.

og Per Mangset (2008) tar for seg denne problemstillingen i sin kunstnerkårsundersøkelse. De poengterer at spørsmålet om hvor grensen skal trekkes mellom ”profesjonell kunstner” og ”amatør” er et helt sentralt stridsspørsmål innenfor kunstfeltet. Det kommer ikke klart frem av intervjuet hva kultursjefen legger i ordet ”profesjonalitet”. Jeg vil likevel hevde at man kan spore en noe elitistisk tilnærming i hennes uttalelse. Mangset (1992) knytter vektleggingen av kvalitetskrav til det han kaller for *eliteorientert kulturpolitisk ideologi*. En fåtallig sosiokulturell elite definerer hva som har høy kulturell kvalitet, og det er først og fremst profesjonell kunst som representerer kvalitetskunst.

Amatørytringer plasseres i en annen kategori enn den profesjonelle kunsten. I følge Mangset står dette i motsetning til de likhets- og demokratimålsettingene som etter hvert har fått fotfeste i norsk offentlig kulturpolitikk (ibid.:105), som jeg var inne på i kapittel 8. Det som er sikkert, er at kultursjefens klare skille mellom profesjonelle kunstnere og amatører kan legge føringer for hvordan det handles ved Union Scene. I kraft av sin stilling som kultursjef har hun muligheten til å påvirke sine underordnede og deres måte å tenke på rundt valg av artister.

Også prosjektlederen er opptatt av kvalitetskriteriet. Under intervjuet sier han at Union Scene velger ut artister fordi de presenterer noe som er kvalitativt bra, et ”genuint kvalitativt kulturuttrykk”, som han formulerer det. Prosjektlederen:

På den ene siden så gjør vi konserter fordi det er bra konserter. Det er ikke nødvendigvis så farlig om det er et norsk jazzband eller om det er et sør-amerikansk jazzband. Det kan være glimrende jazzmusikk. Det er noe med å hele tiden utvide de horisontene litt...og at kunsten og kulturen her er mer rettet mot innhold og kvalitet.

Som jeg skrev tidligere i dette kapittelet, forklarte prosjektlederen Union Scenes satsing på kvalitet med at det var der kommunen ønsket en satsing. Utsagnet illustrerer hvordan politikere kan legge sterke føringer for hvordan aktørene ved

Union Scene forstår kunst og kultur. Både prosjektlederen og kultursjefen approprierer kommunen og politikernes forestillinger, og lar disse styre Union Scenes tilnærming til kunstuttrykk. Samtidig er det viktig å huske på at begge disse personene faktisk er en del av denne maktinstansen selv, de er ansatte i Drammen kommune. Diskusjonen om kvalitet belyser også problemstillingen knyttet til kommunens inntog i kunstverdenen.

Prosjektlederen sier videre i intervjuet: ”Og da er det ikke bare integreringstiltak. Når Los Van Van kommer, så er det det største bandet på Cuba. Det blir liksom ikke mye mer kvalitet enn det. Og det er ikke bare en sånn karnevalsgreie.” Motpolen til kunstnerisk kvalitet er ”integreringstiltak” eller ”en sånn karnevalsgreie”. Prosjektlederen ønsker å formidle at Union Scene holder på med noe mer enn kun å realisere politiske mål, eller lage fest og moro. ”Integreringstiltak” kan sees i sammenheng med den inkluderende verdikonteksten, der sosiale tiltak møter kunsten. ”En sånn karnevalsgreie” kan sees i sammenheng med den kommersielle verdikonteksten der økonomisk gevinst teller vel så mye som kunstnerisk kvalitet (jf. Solhjell 1995, Røyseng 2007). Utsagnet kan også forstås i lys av Bourdieus (1995) skille mellom ”den rene smaken” og den ”den folkelige smaken”, hvor førstnevnte har høyets status innenfor kunstfeltet. Jeg vil komme nærmere inn på denne problemstillingen i kapittel 10. Utsagnet til prosjektlederen vitner om et ønske om å distansere seg fra både den inkluderende og den kommersielle verdikonteksten, samt kunst og kultur med lavere status i kunstfeltet.

I praksis er det i hovedsak produsenten som velger ut hvilke artister som skal opptre på Union Scene. Han kommer med et forslag som må ”godkjennes” av prosjektlederen. Det har likevel aldri skjedd at prosjektlederen har overprøvd produsentens vurdering når det gjelder kvaliteten på artister. Innvendingene mot forslagene fra produsenten er mer knyttet til artistenes geografiske tilhørighet.

”For å sikre mangfoldet på Union Scene”, som prosjektlederen forklarer det. Produsenten nevner også kvalitet i forhold til valg av artister:

Det er viktig å være bevisste på måten vi arrangerer her på huset, vi må være bevisste på våre intensjoner og presentere kvalitet. Ikke det som selger som pølse i brød, det er det for mye av overalt. Vi skal ikke få inn Sputnik fordi han selger mye. Vi skal ha han fordi han er god, og hvis han er god, hvis jeg hører at dette er bra – så why not?

Det er ikke popularitet som skal bestemme valg av artister, men hvorvidt artistene er ”gode”. Kunstnerisk kvalitet settes over økonomisk gevinst (jf. Bourdieu 1995). Kvalitet fremstår som et begrep som kan brukes som valuta med omskiftelig verdi overfor ulike aktører eller i ulike verdikontekster. Slik kommer kvalitetsbegrepets tvetydighet til syne. Denne tvetydigheten er videre funksjonell ettersom ”kvalitet”, som et symbol med skiftende innhold, kan benyttes for ulike formål.

I motsetning til kultursjefen og prosjektlederen knytter produsenten kvalitet til noe annet enn profesjonalitet:

Vi må ha noe som er bra. Vi må ha kvalitet. Og kvalitet er verdt noe hele tiden. Det spiller ingen rolle hvilket språk du synger på, hvilket instrument du spiller. Du hører det med en gang. Åh, det er deilig, det er nydelig.

Igjen trekkes kvalitet frem som ”sikkerheten”, legitimeringsgrunnlaget for Union Scene som en seriøs kulturarena. Men for produsenten er kvalitet noe man ”bare hører”, det er subjektivt. Vedkommende som skal velge ut artister, må ha nok kunnskap til å kunne høre hvilke musikere som er dyktige. Produsenten stoler på si egen kunnskap, mens prosjektlederen og kultursjefen må stole på at noen andre har kvalitetssikret artistene, at de kan kalle seg

profesjonelle utøvere. Produsenten tilegner seg kunnskap om kvalitet ved å lytte og hente inn mest mulig informasjon om artistene:

Og kunnskap om kvalitet det får man ved å lytte, å høre og være åpen. Jeg må høre på bandene før jeg booker dem. Jeg må ikke ha de beste musikerne, det er ikke det som er viktig. Jeg trenger ikke primadonnaene. Jeg vil ha gode musikere som øver, og det hører du. Det hører du på teksten og på musikken. Jeg leser også mye om artistene før jeg booker dem. Særlig på cd-coveret. Der står det viktigste, og det forteller meg om de er seriøse. Hvem de jobber med og sånn. Da får du respekt for artisten. Og hvis jeg skal booke noen jeg ikke kjenner til. For eksempel da vi booket Sagopa, så forhørte jeg meg med tyrkere. Hvem er bra? Hvem vil de høre? Og nå er Sagopa kjempe stor, så da booket vi ham.

Kvalitet knyttes til om artisten øver mye, om de er seriøse og om de jobber med de ”riktige” menneskene. Her sikter han sannsynligvis til anerkjente produsenter og musikere innenfor musikkmiljøet. Det er altså respekterte folk innenfor kunstfeltet som veileder produsenten i hans valg av artister, ikke politikerne i Drammen. I de tilfellene der produsenten ikke har mye kjennskap til musikken, slik som da Union Scene ønsket å booke en tyrkisk artist, henvendte han seg til det tyrkiske miljøet i Drammen. I det flere aktører får definisjonsmakt i forhold til hva som er kvalitet, blir forståelsen av begrepet videre og mer tvetydig. Dette kan forstås i lys av den kulturellevistiske retningen innenfor samfunnsvitenskapen (Barker 2003). Kunst og kultur skal ikke vurderes ut i fra ett sett av verdier som noen hevder er universelt. Det er konteksten som avgjør hvorvidt et musikkuttrykk er bra eller dårlig, fremfor et smakshierarki som er definert av en elite. Produsenten sier: ”Kvalitet det er noe jeg hører. Det er som mat, du smaker med en gang om du liker det eller ikke. Etter hvert blir man mer kresen. Derfor vil jeg ikke bare booke det som er populært.” Han hevder at han kan høre kvalitet. Han sammenligner musikk med mat, hvor smak kan læres og utfordres. Dette kan knyttes til Bourdieu sin teori om kulturell kapital, og

hvordan mennesker kan utvikle sin kulturelle smak gjennom å få høyere kulturell kapital. Med riktig utdanning kan man etter hvert oppnå den ”rene smaken” (Bourdieu 1995). I likhet med kultursjefen mener han at jo høyere kvalitet, jo bedre nyttevirkning for både individet og samfunnet som helhet. Han formulerer det slik: ”Kvalitet er sunnhet, det er det som er godt for deg. Om det er mat eller musikk. God kunst gir oss et sunnere samfunn.” Kunsten er god så lenge den utformes på en bra måte.

Som nevnt hevder Solhjell (1995) at tanken om kvalitet er en forutsetning innenfor det eksklusive delfeltet. Fokuset på profesjonalitet er mer et trekk ved det inklusive delfeltet (Solhjell 1995:45). I forhold til Union Scene kan det virke som om fokuset på profesjonalitet er et uttrykk for et ønske om å bli tatt mer seriøst. I frykt for å bli assosiert for mye med sosiale tiltak, har kommunen trappet opp fokuset på profesjonalitet. For kultursjefen og prosjektlederen, som selv ikke har kunstfaglig bakgrunn eller selv er utøvende kunstnere, blir fokuset på profesjonalitet et middel for å få en ønsket plass innenfor det eksklusive delfeltet. Med utgangspunkt i Solhjells teori, kan dette leses som et uttrykk for at de befinner seg innenfor det inklusive delfeltet. Det er interessant å sammenligne kultursjefen og prosjektlederens syn på kvalitet med produsentens. Han har en tilnærming der dyktighet og kunstnerisk frihet står mer sentralt. I følge Solhjell er dette anerkjennende faktorer innenfor det eksklusive delfeltet. Produsenten mener også at kvalitet er ”bare noe han hører”. Med Bourdieus begreper kan man si at han besitter såpass mye kulturell kapital, at han i denne sammenhengen har nok kunnskap til å kunne skille god musikk fra dårlig. Ut fra aktørenes forståelse av kvalitet, kan man konkludere med at kultursjefen og prosjektlederen har en tilnærming til kunst og kultur som passer inn i det inklusive delfeltet, mens produsentens forståelse i større grad tilhører det eksklusive delfeltet. Dette understrekes også av produsentens motstand mot for nære bånd mellom Union Scene og det kommunale. Både kultursjefen,

prosjektlederen og produsenten ønsker å bli akseptert innenfor den eksklusive delfeltet, men det er kun sistnevnte som kjenner de rette kodene.

En ting er hva teorien sier, en annen ting er hvordan Union Scene blir oppfattet av omgivelsene. En mannlig publikummer i 20-årene sier:

Men sånn kvalitet og sånn, det tenker jeg ikke sånn særlig på, fordi jeg har aldri tenkt på Union som et sted som leier inn dårlige band. Hvis ikke det er Rock Night, hvor litt mer sånne uprofilerte band spiller, da må man regne med at de ikke er like rutinerte som disse andre folka her [blar i programmet til Multikulti].

Informanten tar det som en selvfølge at artistene som er en del av Multikultiserien, er rutinerte og dyktige musikere. Han stoler på at Union Scene booker inn flinke artister som han har lyst til å høre på. Grunnen til dette kan enten være at Union Scene har vært flinke til å formidle sin satsing på kvalitet, eller at publikummeren selv har erfart dette på tidligere konserter. Det å spille på Union Scene blir dermed i seg selv et bevis på kvalitet.

