

NOK STØTTE, MEN IKKE STYRE

En systemteoretisk analyse af Kulturministeriets styring af dansk musikudvikling

STEERING THE UNPREDICTABLE

A system theoretical analysis of the political steering of Danish music development



16. SEPTEMBER 2019

KANDIDATAFHANDLING I POLITISK KOMMUNIKATION OG LEDELSE

Matias Flensburg (116688) & Mathias Marcussen (93719)

Vejleder: Erik Caparros Højbjerg, Institut for Ledelse, Politik & Filosofi, CBS

Anslag: 244.842

Normal sider: 116

Billede på forside:

Danline.dk

ABSTRACT

This master thesis investigates how the political steering of art results in a paradoxical situation, where securing the reproduction of art results in the destruction of it. The political system communicates: 'Do as you are told', and at the same time: 'Be independent'. We investigate this subject, by focusing on the Danish Ministry of Culture, and its political steering of the reproduction of Danish music.

The thesis applies Niklas Luhmann's System Theory approach and through second order observations of the semantics regarding cultural policy, we observe a fundamental transformation in the purpose of art - from playing an educational part in the Danish welfare system, to having a multitude of opposing purposes. The central problem for this thesis is: *How is it possible for the state to steer creative unpredictability, based on an analysis of the political steering of Danish music, done by The Danish Ministry of Culture in the period 1967-2018?*

By applying Luhmann's semantics apparatus, we observe how the Danish Ministry of Culture, since its inauguration, have been steering art and feeding it with a self-proclaimed purpose, whilst being reflective about arts necessity of freedom. We observe how art today is claimed to be public care, educational, profitable, unpredictable, challenging, competitive, create identity and satisfies an audience.

This multitude of purposes leads to the desire of Danish music that excels in being internationally oriented, and thus not Danish. It leads to the desire of creating conditions for the creation of musical innovation, whilst demanding a certain type of music that is audience oriented. Lastly, we observe how the multitude of opposing purposes leads to the desire of creative unpredictability, but only as long as it is profitable.

The Danish Ministry of Culture hides these paradoxes, by creating the illusion of freedom. It is therefore every musician's responsibility, to discover new types of art, which can deal with the tension in the paradoxes. Free art becomes the solution, that makes way for the creation of music done on the premises of the musician, and at the same time creates the option for more demands in the future.

With the thesis, we problematize that the political steering of art and similar creative dynamics cannot be a formalized steering that demands or sets goals for art, since it limits arts ability to be itself. The steering must reflect on it's own steering limit and the creative unpredictability to unfold. Otherwise, the steering ends up being unfocused and contradictory, which makes the ambition of steering even more unlikely.

INDHOLDSFORTEGNELSE

KAPITEL 1 - INDLEDNING	6
1.1. PROBLEMFELT	7
1.1.1. Problemformulering	9
1.2. LÆSEVEJLEDNING	10
KAPITEL 2 - ANALYSESTRATEGI	11
2.1. VIDENSKABSTEORETISK POSITIONERING	11
2.2. TEORETISK RAMME: LUHMANN'S SYSTEMTEORI	12
2.2.1. Iagttagelsesbegrebet	12
2.2.2. System og omverden	13
2.2.3. Kommunikationsbegrebet	15
2.2.4. Samfundets uddifferentiering	16
2.2.5. Strukturelle koblinger	19
2.3. ANALYSERNES IAGTTAGELSESPROGRAM	20
2.3.1. Analysedel 1 – Semantikanalyse	21
2.3.2. Analysedel 2 – Formanalyse	26
2.3.3. Analysedel 3 – Analyse af Kulturministeriets afparadokseringsstrategier	28
2.3.4. Sammenfatning – Analysernes muligheder og umuligheder	30
2.4. KONSTRUKTION AF EMPIRI	32
KAPITEL 3 - KULTURPOLITIKKEN SOM FELT	34
KAPITEL 4 – HISTORIEN OM DEN USTYRLIGE KUNST	37
4.1. FØRSTE NEDSLAG I PERIODEN	37
4.1.1. En alsidig kulturpolitik	38
4.1.2. To sider af kunsten	40
4.1.3. Støtte – en motiverende funktion	42
4.1.4. Udlandet som inspirationskilde og udstillingsvindue	44
4.1.5. Delkonklusion	45
4.2. ANDET NEDSLAG I PERIODEN	46
4.2.1. Kulturpolitikens udvidelse	46
4.2.2. Kunstens nye sontring	49
4.2.3. Støtte gennem ytringsfrihed og kvalitet	50
4.2.4. Udlandets muligheder gennem eksport	51
4.2.5. Delkonklusion	53

4.3. ET DYK I HISTORIEN.....	54
4.4. TREDJE NEDSLAG I PERIODEN	55
4.4.1. Den omstillingsparate kulturpolitik	56
4.4.2. Den etablerede og den folkelige kunst.....	58
4.4.3. Den forældede støtte.....	60
4.4.4. Udlandet som konkurrent	61
4.4.5. Delkonklusion	63
4.5. FJERDE NEDSLAG I PERIODEN	64
4.5.1. Kultur- og erhvervspolitikens alliance	65
4.5.2. Kunsten der ikke må være kunst	67
4.5.3. Den visionære støtte.....	69
4.5.4. Udlandets nye internationale scene	70
4.5.5. Delkonklusion	72
4.6. FEMTE NEDSLAG I PERIODEN	73
4.6.1. En selvmodsigende kulturpolitik.....	74
4.6.2. Den bedste kunst.....	76
4.6.3. Støtten som en fremtidsinvestering	77
4.6.4. Udlandet i Danmark.....	79
4.6.5. Delkonklusion	80
4.7. KONKLUSION	82
KAPITEL 5 – KOMMUNIKATIONENS UMULIGHEDSBETINGELSER.....	84
5.1. EN SÆRLIG DANSK INTERNATIONALISERING	84
5.1.1. Identifikation af forskellens inderside	85
5.1.2. Identifikation af forskellens yderside	86
5.1.3. Forskellens re-entry	88
5.2. EN PUBLIKUMSBESTEMT KUNSTNERISK FRIHED	89
5.2.1. Identifikation af forskellens inderside	90
5.2.2. Identifikation af forskellens yderside	91
5.2.3. Forskellens re-entry	92
5.3. EN KUNSTNERISK VÆKSTFAKTOR.....	93
5.3.1. Identifikation af forskellens inderside	93
5.3.2. Identifikation af forskellens yderside	94
5.3.3. Forskellens re-entry	95
5.4. DELKONKLUSION.....	97

KAPITEL 6 – NÅR UMULIGHEDEN BLIVER MULIG	98
6.1. STRATEGI 1: MUSIKKENS OVERLEVELSE	98
6.2. STRATEGI 2: MUSIKKENS PÆDAGOGISERING.....	101
6.3. STRATEGI 3: MUSIKKENS POTENTIALISERING	103
6.4. BLINDE PLETTER.....	105
6.4.1. Kulturministeriets magtesløshed	105
6.4.2. Den formaliserede kunst.....	107
6.4.3. Den grænseløse kulturpolitik.....	109
6.5. DELKONKLUSION.....	111
KAPITEL 7 KONKLUSION	113
7.1. PERSPEKTIVERING	116
LITTERATURLISTE	118

KAPITEL 1 - INDLEDNING

Dette speciale viser, at når kulturpolitikken forsøger at styre kunsten, så bliver styringen paradoksalt, idet den ødelægger det, den forsøger at få mere af. Kulturpolitikken har altid beundret kunsten for dens frihed til at udfordre, inspirere og underholde. Noget som Julius Bomholt, Danmarks første Kulturminister, var reflektiv omkring, da han gjorde 'Nok støtte, men ikke styre' til kulturpolitikken motto (Kulturministeriet, 2011). Netop derfor er det paradoksalt, at kulturpolitikken konstant har begrænset kunstens muligheder for at være det, den beundres for.

"På kunstens område er ytringsfriheden særlig væsentlig. [...], men det er en betingelse for kunstens trivsel og for den kunstneriske fornyelse, at ytringsfriheden fastholdes. Det er også en forudsætning for, at kunstnerne kan opfylde den af deres funktioner, der består i, at de kan inspirere til, at udviklingen føres videre, og at samfundet ikke forstener." (Kulturministeriet, 1977).

Kunsten har altid været en del af kulturpolitikken og er blevet tildelt en række formål, der har begrænset den frihed, som er forudsætningen for dens trivsel og kunstneriske fornyelse. Op gennem 60'erne og 70'erne handlede kulturpolitikken om at få kunsten ud til borgerne, da den skulle danne befolkningen. I 80'erne skulle kunsten bedrive omsorg og aktivere borgerne, så de ikke blev efterladte i hjemmet som følge af den stigende arbejdsløshed, og i 90'erne skulle kunsten give identitet og bevidsthed om fortiden i en ny virkelighed præget af større international påvirkning.

