

Kulturkanon og kulturkamp

Kulturkanon, Politikens Forlag, 2006

Af Erik Exe Christoffersen

The Da Vinci code (bog og film) er et eksempel på, at den vestlige kanon globalt set er til genforhandling. Det gælder både den evangeliske kanon og da Vincis mesterværker som *Den sidste nadver* og *Mona Lisa*. Genforhandlingen giver mulighed for at afdække skjulte sandheder og afsløre konspirationer og dermed muligheder for nyfortolkninger. Kanon er en identitetsskabende konstruktion, som genforhandler æstetisk og kulturel identitet. I den forstand er der tale om en dynamisk proces. Det kom også til udtryk i den såkaldte Muhammed-konflikt, som vedrører ytringsformer og rettigheder og forholdet mellem national og global identitet som identifikation med ikoner, symboler og koder og ikke mindst forbudet mod sådanne. Genforhandlingerne af kanon befinder sig netop i dette konfliktforhold, fordi der er tale om et dannelsesprojekt mellem national og multikulturel identitet.

April 2005 blev der nedsat syv forskellige udvalg under kulturministeriet, som indenfor hver deres felt skulle vælge en national kanon bestående af tolv »uomgængelige og umistelige værker«. Der var fem medlemmer i hvert udvalg, således også i scenekunstudvalget¹. Man kan stille mange spørgsmål til projektet. Hvorfor en statslig kulturkanon? Er kanonen en mønstergyldig norm eller moral? Hvordan og hvorfor afgræns-

ningen til det nationale? I relation til kanon for scenekunst kan man også, som udvalget gør det, pege på problemer med at »dokumentere øjeblikkets kunst-art«, hvor publikum og aktører forudsættes tilstede samtidig, og hvor forestillingen »lever« gennem teksttolkning, koreografi, scenografi, lys, lyd, kostumer og mange andre elementer, som virker samtidig. Er en kanon for scenekunst således ikke betinget af den aktuelle tid og i sidste ende et publikum? I givet fald kan den næppe siges at være objektiv.

Følgende er en diskussion af især den scenekunstkanon, som fremkom januar 2006. Først vil jeg diskutere kanon-begrebet og den historiske og aktuelle kontekst. Kanonisering af kunstnerisk kvalitet er en domsafsigelse, som er en performativ proces, der fungerer værdisættende i en given kontekst. »Uomgængelighed« er ikke noget objektivt, men en domsafsigelse og som sådan foranderlig.

Diskussioner om kanon er ofte blevet tematiseret som et spørgsmål om forholdet mellem kulturradikalisme og kulturkonservatisme. De første er eller har været imod kanon, fordi den dogmatiserer kunsten og begrænser den autonome kunst retten til at nedbryde enhver form for norm og regel². Man kan dog hævde, som flere har gjort det, at også kulturradikalismen har en »skjult« kanon i form

af modernismen. De sidste er derimod for kanon som en national værdisamling og identitetstænkning, der absoluterer en bestemt form for danskhed vendt mod det globale og internationalismen. Der er ingen tvivl om, at kulturkanonen både handler om kunst og kvalitet og samtidig er et led i den aktuelle kulturkamp, som synes at udspilles mellem en pragmatisk og global tendens overfor en absolut og nationalistisk. Det handler om forskellige strategier i forhold til det multikulturelle og i stigende grad kulturelt heterogene samfund med forskellige kulturelle identiteter og værdinormer.

Kanon kan også ses i spillet mellem kunstoplysning og kunstautonomi overfor modernismens og avantgardens overskridelser af traditionen. Dermed kan kanon ses som en genrejsning af oplysningsprojektet, som eksempelvis Frederik Stjernfelt har markeret³. En anden optik er kanon som en kunstsamling bestående af forskellige teaterformer og dramaturgiske greb; altså en kanon som en heterofon gennemspilning af en række forskellige kunstopikker og kunstformer kun sammenholdt af et eksperimenterende kunst og teaterbegreb, som ikke udgrænser samtidskunsten, og som åbner op for nye medier og tværæstetiske elementer⁴. Min pointe er altså, at man kan tænke kanon som noget dynamisk og reflektivt.