9.2. Hvem er bra, og hvorfor gå for å høre dem?

Som vi har sett, vektlegger både kultursjefen, prosjektlederen og produsenten kvalitet som et viktig kriterium i valg av artister. Men handler egentlig publikums valg av konserter om kvalitet? Min empiri viser at publikums motivasjon for å gå på konserter med verdensmusikk er svært varierende:

En lørdag i september er det duket for tyrkisk hip hop på Union Scene. Sagopa Kajmer trekker ca. 300 publikummere. Flertallet er unge drammensere med tyrkisk bakgrunn. Det er noen få blonde hestehaler å skimte i det mørke konsertlokalet. Overalt snakkes det tyrkisk, og det virker som om de fleste har møtt hverandre før. Sagopa Kajmer snakker bare tyrkisk på scenen, og publikum

svarer ivrig. Som nordmann uten kjennskap til verken det tyrkiske språket eller tyrkisk kultur, føler man seg litt utenfor. Halvveis i konserten tar jeg meg en tur i baren i rommet ved siden av. Jeg spør en ung mann med tyrkisk bakgrunn, som sier han er 18 år, hva han synes om konserten. Han svarer: ”Han Sagopa er ikke favoritten min, han er litt sær”. Jeg spør videre hvorfor han går på konsert hvis han ikke liker artisten? 18-åringen svarer at: ”Nei, vet ikke. Han er jo fra Tyrkia. Og det er ikke så mye annet å finne på i Drammen. Også er det kult å støtte opp om at de har artister fra Tyrkia her. Det må de fortsette med. Og så er det sosialt da, alle kompisene mine er her.” I mens vi snakker, kommer kameraten hans bort. Han forteller:

Jeg digger ham og har alle platene. Det er sykt kult at han er her i Drammen. Jeg har gleda meg lenge. Men han er litt mørk. Vet du at han blir kalt Pessimisten? Han er jo litt depressiv [han ler]. Blir ikke så happy av å høre på han akkurat [han ler]. Men det er kult. Jeg har vært på noen andre konserter på Union. Liker best hip hop, men det er det ikke så mye av her. Har vært på noen rockekonserter, men det er mest for det sosiale.

En jente på 17 år, også hun med tyrkiske foreldre, forteller meg etter konserten at hun er kjempesfan:

Eller, det er nok andre som er mer fan enn meg, men jeg har flere av platene hans. Han er jo stor, kjempestor i Tyrkia. Så det er kult at han er her i Drammen. Det kommer ganske mange av vennene mine i kveld. Men bare de tyrkiske, de norske skjønner jo ikke hva han sier [hun ler].

Før konserten fortalte Sagopa meg at han er ikke har så mange tanker rundt hvem som kommer på konsertene hans og hvorfor: ”Jeg håper bare at det kommer folk som liker hip hop. Jeg bryr meg ikke om de er unge eller gamle, tyrkiske eller norske”.

Det er ikke alltid at det musikalske fokuset hos artisten gjenspeiles hos publikum. Og dette er kanskje ofte tilfellet på konserter med verdensmusikk,

hvor det etniske og kulturelle i vid forstand vektlegges i så høy grad. Union Scene selger for eksempel mojito og penadas på cubanske konserter, mens danseinstruktører lærer bort salsa for nybegynnere. De lager en ”pakke”, et tilbud som spiller på hele det kulturelle spekteret. Musikken blir en del av noe mer. Og i disse tilfellene blir publikummerne en blanding av musikkentusiaster, matelskere, danseelever og festløver. På denne måten produserer Union Scene noe mer enn et kunstnerisk uttrykk. De skaper en livsstil, og en mulighet for å ta del i flere aspekter ved en kultur. Produktet blir noe mer ettersom publikum ikke bare blir kjent med musikken fra Cuba, men også mat- og drikkekulturen, dans- og festkulturen. Hva medfører dette? Muligens kan de latente funksjonene bære preg av mer kunnskap og forståelse for ”andre” kulturer, samtidig som en kultur legges frem som et produkt, en pakke hvor Cuba blir assosiert med syrlige drinker og svingende hofter.

Union Scene ønsker et mangfoldig publikum, og for å få til det kan de ikke bare la musikalske kriterier styre valg av artister. Produsenten påpeker at han må ta hensyn til flere ting når han skal booke artister:

Som produsent skal du ikke bare presentere det du liker. Los Van Van, for eksempel, er ikke min favoritt, personlig. Men kriteriene er at bandet har vært lenge i markedet. Og at folk elsker dem, kommersielt sett. Samtidig er det ikke kommersiell musikk, det er vanskelig musikk.

Når produsenten skal velge ut artister til de store fredags- eller lørdagskonsertene, er han avhengig av at mange møter opp. For å fylle opp lokalet må han velge artister han ”vet” selger. For Multikulti-serien sjekker han om artistene har solgt plater i Norge. Hvis de har solgt over hundre, er han fornøyd. Utvalget av artister bestemmes ganske direkte av popularitet hos publikum. Det er ikke noe oppsiktsvekkende i seg selv. De fleste kunst- og kulturarenaer velger å presentere noe folk ønsker å se. Det interessante her er at

aktørene ved Union Scene fokuserer så mye på kvalitet og profesjonalitet, men i realiteten baseres utvelgelsen av artister like mye på mer kommersielle premisser. Disse premissene kan videre sees på som gunstige rent politisk. Hvis det kommer mange mennesker (gjerne med ulik etnisk bakgrunn), så vil Union Scene fremstå som en vellykket møteplass (og integreringsarena). Videre har produsenten behov for å legitimere sitt valg av artister, og vise at kommersielle hensyn ikke kommer i konflikt med hans egne kriterier for hva som er god kunst. I kunstfeltet gjenspeiles ikke ”det beste” i antall besøkende, ”[k]ommersiell suksess kan til og med ha verdi som en fordømmelse”, skriver Solhjell (1995:95). I følge Bourdieu (1996) er nettopp et stort publikum et negativt mål på kvalitet innenfor kunstfeltet. Det å være likt av mange er et tegn på devaluering. Bourdieu skriver: ”I kunstens verden, som altså er en økonomisk verden snudd på hodet, er de mest anti-økonomiske og ”ville innfall” i en viss grad fornuftige, fordi det interessefrie ved dem anerkjennes og belønnes” (ibid.:99). Produsentens ”kunstverden” er ikke like svart/hvitt som det Bourdieu skisserer over. Så lenge økonomiske hensyn ikke går på bekostning av kvalitet, har han ikke problemer med å la både kunstneriske og økonomiske kriterier spille inn i valg av artister.

9.3. Etnisitet – og kvotering

Over skrev jeg at prosjektlederen er opptatt av artistenes geografiske tilhørighet. Årsaken til dette er at han vil sikre et mangfoldig kulturtilbud. Prosjektlederen:

Så det er litt geografigreier i det. Og at det er variert hvor i verden ting kommer fra, at det ikke bare blir afropop eller reggae... litt herfra og derfra. Og samtidig tenke kvalitet i forhold til det. Og mye av dette her er jo norske musikere sammen med utenlandske musikere. Også må vi tenke litt på publikum, og hva vi tror funker.

Union Scene ønsker å vise frem kunst- og kulturuttrykk fra hele verden. Og det er på denne måten deres satsing på mangfold best kommer til syne. Det

geografiske aspektet kommer også til uttrykk i valg av lokale artister. En slik satsing har en annen funksjon enn å sikre mangfoldet. Prosjektlederen forteller:

Vi ønsker jo å ha folk fra Drammen, slik som Espen og Zotora som begge er Drammensbaserte. Vi prøver jo å dytte inn ting fra Drammen i Multikulti-serien. Det handler jo om å skaffe et levebrød for proffe musikere. Det var vi som oppfordret dem til å gjøre det.

Union Scene ønsker å hjelpe lokale musikere med å få vist frem og tjene penger på musikken sin. I noen tilfeller er det også Union Scene som motiverer frem samarbeidet mellom musikerne. I utsagnet over ser vi at prosjektlederen nok en gang trekker inn kvalitet som en viktig faktor. De vil tenke kvalitet ”i forhold til” noe annet, i dette tilfellet artistens sosiale, lokale eller etniske bakgrunn. Solhjell (1995) hevder at slike politiske kriterier er et sentralt kjennetegn innenfor den inkluderende verdikonteksten. Her vektlegges også den nytten kunsten kan gjøre. Først når de ikke-kunstneriske verdiene er ivaretatt, tar formidlerne hensyn til kvalitet. Sosiale forhold spiller altså en viktig rolle i utvalget av artister.

Union Scene skiller seg i utgangspunktet ikke fra andre kulturarenaer med sin satsing på mangfold generelt. Det unike er at de er så opptatt av etnisk mangfold. Produsenten legger det frem slik: ”Jeg velger ikke artister bare fordi de er de beste, for kanskje vi har hatt litt for mye latinamerikansk musikk eller for mye afro. Da må vi ha litt mer av det og det og det. Men samtidig prøver vi å passe på at det er kvalitet i alt vi gjør.” Union Scene ønsker å ha hele verden representert på sine scener. Dette medfører at de noen ganger lar etnisitet veie tyngre enn dyktighet. Produsenten trekker nok en gang frem viktigheten av kvalitet, og at det er element som de må ha med seg så langt det er mulig. Kvalitet blir som et ideelt prosjekt inni det ideelle prosjektet. For kunstnerne er

kvalitet det viktigste, og for at Union Scene skal oppnå sine overordnede målsettinger, må de også støtte kvalitetsprosjektet.

Å presentere musikk fra hele verden medfører utfordringer for publikum også. ”Ukjente” artister, instrumenter og sjangere kan gjøre det vanskelig å bedømme musikk fra andre land eller miljøer. En mannlig publikummer i trettiårene med norsk etnisk bakgrunn, som selv driver mye med musikk, forklarer det slik:

Men det er litt sånn artig, for selv om jeg kan litt om musikk, så har jeg ikke peiling på sånn didjeridoo, så jeg kan på en måte ikke si om han er en bra didjeridoo-spiller eller ikke, bortsett fra at jeg regner med det. Men sånn som med Espen som spiller gitar, der har jeg litt mer peiling, jeg vet jo at han er flink, men det er klart at hvis man har drevet mye med musikk så ser man mye fortære om et band er litt ute eller dårlig innimellom eller noe sånt. Men det kan jo fortsatt være kult for det.

Som publikummer må han bare stole på at artistene som opptrer, er flinke, at Union Scene har skaffet noe som er bra. Det er derfor viktig at de som booker inn artister, har mye kunnskap om musikk. Det kan være spesielt utfordrende ved Union Scene, ettersom de ønsker å formidle musikkuttrykk fra hele verden. Som produsent må man derfor være oppdatert på mange ulike musikkjangre. Et annet interessant poeng i uttalelsen til informanten er at han mener at det ikke trenger å være skadelig for den musikalske opplevelsen om et band gjør noen feil. Det trenger ikke å være ”perfekt” (eller profesjonelt?) for å være ”kult”.

Lite kunnskap om noen kunst- og kulturuttrykk kan også gjøre det vanskelig å bestemme seg for hvilke konserter man skal gå på. Denne problemstillingen møter den samme publikummeren ofte når han skal velge ut en konsert å gå på:

Når det er noe sånt som er interessant for meg, da er det mye mer spennende å dra. Enn å oppsøke noe som jeg ikke veit hva er, for

eksempel [han ser i programmet] avokult, perkusjon og kontrabass...hm, det er jo jævlig fett da... Hm, hvis det er litt sånn spennende, så er det kult.

Disse uttalelsene er et godt eksempel på det produsenten muligens ville kalt ”å utvikle smaksløkene”. Og i det en publikummer utvider sin kulturelle horisont ved å lytte til kombinasjonen av avokult, perkusjon og kontrabass, så har kommunen i alle fall oppnådd ett av målene sine.

Både prosjektlederen og kultursjefen har uttalt at de tror det er godt for drammensere å se sin egen kultur bli presentert på en god måte, samt møte andre og mer ukjente kulturuttrykk. Hvor grensen skal gå mellom kunstneriske kriterier og de sosiale, er likevel problematisk. Prosjektlederen:

Kunsten og kulturen har på mange måter en sånn samfunnsmessig input. Men jeg tror at den reine programmeringstankegangen, den tror jeg er irrelevant. Den tror jeg er litt uheldig for kunsten og kulturen, og egentlig også for integreringen. Hvis det bare blir for at det skal være for integrering, at du kanskje viser ting som er dårlig eller at man MÅ ha med 20 % tyrkere på scenen siden det bor 20 % prosent tyrkere i Drammen. Hvis det blir veldig sånn programmatisk, så er du litt ute å kjøre. Samtidig så er man nødt til å dytte inn litt. Så jeg er til en viss grad positiv til litt sånn kvoteringstankegang. Og vi driver kanskje litt sånn kvoteringstankegang. At vi hele tiden dytter inn litt sånn internasjonal, world-type kunst og kultur. Enten de er bosatte i Norge eller kommer utenifra.

