

# Innledning

SIEMKE BÖHNISCH OG RANDI MARGRETHE EIDSAA

## KUNST OG KONFLIKT

Hvordan ser kunsten, kunstnere og kunstpedagoger på konflikt, og hvordan arbeider de med konflikter? Hva skjer med kunstneriske prosesser, kunstverk og kunstinstitusjoner i konfliktfylte politiske kontekster? Kan estetiske erfaringer og de ulike kunststartene bidra til å forstå og håndtere konflikter i vår hyperkomplekse senmoderne verden? Når blir kunsten selv gjenstand for konflikt, og hvordan provoserer den fram konflikter? Hvordan behandles konflikter internt i kunstneriske og kunstpedagogiske prosesser? Og på hvilke måter kan kunst intervensere i samsfunnsprosesser når en konsensusorientering blir sosialt eller politisk uproduktiv?

Våre spørsmål favner bredt. Det handler om forholdet mellom kunst – visuell kunst, musikk og teater – og konflikter av ulik art, både åpenbare, håndgripelige konflikter, deriblant væpnede konflikter og krig, og mer skjulte eller neglisjerte konflikter. Ordet konflikt kommer fra *confligere* (lat.), å støte sammen, og har mange synonymer på norsk: motsetning, kollisjon, uoverensstemmelse, kamp, tvist, uenighet og strid. Synonymene har ulik valør, og vår tilnærming til kunst og konflikt inneholder mange av disse valørene. Vi tar for oss dette brede spekteret fordi vi er interessert i et åpent syn på konflikt. Konflikter innebærer en fare for eskalasjon, vold og destruksjon – samtidig kan det være feil, og til og med farlig, å unngå eller fortrenge konflikt. Med andre ord, det ligger en ambivalens i selve konfliktbegrepet som denne antologien prøver å romme.

Vi mener det er verdenen vi lever i, som gjør dette synet på konflikt aktuelt og relevant. På den ene siden er vi omgitt av konkrete konflikter, mange av dem farlige og destruktive. Krig, væpnede konflikter og terror preger nyhetsbildet. Krig har skiftet karakter. Den senmoderne krigen («new wars»), jf. Berdal (2011), involverer både statlige og ikke-statlige aktører og har som regel hverken start- eller sluttdato. Når og hvordan skal for eksempel den såkalte krigen mot terror komme til en ende? Selv i «verdens beste land å bo i» har truslene kommet nærmere og er mindre kalkulerbare enn før. Politiets sikkerhetstjeneste framhever usikkerheten i en trusselvurdering: «Den sikkerhetspolitiske situasjonen i Europa

og i nærliggende områder er i dag mer usikker og uforutsigbar enn på lenge» (PST, 2017). Videre kan vi lese i rapporten: «[N]ye trusler utvikles raskt. Det som i utgangspunktet kan være en liten hendelse, vil kunne få store og til dels uforutsigbare konsekvenser for trusselbildet, også i Norge» (PST, 2017).

Inntrykket av en uoverskuelig, vedvarende og destruktiv konflikttilstand oppstår ikke minst fordi *bildene* av pågående krig og terror når oss døgnet rundt. De produseres og distribueres i den digitale verden i et omfang og en hastighet som var vanskelig å forestille seg for bare noen tiår tilbake. Digitale medier er samtidig også arena for et økende *verbalt* konfliktnivå i offentligheten. Terskelen for bruk av hatretorikk, verbale trusler og personangrep ser ut til å bli lavere og lavere. Såkalt hatprat kan være forløper for fysisk vold. Blant dem som mottar drapstrusler og trenger politibeskyttelse i Norge i dag, er politikere, journalister og offentlige debattanter. Kanskje mindre kjent er det at også enkelte kunstnere og kunstarrangementer vurderes å ha behov for og får slik beskyttelse. Det er altså mange tegn på at vi lever i en verden med for mye konflikt.

På den andre siden tyder også mye på at vi lever i et samfunn og en tid der mulighetsrommet for legitime og nødvendige konflikter snevres inn. Konsensusorienteringen som tradisjonelt har stått sterkt i de nordiske landene, har i de siste tiårene tatt en ny vending, i hvert fall i Norge. Sosiologen Lars Laird Iversen påpeker at «retorikken om verdifellesskap» har blitt nærmest enerådende i Norge i dag (Iversen, 2014, s. 11). Idéen om at fellesskap, både mindre ansikt-til-ansikt-fellesskap og store forestilte fellesskap som nasjonen Norge, er basert på en *enighet* om felles verdier, underkjenner, ifølge Iversen, betydningen av substansiell uenighet for demokratisk samhandling. Dessuten har denne ideen negative konsekvenser nettopp for denne samhandlingen (Iversen, 2014). Som et alternativ lanserer han et blikk på demokratisk samhandling som et *uenighetsfellesskap*.

Iversens analyse er beslektet med aktuelle teorier innen politisk filosofi som er opptatt av at mulighetsrommet for legitime politiske konflikter har minsket i de vestlige demokratiene, for eksempel Mouffe (2000, 2005). Slagordene om en «postpolitisk» eller «postdemokratisk» tidsalder setter denne samtidsdiagnosen på spissen. Økende rettsliggjøring, en globalisert økonomi og et tilsynelatende alternativløst samfunnssystem etter Berlin-murens fall er blant faktorene som ofte blir anført som samfunnsmessig bakteppe for denne utviklingen.