Kulturkampen

Det aktuelle kanonprojekt genforhandler kulturelle værdier, ligesom Anders Fogh Rasmussen ved flere lejligheder har gentænkt besættelsestidens historie og modstandskampen (og som Brian

Mikkelsen i mindre heroisk format har gentænkt sin egen modstandskamp i gymnasietiden), som en form for absolut vilje til modstand mod undertrykkelse på bekostning af den såkaldte samarbejdspolitik. Det er en historisk rekonstruktion, som kan spejles i både Irakkriegen og Muhammed-krisen. Der er tale om en gentænkning og relancering af de borgerlige frihedsidealer som essentielle og absolutte⁵. Allerede i 1993 formulerede Anders Fogh Rasmussen i bogen *Fra socialstat til minimalstat* (Samlerens Forlag, 1993), at kunstens opgave var at beskytte »danskheden« og at hjælpe den med at overleve i konfrontationen med »fremmede kulturer« ved »at skabe, udvikle og vedligeholde den nationale identitet«. Kanonprojektet er en kamp mod kulturradikalisme, multikulturalisme og relativisme, som Mikkelsen mener, har domineret uddannelsessystemet alt for længe. Brian Mikkelsen med flere har vendt sig mod »smagsdommeri« og eksperter, men genindskriver nu disse for at relancere en national dannelse.

Kulturkanonen er dog langt fra entydig og tænkes i oplægget både som målestok for god kvalitet og som et led i værdidebatten uden »facitliste og en korrekt smag«⁶. Kanonen kan ifølge kulturministeriet ses som en »opdagelsesrejse«, som gør os klogere på os selv, skaber viden og referencepunkter i forhold til globaliseringen. Kanon er ikke, hævdes det, en afgrænsning af det nationale, men en »vekselvirkning« med internationale strømninger. Der er tale om en dialog, som kan være perspektiverende både i forhold til historien og

det nationale. Kanonprojektet rummer retorisk en betydelig »kulturradikal« åbenhed, som mange af medlemmerne har påpeget. Der ligger måske heri en mere eller mindre intenderet ironi. »Det er kanon« er udtryk for en personlig selvvalgt dom her og nu, men glemt i morgen, hvor noget nyt kanoniseres. I den forstand er kanonbegrebet med lille k og har ikke meget med den traditionelle kanonisering af religiøse tekster eller personer og ekskludering af andre at gøre. Kanonprojektet balancerer mellem Kanon og kanon og besidder en underliggende ironi, fordi den absolutte Kanon ikke lader sig indfange.

Undervejs i kanonproduktionen løb projektet ind i en krise. Brian Mikkelsen forklarede i en tale på de konservatives landsmøde i september 2005, at kanonen var et led i den værdikamp, som regeringen står for. Dens første led var en bekæmpelse af den kulturradikalisme, som har præget dansk politik siden i hvert fald 60'erne, og som har rod i det moderne gennembrud anført af Brandes, med andre ord modernismen, som siden kom til at dominere dansk kulturpolitik i 30'erne og specielt efterkrigstidens debatter, uddannelse, forskning og dermed de værdier, som har domineret kulturpolitikken stort set siden 1961, hvor kulturministeriet blev oprettet og ikke mindst med kulturfonden, som blev oprettet 1964. Kulturradikalismen var en bred samlet betegnelse for en international, relativistisk, tværmedial og eksperimenterende kunst, som i opfattelsen af kunstværket og selve kunstfeltet baserer sig på kunstdommen, kunstnerisk kvalitet som

relativ, det vil sige kontekstuel, formalistisk og afgrænset af autonomien som felt og diskurs. Heraf springer begreber som armslængdeprincippet og kunstlaboratoriet, som vedkender sig fraværet af normativitet, men på den anden side også nødvendigheden af kunstnormer som dogmer og regler, principper som betingelse for fremstillingen af det uventede og tilfældige. Mikkelsen mente, at den kamp var vundet, og at terrorregimet var brudt, selvom det ved nærmere eftersyn ser ud til, at Mikkelsen har måttet placere en del af de slagte i kanonudvalgene. Den nye front er en følge af globaliseringen og ikke mindst den terrorisme, som de senere år har sat forholdet mellem ytringsfrihed og sikkerhed på dagsordenen. Ifølge Mikkelsen drejer det sig om kampen mod islamisk fundamentalisme og tendenser til af frygt for denne at begrænse ytringsfriheden og den danske kultur.