Fra årtusindeskiftet og frem til i dag har kulturpolitikken handlet om at gøre kunsten rentabel og få kunsten til at indgå i konkurrencesituationen på det internationale marked. Over en næsten 60-årig periode har kulturpolitikken forsøgt at styre kunsten til at være noget, den ikke er, og dermed begrænset dens mulighed for at være det, den beundres for. Kulturpolitikken står dermed med samme problem som frivillighedspolitikken:

"Denne udvikling fra først at efterstræbe den frivillige verden for dens anderledeshed for så senere at begynde at stille krav, der netop undergraver dens muligheder for at være frivillig på sin egen måde, minder således om scenerne fra et dårligt ægteskab." (la Cour, 2014, s. 138).

Specialets ambition er at udfolde styringsproblematikken fra frivillighedsområdet inden for kulturpolitikken, men også at vise, hvordan styringen af kunsten besværliggøres af en række modstridende krav.

1.1. Problemfelt

Dette speciale tager udgangspunkt i samme styringsproblematik, som gør sig gældende på frivillighedspolitikens område. Frivillighedspolitikken baserer sig på en ledelsesform: *"[...] der gerne vil anspore til sin egen selvmodsigelse, fordi den efterstræber en autenticitet og et innovativt potentiale, den kun kan genkende, hvis den overskrider samme ledelses beslutninger."* (la Cour, 2014, s. 100-101).

I frivillighedspolitikken får det politiske system øje på frivilligheden og iagttager en indsats, der er anderledes end den offentlige velfærdsindsats, fordi den er uforudsigelig og innovativ. I statens blik reduceres den frivillige sociale indsats til en ressource, som man vil udnytte i den offentlige velfærdsindsats. Frivilligheden gøres dermed til genstand for styring og får en række formål, der ligger uden for det, den anerkendes for.

Dette medfører, at frivilligheden taber det, der i første omgang gjorde den til genstand for styring. I et forsøg på at gøre den frivillige sociale indsats til et supplement til den offentlige velfærdsindsats, gør frivillighedspolitikken sig blind for, at frivilligheden mister sin frihed til at være uafhængig, uforudsigelig og innovativ. Staten står tilbage med en frivillighedspolitik, der ikke ønsker sin egen succes:

"Som vi har set, er statens frivillighedspolitik grundlæggende i splid med sig selv, fordi den stiller en række krav til de frivillige organisationer, samtidig med at den efterstræber noget andet. Sat på spidsen kan man sige, at hvis frivilligheden forsøger at forme sig i statens billede af den, risikerer den at måtte opgive sig selv som frivillig, for at blive den frivillighed, som staten alligevel

ikke vil have! Statens frivillighedspolitik er som en person, der på en gang siger: 'Her har du mit billede af dig, som jeg vil have dig', og samtidigt hvisker: 'Men pas på, at du ikke taber dig selv i din iver efter at leve op til mine krav.'" (la Cour, 2014, s. 139).

Staten efterlades i en paradoksal situation, hvor alt den kan gøre er at træffe politiske beslutninger, men samtidig efterstræber en praksis, der ikke refererer til beslutninger, men kun sin egen paradoksalt formulerede logik (la Cour, 2014).

Formålet med nærværende speciale er at intervenere i det felt, La Cour har kridtet op. Hvordan styrer man noget grundlæggende ustyrligt? Vores bidrag til feltet er at vise, hvordan styringsproblematikken fra frivillighedsområdet kan genfindes i kulturpolitikken, men også at styringen af kreativ ustyrlighed medfører en række modstridende krav, der besværliggør styringen yderligere.

På samme måde som staten beundrer frivillighedens særegenhed i form af autenticitet og innovativt potentiale og forsøger at tage den i besiddelse, iagttager vi, at Kulturministeriet beundrer kunsten for dens kreativitet, eksperimenter og innovative potentiale, men samtidig begrænser dens mulighed for at være dette:

"Kunsten og kulturen er i min optik grundforskning i innovation, fordi der i kunsten og kulturen er et frirum til at finde helt nye perspektiver og synsvinkler, der gavner både sammenholdet, kulturen og økonomien." (Kulturministeriet, 2012, s. 4).

Men hvor La Cour iagttager, at problematikken er ny inden for socialpolitikken, vil specialet vise, at det er en styringsproblematik, som har været aktuelt i kulturpolitikken siden 1967. Vores analyse af Kulturministeriets kommunikation er derfor en udfoldelse af problematikken med det formål at vise, hvordan styring af kreativ ustyrlighed søges håndteret ved at inddrage flere hensyn i kommunikationen, men resulterer i øget ustyrlighed og modsatrettede krav. Vi tilbyder dermed Kulturministeriet et grundlag, hvorpå man kan diskutere, hvordan fremtidens kulturpolitik skal formes. Dette leder os til specialets problemformulering.

1.1.1. Problemformulering

Hvordan kan staten styre kreativ uforudsigelighed, med udgangspunkt i en analyse af Kulturministeriets styring af dansk musik i perioden 1967-2018?

Følgende arbejds spørgsmål skal hjælpe os til at besvare problemformuleringen:

1. *Hvordan har Kulturministeriet i perioden 1967-2011 skabt betingelser for styring af dansk musikudvikling?*

Det første arbejds spørgsmål udfoldes med udgangspunkt i en semantikanalyse, hvis fokus er på, hvordan kommunikationen historisk har skabt betingelser for den nuværende styring af dansk musikudvikling. Kommunikationens umulighedsbetingelser er derved også stafetten som semantikanalysen leverer videre til næste analysedel.

2. *Hvordan opstår kommunikationens umulighedsbetingelser i Kulturministeriets nuværende styring af dansk musikudvikling?*

Andet arbejds spørgsmål skal derefter vise, hvordan kommunikationen er umulig. Dette gøres med udgangspunkt i en formanalyse, hvor vi ser på, hvilke målsætninger Kulturministeriet har med musikudviklingen, og hvordan disse målsætninger er modstridende.

3. *Hvordan håndterer Kulturministeriet kommunikationens umulighed?*

Tredje arbejds spørgsmål skal til slut udfolde kommunikationens umulighed ved at vise, hvordan den alligevel gøres mulig, og hvilke implikationer dette har for kommunikationen. Til grund for besvarelsen af de tre arbejds spørgsmål ligger et systemteoretisk perspektiv, som tager udgangspunkt i Niklas Luhmann. Det systemteoretiske perspektiv får betydning for, hvordan vi kan konstruere vores genstandsfelt, hvorfor vi i næste kapitel redegør for speciallets analysestrategiske overvejelser, samt den teoretiske ramme.

1.2. Læsevejledning

Kapitel 2 præsenterer specialets videnskabsteoretiske udgangspunkt, de analysestrategiske valg og specialets empirikonstruktion.

Kapitel 3 introducerer kort kulturpolitikken som felt. Kapitlet reflekterer over, hvordan vores speciale adskiller sig dels fra styringsproblematikken på frivillighedsområdet og dels fra Rasmussens feltundersøgelse.

Kapitel 4 er specialets første analysedel, som besvarer det første arbejdsspørgsmål ved hjælp af en semantisk analyse, der undersøger betingelserne for Kulturministeriets aktuelle styring af dansk musikudvikling. Semantikanalysen tager udgangspunkt i, hvordan Kulturministeriets iagttagelser af kulturpolitikken, kunsten, støtte og udlandet har ændret sig.

Kapitel 5 er specialets anden analysedel, der besvarer det andet arbejdsspørgsmål med en formanalyse, hvor kommunikationens umulighedsbetingelser opstilles.

Kapitel 6 er specialets sidste analysedel og besvarer det sidste arbejdsspørgsmål med en analyse af de afparadokseringsstrategier, Kulturministeriet benytter. Analysen viser først afparadokseringsstrategierne for herefter at reflektere over implikationerne ved styringskommunikationen.

Kapitel 7 består af den afsluttende konklusion, samt en perspektivering af specialets bidrag til en samtidsdiagnostik.

KAPITEL 2 - ANALYSESTRATEGI

I dette kapitel præsenterer vi de analysestrategiske valg, der ligger til grund for den viden, vi producerer med specialet. Analysestrategien er afgørende for, hvilke problemstillinger specialet kan stille, og hvilke konklusioner vi kan uddrage heraf. Specialet er opbygget af tre delanalyser - en semantikanalyse, en formanalyse og en analyse af de afparadokseringsstrategier, Kulturministeriet håndterer paradokserne med. De tre delanalyser skal tilsammen besvare specialets problemformulering og de tilhørende arbejdsspørgsmål.

Dette kapitel indledes med en redegørelse for specialets videnskabsteoretiske udgangspunkt. Herefter følger en introduktion af Niklas Luhmann og hans systemteoretiske begreber, der udgør specialets teoretiske ramme. I forlængelse heraf redegør vi for vores analysestrategiske blik og konditionering, samt de muligheder og umuligheder analysedesignet giver. Til sidst følger en kort redegørelse for, hvordan vi har konstrueret det empiriske materiale.