Tegn på at enighet står farlig høyt i kurs finner vi også i hverdagskulturen, ikke minst i den digitale. Mens Facebook holder nøye regnskap med og takker for alle «likes» vi har utdelt i en gitt periode, er det ingen som teller hvor ofte vi har turt å være uenige med noen på samme nettsted – det ville kanskje ikke ha blitt noe imponerende resultat heller. Jaget etter bekræftelse i sosiale medier går hånd i hånd

med algoritmer som forsyner oss med den digitale informasjonen som passer best til alt vi har likt, oppsøkt og ment fra før. *Ekkokammer* er den velkjente metaforen for kommunikasjonsrom der mangel på uenighet fører til at ensrettede meninger blir bekreftet og forsterket samtidig med at meningsmotstandere blir diskreditert.

Også kunstens handlingsrom er berørt. Kravet om skjerming fra potensielt støtende eller krenkende ytringer rammer i økende grad kunstneriske uttrykk. Ved amerikanske universiteter er «trigger warnings» blitt vanlige, og utviklingen sprer seg i skrivende stund også til teatre, både i USA og Storbritannia. Vi har ikke kommet helt dit i Norge, men mye tyder på at vi beveger oss i samme retning. I en spørreundersøkelse i forbindelse med Fritt Ords ytringsfrihetsrapport i 2014 svarer 30 prosent av de spurte forfatterne og 26 prosent av de spurte billedkunstnere at «særskilte grupper krav om beskyttelse fra krenkende ytringer» innskrenker deres yrkesgruppes ytringsfrihet i «svært stor» eller «ganske stor grad» (Slaatta & Okstad, 2014, s. 50). Vi opplever at samtidskunst blir anklaget for å være krenkende og grenseoverskridende, mens andre mener den burde våge mer. Rop etter etiske regelverk er like framtreddende som bekymringsmeldinger over minskende handlingsrom.

Vår interesse for et åpent syn på konflikt kommer altså fra en samtid som ser ut til å være preget av både for mye og for lite konflikt. Er det en ekte eller bare en tilsynelatende motsigelse? Er «for mye» og «for lite» to sider av samme sak? Og burde vi skille begrepsmessig mellom konflikt (som det finnes for mye av) og uenighet (som har for dårlige kår)?

Når vi her holder fast ved et overordnet og åpent konfliktbegrep som også skal romme nødvendig og legitim uenighet, gjør vi det av tre grunner.

For det første kan det være temmelig uklart i en *latent* konfliktuell situasjon, om omkostninger vil bli større når man går inn i den, eller når man unnviker eller unngår den. Med andre ord, det er ikke lett å skille på forhånd mellom en nødvendig (og i beste fall produktiv) «uenighet» og en unødvendig (og i verste fall destruktiv) «konflikt». Dette gjelder ikke bare latente konfliktuelle situasjoner, men også allerede pågående, uavsluttede prosesser. Bare et åpent konfliktbegrep som rommer både potensielt positive og potensielt negative aspekter, kan få øye på denne usikkerheten. I den grad utfallet er usikkert og uforutsigbart, er det ikke risikofritt å gå inn i en konfliktsituasjon. Risiko og usikkerhet er to aspekter som vi tar opp i flere av bokens kapitler.

For det andre vil det ofte være omstridt om en konflikt er legitim eller illegitim, nødvendig eller unødvendig, og hvordan resultater av avsluttede konfliktuelle prosesser skal tolkes og bedømmes i etterkant. Selv i etterpåklokskapens lys kan det være vanskelig å enes om en felles tolkning. Det gjelder særlig blant involverte

motstridende parter, men også for utenforstående. En etablert felles tolkning kan dessuten bli kastet overende av uforutsette langtidskonsekvenser, og resultatene kan rett og slett være sammensatte, komplekse eller uklare. Et åpent konfliktbegrep er en forutsetning for å kunne beskrive og forstå konflikter der en binær tenkning (nødvendig versus unødvendig, legitim versus illegitim og konstruktiv versus destruktiv) kommer til kort. Kanskje er konflikter i den senmoderne verden først og fremst av den blandede og omstridte typen?

For det tredje tar et åpent konfliktbegrep høyde for at *konfliktualitet* er et iboende aspekt ved menneskelig interaksjon. Selv om vi kanskje noen ganger drømmer om en verden uten konflikt, vil vi før eller siden møte og måtte forholde oss til uforenlige behov, interesser, mål og verdier – mellom enkeltindivider, internt i grupper (*intragruppe*-konflikt) og mellom ulike grupper (*intergruppe*-konflikt).

Vår tilnærming er i tråd med samfunnsvitenskapelig konfliktforskning som anvender konfliktbegrepet over hele spekteret fra mikro- til makronivået, og som fokuserer på både negative og positive aspekter av konflikt, se for eksempel Mayer (2012). Når det er sagt, er det viktig å nevne at forfatterne i denne antologien ikke kommer fra det samfunnsvitenskapelige konfliktforskningsfeltet, og at vi ikke anvender eller prøver å utvikle én overordnet konfliktteori.

Vi er hjemme på kunstfagfeltet og forsker på kunst, gjennom kunst og i kunsten. Når vi tematiserer «kunst og konflikt», er det gjennom kunstens «linse» eller optikk i samfunnet, samtidig med at vi «låner» en rekke teorier om konflikt, uenighet og dissensus fra andre fagfelt. Vi undersøker dermed hvordan konfliktbegrepet kan åpne kunstforskningen. Samtidig med at våre kunstfaglige perspektiver forhåpentligvis gir noen nye impulser til forskning på uenighet, dissens og konflikt på andre fagfelt.