Der er stadig mange slag, der skal slås. Et af de vigtigste handler om den konfrontation, vi oplever, når indvandrere fra muslimske lande nægter at anerkende dansk kultur og europæiske normer. Midt i vores land – vores eget land – er der ved at udvikle sig parallel-samfund, hvor minoriteter praktiserer deres middelalderlige normer og udemokratiske tankegange. Det kan vi ikke acceptere. Det er her, vi har kulturkampens nye front. (Brian Mikkelsen, citeret efter Politiken 27. sep. 2005)

Kulturkanonen skulle være en »gave« til de knap så udviklede og et våben mod ikke blot terror inspireret af islam, men islamisk kultur som sådan. Det var i samme kampånd, Jyllandsposten i okto-

ber trykte de 12 Muhammed-tegninger. Netop som en provokation og en understregning af en markant forskel og en særlig national dansk kultur.

Det moderne sekulære samfund afvises af nogle muslimer. De gør krav på en særstilling, når de insisterer på særlig hensyntagen til religiøse følelser. Det er uforenligt med et verdsligt demokrati og ytringsfrihed, hvor man må være rede til hån, spot og latterliggørelse. (Jyllands-Posten 30. sep. 2005)

Mikkelsens ideologiske grundholdning drejer sig om ideen om det sociale fællesskab som blodfællesskab forskelligt fra et socialt kontraktfællesskab. Dermed antydes uoverstigelige etniske forskelle og en konflikt eller kamp mellem civilisationerne.

En middelalderlig muslimsk kultur bliver aldrig lige så gyldig herhjemme som den danske kultur, der nu engang er groet frem på det gamle stykke jord,... (Brian Mikkelsen. 26. sep. 2005).

Der er ingen tvivl om, at Muhammed-tegningerne og Mikkelsens kanon kan ses i forlængelse af hinanden og blev set som sådan af de 11 muslimske ambassadører, i øvrigt også med Louise Freverts (DF) sammenligning af muslimer med kræftknuder, og var en central årsag til at regeringen blev inddraget i Muhammed-krisen. Det førte som bekendt til, at ambassadørerne advarede om, at disse tegninger kunne udløse reaktioner i muslimske lande, og man efterlyste et dialogmøde med Fogh Rasmussen. Om ambassadørerne mente, at Fogh

Rasmussen skulle sørge for, at Jyllands-Posten skulle straffes af en domstol eller blot dementere regeringens medvirken, står hen i det uvisse. Det korte af det lange er, at Fogh Rasmussen nægtede dialogen og stod fast på ytringsfrihedens absolutte ukrænkelighed. Det førte til en af de største udenrigspolitiske kriser i efterkrigstiden. Ironisk nok måtte Brian Mikkelsen selv undskyldte overfor kanonudvalget og trak sine ord tilbage under pres fra de mange kulturradikale deltagere. Kanonen var en folkegave uden noget egentligt opdragende formål: ingen tvang, men et tilbud. Men Mikkelsens tænkning af kunsten som særlig national og demokratisk er i strid med kunsten som autonom. I den forstand blev konflikten ikke løst, og måske havde det ændret det efterfølgende kriseforløb, hvis kanonudvalget havde nægtet at arbejde under Mikkelsens synspunkter, som i øvrigt blev genfremsat marts 2006 og førte til, at enkelte forlod projektet.

Fronten i kulturkampen står mellem på den ene side det nationalistiske højre (DF), dele af regeringen, Venstre og Konservative, og formodentlig vil der også være en del tilhængere af dette kultursyn langt ind i Socialdemokratiet og på venstrefløj. Det drejer sig primært om en beskyttelse mod multikulturalismen. På den anden side står især kulturradikale fra det Radikale Venstre, dele af de Konservative og dele af fagbevægelsen, Socialdemokratiet og venstrefløj. Debatten om både kulturkanonen og Muhammed-tegningerne har netop vist, at kulturkampen ikke ganske følger de politiske partigrupperinger. Der er tale

om en gentagelse af fronterne mellem kulturradikalismen og rindalismen, som den kom til udtryk helt tilbage i midten af 60'erne og som senere førte til udspaltningerne af Fremskridtspartiet og Centrumdemokraterne. Forenklet sagt er det modsætningerne mellem en fløj, som ser det som sin opgave at beskytte det nationale mod globaliseringen, og repræsentanter for en fløj, som ser globaliseringen som en udfordring og en realitet, som gør multikulturalismen til et vilkår, man må lære at leve med. Både højre- og venstrefløjen har været spaltet mellem det lokale og det globale, og dette har afspejlet sig i kunsten og kulturkampen samt konflikten specielt omkring EU. Den store forandring efter 2001 er, at offensiven i kulturkampen har skiftet side således, at det nu er den politiske magt, som benytter den kulturradikale retorik. Denne overtages og genlanceres, men nu som dogmatisk retorik befriet fra kulturradikalismens frihedsprojekt: reformbevægelser, oplysningsbevægelser, psykoanalysens terapeutiske praksis, anti-autoritære og anti-normative kunst og kulturopfattelser.