Det er utfordrende å finne balansen mellom kunstneriske og sosiale hensyn. Det sosiale aspektet må ikke påvirke hva som vises så mye at det bikker over – at de ender opp med å vise noe som anses som dårlig. For mye programmeringstankegang er uheldig, men noe kvotering er bra. Denne problematikken belyser hvordan aktørene ved Union Scene på både skal tjene kunsten og kulturen, og stimulere til integrering.

10. "Den gode" kunsten

I denne oppgaven stiller jeg spørsmål ved hvordan en kulturinstitusjon som Union Scene opererer innenfor et felt der både kunstneriske, politiske og byråkratiske prosesser spiller inn. Jeg har analysert hvilke prinsipper som ligger til grunn for virksomheten ved Union Scene, hvordan kommunen uunngåelig påvirker den kunstneriske virksomheten, og til slutt hvordan aktørene ved Union Scene opplever og tolker situasjonen. I dette spenningsfeltet eksisterer det ulike forestillinger eller diskurser om kunst og kultur. I sine uttalelser om Union Scene tar aktørene del i de diskursive kampene som preger kunst- og kulturfeltet. I neste avsnitt vil jeg gå nærmere inn på hvilke forståelser av kunst og kultur som kommer til uttrykk ved Union Scene. Jeg ønsker å vise at flerkulturell formidling forstås på ulike måter, og at de ulike forestillingene gjerne eksisterer parallelt hos aktørene. Som jeg var inne på i kapittel 5, hevder noen at vi befinner oss i en tid der kunst og kultur er redusert til virkemidler. Dette fenomenet knyttes gjerne til betegnelsen instrumentell kulturpolitikk. I det følgende vil jeg redegjøre for denne retningen innenfor kulturpolitikken. Videre vil jeg trekke frem en alternativ måte å forstå kunst og kultur på, nemlig forståelsen av "den gode" kunsten. Underveis vil jeg forsøke å belyse hvordan de ulike forståelsene kommer til syne på Union Scene.

10.1. Instrumentell kulturpolitikk

Flere forskere hevder at kulturpolitikken de siste 20-30 årene har dreid i en instrumentell retning (Mangset 1992, Vestheim 1994 og 1995). Det fremheves at kunst og kultur kan ha positive virkninger på andre områder enn det kunstneriske. I de senere årene har det vært en tendens til at myndighetene i økende grad knytter kunst og kultur til målsettinger på andre samfunnsområder. Kultur blir sett på som et positivt bidrag til blant annet næringsutvikling, stedsutvikling, helse og integrering. I følge Røyseng indikerer betegnelsen

instrumentell kulturpolitikk at vi befinner oss i en periode hvor kulturpolitikken er innrettet på en måte som innebærer at kunstens og kulturens autonomi står i fare (Røyseng 2007:22).

En bekymring omkring svekkelsen av kunstens egenverdi har gjenklang i klassisk sosiologisk teori. Bekymringen innebærer at den formålsrasjonelle tankegangen skal påvirke kunstfeltet i for høy grad, og at også kunsten skal gjøres til gjenstand for kalkulering og beregning. Webers teori om "jernburet" og Habermas sin koloniseringsstese er eksempler på en slik bekymring. Weber så at det vestlige rasjonaliseringsparadigmet også gjorde seg gjeldende på kunstfeltet, og Habermas bekymret seg over at penger og makt skulle bli implementert i kunst- og kulturfeltet. Røyseng hevder at den klassiske bekymringen klinger med i begrepet "instrumentell kulturpolitikk", og resulterer i at begrepet henspeiler på en idé om et kalkulerende forhold mellom mål og middel (Røyseng 2007).

Anne-Brit Gran og Donatella De Paoli (2005) hevder at den instrumentelle retningen på mange måter er et uttrykk for kunstfeltets eget ønske om å få en politisk og sosial nyttefunksjon. De mener at kunstnere søker kunstens sosiale relevans og en kunst som får sosiale funksjoner:

Helt overordnet kan man si at en rekke kunstnere ikke lenger er tilfredse med den autonome stillingen kunsten har blitt tildelt i kunstinstitusjonen. De synes kunsten for lenge har vært opptatt av form og formfornyelse, og at den dermed har fjernet seg for langt fra resten av samfunnet og folks liv. I deler av kunstfeltet finnes det et sug etter å koble seg på sosiale, politiske og identitetsskapende prosjekter, og det finnes tilsvarende en åpenhet i forhold til å gi kunsten andre funksjoner enn de kunstinstitusjonene tillater. Det kommer til uttrykk et ønske om å gjøre kunsten nyttig (ibid:28).

Instrumentalisering innenfor kunst- og kulturlivet kan også tolkes som et uttrykk for en pågående dedifferensieringsprosess. Postmoderne teorier hevder at grensene mellom ulike sosiale felt blir mer og mer uklare. Kunst- og kulturinstitusjoner har åpnet for verdier fra andre sosiale felt, og det har oppstått nye relasjoner og nye samarbeid. Gran og De Paoli mener ”at dedifferensieringen innebærer både et tap, blant annet av kunstens frihet, og mulige nye gevinster” (ibid:242).

Belfiore og Bennett (2008) skriver at bekymring over økt instrumentalisme resulterer i at sentrale aktører innenfor kunstfeltet ber om en gjeninnføring av det såkalte ’kunst for kunstens skyld-prinsippet’ i kulturpolitikken. John Tusa er bekymret for at kunsten skal miste ”sin sanne natur” i det den blir et instrument for sosiale bevegelser og forandringer ved for eksempel å skulle fremme likhet eller harmoni i samfunnet. Slike krav strider mot kunstens funksjon og hensikt (Tusa i Belfiore og Bennett 2008:8). Men hva er ”kunstens sanne natur”, og dens funksjon og hensikt? Skal ikke nettopp kunsten stimulere til forandring eller påvirke mennesker og deres forhold til hverandre? Hva vil det egentlig si at kunsten er autonom? Spørsmålene får stå åpne. Jeg vil i stedet belyse de problemene som dikotomien kunstnerisk autonomi og instrumentalisme fører med seg.

Det er altså ulike måter å forstå den instrumentelle retningen innenfor kulturfeltet på: For det første kan den tolkes som et uttrykk for makthavernes innblanding i kunstfeltet. For det andre kan den forstås som kunstneres eget ønske om å tilføre kunsten sin mer samfunnsnytte. Union Scenes sosialpolitiske målsettinger kan tolkes i lys av denne første forståelsen: En kunst- og kulturscene tillegges ikke-kunstneriske mål, og det musikalske uttrykket kommer i ”andre rekke”. Som vi skal se kommer denne forståelsen også til syne i samtaler med de ulike aktørene ved Union Scene. Det andre punktet som

innebærer kunstnernes eget ønske om nærere samarbeid mellom ulike samfunnssfærer, er ikke fremtredende i mitt materiale.

10.2. Rituell kulturpolitikk

”Når kunstnere og kunstverk stiller seg til rådighet i andre sammenhenger, og for andre interesser, enn den rent estetiske, blir kunstens autonomi truet”, skriver Gran og De Paoli (2005:50). Men behøver det å være slik? Må det være enten eller? Kan ikke kunsten tjene samfunnet uten at dens egenverdi svekkes? England tidligere kulturminister, Tessa Jowell, skriver at politikere tvinges til både å forklare kunst og kultur i form av dens instrumentelle samfunnsfunksjon, og unnskyldte investering i kunst i forhold til andre agendaer. Hun etterspør et mer nyansert bilde, samt en feiring av hva kulturen faktisk gjør og er i seg selv. Jowell mener ”vi mangler språket og de politiske argumentene for å forklare hvordan kultur befinner seg i hjertet av samfunnet” (Jowell i Belfiore and Bennett 2008:9). Røyseng (2007) har også etterlyst et mer nyansert bilde av kunsten og dens kvaliteter. I sin doktoravhandling belyser Røyseng forestillinger om ”den gode” kunsten og troen på kunstens positive krefter. I følge Røyseng (ibid:230-231) er troen på kunstens forvandlende krefter nokså rotfestet i den kulturpolitiske diskursen. Kunst og kultur representerer i dette perspektivet noen unike og livgivende krefter som kan løse samfunnsproblemer man ellers ikke har råd for. Kunst og kultur skal gi et håp om en positiv forandring. Røyseng hevder at man ikke har å gjøre med en såkalt ”instrumentell kulturforståelse” i det man knytter kunst og kultur til andre samfunns mål. En slik politisk tenkemåte kjennetegnes av en beregnende interesse og en nyttekalkulerende rasjonalitet. Troen på ”den gode kunsten” og dens positive forvandlende krefter er noe annet (ibid:231). Her fremstiller ikke kunsten som et objekt, men som et subjekt som kan gjøre en forskjell. Kunst og kultur identifiseres som en nærmest magisk kraft som kan løse vanskelige samfunnsproblemer. Man *vet* ikke

hvordan kunsten virker, men man *tror* på alt det gode den kan gjøre. Røyseng mener derfor at logikken som ligger til grunn, ikke nødvendigvis trenger å være mål-middel-tenkning som leder mot begreper som instrumentalisering og tingliggjøring. Det kan like gjerne være snakk om en form for *troforestillinger*. Kunsten har fått en opphøyd og nærmest hellig status. Det eksisterer et positivt syn på hvordan kunst og kultur kan være en progressiv kraft som kan frembringe forandringer og forbedringer (Røyseng 2007).

Belfiore og Bennett skriver også om troen på kunstens mulighet til å forandre liv og definere identiteter. De påpeker at utsagnenes utbredelse i så mange forskjellige nasjonale og institusjonelle kontekster gjør at det er vanskelig å ikke se på dem som grunnleggende overbevisninger. De mener, i likhet med Røyseng, at troen på kunstens kraft og mulighet til å forandre liv til det bedre representerer noe som kan ligne på en religiøs troforestilling (Belfiore and Bennett 2008). Røyseng velger å kalle denne kulturpolitiske logikken for *rituell kulturpolitikk* (Røyseng 2007:231). Kulturpolitikken kan forstås som rituell fordi den baserer seg på et premiss om at kunst og kultur besitter magiske krefter som forvandler og heler. Når kunst og kultur introduseres i integreringspolitikken, er det fordi det eksisterer en tro på at kunst og kultur kan skape forståelse og fellesskap mellom ulike folkegrupper. Røyseng skriver at ”betegnelsen instrumentell kulturpolitikk indikerer at kunst og kultur underordnes og reduseres i takt med at den vales over av sterke krefter utenfra”, mens betegnelsen rituell kulturpolitikk indikerer noe helt annet (ibid.). Hun påpeker videre at betegnelsen instrumentell kulturpolitikk forsterker troen på at kunst og kultur er særlig sårbar. Med sitt begrep rituell kulturpolitikk ønsker hun å nyansere bildet ved å peke på en annen måte å forstå kunsten og kulturens plass i samfunnet på (Røyseng 2007).

10.3. *Kunstens egenverdi*

Ideen om den selvstendige, uavhengige kunsten og kulturen har på mange måter fått råde i norsk kulturliv. I følge Røyseng er forestillingen om autonomi omdreiningspunktet for det moderne samfunnets forståelser av kunsten (Røyseng 2007:7). Denne forestillingen er også å spore hos flere av aktørene ved Union Scene. Kultursjefen sier i mitt intervju med henne at ”det er viktig at kunsten er til for sin egen del, at den er selvstendig”. Hun fortsetter med å si at: ”Jeg er klar på at kunsten kan stå på egne ben, og at kunsten er selvgående i seg selv”. Samtidig påpeker hun at kunst og kultur også kan være et virkemiddel:

Jeg merker jo at i mange sammenhenger at kunst og kultur blir sett på som et virkemiddel. Fordi man ser at kultur er et virkemiddel som det er viktig å ha med seg i veldig mange store prosesser som går i kommunen. Men jeg tenker at kunsten skal ha en egenverdi og gi en opplevelse i seg selv, det at man møter kunst og kultur.