Kunst kan være påvirket av konflikter. Den kan speile, skildre og undersøke konflikter og være et forsøk på å forstå, (ny-)fortolke, bearbeide, transformere eller løse konflikter. Den kan også få fram skjulte konflikter, provosere eller hisse opp konflikter og selv bli gjenstand for konflikt. Kunst kan altså være både *objekt* og *subjekt* i den sammenhengen, den blir påvirket og påvirker. På et kunstteoretisk plan handler dette om forholdet mellom verk og kontekst. Vi anvender i denne antologien en *kontekstuell* kunstforståelse til forskjell fra en tradisjonell forståelse av kunstverk som autonomt. Det vil si at vi antar at kunst på mange måter er sammenvevd med kontekstene den skapes i, utøves i og brukes i.

Dette tilsvarer en trend i vår tids kunstforståelse. Kulturlivet har i de siste par tiårene endret seg mot en bredere forståelse av hva kunst er, og hvordan kunst er virksom. Man er opptatt av å undersøke kunstuttrykk fra flere innfallsvinkler, noe som påpekes av Clarke, Dibben og Pitts (2010). De tre musikkforskerne refererer

til en generell interesse for å forstå sammenhengen mellom kunstuttrykk (her: musikalsk improvisasjon) og omgivelsene, de hevder: «[I]t is an increasing recognition by researchers of the advantages of looking also at a wider range of music-making, in the richly messy and varied contexts of its everyday reality» (Clarke et al., 2010, s. 61).

Vendingen mot en kontekstuell tolkning av kunst er, ikke minst, nødvendig vis-à-vis utvikling av kontekstuelle strategier i kunstfeltet selv. Når kunst forlater den hvite kuben eller «black boxen» – i bokstavelig eller overført forstand, når skjønnlitteratur blir «virkelighetslitteratur», når «vanlige» mennesker erstatter skuespillere på scenen eller når en konsert spilles i ruiner av en beleiret by midt i en væpnet konflikt, kan kunst ikke lenger forstås uten dens innvikling i (og forvikling med) verden utenfor kunsten.

Vår kontekstuelle forståelse av kunst går hånd i hånd med det som kan kalles en *performativ* tilnærming i kunsten og kunstfaglig forskning. Vi er interessert i hva kunstnere, kunstformidlere og publikum eller deltakere *gjør* i konkrete historiske og sosiale kontekster, og hva disse kontekstene *gjør* med kunsten. Det vil si, vi undersøker *kunstneriske praksiser* i sine spesifikke sammenhenger. Vi kan her bygge på en forståelse av *praksis* som et system av handlinger innenfor en sammenheng eller en kontekst (Beech & Gilmore, 2015).

Samlet presenterer vi et bredt spekter av arenaer og omgivelser der kunsten er virksom og blir påvirket – fra et teaterstykke spilt på store institusjonsteater rundt om i Europa til en kriminalitetsforebyggende skoleteaterforestilling i Lindesnes-regionen, fra konflikter om kunst etter 22. juli i Norge til musikk brukt til nasjonsbygging i Palestina og fra musikkonservatoriet i Sarajevo under beleiringen av byen til en kunstutstilling der norsk ungdom får et møte med provoserende samtidskunst. Vi beveger oss både inn i institusjonaliserte kulturvirksomheter, i kunst utenfor institusjonene, i en didaktisk praksis og i mer generelle estetisk-politiske eller estetisk-kulturelle sammenhenger. Alle gjenspeiler tenkemåter omkring kunst og arbeid med kunst, de er *kunstneriske praksiser*.

De fleste bidragsyterne til antologien er på et eller annet vis involvert i de praksisene, kontekstene og konfliktene som artiklene drøfter. Funksjonene i feltet kan være forsker, kunstner, kunstpedagog og -didaktiker, underviser i høyere utdanning, prosjektleder, deltakende observatør eller involvert publikum. De fleste skriver ut fra en dobbel posisjon, og noen skifter posisjon underveis. Ulike perspektiver er også med siden vi kommer fra forskjellige land, samtidig som vi alle har en tilknytning til Norge. Perspektivene blir relevante i forhold til de kontekstene og konfliktene som er tematisert i antologien, og alle kapitlene inneholder derfor en eksplisitt situering av forfatteren med hensyn til feltet, verket eller casen det skrives om.

Når vi skriver om prosjekter, prosesser og verk som er knyttet til betente konflikter, fører det som regel med seg en rekke etiske utfordringer. Uansett om konfliktene er store, omfattende samfunnskonflikter, mer avgrensede og lokale eller ligger på mikronivå innad i kunstneriske og kunstpedagogiske prosesser, har vi erfart at etiske vurderinger og dilemmaer underveis i skriveprosessen kunne være mer påtrengende og noen ganger vanskeligere å håndtere enn i andre skriveprosesser. Vi har opplevd at det ikke bare krever selvrefleksivitet, men også risikovilje og vilje til å ta ansvar, ikke minst fordi vi ikke kan trekke oss tilbake til en distansert forskerposisjon, men er involvert som deltaker i feltet og som samfunnsborgere.

Vi har bakgrunn i musikk, visuell kunst, teater og litteratur, samt i diverse kombinasjoner av disse kunstfagene. Vi ønsker at boken skal være tilgjengelig for lesere på tvers av fag og har derfor valgt å presentere og forklare noen grunnleggende begreper og faglige framgangsmåter som man hadde tatt for gitt i ett-faglige sammenhenger. Den flerfaglige tilnærmingen har også ført til at noen traderte forskjeller mellom kunststartene har trådt tydeligere fram. Derfor skisserer vi etterfølgende noen kunstspesifikke innganger til temaet kunst og konflikt. Samtidig presenterer vi de enkelte bidragene til antologien.