2.1. Videnskabsteoretisk positionering

Med specialet undersøger vi, hvordan Kulturministeriet iagttager kunsten, og hvordan styringen af denne har forandret sig gennem tiden. I stedet for at se på den aktuelle styring af dansk musikudvikling som noget givet, spørger vi til dens tilblivelse. Vi iagttager dermed iagttagelser og forandringer i iagttagelser og forstår dem som konstruktioner af verden. Vi placerer os på den baggrund videnskabsteoretisk i konstruktivismen, hvor det bliver muligt at forstå verden som en kontingent størrelse, der er skabt gennem iagttagelser. Vi bevæger os væk fra den ontologisk orienterede videnskabsteori, der spørger til genstandens selvfølgelighed, og over i den epistemologisk orienterede videnskabsteori, der spørger til genstandens tilblivelse (Andersen, 1999). Genstanden forudsættes ikke, og vi arbejder derfor ud fra en tom ontologi, som gør det muligt at spørge til tilblivelseshistorien.

I den epistemologisk orienterede videnskabsteori interesserer man sig ikke for metoderegler, men for analysestrategi. Dette kapitel kommer dermed til at handle om, hvordan vi konstruerer Kulturministeriets iagttagelser som objekt for specialets iagttagelser med henblik på at beskrive, hvorfra de selv beskriver (Andersen, 1999). I epistemologisk perspektiv er det val-

get af analysestrategi, der afgør hvilken viden, der kan produceres. Valget af analysestrategi har dermed konsekvenser for, hvad vi kan se, og hvordan vi kan se det. Herunder også hvad vi ikke kan se. De konklusioner, vi gør undervejs i specialet, er et resultat af vores iagttagelsesperspektiv og vores teoretiske ramme, hvorfor de lige så godt kunne have været nogle andre.

2.2. Teoretisk ramme: Luhmanns systemteori

I specialet benytter vi os af forskellige analysestrategier inden for Luhmanns systemteori. Vi redegør i dette afsnit for de begreber, der er relevante for vores analytiske arbejde, og som har betydning for, hvordan vi iagttager.

2.2.1. Iagttagelsesbegrebet

En iagttagelse er en forskelssættende operation, som iagttageren foretager. Når en iagttager iagttager, indikerer iagttageren noget inden for rammen af en forskel. Forskellen har betydning for, hvordan det markerede dukker op i relation til det umarkerede, som iagttageren ikke kan se (Andersen & Pors, 2017). Iagttagelsen består således af tre sider: den markerede, den umarkerede, og den forskel der sættes mellem de to. Iagttagelsen er enheden af forskellen mellem det markerede og det umarkerede (Andersen & Pors, 2017).

Forskellen fungerer også som iagttagerens blinde plet, da iagttageren ikke kan se begge sider af forskellen samtidigt. Dette betyder, at iagttageren ikke kan se gennem hvilken forskel, der iagttages, hvilket er et paradoks (Andersen, 1999). Iagttageren er i stand til at skelne, men kan ikke skelne, hvordan der skelnes. Iagttageren er blind for gennem hvilke andre forskelle, der kunne været iagttaget, hvilket medfører, at iagttageren ikke selv kan vurdere, om det er en hensigtsmæssig forskel at iagttage med (Andersen & Pors, 2017). Der skal derfor en ny iagttagelse til for at kunne se iagttagerens blinde plet. En sådan iagttagelse er en anden ordens iagttagelse, og den har afgørende betydning for, hvordan vi i vores speciale analyserer Kulturministeriets kommunikation.

Vores speciale bygger på anden ordens iagttagelsen, og vores iagttagelser bliver dermed iagttagelser af iagttagelser, og vi kan på den baggrund se, gennem hvilke forskelle Kulturministeriet iagttager. Vi kan altså se, hvad Kulturministeriet ikke selv kan se, og hermed hvordan før-

ste ordens iagttagelsens paradoks afparadokseres (Andersen, 1999). Konsekvensen af vores anden ordens iagttagelse af Kulturministeriets iagttagelse er dog, at vi er blinde for vores egen iagttagelse. Vi har vores egen blinde plet, og der er altså ikke noget privilegeret sted, hvorfra man kan undersøge verden, idet verden skabes i iagttagelsen (Andersen, 1999).

Når vi iagttager på anden orden, iagttager vi gennem forskellen indikation/forskel. Vi får blik for Kulturministeriets måde at iagttage på, men vi kan ikke sige noget om de bagvedliggende årsager til netop denne måde at iagttage på.

Kontingens er et andet begreb fra Luhmanns systemteori og dækker over, at noget er på en måde, men altid kunne have været på en anden måde (Luhmann, 2000). Man kan sige, at kommunikationen altid er et resultat af iagttagelsen, og da iagttagelsen altid kunne have været gennem en anden forskel, kunne kommunikationen også altid have været anderledes. Ved at iagttage Kulturministeriets iagttagelser, får vi blik for, hvordan deres styring af dansk musikudvikling er et resultat af deres iagttagelsesprogram.

I vores speciale bliver anden ordens iagttagelsen det epistemologiske program. Anden ordens iagttagelsen fungerer som analyseapparat med det formål at iagttage iagttagelser som iagttagelser med et insisterende fokus på at forfølge de mikrodynamikker, hvori mening produceres (Andersen & Pors, 2017). Andensordens iagttagelsen er vores teoretiske værktøj, der tillader os at se de forskelle, Kulturministeriet sætter i kommunikationen, samt de paradokser, forskellene etablerer, og som efterfølgende skal afparadokseres.

2.2.2. System og omverden

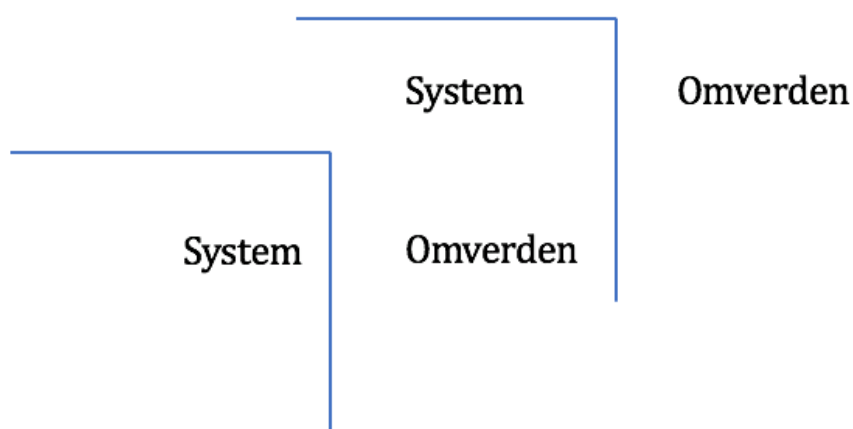
Det næste begreb, vi introducerer, er systembegrebet. I systemteorien er samfundet opbygget af sociale systemer, der hver især er selvskabende i deres afstandstagen til omverdenen. Et system er enheden af forskellen mellem system og omverden. Grænseopretholdelse bliver lig systemopretholdelse, og grænsen fungerer som præmis for systemet (Luhmann, 2000). Dette har en betydning for, hvordan vi kan iagttage Kulturministeriet. Vi kan ikke iagttage Kulturministeriet som en konstant størrelse, men må have blik for, at Kulturministeriet er under konstant forandring. Luhmann forklarer dette ved: *"[...] at enhed kun kan tilvejebringes gennem en relationsdannende operation; at den altså må produceres, og at den ikke altid allerede*

på forhånd er til stede som individ, som substans eller som idé i dens egen operation." (Luhmann, 2000, s. 71).

Systemernes fortsatte selvskabelse kaldes også systemernes autopoiesis. Autopoiesis er et udtryk for, hvordan systemer skaber sig selv ved, at kommunikationen rekursivt knytter an til tidligere kommunikation. Kommunikationen kun kan være selvreferentiel: *"Det betyder også, at den løbende grænsedragning mellem inderside og yderside hverken er selvfølgelig eller naturlig, men udelukkende tjener systemets selvskabelse."* (Andersen & Pors, 2017, s. 29). Til analysen betyder det, at vi får blik for, at Kulturministeriets aktuelle styring af dansk musikudvikling er opstået i Kulturministeriets kommunikation, og at den aktuelle måde at styre dansk musik ikke er nødvendig.

I systemteorien er systemet operativt lukket om sin egen kommunikation, men kognitivt åbent for information fra omverdenen. Systemet kan indhente viden og perspektiver fra omverdenen, men man skal have det for øje, at omverdenen altid er selvskabt. Den information, der indhentes, farves i systemets sprog.

Foruden autopoiesis kan systemets selvskabelse også forklares ved begrebet re-entry. Et re-entry er en kopiering af en forskel ind i forskellen selv. I systemets selvskabelse bliver forskellen system/omverden genindført på system-siden i den oprindelige system/omverdens-forskel. Dette illustreres i nedenstående figuren:



Systemet skabes altså på to måder her: *“Gennem differentiering opnår systemet systematiske egenskaber; ved siden af sin blotte identitet (i difference til noget andet) opnår det en anden opfattelse af sin enhed (i difference til sig selv).”* (Luhmann, 2000, s. 55). Systemet konstrueres både som noget forskelligt fra omverdenen, men også som resultat af egne system/ omverdens-sondringer, og re-entryet medfører, at systemet bliver i stand til at iagttage sig selv. Når systemet iagttager sin omverden, iagttager systemet på første orden og er fremmedrefererende. Når systemet derimod iagttager sig selv, er det på anden orden og selvrefererende.