Tidlige representanter for den autonome diskursen tok avstand fra at kunst skulle kombineres men noe som helst form for samfunnsnytte. Gautier ville nok hevdet at hvis kunsten kun er til for sin egen del, så kan den ikke samtidig være et virkemiddel for noe annet. Den frie, autonome kunsten gir ikke rom for ”ja takk, begge deler”. Kultursjefen antyder at hun ikke ser det som så problematisk at kunsten både kan være til for sin egen del, og samtidig være et virkemiddel. Hennes utsagn kan altså sies å ha en forankring i diskursen om den autonome kunsten, samtidig som hun bringer inn et element som på mange måter strider mot autonomiestetikkenes kjerneverdi. For kultursjefen trenger ikke kunsten og kulturens egenverdi nødvendigvis å svekkes selv om den forstås som et virkemiddel for noe annet.

Forholdet mellom kunstens egenverdi og samfunnsnytte belyses nærmere i samtale med prosjektlederen. Han sier: ”Kunsten og kulturen har jo en

egenverdi, man kan ikke lage ren politisk kunst eller kultur”. Samtidig tror han at kunsten og kulturen er med på å forme samfunnet. ”Det er jo mange eksempler på, at kunsten og kulturen har gått foran. Har satt ting under debatt og spilt en veldig stor rolle for identitetsbygging og samfunnsbygging”, forklarer han. Prosjektlederen fremstiller kunst og kultur som elementer i samfunnet med stor påvirkningskraft på omgivelsene. Det er et påvirkningsforhold der kunsten går først, og samfunnet lar seg påvirke. Også i dette utsagnet kan man spore en tro på at kunsten og kulturen kan påvirke samfunnet i en positiv retning, uten at det nødvendigvis trenger å svekke kunstens egenverdi.

Både kultursjefen og prosjektlederen bruker betegnelsen ”kunstens egenverdi”. Forståelsen av kunstens egenverdi kan spores tilbake til tiden omkring 1600-tallet da vitenskapen, moralen og kunsten ble skilt ut som selvstendige områder, og det ble knyttet spesielle verdier til de ulike sfærene. Weber er opptatt av de ”selvstendige egenverdier” og Habermas snakker om ”det estetiskes egenverdi” (Sveen 1995:48). Kultursjefen knytter begrepet til at kunsten er selvstendig, selvgående, og at den ”står på egne ben”. Prosjektlederen forstår kunstens egenverdi som en motpol til ren politisk kunst. Produsenten bruker ikke betegnelsen ”kunstens egenverdi”, men han er opptatt av de verdiene som ligger i kunst og kultur: ”Den største verdien til kunsten er at man blir rikere, rikere i erfaring”, sier han. Vi ser her at produsenten er opptatt av at nye impulser i form av konserter og forestillinger gir styrke til å mestre hverdagen. Verdien i kunst og kultur ligger i tilgangen på variasjon. Det er åpenbart at et slikt fokus på et rikt og variert kunst- og kulturtilbud kan knyttes til den generelle satsningen på mangfold innenfor kulturpolitikken.

10.4. Troen på kulturelt mangfold

Som jeg viste i innledningskapittelet, fremstilles kulturelt mangfold som en positiv og viktig samfunnsdimensjon. Regjeringen ønsker å fremme kulturelt mangfold som en vesentlig dimensjon i kulturpolitikken. I Soria Moria-erklæringen er det slått fast at regjeringen vil synliggjøre det flerkulturelle perspektivet på alle felter i kulturlivet, og bidra til å skape bedre møteplasser mellom majoritets- og minoritetskulturer (Kultur- og kirkedepartementet 2006:8). I forbindelse med troen på mangfold blir også en tro på ”den gode” kunsten og kulturen fremtredende. I sin åpningstale på det interkulturelle seminaret ”No more talking – let’s do something about it!” sa kulturminister Trond Giske følgende:

Kunstoffeltet er en av de viktigste arenaene for arbeidet med mangfold.(...) Grunnen til at man politisk satser på kulturfeltet i forbindelse med spørsmålet om mangfold er den store troen på de mulighetene som ligger i kunsten (...) Kulturfeltet er en aktiv arena om ofte er forut for sin tid. Derfor er kulturfeltet en av de viktigste arenaene i arbeidet med mangfold (Trond Giske 25.08.08).

Giske viser med dette utsagnet at han har en stor tro på kunst- og kulturfeltets muligheter. Kulturfeltet trekkes frem som en viktig arena i arbeidet med mangfold. Kulturministeren antyder at kulturfeltet som arena kan styrke mangfoldet i samfunnet på flere områder enn de rent kunstneriske. Med Røysengs ord, kan man kunne kalle dette en slags ”trobekjennelse”: Giske bekjenner sin tro på kunsten og kulturens ”guddommelige krefter” (Røyseng 2007).

10.5. Kulturen som samfunnets medisin

En tro på kunsten og kulturens positive krefter er også å finne hos produsenten. Han sier at ”kultur er en slags vitamin som alle bør ha, det gir energi”. En slik

forståelse fokuserer på virkningene av et kunstnerisk uttrykk, både for enkeltindividet og samfunnet som helhet. Kunstens verdi ligger i å kunne påvirke omgivelsene i positiv retning. På spørsmålet om hvilken betydning Union Scene har for Drammen, svarer produsenten:

Vi som jobber her, jobber med tanken om å produsere nye ting hele tiden. Hvordan skal vi skape et bedre publikum, bedre erfaringer for folk. Det er positivt å jobbe med den tanken – det å skape noe. Jo mer frihet jeg har til å skape, jo mer rik blir den jobben jeg gjør. Så jeg tror Union Scene gjør mye for Drammen så lenge vi klarer å skape. At Union Scene er et attraktivt sted å komme, er viktig for utviklingen av det kulturelle, og av mangfoldet i Drammen.

Produsenten mener øyensynlig at kunsten kan ha en samfunnsfunksjon, men politikerne må ikke bruke den målrettet for å oppnå bestemte ikke-kunstneriske mål. Kunsten må få leve en armlengdes avstand fra politikken.

Kunst og kultur er et sammensatt fenomen som gir mange muligheter på ulike områder i livet og i samfunnet. Dette kommer tydelig frem når produsenten sier: ”Det er masse verdier i kunst og kultur. Ikke bare materielle verdier, men også spirituelle og menneskelige verdier”. Kunst kan ha mange hensikter, og hensiktene skifter med hvem som lager eller benytter seg av det kunstneriske uttrykket. ”Jeg går mye for glede, jeg elsker å se folk som blir glade. Hvis jeg får tusen mennesker til å smile eller klappe eller gråte, det er det reneste jeg får av kunst”, forklarer han. Den ”rene” kunsten trekkes frem som noe godt, et ideal man strever etter. ”Renhet” kan også knyttes til fraværet av underliggende motiver, gjerne kommersielle eller politiske, for det kunstneriske uttrykket.

10.6. *Den rene kunsten*

Hva er årsaken til bekymring og frykt for at kunsten og kulturen skal (mis)brukes av aktører fra andre samfunnsområder? Prinsippet om en armlengdes avstand kan sees i sammenheng med politisk misbruk av kunst, som historisk var relatert til fascistisk og kommunistisk politisk tradisjon (Mangset 2008). Til tross for at historien har satt sine spor, er nok frykten for innblanding i kunstfeltet i Norge i dag knyttet til andre faktorer. Hvorfor er det så problematisk at musikken på Union Scene settes i sammenheng med integreringsspørsmål? Antropologen Mary Douglas (1966) sin teori om hva som er rent og urent, kan bidra til en bedre forståelse av hvorfor kunst er noe som må holdes atskilt og ikke besmittes av det urene (politikken). Hun tar utgangspunkt i en teori om at skitt er feilplasserte gjenstander (ibid.:36). Hva som defineres som skitt er avhengig av kontekst. ”Det rene” refererer til hva som er akseptabelt, mens ”det urene” refererer til hva som er uakseptabelt. Det urene er det som er upassende i en gitt kontekst, noe som befinner seg på feil sted. I følge Douglas er det altså ikke iboende egenskaper ved det urene som gjør det urent. Forståelsen av hva som er rent og urent er relativ. Det rene kan forstås som noe *hellig* som ikke må skitnes til, og forurensing medfører ulike former for renselsesprosesser. Videre hevder hun at oppfatningen om at noe er urent, er med på å beskytte det rene. Douglas mener at skillet mellom hva som er rent, og hva som er urent ikke bare gjelder våre materielle omgivelser, men også våre symbolske livsbetingelser. Forurensing spiller derfor en viktig rolle i opprettholdelsen av sosiale strukturer. Det urene er alt som truer den etablerte symbolske orden.

Produsenten oppsummerer sin forståelse av den rene kunsten på denne måten: ”Så jeg tror at man kan bruke kunst på mange måter, men den rene kunsten, eller ideen om å uttrykke noe kulturelt, det kommer fra artistene som skal bestemme hva de gjør, hvilken intensjon de har.” Bourdieu (1996) skriver om ”den rene

kunstneren, som ikke har noe annet mål enn kunsten og er likeglad med markedets sanksjoner” (ibid.:97). Her fremstilles ”det rene” som en motsetning til ”det kommersielle”. Bourdieu forklarer et annet sted ”kunstnerens rene intensjon (...) som en produsents ønske om å være selvstendig i betydningen av å være fullt og helt herre over sitt produkt” (Bourdieu 1995:48). Produsenten mener at den ”rene” kunsten dannes i selve skapelsesprosessen. Denne oppfatningen har likhetstrekk med Kants teori om at autonomikravet kun gjelder kunstproduksjonen, selve skapelsen av kunstverket. Det er kunstproduksjonen som må være selvlovgivende og skje i frihet, uten innblanding av markedskrefter, oppdragsgivere eller politiske ideologier. Når verket er ferdig, kan det selges til høystbydende og brukes av andre (Gran og DePaoli 2005:49). Etter hvert som andre aktører tar kunsten i bruk for ulike formål, blir den mer og mer besudlet. I følge Douglas (1966) blir noe skittent når grensene for kategorien er uklar. For produsenten er kunsten ren hos artisten og i møte med publikum, mens den skitnes til når grensene mellom kunst og politikk viskes ut. Men trenger nødvendigvis sosialpolitiske rammer å skitne til det kunstneriske uttrykket? Ødelegger Union Scenes samfunnsmessige målsettinger kunsten? Bourdieu (1994) er opptatt av rekkefølgen på den kunstneriske anerkjennelsen og den økonomiske fortjenesten. Hvis det ikke tas hensyn til rekkefølgen, skjer det en kunstnerisk devaluering, skriver han. Dette kan overføres til forholdet mellom kunst og politikk: Den kunstneriske anerkjennelsen må komme før politiske målsettinger nås. Slik kan kunsten holdes ren.

I forhold til denne oppgavens problemstilling er det nærliggende å tro at globaliseringsprosessene aksentuerer den type problemer man kan lese ut av virksomheten ved Union Scene. Union Scenes ikke-kunstneriske målsettinger kan forstås som noe urent, noe som ikke hører hjemme i det rene kunstfeltet. I håp om å holde uttrykket rent, blir rekkefølgen viktig – at den kunstneriske

anerkjennelsen kommer før den politiske, for å gjøre litt om på Bourdieus (1994) teori.

10.7. Den guddommelige kunsten

Produsenten ved Union Scene er også musiker. Han er vant til å skrive musikk og fremføre den for et publikum. Over uttrykte han at kunsten er ren i selve skapelsesprosessen. I et forsøk på å beskrive denne skapelsesprosessen, sier han: ”Når man skaper, tenker man ikke på andre verdier enn de kunstneriske. Det er guddommelige impulser når man skaper. Man kjenner at man blir helt sånn [han sukker].” Produsenten beskriver skapelsesprosessen som en åndelig hendelse. Bourdieu mener at valget av ordet ”skaper”, fremfor ”produsent”, bringer med seg ”ideologien om ’skapelsen’, i mystikken omkring den enestående kunstneren, som pr. definisjon unnslipper vitenskapens definisjon” (Bourdieu 1996:97). Fra produsentens utsagn kan det trekkes paralleller til den kunstnerrollen som oppstod i romantikken på slutten av 1700-tallet. Kunstneren ble forstått som et geni og spilte en opphøyd rolle i samfunnet. Kunsten var et kall, og det hele hadde noe hellig over seg (Kris og Kurz 1979 [1934]). Vi snakker her om ”den karismatiske kunstneren” (Mangset 2004). Den karismatiske kunstneren søker å maksimere kunstfeltets spesifikke kapital. Vedkommende får mer eller mindre guddommelig inspirasjon til arbeidet sitt og er sterkt motivert for kunstneryrket. Den karismatiske kunstneren verdsetter den individuelle friheten høyt, og søker det originale og autentiske uttrykket. På mange måter blir vedkommende sett på som helten innenfor det rene og autonome kunstfeltet (Mangset 2004, Bourdieu 1991).