Kulturkampen er siden 2001 i stigende grad blevet kædet sammen med spørgsmålet om terrorisme. Ganske vist har mange påpeget, at terrorismen ikke er en ydre fjende, men udvikles i modernitetens centre og er udtryk for en frustration og utilstrækkelighedsfølelse produceret af moderniteten. Hvis dette har noget på sig, er det oplagt at terrortruslen ikke blot kan overvindes ved offensivt at manifestere absolutte, ukrænkelige værdier for derved at udgrænse »fremmedheden«. Tværtimod kræver det dialog.

Det samme gælder i forhold til islamiske samfund, hvor konfrontationen i værste fald blot eskalerer krisen.

Rekonstruktionen af den nationale enhedskultur har udviklet en stigmatisering af holdningsmæssige »afvigelser«, og den kulturrelativistiske positions insisteren på kvalitetsdebat som en proces identificeres som en skjult tilslutning til terrorpositionen og som forsvar for dennes undertrykkelser, hvad enten det gælder forbudet mod eller kravet om »tørklædet« eller fordømmelsen af eller udbredelsen af Muhammed-tegningerne. Igen tegner der sig en modsætning mellem en absolut demokratiopfattelse og en dynamisk, processuel. Det er forskellen på Fogh Rasmussens såkaldte »bukke og får«.

Både kunstautonomien og ytringsfriheden kommer i spil i form af forskellige typer af politiske indgreb, som kan være direkte eller indirekte. Fogh Rasmussen har legitimeret tegningerne ved at afstå fra kvalitetsdiskussionen. Retten til at ytre sig er blevet kvalitet i sig selv, og det ligger lige for at sige, at denne ret forveksles med kravet om ytring som en kamp mod islamisme. Kanoniseringen, som Fogh Rasmussen foretager af tegningerne, er dermed et led i kulturkampen og en ensretning af den danske kultur, som spændes for et bestemt formål. Grænsedragninger forgår både i forhold til etnicitet og i forhold til æstetik.

Muhammed-krisen drejer sig om billedforbudet i islamisk kultur. Men den borgerlige kultur har også sine billedforbud. Parallelt med Muhammed-krisens debat om ytringsfrihed var sagen om Jørgen Leths *Det uperfekte menneske*

(2005), som drejede sig om ytringsfriheden i forhold til mere eller mindre vulgære drømme, og som førte til straf, latterliggørelse og forhånelser. Billedforbudet findes ikke kun i islamisk kultur. Også den kristne kultur rummer billedforbudet, og forbudet mod »dansen om *gulvkalven*« som forskellige erstatningsrepræsentationer. Billedforbudet findes i den platoniske tænkning, som fordømmer billedet som et blændværk, og Platon truer med at ekskludere kunstnerne fra staten. Leth havde tilsyneladende overtrådt billedforbudet: Sådan »falder« et menneske ud af kanonen.

Interessant nok benytter *Dogme 95* billedforbudets retorik i sin kritik af den dominerende dramaturgi, som skjuler sin egen karakter af repræsentation, og som er for »dygtig« og for effektiv. *Dogme 95* formulerer behovet for den »dårlige« dramaturgi, som afslører kameraet og lader situationen blive eksplicit filmisk og derved autentisk på et nyt plan som billeddrystelse og en filmisk bevidsthed. *Dogme* er interesseret i selve regelbrudet, hvor man obstruerer kanonen.

