

I omtaler i "Information" til høstens kulturelle "spettacolo" i Århus føler kommentatoren seg snytt fordi det ikke kom noen definisjon av "postmodernisme". Bortsett fra i arkitekturen, hvor ifølge kommentatoren både begrepet og fenomenet hører hjemme - så viste postmodernismen seg ikke i løpet av den fire timer lange seansen. Dvs., den viste seg som "keiserens nye klær".

Eller bedre: Kommentatoren følte seg som den Søren Kierkegaard forteller om, som inviteres til middag, men bare får servert menylisten. Filosofer har lenge vært kjent med denne situasjon. De fleste problemer i erkjennelsesteori og estetikk har umiddelbart denne karakter.

Det ligger en gal oppfatning av begrepers status bak denne forventning om å få brettet ut fenomenet postmodernisme. Begreper er ikke navn på objekter i virkeligheten, men konstruksjoner. Som kjent er slike konstruksjoner nødvendige: I en total nominalisme ville enkeltfenomenene være stumme. Spørsmålet kan kun være om et begrep er fruktbart. Det er ikke det samme som hvor dekkende det er. Begreper som "modernitet", "avantgarde" var uunnværlige fordi de var en integrert del i, en hermeneutisk konstituent ved kunstverkene selv for såvidt som de var med på å ~~skape~~ historie og ikke ble dannet post facto. (Moder-

nisme-begrepet er derimot et post facto-begrep). Språket om kunsten - og her står begreper som angir epokalt brudd, stilretning i en særstilling - er medkonstituerende både for resepsjon og produksjon av kunst. Lanseringen av begrepet "postmodernisme" er allerede medbestemmende for de nye verk som idag skapes, og gir samtidig næring til den tilbakevirkende kraft som nye kunstverk kan ha på tradisjonens.

Det er også en misforståelse å tro at postmodernismen først og fremst hører hjemme i arkitekturen. Som fenomen er postmodernismen i arkitekturen tvertimot mer problematisk enn i de autonome kunststartene. Hvis vi med Eco (og kommentatoren i "Information") sier at kjernen i postmodernismen er den indirekte uttrykksmåten, eller bruken av fortiden uten uskyld, da er det nettopp den kunststart som allerede er en del av vår livsverden som får særlige problemer. En arkitektur som disponerer fritt over historiens repertoar av stil og betydning, som spiller med masker, ironiserer, vil uvegerlig komme til å se ut som filmkulisser. For går det an, for andre enn arkitekter og conoscenti, å bo i ironiske hus?

Begrepet "postmodernisme" ble ikke, som de fleste feilaktig tror, dannet innenfor arkitekturen. Men det var etter at Charles Jencks anvendte det på de nye eklektiske tendensene i arkitekturen at det kom i bruk for tilsvarende tendenser innenfor f. eks. maleri og musikk og ble kjent i Europa. Da så Habermas i 1980 med sine brede idéhistoriske sveip koblet det arkitektoniske postmodernisme-begrepet bruddløst til det franske begrep om "la condition postmoderne", samtidig som han lot modernisme-begrepet suges opp av (opplysnings)begrepet om det moderne, blev begrepene "postmodernisme" og "postmoderne" for alvor ideologiske stridsord. Men franske dekonstruktivistiske og amerikanske kunst- og litteraturkritikere mener noe helt annet med "postmodernisme" enn historisme og eklektisisme. Lyotard vil endog frabe seg at slike tendenser innen arkitektur, maleri og musikk får betegnelsen "postmodernisme". Det som foregår er m.a.o. en kamp om begrepet "postmodernisme" og dets innebyrd. Et blikk på ordets begrephistorie kan gi et perspektiv på dette.

Begrepet "postmodernisme" hadde allerede vært i bruk i amerikansk litterær kritikk i ca. 15 år da Charles Jencks i 1975 tok fatt i det og anvendte det på arkitektur. Begrepet var der