Produsenten ved Union Scene kan nok kjenne seg igjen i denne fremstillingen. Musikeren tenker ikke på penger eller samfunnsmessige hensikter i det øyeblikket sangen skrives. Så igjen, så lenge det kunstneriske uttrykket er hos

skaperen, er det rent. Produsenten vil ikke vedkjenne seg en verden der kunstneriske uttrykk skapes med andre formål enn de rent kunstneriske – en vanlig holdning blant kunstnere. Denne skepsisen til kulturbyråkratiet er, i følge Mangset, et kjennetegn hos de med ”den spesielle nådegaven”. Han knytter også kunstnergeniet til den eliteorientert kulturpolitiske ideologien (Mangset 1992).

10.8. Positive bivirkninger

Selv om mange av formuleringene til aktørene ved Union Scene knytter an til såkalte moderne forestillinger om den frie og selvstendige kunsten, knytter de også kunst- og kulturbegrepet til omgivelsene. Det ligger i kunstens og kulturens natur å kunne påvirke samfunnet forøvrig. Dette påvirkningsforholdet mener prosjektlederen er gjensidig. Han forklarer dette nærmere:

Og siden vi lever i et mer og mer mangfoldig, flerkulturelt samfunn, så er det klart at kunsten og kulturen på mange måter forholder seg til det. Enten vi vil eller ikke, så henger det ganske mye i hop.

Han trekker frem Melafestivalen som et eksempel på hvordan et kulturarrangement har betydd mye for det pakistanske miljøet i Oslo, samt for Oslo by som helhet. Melafestivalen presenterer kulturelle uttrykk fra flere kontinenter og ”ønsker å skape kulturelle møteplasser der mennesker og kulturuttrykk med forskjellig bakgrunn møter hverandre med likeverd og respekt”.³⁰ Prosjektlederen mener at et slikt arrangement er med på å synliggjøre ulike folkegrupper, deriblant pakistanere. Han sier: ” (...) at pakistanerne er stolte av å synes, og vise at det kommer ting fra Pakistan som er innmari bra, sånt kulturelt sett. Sånn sett så former det jo litt det samfunnet vi lever i”. I følge prosjektlederen er det en selvfølge at kunsten forholder seg til omgivelsene, i dette tilfellet det mangfoldige og flerkulturelle samfunnet. Hans uttalelse om at

³⁰ http://www.melafestivalen.no/index.php?option=com_content&view=article&id=48&Itemid=56 [Lesedato 08.06.2009]

påvirkningsforholdet mellom kunst og samfunn er gjensidig, synliggjør ambivalensen jeg allerede har omtalt. Et viktig poeng er at et nært bånd mellom kunst og samfunn ikke er til å unngå. Og det er nok dette Bourdieu (1993) mener når han snakker om en "relativ autonomi", som jeg var inne på i kapittel 3.5. Striden som utspiller seg omkring Union Scene, omhandler i høy grad hvor skillet skal gå. Hvor autonom må kunsten være for å kunne kalles "god" eller "ren" kunst?

Prosjektlederens uttalelser vitner også om at han ikke ser det som negativt at det er et nært forhold mellom kunsten og resten av samfunnet. Kultursjefens forståelse av såkalte "positive bivirkninger" eller "ringvirkninger", belyser dette nærmere:

(...) at det er positive bivirkninger av kunst og kultur, de ser vi er stadig flere. Men kunsten skal i utgangspunktet stå på egne ben, uansett hvilke uttrykk du har, men det skal også være slik at du kan se på de positive bivirkningene. (...) Så kunsten kan være brobygger, gi forståelse og identitet, gi stolthet, gi en opplevelse av mestring på mange andre arenaer enn det som egentlig har med kunsten å gjøre. For hvis du holder på med noe og lykkes med det, så vil du kunne mestre hverdag, arbeid, fritid, kontakt med andre. Det å føle at du får positiv tilbakemelding, for eksempel på at du er flink på et instrument, at du blir sett for den du er, uansett nasjonalitet eller bakgrunn, da vil det bidra til at du får en stolthet og en trygghet som vil få deg til å mestre andre utfordringer som kommer.

Av positive virkninger nevnes brobygger, gi forståelse, identitet, stolthet, opplevelse av mestring på andre arenaer enn de kunstneriske. Hun trekker frem at hvis du mestrer et instrument, gir det deg stolthet og trygghet som du kan ta med deg i andre situasjoner. Kultursjefen sidestiller her kunst med andre aktiviteter eller hobbyer man kan bli flink i. Kunsten opptrer som et verktøy, et hjelpemiddel for å lykkes på andre områder i livet. Kultursjefen har tro på

kunsten og kulturens iboende mulighet til å virke inn på andre områder av livet. Samtidig er det ikke hvilken som helst kunst og kultur som kan få til dette:

Det må jo stilles kvalitetskrav til kunsten også, at det er en profesjonalitet rundt det. Hvis kunsten er god, og man har en god måte å formidle den på, tilrettelegging, så vil kunsten også ha de positive ringvirkningene. Så kunsten er autonom, men at den absolutt kan gjøres tilgjengelig for mange flere ved at den tilrettelegger godt rundt kunsten og kunstopplevelsen.

Ut i fra dette kan man spørre seg om et band bestående av amatører som kanskje spiller noen sure toner innimellom ikke formidler musikk med ”positive ringvirkninger”? Er virkningene negative eller ikke til stede i det hele tatt? Fra en slik kunstforståelse kan det trekkes paralleller til dikotomien høykultur og lavkultur, eller høykultur og populærkultur, som jeg redegjorde for i kapittel 3.5. I følge Barker (2003) har en slik forståelse blitt institusjonalisert, og troen på universelle estetiske kriterier har medført en elitistisk forståelse av at den høyverdige kunsten er god, mens den andre enten er ubetydelig eller skadelig. Union Scene sitt fokus på profesjonelle utøvere, samt kultursjefens utsagn om at det er kunst med høy kvalitet som har de positive ringvirkningene, har en elitistisk karakter.

Det er åpenbart uproblematisk for kultursjefen å bruke kunst og kultur som en del av en innvandringspolitikk. Kunst og kultur innehar så mange gode egenskaper, og derfor ønsker kommunen at den er sentral i integreringsprosessene. Denne måten å tolke kultursjefens svar på, underbygges av noe hun sier litt senere i intervjuet: ”Jeg tror at hvis innvandrere i Drammen møter kunst fra deres eget land, så er det med på å styrke deres identitet, selvfølelse, bygge opp stolthet.” Kunsten har en iboende evne til å styrke identitet og gi mennesker tro på seg selv, mener hun. Dette eksemplifiseres med en vellykket tyrkisk utstilling som fant sted i Drammen for fire år siden:

”Tyrkerne gikk mann av huse for å se sin egen kunst og sin egen kultur”, forklarer hun. Utstillingen ble også besøkt av andre drammensere. Tyrkerne ble, i følge kultursjefen, stolte av sin egen kultur ettersom den ble fremstilt på en profesjonell måte. Det er også heldig at alle drammenserne får et ”bredt og profesjonelt bildet av den tyrkiske kulturen”, som hun sier det. Igjen trekkes profesjonalitet frem. Når noe er eller gjøres profesjonelt, er virkningene positive. ”Det tror jeg er meget vesentlig for å ha en god integreringspolitikk”.³¹ Om hun henviser til slike arrangementer eller profesjonalitet er uklart. Mest sannsynlig mener hun begge deler: Kunst- og kulturarrangementer er sentrale for en vellykket integreringspolitikk, i alle fall når de utformes på en profesjonell måte.

Det er flere enn kultursjefen som mener at kunsten og kulturen kan ha positive virkninger: En mannlig publikummer i tjuårene som har vært på flere av Multikulti-konsertene uttaler følgende:

Jeg tror at kunsten og kulturen har noen ringvirkninger. La si at Zotora, hvis han var en afrikaner, jeg var jævlig keen på å prate med ham, men det rakk jeg ikke, men da hadde jeg blitt kjent med en ikke-norsk på den måten. Eller kjent og kjent, prata med i alle fall. Men jeg tror de skal være litt forsiktige med å si at Union Scene sitt mål er...eh..ja, både ja og nei. Men de bør markedsføre seg som et konsertsted og så får det heller være ringvirkninger. Det er absolutt veldig positive ringvirkninger. Det kan bli oppfattet på veldig mange måter hvis Union Scene skal lansere seg over alt med at vårt mål er å integrere, å bruke musikken til noe annet, så tror jeg det kan...jeg synes ikke at det er noe negativt, men kanskje folk reagerer litt rart på det. Jeg synes at et konsertsted i første omgang skal satse på bra konserter, og gjerne flerkulturelt, for all del, men at konsertene er hovedgreia. Men så er det jo veldig positivt at de er for at det skal komme folk fra flere kulturer. Bare på den måten man går ut med det, da... Har egentlig ikke noe sånn riktig eller feil svar på det.

³¹ I etterkant, per e-post, retter kultursjefen betegnelsen ”integreringspolitikk” til ”inkluderingspolitikk”.

Informanten stiller seg skeptisk til om Union Scene burde lansere sin agenda om integrering. Det er konserten som skal stå i fokus og så kan integrering være en positiv virkning av arrangementet. Integrering skal ikke være en politisk påtvunget handling. Rekkefølgen i årsak-virkningsprosessen er viktig. (jf. Bourdieu 1994). Samtidig viser svaret hvor vanskelig og kompleks denne problemstillingen er. Og det er nok, som informanten sier, ikke noe riktig eller feil svar. Det som er sikkert, er at både staten og kommunen må ha stor tro på flerkulturelle musikkarrangementer ettersom norsk kulturpolitikk i høy grad støtter slike tiltak.

11. En prekær balanse

11.1. *Et sted mellom autonomi og instrumentalisering*

Som vi har sett, eksisterer det mange forskjellige forståelser av kunst og kultur, politikk og sosialpolitisk målsettinger, og av hvordan Union Scene skal plasseres innenfor dette spenningsfeltet. I oppgaven har vi sett at produsenten uttrykker bekymring over kommunens innblanding i den kunstneriske produksjonen ved Union Scene. Selv om ikke kultursjefen eller prosjektlederen deler denne bekymringen, gir de uttrykk for en form for verdsetting av kunstens egenart. Man kan trekke paralleller fra deres utsagn til den autonome kunstdiskursen, men det er samtidig et klart skille: I tillegg til at kunsten kan, og skal, ha en egenverdi, kan den også brukes som et hjelpemiddel. Fremfor ren bekymring over økt instrumentalisering, vitner utsagnene til kultursjefen, prosjektlederen og produsenten også om glede over de mulighetene som ligger i kunsten. Det er samtidig et skille mellom hvordan informantene forstår en slik positiv samfunnsdimensjon ved kunst og kultur: Produsenten er opptatt av de subjektive opplevelsene ved en konsert eller forestilling, og er ikke positiv til at det er en overordnet maktinstans som legger føringene for hvordan kunst- og kultur kan sees på som en samfunnsressurs. Kultursjefen og prosjektlederen derimot, knytter de mulighetene som ligger i musikken til kommunens aktive ”bruk” av musikk til å gjennomføre ikke-kunstneriske målsettinger.

I den grad det er mulig å se et mønster hos informantene mine, vil jeg hevde at kultursjefen, prosjektlederen og produsenten befinner seg et sted mellom den tradisjonelle autonomidiskursen og en kulturpolitisk diskurs preget av bekymring over økt instrumentalisering innenfor kunst- og kulturlivet. Begrepet *rituell kulturpolitikk* (Røyseng 2007), som jeg redegjorde for i kapittel 10.2, er på mange måter en god betegnelse på disse forestillingene. Kunsten sees på som et subjekt som kan gjøre en forskjell. Det er samtidig snakk om en sårbar kunst,

en kunst som ikke må bli overkjørt av byråkrati og politiske målsettinger. En slik forestilling har på mange måter rot i den klassiske bekymringen vi finner hos Weber og Habermas.