Samtidig med at ytringsfriheden forsvares i sin absolutte karakter, genindføres billedforbudet i andre sammenhænge. Det er et paradoks, som man finder gentaget igen og igen. Specielt Dansk Folkeparti benytter retten til at kalde muslimer en pest, og samtidig søger man at begrænse ytringsmulighederne for en kritisk kunst. Således skabte Christian Lollikes *Dom over skrig* (2004) og *Underværket* (2005), der begge forsøger at beskrive og analysere den vold, som knytter sig til faktiske handlinger som massevoldtægt i Århus og angre-

bene 11. september 2001, politisk reaktion og krav om fratagelse af statsstøtte til kunst, som blot ved benævnelsen siges at »fremme terror«. Der skelnes ikke mellem fiktions-personernes ytringer og værkets udsigelse.

Ytringsfriheden bliver fremstillet som »hjerterblod«, en essentiel værdi i det borgerlige samfund. Men i praksis er der tale om en performativ handling, som altid berører grænserne og konteksten. Ytringsfriheden er et fænomen, som er konstant udsat for politisk og performativ forhandling. Det gælder også kunsten og kanonbegrebet.

Kulturkanon

Kulturkanonen blev lanceret i januar 2006 og medførte debatter både for og imod. Mest spektakulær var dogmeinstruktør Lars von Trier, som i en kortfilm klippede Dannebrog i stykker, syede de fire røde firkanter sammen og sendte flaget til tops under afspilning af Internationale. Formodentlig var det en anti-nationalistisk aktion mod kanoniseringen af den »gode« kunst, hvor Trier selv har dyrket den »håndholdte og dårlige« film, som bryder alle konventioner. Ekstra ironisk er det naturligvis, at Triers *Idioterne*, som hylder det ikke-konventionelle og ikke-kanoniske såvel tematiske som formmæssigt, er blandt de tolv kanoniserede film.

Opdraget var syv lister med 12 værker og kan således allerede siges at være problematisk i sin adskillelse af kunstarterne. Pointen med en kulturkanon kunne efter min mening være, at der var rum for en række af de nye kunstudtryk som video, digitale medier, per-

formance og installation, som blander de traditionelle kunstmedialiteter. Hvis en kanon ikke blot vil registrere fortiden, men også være fremadrettet og åben for nye kunstudtryk og former, er det faktisk en god ide med en tværæstetisk kultur og kunstkanon⁷. Ellers er der jo tale om et enkelt regelsæt, som dog overraskende nok blev modarbejdet til ukendelighed i de enkelte lister. I litteraturlisten blev der indført en lyrikanologi. Musiklisten delte sig i to lister for klassisk og rytmisk musik med flere antologier. Billedkunstlisten havde som forudsætning, at livsværket var afsluttet. Scenekunsten havde fravalgt værker fra de seneste ti år. Man tilføjede en børnekulturliste med plads til Anders And, som man kunne mene var amerikansk i sin oprindelse. Kulturkanonen blev et kludetæppe af selvopfundne regler og regelbrud og en demonstration af, at kanonbegrebet ikke i sig selv er et entydigt fænomen. Det er lige før, man kan kalde den en kulturradikal parodi. Det heterogene forekommer dog langt fra refleksivt, men netop tilfældigt. Det afspejler formodentlig en række bastante indre stridigheder.

Scenekunstkanonen er som de øvrige præget af en række mere eller mindre arbitrære regler og selektionsmekanismer.

Værket skal repræsentere et nybrud, skal fortælle en fællesmenneskelig historie, der rækker ud over sin tid. Det skal kunne udfordre publikum og teaterfolk af i dag, have vist sig holdbart i virkelighedens verden og repræsentere et unikt håndværk. Det skal kunne spilles i dag og give mening for dem, der

vil fortælle historien, men først og fremmest for det publikum, der skal modtage og bruge det. Men vigtigst skal værket have den særlige kvalitet, at det nærmest skriger på at blive iscenesat og i særlig grad lever i mødet med publikum. (Scenekunstudvalget).⁸

Værkerne skal altså både være klassiske (tidløse) og avantgardistiske (nybrydende) hvilket deler kanonen i seks dramatiske værker, som kan genopføres, to værker som er tidstypiske og pejlemærker for nutidens scenekunst: Julemandshæren og Sort Sol. Dertil kommer tre danseværker og en revyanologi med fire numre/scener.