## TEATER OG KONFLIKT

Konflikt har tradisjonelt hatt en sentral plass i teaterets dramaturgi. En gammel huskeregel er: «Ingen drama uten konflikt». Konflikten driver den dramatiske handlingen framover. Grunnmodellen, som fortsatt kan gjenfinnes i den såkalte standard- eller Hollywood-dramaturgien, er at vi har en helt (*protagonisten*) som har et mål. På veien til målet møter han (!) motstand, det vil si en motstander (*antagonisten*) med motstrebende mål, som må overvinnes.

I Michael Evans' innføringsbok i dramaturgi (2008) formuleres det slik: «I dramatiske fortellinger i alle sjangrer er handlingene konfliktfylte. Personene handler på grunn av en konflikt, ellers hadde de holdt seg i ro» (Evans, 2008, s. 30). Evans plasserer konflikt som det sentrale element i dramaturgien som all handling springer ut fra. Han ser dermed alt dramatisk teater som konfliktbasert. Dette handler ikke bare om dramatik i forståelsen *action* på scenen, men – enda viktigere – som den formale konstruksjonen som kan skape betydning. Altså, det som kan få et teaterstykke til å handle om noe.

Den dramatiske konflikten er ikke bare den tradisjonelle dramatiske handlingens motor, den skaper også spenning, interesse og engasjement hos tilskueren. Men siden tradisjonelle dramaturgiske og sceniske former har blitt transformert,

overskredet og oppløst fra siste del av 1800-tallet, gjennom 1900-tallet og fram til i dag, har den dramatiske konflikten mistet sin selvfølgelege form og funksjon.

Det gjelder når den dramatiske teksten ikke lenger er styrende for teaterhendelsen, som i postdramatisk teater (Lehmann, 1999), eller når publikum selv blir en viktig aktør i partisipatorisk teater og interaktiv dramaturgi, og likedan når scenekunstnere prøver å gripe mer eller mindre direkte inn i verden utenfor teateret i intervensjonistiske og konseptuelle teaterformer (Gade, 2010) eller når publikum blir sensorisk «oppslukket» i immersive teaterformer (Machon, 2013). I samtidsteaterets dramaturgier er det derfor ikke lenger opplagt hvilke former og hvilken status konflikten har, hvor den er plassert og hvilken funksjon den har for teater som kunstform.

**Jepp Kristensens** bidrag til antologien, «Uhåndgribelige konflikter: En case i teaterarbejde med komplekse problemstillinger», tar utgangspunkt i hans virke som scenekunstner i det danske kompaniet *Fix & Foxy*, som er kjent for sine politiske, konseptuelle, sosialt og populærkulturelt funderte teaterproduksjoner. De jobber som regel med «virkelige» mennesker, som står for deres sceniske representasjon av et politisk problem på scenen. Casen som analyseres, er forestillingen *Love Theater* (Fix & Foxy, 2015) som tar opp et samfunnsaktuelt og konfliktfylt tema: prostitusjon og globalisert sexturisme – uten å fortelle eller framstille en konflikt på scenen. I denne immersive og konseptuelle forestillingen blir publikum involvert i politisk og etisk dypt problematiske scener uten at konflikten blir iscenesatt. Kristensen analyserer forestillingens tilblivelsesprosess, fra idé via prøver til den ferdige forestillingen. Han peker på *forandring* som en mulig posisjon for politisk engasjert teater i vår hyperkomplekse senmoderne verden.

Et beslektet utgangspunkt har artikkelen til **Nina Helene Skogli**: «Flyktningkrisen, politisk fatigue og de myke øynene: En opplevelsesorientert forestillingsanalyse». Også her handler det om globaliserte samfunnskonflikter. Skogli analyserer teaterforestillingen *Myke Øyne* (Artilleriet Produksjoner, 2016), som tematiserer flyktningkrisen, og inndrar de tilhørende betente diskursene om norsk og europeisk innvandringspolitikk med utgangspunkt i en konkret hendelse da 71 flyktninger ble funnet døde i en lastebil i Østerrike i august 2015. Teaterforestillingen foregår i en likedan lastebil, og Skogli bruker den personlige tilskuererfaringen som utgangspunkt for en diskusjon om usikkerhet og ambivalens som sentrale virkemidler for å bearbeide det aktuelle og kontroversielle temaet. Analysen viser hvordan forestillingens estetiske og dramaturgiske kompleksitet skaper et kritisk refleksjonsrom som presser tilskueren ut av en politisk *fatigue*.

Teater som kollektiv kunstform trenger ikke bare et konkret fysisk sted der publikum og aktører tilbringer en kort tid sammen, det disponerer også et spesifikt

offentlig rom. Dette rommet har tradisjonelt blitt oppfattet som «offentlighetens symbolske sted» (Lehmann, 2004) med tette bånd til samfunnets allmenne offentlighet. **Siemke Böhnisch** undersøker i sin artikkel «Uenighetsdramaturgier: Samtidsteateret som arena, laboratorium og katalysator for uenighetsfellesskap» hvordan teater kan bidra til offentligheten, forstått som diskurs og debatt, og samtidig være et sted for spesifikke fellesskapsdannelser. Böhnisch anvender i artikkelen teorien og begrepet om *uenighetsfellesskap* (Iversen, 2014) som er utviklet i sosiologisk kontekst med utgangspunkt i klasseromsforskning, til analyse av samtids-teateret. Hun drøfter teatersituasjonens potensial for å skape og romme uenighetsfellesskap, ser på uenighet i forestillinger (i salen) i relasjon til uenighet om forestillinger (utenfor salen), før hun analyserer to eksempler på «uenighetsdramaturgier», *Verrücktes Blut* (Erpulat, 2010) og *Terror* (Schirach, 2015). I kontekstualiserende analyser undersøker hun hvordan det dramaturgisk legges til rette for uenighet, hvordan publikums interne uenighet kommer til uttrykk i forestillingen og hvordan denne uenigheten er koblet til aktuelle samfunnsdiskurser og -debatter. Den teaterspesifikke analysen fører dessuten fram til en justering av Iversens (2014) syn på demokratisk uenighetsfellesskap. Hans fokus på trygge rammer blir kontrastert med spørsmålet om hvor det blir av ubehaget, skjørheten og usikkerheten som substansiell uenighet ofte fører med seg.