Mangset (2008) skriver som nevnt, at ut i fra hans materiale påvirker dedifferensieringsprosessene kunst- og kulturfeltet i begrenset grad. Dette funnet kan på mange måter forklares med at han i hovedsak har intervjuet profesjonelle kunstnere. Med utgangspunkt i mine observasjoner vil jeg hevde at i den forstand Union Scene forstås som en subinstitusjon innenfor kunst- og kulturfeltet, har politikken invadert det musikalske uttrykket i vesentlig grad. Dette trenger ikke nødvendigvis å bety at kunstens autonomi er truet. Det eksisterer en forestilling blant flere av mine informanter om at kunsten kan være begge deler. Produsenten blir likevel en viktig faktor i kampen for en fri kunst, og fungerer på mange måter som en buffer mot politisk påvirkning. Ved sin kompetanse og sin dedikasjon representerer han en balanserende motmakt i forhold til forvaltningens og politikkenes intervensjon.

Man kan si at alle aktørene ved Union Scene kommer i en klemme mellom to verdisfærer. Med støtte i Solhjells begreper kan man si at de befinner seg mellom den ekskluderende og den inkluderende verdikonteksten. På forskjellige måter prøver aktørene å finne en balanse mellom disse to kunstforståelsene, som i realiteten bare lar seg kombinere i begrenset grad (Solhjell 2001:138).

Forståelsene glir i hverandre, og et utsagn kan knyttes opp mot flere ulike diskurser samtidig. Dette resulterer i at utsagnene ofte kan virke motstridende. Teorien om de ulike delfeltene kan åpne opp for en alternativ tolkning til forestillingen om ”den gode” kunsten: Den uttalte troen på kunsten og kulturen kan leses som et uttrykk for et ønske om en legitimering av instrumentalisering på kunstfeltet. ”Troen på den gode kunsten” har kanskje blitt det inklusive delfeltets nye slagord, i håp om å bli akseptert av det eksklusive delfeltet? Enda

en tilnærming kan være at de forskjellige diskursene brukes strategisk i ulike kontekster. En instrumentell mangfoldsdiskurs ”selger” bedre i det politiske miljøet enn i det kunstneriske, og en autonomidiskurs har gjennomslagskraft i kunstmiljøet. Aktørene bruker en type diskurs overfor visse instanser for å oppnå ønskede ressurser. Den instrumentelle kulturpolitikken blir legitim når målet er å styrke Union Scene. Samtidig er det viktig å påpeke at en slik tilpasning selvsagt både er naturlig og vanlig. Det kan også være tilfellet at valg av diskurser ikke nødvendigvis er så målbevisst som jeg skisserte over.

11.2. Hvor går grensen?

Som jeg var inne på i teorikapittelet, handler moderniseringen om differensieringsprosesser. Men hvor går egentlig grensene mellom de differensierte sfærene? Når er det eventuelt legitimt å krysse grensen, og når er det å gå for langt? Kan man i det hele tatt snakke om klare grenser, eller flyter alt i hverandre? Ved Union Scene er det tydelig at grensene mellom den kunstneriske sfæren og den politiske sfæren til tider er svært flytende. Interne spenninger og tette bånd gjør det fruktbart å snakke om en ”relativ autonomi”. Union Scene kjemper på den ene siden om å få være en del av kunstfeltet, på den andre siden må de forholde seg til andre interesser, representert av aktører med et annet verdigrunnlag. Kommunen er på mange måter en slik aktør, som har mulighet til å utøve makt over den kunstneriske virksomheten ved Union Scene. Hvor langt skal kunsten og kulturen strekke seg for å tilfredsstille politikerne? Hvor mye må kunsten ”ofre” for å nå målet om økt integrering og toleranse mellom innbyggerne i Drammen? Aktørene ved Union Scene utfordres hele tiden av slike problemstillinger. Under ett og samme tak eksisterer det betydelige interessekonflikter og talspersoner for ulike kampsaker. En løsning på disse utfordringene blir ofte at ting forblir usagt. Ved å unngå tematisering og godta utydelighet, hindrer aktørene at Union Scene som et

felleskap sprenges (jf. Cohen 1985). For at Union Scene i det hele tatt skal kunne eksistere, må aktørene forhandle og samarbeide. De må finne en felles plattform, et punkt hvor Union Scene balanserer motsetningen som preger virksomheten. Samtidig må ikke tematiseringen av denne plattformen spisses for mye.

11.3. Å finne balansen

Diskusjonen om hvorvidt kunsten er autonom eller ikke, er som vi har sett, svært sentral innenfor kunstfeltet. Bourdeu (1993) mener at feltene aldri er helt adskilte. Det er derfor alltid snakk om grader av kunstnerisk autonomi. Et viktig poeng i denne debatten er at kunsten aldri kan eksistere i et sosialt vakuum, uansett hvor mye den kanskje ønsker det. Kunstnere vil alltid for egen del være avhengige av å dekke grunnleggende behov, som mat, klær og husly. Selv om kunstnere prøver å isolere seg fra omverdenen i skaperprosessen, vil dette aldri være helt mulig i praksis. Dette innebærer både en generell påvirkning fra omgivelsene i kraft av at kunstneren lever i denne verden og en konkret påvirkning fra økonomien. Alle kunstnere opp gjennom tidene har vært avhengig av økonomisk tilskudd for å kunne drive med kunst. Å være avhengigheten av penger fra oppdragsgivere og av støtteordninger eller direkte salg av kunsten, er en realitet kunstnere ikke kan flykte fra (Throsby 2001).

Også Union Scene som kulturarena må forholde seg til det økonomiske aspektet, noe som resulterer i at de også tvinges til å forholde seg til det politiske aspektet. Politikk og økonomi går, som kjent, hånd i hånd. Union Scene er avhengig av omgivelsene og må derfor også forholde seg til dem. Det betyr ikke at omgivelsene vil være tjent med å legge premissene for det kunstneriske virket. Union Scenes utfordring er å finne den rette balansegangen mellom å tilfredsstille det politiske feltet og publikum i stor nok grad til å sikre inntekter,

og samtidig ikke bli en passivisert aktør uten kunstneriske ambisjoner. For Union Scene medfører dette at de må ha én fot innenfor det eksklusive delfeltet og én fot innenfor det inklusive delfeltet.

11.4. Med en fot i hver leir

Solhjell (1995) understreker at verdikontekstene representerer ytterpunkter i kunstinstitusjonenes sosiale felt, og at aktørene i mer eller mindre grad kan representere en eller flere av verdiene. Over har jeg ved flere anledninger nevnt at Union Scene både representerer elementer fra den eksklusive og den inklusive verdikonteksten. Avslutningsvis i dette kapittelet vil jeg mer konkret vise på hvilken måte de ulike verdikontekstene kommer til syne ved Union Scene.

Representanter for den inklusive verdikonteksten mener at kunstneren og publikum er viktigere enn selve kunstverket, og artister velges på bakgrunn av sosial tilhørighet fremfor kvalitet. Union Scenes innkvotering av artister på bakgrunn av etnisitet og lokal tilknytning til Drammen er på mange måter et uttrykk for dette. Rabattordninger er et annet tiltak som passer inn i Solhjells beskrivelse av den inklusive verdikonteksten: ”Vi slipper jo inn innvandrereforeninger i Drammen billigere enn andre foreninger. Vi legger spesielt til rette for dem fordi vi ønsker at de skal bli brukere av dette tilbudet”, fortalte prosjektlederen under intervjuet. I den inklusive verdikonteksten blir det tatt hensyn til kvalitet når de andre verdier er ivaretatt. Dette er noen ganger tilfellet ved Union Scene, men ikke alltid. Som vi så over, er både kultursjefen, prosjektlederen og produsenten opptatt av å presentere artister som holder høy kvalitet. Selv om de ikke alltid kan velge de dyktigste artistene og samtidig nå målet om etnisk bredde, mener de at kvaliteten ikke svekkes. Dette kan leses som et ønske om å representere den eksklusive verdikonteksten. For kvalitet er, i følge Solhjell, grunnsteinen i denne verdikonteksten. Innenfor den inklusive

verdikonksten benytter aktørene seg av kvalitetsdommer som er avgitt av formidlere høyt oppe i det eksklusive kretsløpet, skriver Solhjell. Kultursjefens og prosjektlederens fokus på profesjonalitet kan forstås som en illustrasjon på dette. Innenfor den inklusive verdikonksten støtter man seg på verdier fra det politiske feltet, og tilrettelegging for bestemte målgrupper blir derfor viktig. Ved Union Scene er nytteperspektivet helt sentralt: Union Scene skal bidra til økt integrering mellom innbyggerne i Drammen. Denne nyttefunksjonen er nok det punktet som i størst grad strider imot verdigrunnet i den eksklusive verdikonksten. Og det er også her aktørene ved Union Scene synes mest uenige. Produsenten reserverer seg mot å skulle ivareta andres interesser, fremfor sine egne kunstneriske ambisjoner. På dette området kan man si at produsenten representerer den eksklusive verdikonksten, mens resten av aktørene i større grad kan plasseres innenfor den inklusive. Solhjell skriver også at den inklusive verdikonksten er opptatt av å inkludere flest mulige, og et stort publikum blir derfor indikator på om kunsten er god eller ikke. Dette synspunktet reflekteres i følgende utsagn fra prosjektlederen: ”Det vi ser, er at hvis du går for det beste cubanske bandet så kommer det mye folk, og det blir en utrolig bra greie. Går du for et medium cubansk band, så funker det ikke så bra.” Til slutt kan graden av kulturell kapital trekkes frem som en indikator på hvordan aktører plasseres innenfor de ulike feltene. Høy kulturell kapital gir særlig status innenfor det eksklusive delfeltet. Som vi har sett, er det produsenten som i størst grad representerer relevant kulturell kapital ved Union Scene. Dette styrker påstanden min om at Union Scene er helt avhengig av produsenten for i det hele tatt å ha legitimitet innenfor kunstfeltet. Honnørord om kvalitet, profesjonalitet og innhold er ikke nok for å få status som en seriøs og viktig kunst- og kulturarena, i alle fall ikke innenfor kunstfeltet selv.

Innenfor alle felt er det stridigheter, og innenfor en virksomhet som Union Scene er det stridigheter. Kultursjefen og prosjektlederen virker fornøyd med å

ha nære bånd til det politiske feltet, mens produsenten dermed hele tiden prøver å dytte Union Scene i retning av den eksklusive verdikonteksten. Aktørene situeres, dermed får de ulike roller i det spillet som utfolder seg ved Union Scene. Det blir derfor vanskelig å skulle plassere Union Scene i forhold til de ulike verdikontekstene. Det har likevel vist seg at fremfor å snakke om ”en fot i hver leir”, er det muligens mer betegnende å si at Union Scene står godt plantet i det inklusive delfeltet, men med en ivrig lilletå i det eksklusive delfeltet.

11.5. Et gjensidig avhengighetsforhold

Union Scenes beinstilling representerer ikke bare interessen motsetninger, men også et avhengighetsforhold. For det første er politikerne og kommunen avhengig av produsentens kunstneriske kompetanse: Han kan kodene, han har kontaktene, og han har den musikalske kunnskapen som kreves. Ved bookingen av store artister som Juan Luis Guerra, Los Van Van og Estrella Morente er produsentens kontaktnett og erfaring helt avgjørende. Morente opptrådte for eksempel i Carnegie Hall i New York og Sadler’s Well i London før hun besøkte Union Scene i Drammen i mai 2009. Den spanske flamencoartisten var tydeligvis fornøyd med samarbeidet med produsenten, for mot slutten av konserten vinket hun ham inn på scenen, gav ham en god klem og ba ham om å være med på resten av sangene. Produsenten satte seg så ned med en tromme mellom beina og begynte å spille med Morentes musikere. Da jeg i etterkant spurte ham om det hele var avtalt på forhånd, svarte han:

Nei, jeg bare spilte med selv om jeg ikke kunne sangene, det er bare intuisjon, du bare vet hva du skal synge og spille. Også hadde jeg jammet litt med musikerne hennes tidligere på dagen. Jeg tror hun var veldig fornøyd med hvordan hun ble mottatt her på Union Scene.

Kultursjefen eller prosjektlederen ville mest sannsynlig aldri fått de samme artistene til Union Scene, og heller ikke gitt dem den behandlingen som produsenten kan. Dette er nok både kultursjefen, prosjektlederen og de andre involverte ved Union Scene klar over. For å oppnå både de kunstneriske og sosialpolitiske målsettingene sine, er de avhengige av produsenten kompetanse.