Hvis man skal pege på en rød tråd, er det, at disse værker tematisk, formelt eller kontekstuel har markeret en brudflade, nytænkning, modstand eller simpelthen et opgør med traditionen. På forskellige måde og til forskellige tider. Det kan undre, at Henrik Ibsens *Et dukkehjem* ikke er med. Måske er det fordi, Ibsen var nordmand (ligesom Holberg) og skrev stykket i Italien, men det havde premiere på Det kongelige Teater i 1879 og var med til at revolutionere teatret og teaterkulturen. I øvrigt er Ionesco som forfatter til *Enetime* jo fransk. Udvalget vedkender sig i øvrigt kanonens samspil med verdens teaterstrømninger. Der er både dramaer, koreografier og teatergener repræsenteret. Man kan undre sig over fraværet af egentlige scenekunstværker og værker af teaterinstruktører som eksempelvis Peter Langdal, Klaus Hoffmeyer, teaterteams som Dr. Dante eller nyere dramatikere som eksempelvis Astrid Saahlbach eller Line Knutzon. Man kan undre sig over listens meget

brede værkbegreb, som inkluderer musikgruppen Sort Sol, der må siges at have en symbolsk karakter indenfor kanonens egen autonomi, en form for dekonstruktion af listen indefra. Også revyantologien er et bemærkelsesværdigt genrevalg, hvor Kai Normann Andersens melodi *Man binder os på mund og hånd* fra 1940 kanoniseres for anden gang, idet den også optræder i Musikkanonen. Genrer som performance, gruppeteater og børneteater er ikke repræsenteret. Listen afholder sig fra de seneste 10 års scenekunst, mens man fremhæver, at det er det levende teater, det hele drejer sig om, og at man forudser, at kanonen vil blive uaktuel om få år. Kanonudvalget mener, der skabes »en dynamisk scene-kunstkanon hver eneste sæson«. På den måde er der en række indre modsætninger. Kanonen er først og fremmest anti-dogmatisk og heterogen uden af den grund at fornægte, at visse værker besidder forskellige former for kvalitet. Kanonens selektion, hvor klassikerpositionen kombineres med nybrud sammenfatter modstridende kvaliteter og er tendentielt selvopløsende, hvilket måske netop er dens kvalitative moment. De mere eller mindre tilfældige selvvalgte regler kan dog have en debatskabende funktion som *en rystelse* af kunstbegrebet, hvor kunstdom og kunstsyn støder sammen.

Hvis kanonen skulle være en demonstration af teatrets mangfoldighed og »nybrud« ville Flindts *Dødens triumf* måske være et mere markant bud. Desuden ville nyskabende scenekunstværker som eksempelvis Odin Teatrets *Itsi Bitsi* (1991 -) eller Hotel Pro Formas

Hvorfor blir det nat, mor (1989) være oplagte. Begge ville være eksempler på væsentlige kunststrategier, hvis udgangspunkt er fremmedheden og den kulturelle heterogenitet både som kulturel og æstetisk rystelse.

Afslutning

Kanonbegrebet er åbent for diskussion, og mit synspunkt er, at kanon handler om kvalitetsbegrebet i relation til kunst og kunstautonomien, ikke som en essentiel samling værker med særlige egenskaber, men som et felt bestående af særlige iagttagelsestraditioner, selviagttagelsesmekanismer og refleksioner. Det er disse, som kan skærpes og styrkes i en kanondebat, ikke i en harmonisk enhedslighed, men som forskellighed og heterofoni. Kanon skaber historicitet og mulighedsbetingelser for nye handlinger. Den aktuelle kanon kan ses som en del af den aktuelle kulturkamp, og i den sammenhæng anser jeg det for vigtigt at påpege, at kanonbegrebet ikke kan reduceres til en bestemt fundamentalistisk optik, og at det er muligt at diskutere en dynamisk og foranderlig kanon.

Kanon er en kunstsamling og en præsentation af kunst, som ikke tager hensyn til andre værdier end dem, som kunsten selv skaber. En kunstkanon forudsætter et kunstbegreb, der kan udpege centrale værker og i den forstand udøve en kunstdom, som inkluderer og ekskluderer for at afgrænse samlingen. Kunstsamlingen forudsætter og skaber en særlig kunst-iagttagelse, som igen genforhandler kunstfeltets autonomi som et historisk grundlag. Det 20. århundredes kunst-udvikling har vanskeliggjort begrebet

kunstsamling. Modernismen har søgt at renske og redefinere kunstbegrebet og de enkelte kunstarters specificitet som litteraturens litteraritet, teatrets teatralitet, billedets visualitet eller musikkens musikalitet. Avantgardisme, minimalisme og postmodernisme har derimod opløst kunstarter ved at påvise, at hvad som helst kan være kunst, og at kunstarterne kan blandes. Kunstsamlingen er blevet et usikkert rum, som både kan rumme traditionelt udførte kunstobjekter, masseproducerede objekter og hændelser i tid og rum, som hverken kan gentages eller dokumenteres fuldt ud. Idet *readymaden* godkendes som kunst og indskrives i en kunstkanon er denne ikke essentialistisk, men konstruktivistisk, performativ og funktionel ved at sammenfatte nogle paradigmatisk forskellige og ligheder og receptionsmuligheder.