knyttet til en følelse av at modernismen gikk mot slutten, eventuelt allerede var ført til ende. Dette hang sammen med at det etter hvert var blitt vanskelig å opprettholde et holistisk begrep "modernisme". Frank Kermode foreslo i midten av 60-årene, i en kritisk gjennomgang av forskjellige modernisme-teorier, å dele opp modernisme-begrebet i "palaeo-modernisme" og "neo-modernisme", der det første skulle angi den "klassiske" modernismen, preget av formalisme, internasjonal stil osv., og det andre surrealismen og post-surrealistiske bevegelser. Men allerede rundt 1960 var uttrykket "postmodernisme" blitt brukt for å indikere et brudd i forhold til modernismen, enten man beklaget dette som et forfall, slik som Harry Levin og Irwing Howe, eller som Leslie Fiedler og Ihab Hassan så et frembrudd av en ny estetikk, en ny begynnelse. Det som av de to sistnevnte ble fremhevet, var reaksjonen mot modernismens formalisme, dens strenghet og purisme, elitepreget og dens krav om universalisme. Fiedler ser postmodernismens vesentligste kjennetegn i at forskjeller mellom kunsten og populærkulturen forsvinner. Den postmoderne litteraturen utmerket seg ved å være "uren", antielitistisk, ved å være den "globale landsby"s kunst, med sterke innslag av aleatorikk, dekonstruksjon, stillhet, eller den manifesterte seg som happening og anti-kunst.

Etter hvert brukes termen om amerikansk kunst fra pop art til performance, samt om eksperimentering innenfor ballett og teater. Særlig innenfor dans får betegnelsen en systematisk anvendelse. En artikkel skrevet av Yvonne Rainer i 1966 for balletten "The Mind is a Muscle" sees gjerne som dansens postmoderne manifest.

Det som altså slår en her, er at betegnelsen "postmodernisme" dekker det som ellers ofte kalles neo-avantgarden, de opprørske tendenser i litteratur, kunst og musikk i 60-årene. Når den nykonservative sosiologen Daniel Bell i "The Cultural Contradiction of Capitalisme" (1976) angriper det han med et uttrykk av Lyonel Trilling kaller "the adversary culture", opposisjonskulturen, og gir denne skylden for motivasjonskrisen i det moderne industrisamfunn - kan han således bruke betegnelsene "modernisme" og "postmodernisme" om hverandre.

Men uttrykket "postmodernisme" overføres så fra midten av 70-årene på den nye eklektisismen og historismen i arkitekturen, og brukes fra ca. 1980 også i forbindelse med maleriets tilbake-

vending til det figurative, det ekspressive og det ornamentale. Det gjelder det amerikanske "nyekspressive" maleri, den italienske "transavantgarde", "fri figurasjon" i Frankrike og "det heftige maleri" i Tyskland og Skandinavia. Tilsvarende brukes det om europeiske komponisters tilbakevending til tonalitet og klassisk-romantiske former, og særlig om den yngre generasjon av vest-tyske komponister som gjør disponeringen over den musikalske fortid til program.

Gir det så mening å bruke samme betegnelse om det vi forenklet kan kalle 60-årenes opprørskunst og 70-årenes restaurasjon? Nå skal det innrømmes at den vide betydning enkelte gir betegnelsen (f. eks. Ihab Hassan), der den kommer til å omfatte det som ellers benevnes som "sen-modernisme" eller "neo-avantgarde" - gjør at uttrykket lett mister ethvert meningsfullt innhold. Uten tvil har betegnelsen også vært "gefundenes Fressen" for den internasjonale kunsthandel og media-offentligheten. Men det er likevel å ville gjøre det for lett for seg å ville avfeie betegnelsen "postmodernisme" som et blott moteord eller som en sekkebetegnelse for nykonservative angrep på det moderne. For det eksisterer faktisk en indre forbindelse mellom 60- 70-årenes forskjellige tendenser. Hvis vi sier at kjernen i den postmoderne estetiske erfaring utgjøres av en fri disponering over tradisjonens forskjellige former og uttrykk, så er det klart at nettopp 60-årenes voldsomme utvidelse av området for det estetisk mulige, la grunnlaget for denne erfaring. Robert Venturi kunne si at "heslig er vakkert", billedkunstneren Andy Warhol at "alt er vakkert" og komponisten John Cage at det gjelder om "å la alle lyder være seg selv". Denne utvidelsen, eller rettere: nivelleringen av det estetiske gjenstandsområdet, muliggjorde nettopp også bevegelsen tilbake, der det tradisjonelle, harmonisk skjønnede som siden modernismens begynnelse var suspekt, kunne gjeninnføres. 70-årenes grep tilbake til velkjente former, ornament, velklang er derfor andre siden av samme mynt, baksiden av den utvidelse av området for det estetiske som tidligere hadde skjedd.