Videre er produsenten avhengig av det kommunale støtteapparatet for i det hele tatt å kunne gjennomføre konserter av denne størrelsen. Den økonomiske risikoen er stor, og som produsent er man aldri garantert et stort publikum. Kommunen blir en nødvendig sikkerhet i tilfelle publikum svikter. Kvaliteten på lokalene til Union Scene gjør også at produsenten kan invitere superstjerner med et følge på nesten 30 personer til Drammen.

Kort oppsummert kan man si at aktørene er avhengige av hverandre for å kunne formidle et mangfoldig kunst- og kulturtilbud. Spansk flamenco, dominikansk salsamusikk og tyrkisk hip hop blir en motvekt til bølgen av angloamerikanske påvirkning. Videre er dette kunstneriske mangfoldet avgjørende for å oppnå et menneskelig mangfold. ”Alles kultur” skal være representert, slik kulturpolitikken de siste årene har lagt føringene for. Den flerkulturelle satsingen ved Union Scene skal bidra til dette. Det er samtidig viktig for aktørene ved Union Scene å opprettholde et tydelig skille mellom det som skjer på scenen og det som står i offentlige saksdokumenter, langt unna publikums konsertopplevelse. For mens Estrella Morentes hese stemme synger ut spanske strofer eller Juan Luis Guerras orkester spiller opp til dans slik at tusener av salsaentusiaster inntar dansegulvet, ønsker aktørene ved Union Scene at alle tanker om ”integrering”, ”brobygging”, politiske målsettinger og innvandringspolitikk skal være langt unna. I det øyeblikket skal Union Scene kun representere en stor musikalsk og kulturell opplevelse.

12. En ny tid for norsk kunst- og kulturliv

12.1. Hierarkisk pluralisme

Frem til nå har jeg presentert leseren for teoretiske refleksjoner omkring konsekvensene av globaliseringsprosessene. Videre har jeg knyttet Union Scenes verdensmusikksatsing til ulike teorier, og belyst de utfordringene denne virksomheten blir stilt overfor i skjæringsfeltet mellom kunstverden, politiske interesser og byråkratisk intervensjon. I teoridelen av denne oppgaven redegjorde jeg for ulike måter å forstå globaliseringens inntog i kunst- og kulturlivet på, eller vår måte å forstå kunst og kultur på. Slike teorier kan lett presenteres som motsetninger eller gjensidig utelukkende. Så enkelt er det ikke. Flere ulike teoretiske perspektiver kan komme til anvendelse i forhold til Union Scene, og er dermed kommet til anvendelse her. Det er særlig én dikotomi som har vært problematisk for meg i analysen av Union Scene som institusjon, og i forståelsen av Union Scene som en del av et større bilde:

Det mangfoldige (heterogene) stilles gjerne opp som motsetning til det ensartede (homogene). Vi får spørsmål som: Går vi mot én global kultur, står den nasjonale kulturforståelsen fremdeles sterkt eller flyter alt i hverandre? Grans (2002) skille mellom *dogmatisk* og *pragmatisk mangfoldighet* er fruktbart for å komme nærmere et svar på dette spørsmålet. En dogmatisk mangfoldighet ”behandler enfoldet i enhver ytring som sin motsetning og som en fiende som må elimineres fra systemet” (ibid.:66). En pragmatisk tilnærming til mangfold anerkjenner at det må være rom for ensartethet i det enkelte kunstverk og i den enkelte kulturytring. Ensartetheten betraktes som en forutsetning for, og et supplement, til mangfoldet (ibid.). En slik pragmatisk mangfoldighet er på mange måter betegnende for Union Scene, og for norsk kulturpolitikk generelt. Innenfor en global kultur befinner det seg distinkte (gjerne nasjonale) kunst- og kulturuttrykk. Dette er i høy grad dette Robertson viser til ved sitt begrep

glokalisering. En slik forståelse kan i teorien virke harmonisk og demokratisk: Det skal være rom for alle, og publikum kan velge og vrake i et mangfold av kulturelle uttrykk. Men en slik harmoni forutsetter at den etablerte forståelsen av nasjonalstater og verdensdeler avvikles. Kategorigrensene ”vi-dem” må viskes ut, hvilket straks bringer oss over i et nytt problem: For hvis det ikke er noe som skiller oss fra hverandre, så kan heller ikke et kunst- eller kulturuttrykk være ensartet. Det er dette som er paradokset. Et likeverdig mangfold synes umulig. Så lenge noen uttrykk skal plasseres inn under noe annet blir det en skjevfordeling. Når den Andre skal bli en del av Oss, er ikke minoriteten likeverdig majoriteten. Så lenge mennesker kategoriseres i majoritet og minoritet, der majoriteten finner sin identitet i landegrenser, kulturarv og tradisjon, vil det alltid forekomme en ujevn maktfordeling. Resultatet er *hierarkisk pluralisme*.

12.2. Et uunngåelig skille mellom Oss og de Andre

Veien mot mangfoldet er langt fra uproblematisk. Det retoriske lappeteppet av betegnelser, begreper og kategorier avgir et minefelt av ulike holdninger, følelser og opplevelser. Berger et al. (1974) trekker frem byråkratiet som menneskenes middel til å få orden i en kaotisk virkelighet. I et forsøk på å systematisere mangfoldet, finner Union Scene det nødvendig å plassere artister og musikkuttrykk innenfor bestemte sjangre, eller knytte dem til en bestemt etnisk bakgrunn. Dette er med på å opprettholde homogeniteten, og sikre at ikke alt flyter i hverandre. Med et ønske om å få orden i kaoset, kommer skillet mellom Oss og de Andre tydeligere frem. Kategorisering av mennesker og deres kulturelle uttrykk fører lett til hierarkisering og endatil stigmatisering. Union Scene fremstilles som et særtiltak for innvandrerne, et sted hvor det etniske kommer i fokus. ”De” skal integreres i ”Vårt” kulturliv, på ”Våre” scener og i ”Vårt” samfunn. Merkelapper og kategoriseringer bidrar selvsagt til et visst

system i en kaotisk verden, men trenger nødvendigvis ikke å gjenspeile virkeligheten. Slik er det også her. Den nasjonale kulturen var en konstruksjon, det samme gjelder verdensmusikken. Også den er en forenkling og en avgrensing av de som er innenfor og de som ikke er det. Byråkratiets streben etter struktur kan få betydelige følger for så vel de som plasseres som de som overværer plasseringen. Denne problematikken preger ikke bare Union Scene, men mangfoldssatsingen i kulturpolitikken generelt. Belfiore og Bennett (2008) er nok inne på noe når de frykter at en kulturpolitikk som satser på mangfold, uvitende reproducerer og forsterker marginaliseringen av de samme kulturuttrykkene som staten ønsker å støtte. Å plassere visse artister i kategorier som "Multikulti" eller "world music" kan bidra til økt polarisering og avstand mellom minoriteters og majoritetens musikk. Så lenge vi snakker om "det norske kulturlivet", vil de som ikke identifiseres som "norske" alltid representere den Andre.

Samfunnet som en symbolsk konstruksjon er i kontinuerlig endring. Elementene i konstruksjonen skifter mening, folks holdinger endres og vår forståelse av verden forandrer seg. Men denne prosessen skjer ikke "over natta". Det symbolske universet trenger ikke alltid å gjenspeiles i den fysiske virkeligheten. Selv om samfunnet omfatter mennesker fra hele verden, og Union Scene viser like mye sør-amerikansk musikk som europeisk, er det ikke sikkert vi er klare for å gi slipp på vår historiske arv. Som jeg var inne på i kapittel 4, kan rammeverket lett bli diffust og uhandgripelig (jf. Featherstone 1990). Fortiden, selv om den skulle være vond og vanskelig, har en viktig funksjon i våre liv. Det er vesentlige fordeler knyttet til det å kunne gjenkjenne noe og verdsette fortiden (Lowenthal 1995). Fortiden er helt sentral i vår identitetsbygging.

The past remains integral to us all, individually and collectively. We must concede the ancients their place (...). But their place is not simply back

there, in a separate and foreign country; it is assimilated in ourselves, and resurrected into an ever-changing present (ibid.:412).

Nasjonal opprinnelse er for mange en sentral del av deres identitet. Forkaster man nasjonalstaten, kan dette bidra til at enkelte grupper forsvinner, ganske enkelt viskes ut. Viser man ut fortiden, viser man gjerne også ut de som har sin identitet knyttet til denne fortiden. "[W]e must negotiate between nationalism and globality", skriver Maria Koundoura (1998:82). Hun foreslår begrepet "multinationalism" som et alternativ til "multiculturalism": Dette innebærer et mangfold av likestilte nasjonalstater, fremfor fragmenter under "et hele" hvor det alltid er *noen* som har mer definisjonsmakt enn andre. Lite tyder på at de fleste av oss er klare for å la den nasjonale identiteten gå i glemmeboken, muligens blir vi det aldri.

12.3. Union Scene – et symbol på en ny tid?

Kan Union Scene fortelle oss noe mer om vår samtid? Hva betyr det egentlig at en kunst- og kulturinstitusjon åpner dørene for "nye" kunst- og kulturuttrykk? Kan en aktørs handlinger og utsagn innen kunst- og kulturfeltet fortelle oss noe om samfunnet som helhet? Jeg mener det. Kunsten eksisterer ikke i et vakuum. Det er et gjensidig påvirkningsforhold mellom kunst og kultur og omgivelsene, enten den er tematisert eller ikke. Union Scene uttrykker i denne sammenhengen noen helt sentrale samfunnsendringer.

Ved første øyekast kan Union Scene lett oppfattes ensidig som et særtiltak, et relativt eksotisk virkemiddel utviklet på grunn av visse politikeres ønske om et mer mangfoldig kulturliv og et mer velfungerende samfunn. Et tiltak er det uten tvil, og i en viss henseende også et særtiltak, men sett innenfra og i dette prosjektet, fremstår Union Scene mest av alt som en ganske naturlig følge av altomfattende globaliseringsprosesser.

Verdensmusikksatsingen ved Union Scene bør etter min vurdering, leses som et uttrykk for at noe vesentlig er i ferd med å skje i norsk kulturliv. En kommunal kunst- og kulturinstitusjon har utvidet sitt repertoar med musikkuttrykk fra land i alle verdensdeler. En av grunnene til dette er den nevnte flyten av kulturelle uttrykk på tvers av landegrensener, som en naturlig følge av globaliseringsprosessene. En annen grunn er, som vi har sett, et sterkt politisk engasjement. Ved å gi støtte til tiltak som skal fremme minoritetenes kultur slik at den kan oppleves som likeverdig med majoritetens, blir resultatet lett at skillene styrkes. Politikerne har ikke tid til å vente på en ”naturlig” utvikling, hvor innvandrernes kunst og kultur sakte men sikkert får aksept og plass til å utfolde seg på norske scener, fordi publikum ønsker det. Hensikten er den beste, men slik innblanding på et felt som sterkt ønsker autonomi kan fort føre til konflikt og uønsket stigmatisering.

Hvor lenge må vi vente før musikksatsingen til Union Scene er det selvfølgelig, fri for intervensjon fra politikere med målsettinger som strekker seg langt utover de kunstneriske? Når kan vi slippe å snakke om en ”verdensmusikk” eller ”innvandrernes musikk”, og la det kunstneriske uttrykket snakke for seg selv? *Kan* vi noen gang slippe denne typen kategoriseringer? Det som er sikkert er at den en gang homogene nasjonale kulturen i Norge er inne i en omdanningsprosess, om den ikke allerede er fundamentalt forandret. Det gis ingen god fasit på hva slags form ”arvtakeren” skal ha. Ekkoet fra Vestens hegemoni lyder fremdeles mellom veggene i norske kunst- og kulturinstitusjoner.

Globaliseringsprosessene påvirker altså kunst- og kulturlivet i Norge på flere måter. For det første utfordres den ”norske” kulturen som hegemonisk av kunst- og kulturuttrykk fra hele verden. I håp om å skape orden i kaoset av forskjellige uttrykk, blir minoritetenes musikk systematisert og plassert i distinkte

kategorier. Slik kan visse uttrykk marginaliseres og polariseringen mellom minoriteters og majoritetens musikk komme til å øke heller enn minske. Globaliseringsprosessene produserer stadig nye samfunnsmessige utfordringer, og politikerne vender seg blant annet til kunsten i håp om der å finne virkemidler til positiv forandring. Det satses politisk på verdensmusikk, som løftes ut og plasseres innenfor en ikke-kunstnerisk referanseramme. For sitt utkomme, og for sin videre eksistens og vekst, må kunsten forholde seg til politiske visjoner og ulike varianter av byråkratisk strukturering. Dette blir selvsagt lett dypt problematisk – troen på den autonome kunsten er fremdeles sterk. Den sosialpolitiske innblanding fremstår like fullt som uunngåelig, som et nødvendig onde på veien mot et mangfoldig og inkluderende kunst- og kulturliv hvor all musikk har tilgang til de samme livsbetingelsene.