Som nævnt forudsætter kanon en selektion, og diskussionen af selektionsmetoder er interessant, ikke blot fordi den er nødvendig i forhold til ovenstående, men også fordi den er et grundlag for en kunstpræsentation. Der findes naturligvis en række forskellige selektionsmetoder og næppe én afgørende rigtig. Det mest enkle er naturligvis en selektion som skaber en distinktion mellem kunst og ikke-kunst og en selektion mellem kunstarterne. Dertil kommer en selektion mellem dansk og international kunst forbundet med en historisk udvikling af stil og genre. Er en historisk selektion betinget af en udviklingsoptik, eller er den i virkeligheden betinget af en retrospektiv optik, som dannes ud fra det, man mener, er det nyeste eller vigtigste i historien? En historisk selek-

tion vil producere idealtypiske modeller eller typologier og kan både foregå fra modellens paradigmatisk centrum eller derfra, hvor modellen er ved at bryde sammen. En historisk kanon kan således både være selekteret i forhold til idealtypiske modeller og skandaleværker, som ofte viser sig at pege frem mod nye kunstformer. Den historiske selektion kan foregå ud fra værkets status i samtiden og ud fra dets historiske aktualitet eller universalitet, ud fra formelle kriterier, hvor nye overskridende kunstudtryk viser sig, eller ud fra indholdsmæssige og tematiske dimensioner. Endelig kan selektionen foregå ud fra receptionen og tilskuerens optik. Skal kanonen have et dannende aspekt i forhold til identitet og dankhed, eller skal kanonen i sig selv skabe kunstrefleksivitet? Enhver kanon er en retrospektiv konstruktion, som tildeler et værk kunstneriske kvaliteter som peger på mønstergyldige værker som idealtypiske modeller, som ud over at bekræfte værket er en handlingsvejledning⁹ i forhold til æstetisk viden og erfaring. En national statsautoriseret kanon vil, kunne man frygte, være blokerende for en sådan interesseløshed i form af et bestemt nationalt spejls- og erkendelsesforhold i kraft af pensum, lærebøger, indlæringsystemer og fortolkningsmodeller, som selvfølgelig kan ændre sig, men hvor der vil være en betydelig inert, langsommelighed og vanskeliggjort omstillingsevne.



The Democracy (Foto: Das Beckwerk)

Noter

- 1 Chefdramaturg Karen-Maria Bille, dramatiker Jokum Rohde, skuespiller Sonja Richter, forfatter og anmelder Erik Aschengreen, teaterchef Flemming Enevold (formand).
- 2 F.eks. Egon Clausen: *Den skadelige kanon*. Tiderne Skifter 2005.
- 3 Stjernfelt og Thomsens: *Kritik af den negative opbyggelighed*. Vindrose 2005.
- 4 Jørn Erslev Andersen: *Værklighed*. Modtryk 2005.
- 5 Karen Klitgaard Povlsen og Anne Scott Sørensen (red.): *Kunstkritik og kulturkamp*. Klim 2005.
- 6 Der henvises her til Kulturministeriets hjemmeside, hvor hensigten med projektet uddybes.
- 7 Jf. *Kulturens fremtid: Æstetik uden grænser* (Statens Humanistiske Forskningsråd, 2004).
- 8 Der henvises til Kulturministeriets hjemmeside.
- 9 Se Mads Rosendahl Thomsen: *Kanoniske konstellationer*. Syddansk Universitetsforlag 2003 samt Mads Rosendahl Thomsen (red.): *Passage* 30, 1998.

Erik Exe Christoffersen (f. 1951), lektor ved Institut for Æstetiske Fag. Udkommer med en bog om kanoniske værker: *Teaterhandlinger – Fra Sofokles til Hotel Pro Forma* på forlaget Klim, 2007.