2.2.3. Kommunikationsbegrebet

Kommunikationsbegrebet er centralt i systemteorien, da verden består af kommunikation og intet andet. Kulturministeriets kommunikation er samtidigt specialets empiriske genstand, hvorfor vi ønsker at præsentere det teoretiske udgangspunkt for, hvordan vi forstår Kulturministeriets kommunikation. Vores iagttagelser er rettet mod kommunikationen, og vi bliver på den baggrund blinde for, hvilke motiver eller holdninger, der ligger bag kommunikationen. En konsekvens af dette er hermed også, at vi ikke skelner mellem hvilken regeringskonstellation eller politiske holdninger, der ligger bag Kulturministeriets kommunikation. Vi iagttager kommunikationen for sig selv og Kulturministeriet som et samlet system.

Luhmann skelner mellem sociale og psykiske systemer. Psykiske system former mening i en lukket bevidsthedssammenhæng, hvor tanker knytter sig til tanker (Andersen, 1999). Tankerne er unikke for det psykiske system og kan ikke forbindes med andre psykiske systemer, så kommunikation er ikke mulig. Kun sociale systemer kan kommunikere. Sociale systemer former mening i en lukket kommunikationssammenhæng ved, at kommunikation rekursivt knytter sig til tidligere kommunikation (Andersen, 1999).

Kommunikation er en selektionsproces, der består af en syntese af tre selektioner: information, meddelelsesform og forståelse (Andersen, 1999). Selektionerne foretages ud fra sondringerne aktualiseret information/mulig information, aktualiseret meddelelse/mulige meddelelser og aktualiseret anknytning/anknytningsmuligheder (Andersen, 1999). Pointen er, at den aktuelle kommunikation er selekteret ud fra en horisont af andre muligheder, og på den baggrund er kontingent.

Kommunikation bliver til spørgsmål om: hvad skal kommunikeres, hvordan skal der kommunikeres, samt hvad der skal der forstås ved det kommunikerede: *“Enhver meddelelse etablerer en horisont af anknytningsmuligheder for ny kommunikation. Videre kommunikation knytter an til meddelelsen ved at aktualisere én af disse muligheder og lade de andre stå som en horisont af potentialitet. Forståelse er således intet andet end den efterfølgende kommunikations bagudrettede valg af anknytning.”* (Andersen, 1999, s. 126). Kommunikationen bliver først til kommunikation, når efterfølgende kommunikation knytter an til kommunikationen og aktualiserer kommunikationen ud fra en horisont af potentialitet. Det bliver altså den efterfølgende kommunikation, der bestemmer, hvorledes kommunikationen forstås.

Vi kommer på denne baggrund til at betragte Kulturministeriets kommunikation, som en kommunikation, der er skabt gennem en lang periode af anknytninger til tidligere kommunikation. Dette betyder, at vi qua vores interesse i Kulturministeriets nuværende kommunikation om dansk musikudvikling er nødt til at se på den proces, som kommunikationen er opstået i, for at kunne forstå den.

2.2.4. Samfundets uddifferentiering

Luhmann mener, at samfundet i dag er funktionelt differentieret i funktionssystemer. Funktionssystemer er delsystemer til samfundets overordnede system og er hver især operativt lukket om en funktionel kode. Hvert delsystem har en unik binær kode, der er konstituerende for systemet. I økonomien iagttages verden i den binære kode betaling/ikke-betaling, og alle iagttagelser dukker op i denne forskel. I retten iagttages verden i ret/u-ret, og alle handlinger forstås i overensstemmelse med retten eller ikke i overensstemmelse med retten. Funktionssystemernes binære koder umuliggør, at kommunikationen kan handle om andet, end hvad den binære kode foreskriver: *“Med andre ord: den retslige kommunikation udelukker alt, hvad der ikke passer ind i retssystemets ledeforskel.”* (Kneer & Nassehi, 1997, s. 140). Det binære forhold, at der kun være ret, hvor der også er uret, er med til at sikre systemets autopoietiske fortsættelse.

Funktionssystemerne er kendetegnet ved, at kommunikationen foregår gennem et symbolsk generaliseret medie. Mediet er symbolsk, fordi kommunikationen lukkes om let genkendelige symboler, og mediet er generelt, fordi det kan bruges til at kommunikere om alt. Eksempelvis

er økonomiens symbolsk generaliserede medie penge, og der kan kommunikeres økonomisk om alt, der kan symboliseres i penge (Andersen & Pors, 2017).

Systemets binære kode er også systemets blinde plet. Systemet kan ikke selv se, at den binære kode er kontingent, og altid kunne have været en anden (Kneer & Nassehi, 1997). Systemet kan ikke selv se, hvilken forskel det iagttager gennem, ligesom det heller ikke kan se, at det skaber både sig selv som system og sin omverden i sine iagttagelser. System og omverden ligger ikke forud for iagttagelsen, men opstår simultant gennem den forskel, systemet iagttager gennem. Kneer og Nassehi forklarer dette med udgangspunkt i videnskabssystemet: *"F.eks. ser videnskabssystemet ikke bare sande og falske udsagn om noget i dets omverden, men det skaber først ved hjælp af sin system/omverdensforskelle den verden, der er dets genstand."* (Kneer & Nassehi, 1997, s. 142). Videnskabssystemet konstrueres på baggrund af forskellen sandt/falsk, og var blevet konstrueret anderledes gennem en anden forskel. Som konsekvens af denne selvkonstruktion af både system og omverden, optræder omverdenen både udenfor systemet og inden i systemet, som et nyt delsystem. Dette medfører, at systemet får blik for sine egne iagttagelser, hvilket medfører, at der opstår paradokser. For retssystemet opstår paradokset, at retssystemet selv skal vælge om det er ret at skelne mellem ret/u-ret, hvilket ikke er muligt. Der opstår et behov for afparadoksering, for at kommunikationen kan fortsætte.

2.2.4.1. Det politiske system

I dette afsnit redegør vi for det politiske system, da dette system har en særlig betydning for vores speciale, idet vi iagttager Kulturministeriet som et politisk system. Det politiske system er et funktionssystem og lukker sig om funktionen at træffe kollektivt bindende beslutninger på vegne af samfundet: *"Det politiske funktionssystem former det symbolsk generaliserede medie politisk magt."* (Andersen & Pors, 2017, s. 65).

Luhmann skelner mellem politisk magt og et mere generelt magtbegreb. En grundlæggende pointe ved begge magtbegreber er, at magt altid producerer mere magt. Magt er en måde at håndtere dobbeltkontingens på, i den henseende, at man gennem magt kan regulere usikre forventninger mellem to aktører (Andersen & Pors, 2017).

Koden for politisk magt er styrer/styret, og der er en underkode som er regering/opposition. Vi beskæftiger os i dette speciale udelukkende med koden styrer/styret, og Kulturministeriets kommunikation farves på denne baggrund. En central pointe for styring er, at styring altid er styring af selvstyring: *“Magt for Luhmann består derfor ikke i, at den magtoverlegne har magten til at reducere den magtunderlegnes handlemuligheder. Magt er derimod en kommunikationsform, som forudsætter, at der findes et overskud af alternative handlemuligheder på begge sider af forskellen magtoverlegen/magtunderlegen.”* (Andersen & Pors, 2017, s. 57). Denne form for styring har betydning for, hvordan vi forstår Kulturministeriets styring af musikerne: *“Det er således altid det selvstyrede system, der bestemmer, både om og hvordan der bliver styring.”* (Andersen & Pors, 2017, s. 52).

Magt forudsætter frihed. Der skal være frihed på begge sider af relationen, og: *“Jo flere alternativer for at handle og ikke-handle, som opleves på begge sider af forskellen magtoverlegen/magtunderlegen, desto mere magt er der.”* (Andersen & Pors, 2017, s. 58-59). Styring handler om at gøre den styrede så uafhængig af den styrende som muligt, så den styrede begynder at styre sig selv. Frihed og dobbeltkontingens bliver magtressourcer, som den styrende kan benytte sig af. I modsætning til friheden står tvang. Magt er ikke tvang, fordi tvang forudsætter fraværet af frihed. Tvangen er magts konstitutive yderside, og der er altså ikke tale om magt, når der er tvang til stede (Andersen & Pors, 2017). Men alligevel er der nødt til at være tvang til stede i form af negative sanktioner, såfremt magten ikke efterleves. Tvangen kan dog kun eksistere indtil det øjeblik, den tages i brug - der er tale om en fraværende tilstedeværelse af tvang (Andersen & Pors, 2017).

2.2.4.2. Kunstsyste

Kunstsyste

stås som resultat af en kamp om pladser, men forsøger at tilpasse sig selve tiden ved at overbyde nødvendighed med opfindsomhed." (Luhmann, 1996, s. 64). Denne pointe er central for vores forståelse af, hvorfor Kulturministeriet ender med at dræbe kunsten, når de forsøger at få mere af den. Kunsten udspringer ikke af en nødvendighed eller, i vores speciale, af krav fastsat af noget uden for kunsten: *"Det er ikke længere nok blot at foretrække værker, som er fremstillet efter regler; for når man kan se at kunstværket er lavet efter regler, ser man også at det ikke er nyt og kan derfor ikke længere nyde det."* (Luhmann, 1996, s. 64). Kriterierne for hvordan et kunstværk skal udformes og bedømmes kan kun hentes fra kunstværket selv (Luhmann, 1996).