At teaterets fysiske framføringssted i tillegg er plassert i et større rom, konkret geografisk, men også kulturelt, symbolsk og politisk, ser vi i **Dina Abazović**' artikkel «Theater of war: Cultural resistance and Susan Sontag's staging of Samuel Beckett's *Waiting for Godot* in besieged Sarajevo», som handler om Sontags oppsetning av Becketts skuespill i Sarajevo 1993 under Bosniakrigen (1992–1995). Abazović undersøker her interaksjonen mellom *Godot* og Sarajevo i denne berømte og samtidig også svært omstridte teaterproduksjonen. Analysen av de komplekse kulturelle og politiske vekselvirkningene mellom verk og kontekst gir oss innsikt i hvordan forestillingen fungerer som kulturell motstand («cultural resistance»), og bidrar til forståelse av hva teatret som «symbolic space» (Jestrović, 2013) kunne bety for innbyggerne og kunstnerne som var under angrep i den beleirede byen. Abazović argumenterer i denne artikkelen for at det å produsere teater under slike omstendigheter er et eksempel på en «forestillingsmaskin» («performative machine»), som utfordrer Clausewitz (1832) term «theatre of war».

Kulturelle og politiske kontekster aktiveres også når teater lages for spesifikke målgrupper. Teater for barn og unge er et felt som jevnlig står foran spesifikke utfordringer når det gjelder behandling av konfliktfylte temaer og bruk av konflikt som dramatisk virkemiddel. **Merete Elnans** artikkel «Mot, motstand og dilem-



maer: Oppdragsteater for et ungt publikum om et tabubelagt tema» handler om en teaterproduksjon for ungdomsskoleelever i Lindesnes-regionen i Sør-Norge som tar opp et aktuelt og samtidig tabubelagt tema: Hvordan ungdommens kommunikasjon på sosiale medier kan føre til seksuell misbruk og voldtekt. Teaterproduksjonen inngikk i et kriminalitetsforebyggende prosjekt, og artikkelen beskriver og drøfter motstand og dilemmaer som oppsto i forkant av premieren. Kunstneriske ambisjoner skulle balanseres med kriminalitetsforebyggende intensjoner og samtidig inngå i ungdomsskolers hverdag. Elnan analyserer hvordan konfliktene oppsto og hvordan de ble håndtert, i lys av Jacques Rancières teori om *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible* (2004) og hans grunnantakelse om at alle mennesker har den samme evnen til å sanse, oppfatte og til å forstå. Videre problematiseres voksnes makt til å avgjøre hva som er (u-)egnet for et ungt publikum.

Det kollektive aspektet ved teaterkunsten får også betydning for utdanningsfeltet. For å bli skuespiller eller, mer generelt, teaterkunstner er evnen til å virke i gruppeprosesser vesentlig. Med utgangspunkt i et treårig samarbeidsprosjekt mellom teaterutdanninger ved et russisk og et norsk universitet diskuterer **Anne Eriksen** i artikkelen «*Scenesatt ulikhet: Internasjonalt samarbeid i teaterutdanninger*» hvordan ulikhet og uenighet om teatersyn og undervisningsfilosofi kan brukes som en ressurs i et samarbeid. Iversens teori om uenighetsfellesskap (2014) kommer her nok en gang til anvendelse. Eriksen viser hvordan trygge rammer, fleksibilitet og vektlegging av praktisk handling der alle kan bidra, er viktige faktorer for at et samarbeid skal fungere godt. Kan slike samarbeidsprosesser tjene som en mikromodell for demokrati i en multipolar verden (Mouffe, 2009)?

## VISUELL KUNST OG KONFLIKT

I visuell kunst er det en lang tradisjon for å skape et innhold som skildrer og behandler konflikter på ulike måter. Både innen det tradisjonelle historiemaleriet og i større offentlige monumenter har kunstnere skildret kjente slag og avgjørende øyeblikk i krig, gjerne for å bygge opp om den seirende og rådende politiske, religiøse eller økonomiske makten. Det har både gitt denne kunsten en sentral rolle i regime- og nasjonsbygging, men også i mange tilfeller gjort den til et yndet objekt for vandalisme og ødeleggelse ved for eksempel et regimes fall.

Modernismens inntog i den offentlige kunsten på midten av 1900-tallet har gjort sitt til at kunstens rolle har endret seg radikalt. Fra noe som bygger opp om regimer, endret den offentlige kunsten seg til noe som i større grad kunne forholde seg til mer kunstspesifikke hensyn, og som kunne utføres i et mer abstrakt formspråk.