I den postmoderne situasjon er det kunstneriske materiale nivellert i den forstand at det er like gyldig, det finnes intet stilmessig eller uttrykksmessig hierarki, heller ikke i forhold til tradisjonens formspråk. Dermed synes tanken om ett estetisk

formnivå som det til enhver tid mest avanserte, som var så karakteristisk for modernismen, å ha slått sprekker. Enkelte kunstnere benytter for sine prosjekter forskjellige fremgangsmåter som tidligere ville blitt ansett som innbyrdes motstridende. De føler seg ikke lenger forpliktet til å holde fast ved og videreutvikle et bestemt formspråk. F. eks. kan komponisten Dieter Schnebel, samtidig med at han i én del av sin produksjon fortsetter å eksperimentere med lydbegrepet, skrive det han kaller "tradisjonsstykker", der han søker å opparbeide musikkens "tapte tid". Maleren Julian Schnabel kan si: "Jeg gjør en ting og siden noe helt annet; begge er sanne."

Det er på ingen måte gitt hva slags uttrykk disse - utvilsomt postmoderne - erfaringer kan få i kunsten. Også tendensene til regresjon, historisme, estetisering blir forståelige ut fra disse erfaringene. For alt står eller faller med måten man mestrer forholdet til fortiden og det nivellerte materiale på. Den postmoderne situasjon gjør at kunsten må sette seg selv på spill på en hittil ukjent måte. Den enfatiske modernismen gjorde for såvidt også det, når den befridde seg fra forpliktelsen i en almen stil, men materiale-nivået sikret for den et annet referansepunkt. Det vanskelige i den postmoderne kunsten er at nå er det materialvalget som må vise seg tvingende. Bruken av fortidens "imaginære museum" må fremvise nye konstellasjoner, nye konfigurasjoner som samtidig lar samtidens erfaring lyse opp. Dette forutsetter et minst like høyt nivå av selvrefleksjon som det modernismen hadde.

Det er ikke vanskelig å finne eksempler på en slik fremgangsmåte innenfor de forskjellige kunstarter. En av dem som mest fruktbart opparbeider fortidens musikalske erfaring er den tysk-argentinske komponisten Mauricio Kagel. Kagel beveger seg fra tid til tid - renessanse Bach, Beethoven - fra genre til genre - sakral musikk, opera, varieté, janitsjar - og sporer opp musikalske "souvenirer". Det er som om han tar Baudelaire på ordet: "J'ai plus de souvenirs comme si j'avais mill ans". Men de sammenhenger Kagel setter erindringene inn i, forandrer helt deres karakter. Kagel spiller med et mangfoldig instrumentarium: ren musikkproduksjon, musikkteater, film. Fremfor alt er han en radikal fornyer av musikkteatret - eksplosiv teatralisk, men alltid med streng gjennomkomponering av de forskjellige

elementer. Han beskriver gjerne sin estetiske grunnholdning som det å fastholde en presis flertydighet; med enhetsstiftende grep belyser han et musikalsk fenomen fra alle sider, med alle midler.

Som ekte postmodernist innoverer Kagel strengt tatt ikke noe nytt, men tar det som finnes, demonterer det og føyer det sammen på nytt slik at det uinnløste og fortrenge i tradisjonens materiale sprenges ut. Hans fremgangsmåte - oppdeling, elementarisering, forstørring, forminsking, ombytting osv. - innebærer først et kritisk moment: oppspalting av tradisjonens musikalske identiteter slik disse ikke lenger er seg selv, men fastfrosset til klisjéer og dogmer; så et konstruktivt: utkomponering av de utsprengte elementer inntil de skyter sammen til nye konfigurasjoner. Kagel svarer på tradisjonens fremmedgjøring med bevisst kunstnerisk distansering ("Verfremdung"). I et verk som "Staatstheater" er det operaens forlorne gester som slik avmytologiseres for oss, på en slik måte at vi også ser de kolossale muligheter for fremstilling av sanselig mangfold i denne genren. I "Aus Deutschland" er det innbegrepet av romantisk vemod og lengsel, den tyske romanse, som undergår omfunksjonering. I gester, handling, musikk blir sentimentalitet stilt til skue, forvridt og ofte truende, men uten at det noen gang forfaller til parodi. Slik reddes tradisjonen fra den konformisme som alltid truer den.