2.2.5. Strukturelle koblinger

I forlængelse af samfundets uddifferentiering ønsker vi nu at redegøre for begrebet strukturelle koblinger. Det politiske system er, som alle funktionssystemer, operativt lukket om sin egen funktion, og heraf følger spørgsmålet, hvordan det politiske system kan påvirke andre funktionssystemer. Det kan det gennem systemernes kognitive åbenhed, evnen til at iagttage og kommunikere om andre systemer. Strukturelle koblinger er dem, der gør kommunikation mulig mellem to systemer.

Luhmann skelner mellem et systems funktion og et systems ydelse. Det politiske systems funktion er at træffe kollektivt bindende beslutninger på vegne af samfundet. Det politiske systems ydelse afhænger af de modtagende systemers meningstilskrivelse til den ydede kommunikation. Der er først tale om en ydelse, når: *"[...] det modtagende system tildeler de politiske beslutninger mening på egne betingelser og derved producerer de politiske beslutninger i egenkab af egne interne strukturer."* (Andersen & Pors, 2017, s. 74).

Der opstår en strukturel kobling, når systemet inden for egen grænse opbygger strukturer, der gør det irritabelt i forhold til hændelser i andre systemer. Vi ser i vores speciale, at det politiske system eksempelvis momentant åbner sig for den økonomiske logik og bruger sondringen rentabelt/urentabelt for derefter at lukke sig igen og træffe afgørelsen inden for den politiske logik. Man kan sige, at den økonomiske logik bliver produktivt misforstået af den politiske logik. De strukturelle koblinger forudsætter dog systemdifferentiering inden for systemet. Pointen er, at det politiske system gennem en strukturel kobling til økonomien ikke over-

tager økonomiens kommunikation og lader sig irritere af alt den økonomiske kommunikation. Det politiske system irriteres af den økonomiske kommunikation inden for et delsystem i det politiske, og der er tale om en afgrænset irritabilitet: *“En strukturel kobling betyder opbygning af en bestemt afgrænset irritabilitet, og alt andet er man samtidig indifferent i forhold til.”* (Andersen & Pors, 2017, s. 75).

2.2.5.1. Parasitære koblinger

I forlængelse af de strukturelle koblinger vil vi også kort redegøre for de parasitære koblinger, som funktionssystemerne benytter sig af. De parasitære koblinger adskiller sig fra de strukturelle på den måde, at funktionssystemet gennem en parasitær kobling kun knytter sig til den positive side af den fremmede kode. Det politiske system kan gennem en parasitær kobling til det videnskabelige system give politiske beslutninger en videnskabelig aura (Andersen, 2002). Det politiske system benytter det videnskabelige system til at skabe tilslutning til den politiske beslutning og er ikke interesseret i at drage tvivl om videnskabeligheden, hvorfor refleksionssiden i den videnskabelige kode bliver overflødig.

2.3. Analysernes iagttagelsesprogram

I dette afsnit redegør vi for vores analysestrategiske valg i forbindelse med de tre analysedele, samt for de muligheder og konsekvenser valgene medbringer. Når man konstruerer en analysestrategi, er der tre overvejelser man skal gøre sig. Hvilket iagttagelsespunkt gør man til genstand for sin analyse, hvilke ledeforskelle iagttages igennem, og hvordan konditioneres disse ledeforskelle.

Vores valg af iagttagelsespunkt er konstituerende for, hvad vi kan se, og er dermed vores systemreference (Andersen, 1999). I vores opgave har vi valgt Kulturministeriet som iagttagelsespunkt, og vi betragter Kulturministeriet som et politisk system. Dette gør vi i alle tre delanalyser. Det betyder, at alt, vi kan se, er styringskommunikation, og de problematikker, der dukker op, er styringsproblematikker, som er skabt på baggrund af en særlig historie.

Vores valg af ledeforskel ændrer sig i løbet af de tre delanalyser. Ledeforskellen er den forskel, vi i specialet benytter os af til at iagttage Kulturministeriets iagttagelser gennem. Lede-

forskellen er således vores analytiske blik. Det er hverken ligegyldigt eller tilfældigt, hvordan vi vælger at iagttage iagttagelser, da ledeforskellen sætter rammen for vores genstand. Ved at kløve verden i binære koder bliver ledeforskellen således det, der styrer og disciplinerer vores blik, og samtidigt giver os den nødvendige afstand til genstanden (Andersen, 1999).

Konditionering er det sidste begreb, vi må overveje som analysestrategier. Konditionering handler om at specificere de kriterier, som bestemmer, hvornår det vi iagttager, falder på den eller den anden side af forskellen (Andersen, 1999). Konditioneringen af valg af ledeforskel udfoldes i hver enkelt delanalyse.

2.3.1. Analysedel 1 – Semantikanalyse

Specialets analyse indledes med en historisk semantisk analyse af Kulturministeriets kommunikation, der har til formål at undersøge, hvordan kommunikationen over tid har skabt betingelser, som muliggør Kulturministeriets styringskommunikation omkring dansk musikudvikling. Arbejdsspørgsmålet der søges besvaret er: *Hvordan har Kulturministeriet i perioden 1967-2011 skabt betingelser for styring af dansk musikudvikling?*

For at besvare dette spørgsmål vil vi gennem ledeforskellen *begreb/mening* disciplinere vores andenordensiagttagelser og lede efter, hvordan Kulturministeriets officielle og plejede kommunikation i perioden 1967-2011 kondenserer mening: *"[...] i et antal begreber, der tilsammen former et semantisk reservoir af meningsformer, der står til rådighed for kommunikation."* (Andersen, 2014, s. 47). Disse begreber er *kulturpolitik, kunst, støtte og udlandet*.

Ifølge Andersen (2014) har den semantiske analyse en særlig plads i rangeringen af systemteoretiske analyser, idet den er kendetegnet ved en særlig empirisk forankring og følsomhed. Al kommunikation vil altid være systeminternt, hvilket gør kommunikationen grundlæggende u-iagttageligt. Andersen foreslår i stedet, at man spørger ind til fænomenernes semantiske tilblivelse og udvikling: *"Sammenfattende kan den semantiske analyse beskrives som en historisk analyse, der bruger historikken til at beskrive det samtidige begrebsreservoir. Den semantiske analyse spørger: Hvordan dannes mening og forventninger, og hvordan kondenseres og generaliseres disse i begreber, der til sammen etablerer hvilket semantisk reservoir for kommunikationssystemer?"* (Andersen, 2014, s. 51).

I det følgende vil vi redegøre for, hvordan specialet forstår *mening*, *semantik*, *begreb*, og *meningsdimensionerne*, og hvordan disse vil blive brugt i den semantiske analyse.

2.3.1.1. Mening

Luhmann definerer mening som enheden af forskellen *aktualitet/potentialitet* (Luhmann, 2000). Dette skal forstås som, at mening altid aktualiserer noget i en horisont af potentielle muligheder, og enhver aktualisering aktualiserer nye muligheder (Andersen, 2014). Mening er dermed kontingent, da den kunne have aktualiseret noget andet (Luhmann, 2000).

Mening skal forstås som det uadskillelige forhold mellem aktualitet og potentialitet. Når noget aktualiseres, er der andre muligheder som ekskluderes, men fastholdelsen af disse andre muligheder hører til forståelsen af mening. Mening er på den måde den simultane præsentation af aktualitet og potentialitet (Andersen, 2014). Mening er ifølge Luhmann grundlæggende ustabil. Mening formes af en operation, der foregår i øjeblikket, men aktualitetskernen forfalder straks herefter, hvilket tvinger til en ny genetablering af mening. Denne nye operation vil dog aldrig kunne forme mening på samme måde. Mening kan derfor aldrig fikseres, det kan aldrig forblive det samme. Forholdet mellem aktualitet og potentialitet ændrer sig konstant, hvorfor mening også kan betegnes som den kontinuerlige nyarrangering af forskellen aktualitet/potentialitet (Luhmann, 2000). Mening er derudover selvreferentiel, idet at mening altid refererer rekursivt bagud til mening. Mening er på den måde både åben i sin kontingens og lukket i sin selvreference (Andersen, 2014).

2.3.1.2. Semantik

Hos Luhmann dækker semantikbegrebet over et repertoire af kondenserede former, som står til rådighed for kommunikationen (Luhmann, 2000). Semantik er med andre ord enheden af forskellen *mening/kondenseret mening*. Mening kan som tidligere nævnt aldrig fikseres, men den kan kondenseres i forskellige typer former. Kondensering betyder, at en mangfoldighed af mening fanges i en enkelt form, som herefter står til rådighed for en ubestemt kommunikation. Formen er først og fremmest begreber, men kan f.eks. også være ikoner, billeder, symboler, osv. Semantik skal således forstås, som den akkumulerede mængde af former, som danner

et semantisk felt, og kan herefter benyttes af kommunikationen. Formernes indhold opstår dog først, idet kommunikationsoperationen udvælger dem (Andersen, 2014).