Gjennom det ble den innholdsmessig mindre direkte og mer åpen for fortolkning. På den andre siden har det gjort sitt til at kunstens samfunnsansvar som et rom for ytringsfrihet og uavhengighet har skapt en idé om den visuelle kunsten som et sted for å løfte kritiske ideer, spørsmål og problemstillinger om samfunnet. Det skapte blant annet en bølge av politisk argumenterende kunst på 1960- og 1970-tallet, og i de seneste årene har man en ny internasjonal bølge av samtidskunstnere, kuratorer og andre som ser kritisk på samfunnet, skildrer konflikter og løfter fram glemte problemstillinger i kunstverk og i utstillinger. Den 14. utgaven av den toneangivende utstillingen *Documenta* i Kassel i Tyskland forsøkte i 2017 å bygge bro mellom Kassel og det som foregår av økonomiske, samfunnsmessige og migrasjonsutfordringer i Hellas ved helt konkret å dele utstillingen i to og arrangere den ene halvdel i Athen.

Når det gjelder kunst i offentlig rom og offentlige monumenter, kan man se en tydelig endring ved at de tradisjonelle monumentene som hyllet krigens seierherreer nå er byttet ut med minnesteder der fokuset ligger på tapet og de falne etter en krig. Slike minnesteder er ofte i seg selv også problematiske i sin stillingtaken, og har i mange sammenhenger ført til langvarige debatter og prosesser. Et nylig eksempel er prosessen rundt Jonas Dahlbergs utkast *Memory Wound* til minnested i Hole kommune for terrorangrepet på Utøya 22. juli 2011.

I sin artikkel «[Kunst i det offentlige rom: Tolkning, traumer og konflikter etter 22. juli](#)» skriver **Karl Olav Segrov Mortensen** om debatten og konflikten rundt skulpturen *Fantasihjelmen* av Tori Wrånes, opprinnelig laget til en barnehage i Kristiansand. I en diskursanalyse sammenligner Mortensen denne konflikten med det som skjedde med Vanessa Bairds verk *To Everything There is a Season*, gitt i oppdrag av Kunst i Offentlige Rom (KORO) til regjeringsskvartalet. Han undersøker forholdet mellom kunstfaglige argumenter og andre argumenter for og imot kunstverkene i kjølvannet av 22. juli, og peker på en konflikt mellom et konsensusstyrt byråkrati og de kunstfaglige argumentenes vektlegging av brudd, friksjon og uenighet.

Samtidskunst bryter ofte med forventninger om hva kunst er, kan og burde være og utløser dermed også potensielt mye motstand hos betrakterne. **Lisbet Skregelids** artikkel «[Dissens makes sense? Mellom motstand og mening i møter med kunst](#)» er basert på hennes doktoravhandling *Tribuner for dissens: En studie av ungdomsskoleelevers møter med samtidskunst i en skole- og kunstmuseumskontekst* (2016). I artikkelen diskuterer hun med utgangspunkt i et konkret kunstdidaktisk prosjekt ved Sørlandets Kunstmuseum hvordan *dissens*, et begrep hentet fra Jacques Rancière (2010), muliggjør erkjennende forandringer – *subjektiveringshendelser* – i elevene. Kunst kan representere dissens, men dissens kan i den sammenheng også

ses på som motstand og meningsforskjeller. Med utgangspunkt i en estetisk kunstdidaktisk tenkning argumenterer Skregelid for at forbindelsene mellom dissens og subjektiveringshendelser synliggjør kunstens demokratiske og politiske potensial, siden etablerte oppfatninger av både kunsten og konteksten som omgir den, kan omdefineres og endres.

At museer ikke bare er sentrale arenaer for publikums (noen ganger konfliktfylte) møter med kunsten, men at de også kan inngå i nye samarbeidskonstellasjoner der det skapes nye rammer for produksjon av kunst, ser vi i **Anne-Mettes Lienes** artikkel «Målgruppetenkning som konflikt og ressurs: Et spenningsfylt møte mellom visuell kunstner og to-åringer». Artikkelen handler om et samarbeidsprosjekt mellom en samtidskunstner, en teaterpedagog/-kunstner og en kurator som undersøker muligheter og utfordringer for kunstproduksjon for barn i alderen to til tre år. I artikkelen får vi innblikk i kunstprosessens mikronivå idet Liene tar utgangspunkt i en konkret hendelse under utprøvingen av verket i møte med målgruppen. Liene analyserer hvordan målgruppetenkning kan utløse en konflikt og samtidig være en ressurs i en kunstnerisk prosess. Målgruppetenkningen treffer i prosjektet på kunstnerens interesse i å fastholde en kunstnerisk autonomi. Konflikten beskrives fra prosjektlederens perspektiv. I konklusjonen når Liene fram til en form for oppheving av det tilsynelatende paradoksale.

## MUSIKK OG KONFLIKT

Musikk oppfattes gjerne som en antydende kunstart som ikke kan uttrykke noe klart og konsist budskap. Mange vil derfor tenke at musikk og konflikt ikke er forbundet med hverandre på samme måte som teater og konflikt eller visuell kunst og konflikt. Men innenfor musikkvitenskapelige disipliner som musikkestetikk, musikkfilosofi og musikk sosiologi har man i lengre tid vært opptatt av å undersøke nettopp hva musikk kan uttrykke. Spørsmål omkring musikkens funksjon for den enkelte så vel som for samfunnet har vært drøftet både av komponister, pedagoger, utøvere og musikkforskere (Varkøy, 2003; Nielsen, 2006; Ruud, 2016).