Litteraturliste

Anderson, Benedict (1991): *Imagined Communities. Reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.

Arnold, Matthew (1960): *Culture and Anarchy*. Cambridge: Cambridge University press.

Baklien, Bergljot og Unni Krogh (2002): *Evaluering av Mosaikk – et program under Norsk kulturråd*. Rapport nr. 29. Norsk kulturråd.

Barker, Chris (2003): *Cultural Studies. Theory and Practice*. 2. Utgave. London: Sage Publications.

Becker, Howard (1982): *Art Worlds*. Berkeley, California: University of California Press.

Belfiore, Eleonora og Oliver Bennett (2008): *The social impact of the arts: an intellectual history*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.

Berger, Peter, Birgitte Berger og Hansfried Kellner (1974): *The Homeless Mind. Modernization and Consciousness*. New York: Random House.

Berkaak, Odd Are (2005): *Det flerkulturelle feltet*. Evaluering av Center for afrikansk kulturformidling (CAK), Cosmopolite Scene, Internasjonalt kultursenter og museum (IKM), Samspill, Stiftelsen Horisont og Du store verden!. Delrapport i evaluering av Statsbudsjett kap. 320, post 74.

Berkaak, Odd Are (2002): *Fri for fremmede. En evaluering av signalprosjekt Open Scene*. Arbeidsnotat nr. 46 Oslo: Norsk Kulturråd.

Blakar, Rolv Mikkel (1996 [1973]): Språk er makt. Oslo: Pax Forlag.

Bourdieu, Pierre (2000): Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag.

Bourdieu, Pierre (1996): "De symbolske goders økonomi". I Symbolsk makt. Oslo: Pax Forlag.

Bourdieu, Pierre (1995): Distinksjonen. Oslo: Pax Forlag.

Bourdieu, Pierre (1994): "Produktionen av tro", s. 153-243 i Kultursciologiska texter. Stockholm/Stehag: Brutus Östlings Bokförlag.

Bourdieu, Pierre (1993): The Field of Cultural Production. Cambridge: Polity Press.

Bourdieu, Pierre (1991): Kultur och kritikk. Göteborg: Daidalos.

Bjørkås, Svein (1998): Det muligens kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere. Rapport nr. 12. Norsk kulturråd.

Castles, Stephen og Mark J. Miller (1993): The Age of Migration: International Population Movements in the Modern World. London: Macmillan.

Cohen, Anthony P. (1985): The Symbolic Construction of Community. London: Tavistock.

Denzin, Norman K. & Lincoln, Yvonna S. (2000): "Introduction: the discipline and practice of qualitative research". I The handbook of qualitative research. Red. Denzin, N. K. & Lincoln, Y. S. 2. Utgave. Thousand Oaks: Sage Publications.

Douglas, Mary (1966): Purity and danger. An analysis of concepts of pollution and taboo. London : Routledge & Kegan Paul.

Drammen kommune, Rådmanden. Notat datert 25.05.2007. "Til Bystyret for Kultur (med idrett og kirke). Status og videre utvikling av Union Scene – Drammen Internasjonale Kultursenter".

Drammen kommune. Notat datert 16.11.1005. "Søknad til Norsk Kulturråd om støtte til utviklingsprosjekt for Union Scene – Drammen Internasjonale Kultursenter, innholdsutvikling".

Eriksen, Thomas Hylland (2001): Flerkulturell forståelse. Oslo: Universitetsforlaget.

Eriksen, Thomas Hylland (1994): Kulturell veikryss. Essays om kreolisering. Oslo: Universitetsforlaget.

Featherstone, Mike (1991): Consumer Culture & Postmodernism. London: Sage Publications.

Featherstone, Mike (1990): Global Culture: Nationalism, Globalization, and Modernity. Mike Featherstone (ed.) London: Sage.

Fock, Eva (2006): Fremtidens scenekunstnere? En evaluering av Nordic Black Express. Norsk kulturråd. Bergen: Fagbokforlaget.

Friedman, Jonathan (1994): "Modernitetens implosion" i Kulturen i den globale byn. Hemer (red.) Lund: Ægis Förlag.

Giddens, Anthony (1997): Modernitetens konsekvenser. Oslo: Pax Forlag.

Giddens, Anthony (1991): Modernity and Self-Identity. Self and Society in the Late Modern Age. California: Stanford University Press.

Giddens, Anthony (1990): The Consequences of Modernity. Cambridge: Polity Press.

Goffman, Erving (1963): Stigma: Notes on the Management of Spoiled Identity. Chicago: Aldine.

Gran, Anne-Britt og Donatella De Paoli (2005): Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv. Oslo: Pax Forlag.

Gran, Anne-Britt (2002): Mosaikk – når forskjeller forener. Evaluering av programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn. Rapport nr. 28. Norsk kulturråd.

Gran, Anne-Britt (2000): "Hvite løgner / sorte myter" – det etniske på modernitetens scene. Oslo: Unipub Forlag.

Gullestad, Marianne (2002): Det norske sett med nye øyne. Kritisk analyse av norsk innvandringsdebatt. Oslo: Univeritetsforlaget.

Habermas, Jürgen (1995): The Theory of Communicative Action. Volume two. Cambridge: Polity Press.

Hannerz, Ulf (1996): *Transnational Connections. Culture, people, places.* London: Routledge.

Hannerz, Ulf (1992): *Cultural complexity. Studies in the social organization of meaning.* New York: Columbia University Press.

Hastrup, Kirsten (2004): *Kultur. Det fleksible fællesskab.* Århus: Aarhus Universitetsforlag.

Haukelien, Heidi (2006): *Norsk på nytt. En evaluering av prosjektet Norsk i går, i dag og i morgen?* Norsk kulturråd. Bergen: Fagbokforlaget.

Heian, Mari Torvik, Knut Løyland og Per Mangset (2008): *Kunstnerne aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006. Rapport nr 241.* Telemarksforskning-Bø.

Hillman-Chartrand, Harry og Claire McCaughey (1989): "The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present and Future". I Cummings, M. C. og Schuster J. M. D. (red.) *Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models of Arts Support.* New York: ACA Books.

Hviid Jacobsen, Michael og Søren Kristiansen (2002): *Erving Goffman. Sociologien om det elementære livs sociale former.* København: Hans Reitzels Forlag.

Inglis, David og John Hughson (2005): "What is the 'Sociology of Art'?" i *The Sociology of Art. Ways of seeing.* D. Inglis og J. Hughson (red.). Basingtoke: Palgrave Macmillan.

Inglis, David og Roland Robertson (2005): "The Rise and Rise of 'World Music': 'Art' International, Transnational and Global" i *The Sociology of Art. Ways of seeing*. D. Inglis og J. Hughson (red.). Basingtoke: Palgrave Macmillan.

Jacobsen, Dag Ingvar (2005): *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. 2. Utgave. Kristiansand: Høyskoleforlaget.

Johansen, Anders (1996): "Etterord til 'Forestilte fellesskap'", i *Forestilte fellesskap*. Oslo: Spartacus forlag.

Kaldal, Ingar (2002): *Frå sosialhistorie til nyare kulturhistorie*. Oslo: Det Norske Samlaget.

Kant, Immanuel (Kant 1995 [1790]): *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag.

Klausen, Arne Martin (1977): *Kunstsosiologi*. Oslo: Gyldendal.

Koundoura, Maria (1998): "Multiculturalism or multinationalism?" i *Multicultural States. Rethinking Difference and Identity*. David Bennett (red.). London: Routledge.

Kris, Ernst og Otto Kurz (1979 [1934]): *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. An Historical Experiment*. New Haven og London: Yale University Press.

Kultur- og kirke departementet (2006): *St. meld. Nr. 17 (2005-2006) 2008 som markeringsår for kulturelt mangfold*.

Kulturdepartementet (1992): *St. meld. Nr. 61 (1991-1992) Kultur i tiden.*

Leavis. F.R, D. Thomson (1933): *Culture and the environment.* London: Chatto & Windus.

Lowenthal, David (1985): *The past is a foreign country.* Cambridge: Cambridge University Press.

Löfgren, Orvar (1994): "Det nationella i det globala" i *Kulturen I den globale byn.* Hemer (red.) Lund: Ægis Förlag.

Macionis, John J., Ken Plummer (2002): *Sociology: a global introduction.* 2. Utgave. Harlow: Pearson Education Ltd.

Mangset, Per (2008): *The arm's length principle and the art funding system. A comparative approach.* Paper til "the Fifth International Conference on Cultural Policy Research" (UCCPR), Istanbul, 2008.

Mangset, Per (2004): *Mange er kalt, men få er utvalgt.* Rapport nr 215, Telemarksforsking-Bø.

Mangset, Per (2002): "Glokalisering? Om sentrum og periferi i kulturliv og kulturpolitikk." I *Kulturelle kontekster. Kulturpolitikk og forskingsformidling bind I.* Svein Bjørkås (red.). Kristiansand: Høgskoleforlaget.

Mangset, Per (1992): *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk.* Oslo: Universitetsforlaget.

Merton, Robert K. (1957): *Social theory and social structure*. Glencoe: Free Press.

Pieterse, Jan Nederveen (1995): "Globalization as Hybridization" i *Global Modernities*. M. Featherstone, S. Lash og R. Robertson (red.). London, New Delhi og California: Sage Publications.

Repstad, Pål (2007): *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. 4. Utgave. Oslo: Universitetsforlaget.

Robertson, Roland (1995): "Glocalization: Time-Space and Homogeneity-Heterogeneity" i *Globale Modernities*. M. Featherstone, S. Lash og R. Robertson (red.) London, New Delhi og California: Sage Publications.

Robertson, Roland (1992): *Globalization*. London and Newbury Park, CA: Sage.

Røyseng, Sigrid (2007): *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Bø: Telemarksforskning-Bø.

Said, Edward Wadie (1994) [1978]: *Orientalisme. Vestlige oppfatninger av Orienten*. Oslo: Cappelen.

Solhjell, Dag (2001): *Formidler og formidlet. En teori om kunstformilings praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.

Solhjell, Dag (1995): *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget.

Sveen, Dag (1995): Om kunst, kunstinstitusjonen og kunstforståelse. Dag Sveen (red.) Oslo: Pax.

Sørensen, Øystein (1998): "Hegemonikamp om det norske?" I Jakta på det norske. Perspektiver på utviklingen av en norsk nasjonal identitet på 1800-tallet. Oslo: Gyldendal AS.

Thagaard, Tove (2002): Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode. 2. Utgave. Bergen: Fagbokforlaget.

Throsby, David (2001): Economics and Culture. Cambridge: Cambridge University Press.

Vestheim, Geir (1995): Kulturpolitikk i det moderne Noreg. Oslo: Det Norske Samlaget.

Vestheim, Geir. (1994): Kulturpolitikk som regionalpolitikk. Skriftserien 1994:5. Høgskolen i Hedmark Rena.

Waters, Malcom (1995): Globalization. London/New York: Routledge.

Weber, Max (2000): Makt og byråkrati. Essay om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier. Oversatt av Dag Østerberg. Oslo: Gyldendal Norske Forlag.

Weber, Max (1958): The Rational and Social Foundation of Music. Illinois: Southern Illinois University Press.

Weber, Max (1947): *The Theory of Social and Economic Organization*. Oversatt av A. M. Henderson og Talcott Parsons. New York: The Free Press.

Williams, Raymond (1993 [1958]): *Culture and Society 1780-1950*. Harmondsworth: Penguin.

Østerberg, Dag (2003): *Sosiologiens nøkkelbegreper*. Oslo: Cappelens Forlag.

Østerberg, Dag (1999): *Det moderne. Et essay om Vestens kultur 1740 – 2000*. Oslo: Gyldendal.

Østerberg, Dag (1990): *Handling og samfunn. Sosiologisk teori i utvalget*. Oslo: Pax Forlag.