I dette speciale vil vi afgrænse os til udelukkende at iagttage, hvordan mening kondenseres i fire begreber, som har vist sig at være centrale i semantikken. Disse begreber er *kulturpolitik*, *kunst*, *støtte* og *udlandet*, og de udgør det fremanalyserede semantiske felt. Af denne grund er ledeforskellen i vores semantiske analyse *begreb/mening*. Analysens motor bliver derved at iagttage, hvordan en særlig semantik opstår og ændres gennem fem perioder, i takt med at begreberne forskydes og forandres gennem ny meningstilskrivning.

2.3.1.3. Semantisk felt

Til udarbejdelsen af den semantiske analyse må selektionen af empiri komme indefra, idet det rekursive netværk ikke er givet på forhånd (Andersen, 2014). Vi har rekonstrueret vores arkiv ved at indsamle 'monumenter' eller reflektive tekster, som opstår som knudepunkter i meningsdannelser. For at kunne attribuere politisk styringskommunikation har vi med andre ord udvalgt kommunikation, der har Kulturministeriet som afsender, og som derfor opstår som officielt plejet semantik.

Semantikanalysen er på den måde en analyse, hvor vi ikke på forhånd har opstillet en semantik vi vil studere, idet konditioneringen af begrebet semantisk felt er et resultat af analysen. Det er på den måde først til sidst, at vi kan afgøre, hvad der er et monument. Ligeledes er det også først til sidst, vi får den mængde afstand til vores genstand, der gør os i stand til at dømme semantik (Andersen, 2014).

Når semantikken ikke længere rummes inden for kommunikationen skabes et brud i historien, der samtidigt igangsætter en ny semantisk proces. For at identificere bruddene, vil vi gøre brug af særlige teoretiske værktøjer som 'begrebsbegrebet' og 'meningsdimensionerne', der giver os mulighed for at iagttage, hvordan kommunikationen sætter særlige distinktioner, som får betydning for begrebernes meningstilskrivelse.

2.3.1.4. Begrebsbegrebet

Begreb er enheden af forskellen *begreb/modbegreb*. Med andre ord er et begreb spændingen mellem begreb og modbegreb. Modbegrebet er det, der sætter restriktioner for, hvad et begreb kan betyde. Begreber er fortættet med en mangfoldighed af mening, og de fungerer som en slags typificerede forventningsstrukturer. Begreberne bliver over tid løsrevet af de specifikke situationer, dvs. at når kommunikationen knytter an til et bestemt begreb, får begrebet sin betydning i den enkelte kommunikationsoperation og aktualiserer samtidigt bestemte forventningsstrukturer, der ligger indlejret i begrebet. Begreber er derfor aldrig entydige. Af denne grund kan vi iagttage, hvordan det samme begreb gennem tiden får tilskrevet mening på ny. Vi iagttager eksempelvis, hvordan kunst går fra at få tilskrevet mening som noget kvalitativt i modsætning til noget kommercielt, til at få mening som noget der også er kommercielt.

Begrebets form bliver derfor afgørende for vores semantiske analyse, da vi ikke kun kommer til at analysere, hvordan mening dannes og fortættes i begreber, men også hvordan der dannes modbegreber, der holder begrebet på plads, samt hvordan begreber forskydes på forskellige måder. Andersen (2014) foreslår syv muligheder for, hvordan et begreb kan forskydes, og som man derfor skal være opmærksom på:

1. *"Begrebet kan være konstant, samtidigt med at modbegrebet er udskiftet."*
2. *"Begrebet kan være forandret, samtidigt med at modbegrebet er forblevet det samme."*
3. *"Både begreb og modbegreb kan være forskudt."*
4. *"Både begreb og modbegreb kan være de samme, mens spændingen mellem dem kan være forandret."*
5. *"Begrebet kan være det samme, men kan have flyttet over på modbegrebets plads."*
6. *"Begrebet kan have tabt sit modbegreb, hvorved der er dannet en tom kategori med uspecifiseret modbegreb, der senere igen kan besættes."*
7. *"Begreb og modbegreb kan være de samme, men meningsdimensionen, som distinktionen er sat i, kan være forskudt."* (Andersen, 2014, s. 52).

2.3.1.5. Meningsdimensionerne

Ifølge Luhmann (2000) har meningens form ikke noget udenfor, hvilket vil sige, at alt kan forstås i meningens form. Det er med andre ord umuligt at kommunikere uden for mening, hvorfor al kommunikation altid vil tilskrive mening gennem meningsdimensionerne. Luhmann

skelner mellem tre meningsdimensioner, hvorigennem kommunikationen kan tilskrive mening til et begreb: *sagsdimensionen*, *socialdimensionen* og *tidsdimensionen*. ”Hver af disse dimensioner opnår deres aktualitet fra forskellen mellem to horisonter, idet hver af dem er en *difference*, der bliver differentieret gennem andre *differencer*.” (Luhmann, 2000, s. 115). Specialets semantiske analyse vil benytte sig af de tre meningsdimensioner og deres tilhørende distinktioner til at iagttage, hvordan Kulturministeriet tilskriver mening til de centrale begreber gennem meningsdimensionerne.

Sagsdimensionen handler om, hvordan kommunikationen gør noget til genstand. Den handler om, hvordan objekter frembringes i kommunikationen, og i den forstand etablerer et sagligt forhold. Luhmanns grundidé er, at objekter eller sager bliver til gennem distinktionen *dette/alt andet* (Andersen, 1999). *Socialdimensionen* handler om, hvordan kommunikationen aktualiserer et forhold mellem kommunikationsdeltagere – mellem os og de andre. Der er altid et alterego, der gør sig gældende, dvs. at ego etablerer sit forhold til sig selv gennem forholdet til den forestillede anden. *Socialdimensionen* skelner således mellem *os/dem* (Andersen, 1999). *Tidsdimensionen* handler om, hvordan fortid og fremtid begrebsliggøres og iagttages i kommunikationen. Ifølge Luhmann foregår al kommunikation i tid, eller med andre ord iagttager al kommunikation tid. Han forklarer således, at alle operationer, både tanker og kommunikation, foregår i nutiden, hvilket vil sige, at der ingen fortid eller fremtid findes. Det betyder grundlæggende, at systemer ikke kan påvirke hinanden, men alligevel kan de bilde sig selv ind, at de kan.

Opfattelsen af tid er altid spændt ud ved at iagttage nutiden som enheden af *fortid/fremtid*. Tid bevæger sig ikke. Det, der bevæger sig snarere, er, hvordan skellet mellem fortid og fremtid sættes på ny i kommunikationen. For at forstå nutiden i kommunikationen, så må nutiden skelne mellem noget, der er sket og ikke står til at ændre, og fremtiden som en horisont af muligheder vi endnu kan ændre. Vi kan så studere, hvordan tidsopfattelsen ændrer sig over tid (Luhmann, 2000).

Kulturministeriets nutidige kommunikation omkring musikudviklingen i Danmark er ikke tilfældigt. Den har en særlig historie, og derfor er kommunikationens nutidige begrebsreservoir et resultat af en historisk proces. Dette er en vigtig pointe, da vi ved at vise, at kommunikatio-

nen omkring musikudviklingen i Danmark ikke er naturligt, kan vi af-selvfølgeliggøre, måden hvorpå Kulturministeriet problematiserer i dag.

2.3.2. Analysedel 2 – Formanalyse

I anden analysedel beskriver vi ved hjælp af en formanalyse de umulighedsbetingelser og paradokser, som bliver til Kulturministeriets autopoietiske maskine. Empirisk tager analysen udgangspunkt i musikhandlingsplanerne fra 2012-2018 og skal besvare arbejdsspørgsmålet:

Hvordan opstår kommunikationens umulighedsbetingelser i Kulturministeriets nuværende styring af dansk musikudvikling?

Formanalysen er en analyse af kommunikationens grænser og af de paradokser, kommunikationen tvangsmæssigt folder ud i tilfælde af, at den binder an til én bestemt forskel. Luhmann definerer form som enheden af en forskel, og formanalysen er på den måde en analyse af kommunikationsbetingelserne givet en bestemt forskel. Formanalysens ledeforskel er markeret/umarkeret (Andersen, 1999).

I vores speciale interesserer vi os for, hvordan Kulturministeriet styrer dansk musikudvikling. Musikudvikling er dermed den form, vi undersøger med udgangspunkt i ledeforskellen markeret/umarkeret. Vi har iagttaget følgende tre forskelle, som Kulturministeriet kommunikerer om musikudvikling gennem:

1. Dansk/International
2. Musiker/Publikum
3. Kunst/Økonomi

Når Kulturministeriet markerer den danske musik, så handler kommunikationen om, hvordan den danske musik skal mangfoldiggøres og give plads til alle. Her optræder den internationale musik på den umarkerede side. Når Kulturministeriet markerer musikerens præmisser, så handler kommunikationen om, hvordan man sikrer frie rammer for musikeren. Her optræder publikum på den umarkerede side, da de ikke er en del af musikproduktionen. Når Kulturministeriet markerer kunsten, så handler kommunikationen om, hvordan man udfolder kun-

stens kreativitet og innovative potentiale. Her står økonomien på den umarkerede side, da kunsten skabes uafhængig af økonomisk logik.