Det refereres ofte til den tyske filosofen, sosiologen og komponisten Theodor W. Adorno (1903–1969), som brukte begrepet «kunstens dobbeltkarakter». Musikk (eller kunst) har sin egenverdi, er *autonom*, men er samtidig forankret i den sosiale konteksten (Varkøy, 2003). Musikkantropolog Bonnie Wade uttrykker det slik: «Music defines, represents, symbolizes, expresses, constructs, mobilizes, incites, controls, transforms, unites and so much more. People make music useful in those ways» (Wade, 2001, s. 15). Vi kan si oss enige med Wade i at musikk *brukes* på mange forskjellige måter. Om man er på en musikalforestilling, et folkemu-

sikktreff, en skolekonsert eller en rockefestival framstår det musikalske repertoaret i en spesifikk kontekst som gir en mening. For musikken spiller en rolle *der den finnes*. Dette handler ikke bare om de eksplisitte tilfellene der frigjøringsanger synges i konfliktområder eller musikk inngår i ritualer. Musikk finnes i samfunnsstrukturer, i relasjoner og politikk, og inngår som en naturlig del av gledefylte feiringer så vel som i markering av sorg.

«Music traversed the boundaries between war and peace», hevder den amerikanske professoren i musikkhistorie Kate van Orden (2005, s. 6). Musikkantropologen Bruno Nettl hevder at musikk er en måte man fortolker livet sitt på. Man må ikke kjenne til alle detaljene om ethvert musikalske uttrykk for å finne meningen. Musikken kan også gjenspeile en kultur (Nettl, 2010), anvendes til å strukturere individets hverdag (DeNora, 2001) eller framstå som underholdning (Varkøy, 2003). Musikk er *handling* enten i den form at man utøver og framfører et repertoar, eller man bruker repertoar ut fra en *reseptiv* posisjon, det vil si som lytter.

Spørsmål omkring musikk og konflikt har tradisjonelt sett vært drøftet ut fra overbevisningen om at musikk spiller en positiv innvirkning på organisasjoners virksomhet og enkeltmenneskets fysiske, psykiske og sosiale tilstand. Men musikkvitenskapen favner også diskusjoner som omhandler musikk og maktmisbruk, musikk og etisk ansvarlighet og musikk som kilde til konflikt. I antologien *Music and conflict transformation. Harmonies and dissonances in geopolitics* trekker Urbain (2015) fram flere eksempler på at musikk også kan brukes destruktivt: «[L]ike any other human endeavour, music can be used to enhance human life or destroy it» (Urbain, 2015, s. 3). Det finnes dokumenterte eksempler på både enkeltpersoner og regimers ødeleggende bruk av musikk (Urbain, 2015; Warren, 2014). I denne antologien vil imidlertid fokus først og fremst være rettet mot hvordan musikk spiller en rolle i konfliktfylte omgivelser. De geografiske områdene vi refererer spesielt til er Libanon, Sri Lanka og Sarajevo i Bosnia-Herzegovina.

**Solveig Korums** artikkel «Bang drums until the cement softens: International music collaboration in Palestine» omhandler et samarbeid mellom daværende Rikskonsertene, nå Kulturtanken, og den palestinske kulturorganisasjonen Sabreen. I perioden 2002–2017 samarbeidet Kulturtanken og Sabreen om musikkformidling til skolebarn og barn i palestinske flyktningleirer. Kulturdepartementet bevilget store beløp for å gi musikkopplæring til palestinske lærere, konsertmuligheter for barn og ungdom og kunstnerisk utvikling for lokale kunstnere i Palestina. Korum stiller spørsmålet om hvordan bakgrunnen i den israelsk-palestinske konflikten har farget prosjektorganiseringen og det kunstneriske og pedagogiske innholdet i samarbeidet. Et av de sentrale emnene som diskuteres, er musikkens rolle som en

side ved forsoningsarbeid. Hun analyserer tre hovednarrativer, nemlig et samfunnsborgerlig («civic»), et inspirasjons- og et utviklingsindustrielt («development industry») narrativ som er tett sammenvevd med hverandre.

Musikk og forsoning drøftes også i artikkelen «[Music development and post-conflict reconciliation in Sri Lanka](#)» av **Gillian Howell**. Her viser forfatteren til en undersøkelse hun har gjennomført i et større musikkfestivalprosjekt på Sri Lanka. Også dette prosjektet foregikk i regi av Rikskonsertene/Kulturtanken, her i samarbeid med den lokale kulturvirksomheten NGO Sevlanka Foundation. Festivalprosjektet hadde som mål å løfte fram folkemusikk og dansetradisjoner på Sri Lanka, der 30 års borgerkrig hadde satt sitt preg på kulturlivet. Howell undersøker i artikkelen om musikkutviklingsprogrammer, slik som store offentlige festivaler, kan bidra til å skape forsoning mellom folkegrupper som har stått mot hverandre i en væpnet konflikt. Howell belyser hvordan festivaldeltakerne, i hennes studie tamiler, muslimer og singalesere, erfarte kulturell læring og generering av nye vennskap gjennom det musikalske samspillet som foregikk på arrangementene.

Bakgrunnen for den siste artikkelen i antologien, **Randi Margrethe Eidsaas** bidrag «[Fortellinger fra Sarajevo: Vi lot ikke musikken dø](#)», er krigen i tidligere Jugoslavia, en av de mest markante politiske konfliktene i Europa i nyere tid. Eidsaa tar utgangspunkt i to bosniske musikere og pedagogers opplevelser og deres betraktninger omkring musikk og musikkutøvelse i en krigsherjet by. De forteller både om hverdagens utfordringer og mer spesifikke hendelser som hadde direkte innvirkning på musikkstudiene ved Sarajevo Music Academy. Eidsaa undersøker på hvilke måter musikkakademiet kunne gjennomføre virksomhetens utdanningsprogrammer til tross for den pågående krigen, og hun gjør også rede for hvordan kulturlivet i Sarajevo synes å ha hatt en stor innvirkning på individer og grupper utholdenhet gjennom en krevende tid.