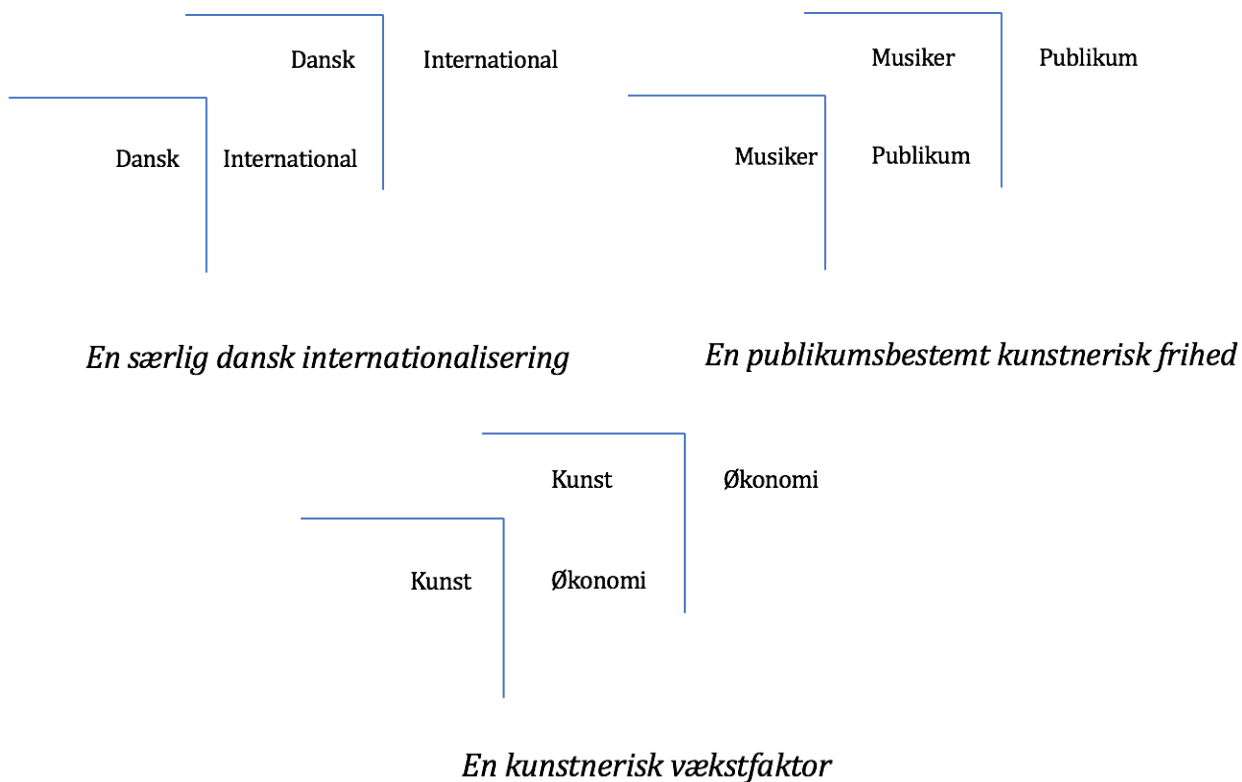
Formålet med formanalysen er at identificere de paradokser, der opstår, når Kulturministeriet iagttager musikudvikling gennem disse tre forskelle. Det er altså en analyse af de kommunikationsbetingelser, Kulturministeriet er underlagt, når de forsøger at styre dansk musikudvikling. I tredje analysedel fokuserer vi så på, hvordan Kulturministeriet håndterer kommunikationens umulighedsbetingelser, og hvilke blinde pletter, der opstår, når Kulturministeriet forsøger at styre musikken.

2.3.2.1. Paradoks:

For at forstå, hvordan kommunikationens umulighedsbetingelser opstår, er vi nødt til at redegøre for, hvad vi med udgangspunkt i Luhmann forstår ved et paradoks.

Hos Luhmann iagttager vi både første og anden ordens paradokser. På første orden er iagttagelser paradoksale, da iagttageren må skelne uden at kunne vælge sin skelnen (Andersen, 1999). Første ordens iagttageren kan ikke se, hvilken forskel der ligger til grund for iagttagelsen, men alligevel kan han skelne. Når Kulturministeriet på første orden markerer det danske, kan de ikke se, at det internationale står på den umarkerede side.

Når Kulturministeriet derimod begynder at iagttage det internationale forskydes paradokset og ændrer karakter til et re-entry (Andersen, 1999). Kulturministeriet er nu i stand til at iagttage, hvordan de selv iagttager, og der opstår en situation af uafgørbarhed, da den ene side af forskellen ikke kan udelukkes. Som vi ser i analysen kopieres forskellen dansk/international ind i sig selv, og musikudviklingen skal være begge dele, selvom de to sider er gensidigt udelukkende. Kulturministeriet kan ikke både udvikle musikken i en dansk retning og i en international retning. Heraf opstår kommunikationens umulighedsbetingelser, som skal foldes ud, for at kommunikationen kan fortsætte. Derfor handler sidste analyse i specialet om, hvordan kommunikationen folder følgende paradokser ud:



2.3.3. Analysedel 3 – Analyse af Kulturministeriets afparadokseringsstrategier

I tredje og sidste analysedel analyserer vi, hvordan Kulturministeriet afparadokserer den paradoksale kommunikation, som vi identificerede i formanalysen. Analysen skal besvare arbejdsspørgsmålet:

Hvordan håndterer Kulturministeriet kommunikationens umulighed?

Analysen er struktureret i to dele. I første del fremanalyserer vi tre afparadokseringsstrategier, Kulturministeriet benytter for at få det umulige til at se muligt ud. De tre strategier er:

1. Musikkens overlevelse
2. Musikkens potentialisering
3. Musikkens pædagogisering

Analysen tager, som formanalysen, udgangspunkt i musikhandlingsplanerne fra 2012-2018. Analysen skal ses som en forlængelse af formanalysen, hvorfor ledeforskellen fra formanaly-

sen, markeret/umarkeret, også bliver brugt i denne analyse. I denne analyse ser vi på, hvordan de paradoksale former igennem afparadoksering bliver erstattet af nye forskelle.

2.3.3.1. Afparadoksering:

Da kommunikationen ikke kan løse sine paradokser, må den i stedet håndtere paradokserne, så de ikke dukker synligt op. Andersen kalder afparadoksering for: “[...] *en slags strategi for at lukke øjnene for paradokset, så kommunikationen kan fortsætte uantastet.*” (Andersen, 2001, s. 14). Ved afparadokseringsstrategi forstår vi dermed, hvordan Kulturministeriet udfolder paradokserne ved, at paradoksernes indbyggede forskelle suppleres, erstattes og overlejlres af nye forskelle (Andersen, 2001).

I vores analyse leder vi efter, hvordan Kulturministeriet udfolder de tre paradokser *En særlig dansk internationalisering*, *En publikumsbestemt kunstnerisk frihed* og *En kunstnerisk vækstfaktor* ved at forskyde paradoksien i de tre meningsdimensioner: saglig, social og temporal afparadoksering. Saglig afparadoksering handler om at gøre beslutninger til reaktioner på ‘sagens natur’. En traditionel måde at gøre dette på er gennem opstilling af alternativer at skabe en valgsituation (Andersen, 2001). Denne afparadokseringsstrategi kommer eksempelvis til udtryk i *Musikkens overlevelse*, hvor Kulturministeriet konstruerer omverdenen som en fare, og fremtidig kommunikation i stedet skal forholde sig til distinktionen overlevelse/endeligt, frem for distinktionerne dansk/international, musiker/publikum og kunst/økonomi. Paradoksien er dermed skjult i en ny sag, og kommunikationen kan fortsætte.

Temporal afparadoksering handler om at skabe et øjeblikkets alvor, hvor beslutningen ikke længere kan udskydes (Andersen, 2001). Vi iagttager blandt andet, at Kulturministeriet med *Musikkens overlevelse* har skabt et øjeblikkets alvor, hvor den paradoksale kommunikation skjules i en sekvensering af tiden. Eksempelvis bliver internationaliseringen af dansk musik i nutiden forudsætningen for, at der eksisterer dansk musik i fremtiden, og ved hjælp af tiden bliver det altså muligt at håndtere begge sider af forskellen i en ny distinktion international nutid/dansk fremtid.

Social afparadoksering handler om at få beslutninger til at se ud som om, de allerede er besluttede, så det blot handler om at formalisere dem (Andersen, 2001). Gennem fremmedrefe-

rerende beskrivelser af omverdenens autoritet, præferencer og strategier, kan beslutningen tage karakter af et socialt imperativ (Andersen, 2001). Vi iagttager i *Musikkens potentialisering*, hvordan paradoksien skjules i en social distinktion med musikerne som dem, der undersøger på egne vilkår, hvordan de kan skabe en ny form for kunst, der indfrier de kulturpolitiske målsætninger, og Kulturministeriet som os, der understøtter musikerne. Kulturministeriet håndterer her paradoksien gennem fremmedrefererende beskrivelser af, hvordan musikerne agerer, og Kulturministeriets politiske beslutninger ligner dermed nogle, som musikerne har truffet, og som Kulturministeriet blot formaliserer. Paradoksien er gemt af vejen og kommunikationen kan fortsætte.