*Artiklene i denne antologien har blitt til i den tverrfaglige forskningsgruppen Kunst og konflikt<sup>1</sup> ved Universitetet i Agder, både med interne og assosierte medlemmer.*

---

1. <https://www.uia.no/forskning/kunstfag/kunst-og-konflikt>

## LITTERATUR

- Artilleriet Produksjoner. (2016). *Myke Øyne* [Teaterforestilling]. Fredrikstad: Artilleriet Produksjoner.
- Beech, N. & Gilmore, C. (2015). *Organising music: Theory, practice, performance*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Berdal, M. (2011). The «new wars» thesis revisited. I H. Strachan & S. Scheipers (red.), *The changing character of war* (s. 109–133). Oxford: Oxford University Press.
- Clarke, E., Dibben, N. & Pitts, S. (2010). *Music and mind in everyday life*. Oxford: Oxford University Press.
- Clausewitz, C. v. (1832). *On war*. Book 5, Chapter 2. Theater of War, Army, Campaign. Hentet fra <https://www.clausewitz.com/readings/OnWar1873/BK5ch02.html#a>
- DeNora, T. (2001). *Music in everyday life*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Erpulat, N. (Regissør) (2010). *Verrücktes Blut* [Teaterforestilling]. Berlin: Ballhaus Naunynstraße.
- Evans, M. (2008). *Innføring i dramaturgi: Teater, film, fjernsyn*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Fix & Foxy. (2015). *Love Theater* [Teaterforestilling]. København: Fix & Foxy.
- Gade, S. (2010). *Intervention & kunst: Socialt og politisk engagement i samtidskunsten*. København: Politisk Revy.
- Iversen, L. L. (2014). *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Jestrović, S. (2013). *Performance, space, utopia: Cities of war, cities of exile*. New York (NY): Palgrave Macmillan.
- Lehmann, H.-T. (1999). *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main: Verlag der Autoren. [Engelsk utgave (2006). *Postdramatic Theatre* (overs. av K. Jürs-Munby). London og New York: Routledge.]
- Lehmann, H.-T. (2004). Prädramatische Theater-Stimmen: Zur Erfahrung der Stimme in der Live-Performance. I D. Kolesch & J. Schrödl (red.), *Kunst-Stimmen* (s. 40–66). Berlin: Theater der Zeit.
- Machon, J. (2013). *Immersive theatres: Intimacy and immediacy in contemporary performance*. Basingstoke, England, UK: Palgrave Macmillan.
- Mayer, B. (2012). *The dynamics of conflict: A guide to engagement and intervention* (2. utg.). San Francisco, California: Jossey-Bass.
- Mouffe, C. (2000). *The democratic paradox*. New York (NY): Verso.
- Mouffe, C. (2005). *On the political*. New York (NY): Routledge.
- Mouffe, C. (2009). Democracy in a multipolar world. *Journal of International Studies*, 37(3), 549–561. <https://doi.org/10.1177/0305829809103232>
- Nettl, B. (2010). Music education and ethnomusicology. A (usually) harmonious relationship. Keynote, 29th meeting of the International Society for Music Education, 2010, 3. August. Hentet fra <https://www.biu.ac.il/hu/mu/min-ad/10/01-Bruno-Nettl.pdf>
- Nielsen, F. V. (2006). *Almen musikdidaktik*. København: Akademisk Forlag.

- Orden, K. v. (2005). *Music, discipline, and arms in early modern France*. Chicago, Illinois: University of Chicago Press.
- PST (Politiets sikkerhetstjeneste) (2017, 1. februar). *Trusselvurdering 2017*. Hentet fra: <https://www.pst.no/trusselvurdering-2017/>
- Rancière, J. (2010). *Dissensus: On politics and aesthetics*. London & New York: Continuum.
- Rancière, J. (2004). *The politics of aesthetics: The distribution of the sensible*. London: Continuum.
- Ruud, E. (2013). *Musikk og identitet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Ruud, E. (2016). *Musikkvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Schirach, F. v. (2015). *Terror: Ein Theaterstück und eine Rede*. München/Berlin: Piper.
- Skregelid, L. (2016). *Tribuner for dissens: En studie av ungdomsskoleelevers møter med samtidskunst i en skole- og kunstmuseums kontekst*. Doktoravhandling. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Slaatta, T. & Okstad, H. M. (2014). *Når kunstnere vurderer ytringsfriheten i Norge, anno 2014*. Delrapport i prosjektet Status for ytringsfriheten i Norge – Fritt Ords monitorprosjekt. Oslo: Institutt for samfunnsforskning. Hentet fra <http://ytringsfrihet.no/publikasjon/rapport-nar-kunstnerne-vurderer-ytringsfriheten-anno-2014-2014>
- Szondi, P. (1956). *Theorie des modernen Dramas*. Frankfurt am Main: Suhrkamp. [Engelsk utgave: (1987). *Theory of the modern drama: A critical edition*. (Redigert og oversatt av M. Hays). Minneapolis, Minnesota: University of Minnesota Press.]
- Urbain, O. (red.) (2015). *Music and conflict transformation: Harmonies and dissonances in geopolitics*. London: I. B. Tauris.
- Varkøy, Ø. (2003). *Musikk, strategi og lykke*. Oslo: Cappelen Akademisk.
- Wade, B. (2001). *Thinking musically: Experiencing music. Expressing music*. Oxford: Oxford University Press.
- Warren, J. R. (2014). *Music and ethical responsibility*. Cambridge: Cambridge University Press.