Anden del er en analyse af Kulturministeriets blinde pletter. Det vil sige, at vi reflekterer over, hvad Kulturministeriet gør sig blinde for, når de afparadokserer deres paradoksale kommunikation. Kortlægningen af Kulturministeriets blinde pletter fungerer også som specialets interventionsforslag til Kulturministeriet. Interventionsforslagene skal ikke forstås som, at vi fortæller Kulturministeriet, hvad de gør galt og hvad de skal gøre i stedet. Dette ligger uden for specialets formåen og formål og ville kræve et andet iagttagelsesprogram. Interventionsforslagene skal i stedet forstås som vores tilbud til Kulturministeriet i form af et åbent refleksionsrum, de kan træde ind i og reflektere over effekten af deres afparadokseringsstrategier.

Efter analysen af Kulturministeriets blinde pletter skifter vi nu iagttagelsespunkt. Perspektiverne fra vores analyse af Kulturministeriets kommunikation løftes nu fra caseniveau op på samfundsniveau. Analysen slutter dermed med en delkonklusion, hvor resultaterne af analysen diskuteres med henblik på en mere generel betragtning af politisk kommunikation i vores samtid.

2.3.4. Sammenfatning – Analysernes muligheder og umuligheder

Den semantiske analyse udpeger det semantiske felt af begreber, som gør, at Kulturministeriet i dag kan kommunikere meningsfuldt om dansk musikudvikling. Formanalysen griber stoffet fra semantikken, og viser kommunikationens paradoksale former. Et traditionelt konditioneringsproblem ved formanalysen er, at udvælgelsen af forskellens anden side er kontingent (Andersen, 1999). Så når vi iagttager, at Kulturministeriet iagttager musikudvikling gennem forskellen dansk/international, hvad er så kriterierne for vores iagttagelse af dette? Her

kommer semantikanalysen ind i billedet, da den bidrager med indsigt i, hvordan der løbende er kondenseret mening ind i begreberne. Vi kan vise, hvornår i historien, at det internationale er opstået som modbegreb til det danske. Analysen af afparadokseringsstrategierne giver os blik for, hvordan den paradoksale kommunikation samtidig også er kommunikationens mulighedsbetingelser. Det er på baggrund af disse analysestrategiske valg, at vi kan problematisere Kulturministeriets styring af dansk musikudvikling, idet vi får blik for, hvordan de selv har skabt de umulige betingelser. Vi kan vise, at deres iagttagelser kunne have været anderledes, hvilket medfører, at kommunikationen om dansk musikudvikling i dag også kunne have været anderledes. Dette gør selve specialets resultater kontingente, idet vores belæg for at sige, at kulturpolitikken styring af paradoksal også er kontingent.

En begrænsning, ved at specialet er funderet på et systemteoretisk perspektiv, er imidlertid også, at vi bliver blinde for, hvordan kunstsyste­met, eller andre systemer i omverdenen, iagttager Kulturministeriets kommunikation. Er det overhovedet en relevant problematik, vi rejser, eller er kunstsyste­met ligeglad med det politiske system? En anden begrænsning er, at den semantiske fortælling, vi skriver frem, tager udgangspunkt i vores iagttagelser af Kulturministeriets iagttagelser. Vores iagttagelser er som alle andre iagttagelser paradoksale, idet vi ikke kan se, hvordan vi skelner.

Vi har allerede argumenteret for, hvorfor vi mener systemteorien fungerer godt som teoretisk ramme, da den giver os blik for, hvordan kommunikationens umuligheder udspringer af dens historiske tilblivelse. Ved anlæggelsen af dette perspektiv har vi dermed fravalgt andre perspektiver.

Et andet perspektiv kunne være Laclaus diskursanalyse. Dette har vi fravalgt, da der i Laclaus teori ikke er noget 'selv', hvoraf mening udspringer, som der er med systembegrebet hos Luhmann (Andersen, 1999). Derfor kunne vi med Laclau ikke udtale os om betingelserne for Kulturministeriets styring af dansk musik. Med Laclau kunne vi i stedet have undersøgt, hvordan der foregår en politisk kamp om magten til at definere kulturpolitikken eller kunstens rolle i samfundet.

2.4. Konstruktion af empiri

Den primære empiri består af kulturpolitiske redegørelser og musikhandlingsplaner. Derudover inddrages også adskillige af Kulturministeriets andre publikationer, samt Kulturministeriets eget tidsskrift 'Kulturkontakten'. Specialet arbejder ud fra en forståelse af, at den til enhver tid siddende Kulturminister repræsenterer Kulturministeriets officielle kommunikation. Der vil derfor ikke blive skelnet mellem citater i første- eller tredjeperson. Samtidigt arbejdes der ud fra en forståelse af, at så snart der er tale om eksterne skribenter, en redaktion, eller et nedsat udvalg, er det ikke længere Kulturministeriets officielle plejede semantik.

Alle perioder i den semantiske analyse indledes med en beskrivelse af samtiden. Disse beskrivelser har ikke betydning for meningstilskrivelsen, men fungerer udelukkende som en præsentation af den historiske samtid, som skal sætte scenen for læseren. Af denne grund vil der til disse beskrivelser blive inddraget empiri, som ikke opfylder kravet om officiel plejet semantik.

I overgangen fra semantikanalyse til formanalyse sker der et skift i konstruktionen af det empiriske materiale. Dette hænger sammen med analysens design. Formanalysen er en analyse af kommunikationens umulighedsbetingelser i forbindelse med styringen af dansk musik. Derfor ser vi kun på Kulturministeriets iagttagelser af musik i musikhandlingsplanerne. Semantikanalysen er en analyse af de betingelser styringen af dansk musik i dag udspringer af. Her ser vi bredere på, hvordan Kulturministeriet har iagttaget kunstens rolle i kulturpolitikken. Vi afgrænser os fra kommunikation, der handler om andre kunstformer eller andre kulturformer, som ikke som udgangspunkt har direkte indflydelse på den nuværende kommunikation om musikudvikling. Det være sig: litteratur, billedkunst, idræt, biblioteksvæsenet og lignende.

I det nedenstående vises, hvordan den indsamlede empiri bringes i spil i de forskellige analyser:

SEMANTIKANALYSEN

- | | |
|---|---|
| <p>1. <u>Periode 1967-1969</u></p> <ul style="list-style-type: none">- Redegørelse om visse kulturpolitiske problemstillinger (1967)- En kulturpolitisk redegørelse (1969) <p>2. <u>Periode 1977-1981</u></p> <ul style="list-style-type: none">- Kulturpolitisk redegørelse (1977)- Kulturpolitisk redegørelse (1981) <p><u>Dyk i historien</u></p> <ul style="list-style-type: none">- Kulturpolitisk redegørelse (1984) <p>3. <u>Periode 1989-1996</u></p> <ul style="list-style-type: none">- Kulturpolitisk redegørelse og idéprogram (1989)- Kulturens politik – En præsentation (1996)- Kulturkontakten i perioden 1992-1996 <p>4. <u>Periode 1997-2000</u></p> <ul style="list-style-type: none">- Kulturpolitisk redegørelse (1997)- Danmarks kreative potentiale: Kultur- og erhvervspolitisk redegørelse (2000) | <p>5. <u>Periode 2002-2010</u></p> <ul style="list-style-type: none">- Liv i musikken (2003)- Nye toner (2008)- Kulturkontakten i perioden 2002-2007- Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien – 5 nye skridt på vejen (2003)- Kulturpolitikens sigtelinjer (2004)- Køb af kunst kan trækkes fra i Skat (2006)- Strategi for kultur i hele landet (2006)- Et kulturpolitisk arbejdsprogram (2008)- Kultur for alle – Kultur i hele landet (2009)- Styrket internationalisering af dansk kulturliv (2010) |
|---|---|

FORMANALYSE & ANALYSE AF AFPARADOKSERINGSSTRATEGIER

- Musikhandlingsplan for 12-15: Én musikscene – mange genrer
- Musikhandlingsplan for 15-18: Talent forpligter
- Musikhandlingsplan for 19-22

KAPITEL 3 - KULTURPOLITIKKEN SOM FELT

I vores speciale har vi allerede nævnt, hvordan vi behandler en styringsproblematik, som vi genkender fra frivillighedsområdet - hvordan kan man styre det ustyrlige?

I frivillighedspolitikken opstår styringsrelationen som 'et dårligt ægteskab', idet det politiske system og frivilligheden går sammen om at producere omsorg. Det politiske system har den styrende rolle, men mister frivillighedens særegne måde at producere omsorg på, når den formaliserer omsorgen. I vores speciale er det dog en anden relation, der ligger til grund for statens styring af kunsten. I vores speciale handler det ikke om at formalisere et samarbejde, men om at formalisere kunsten på en måde, så den kan forbruges af borgerne. Kulturpolitikken iagttager ikke blot, at kunsten har en særlig måde at producere kunst på. Kulturpolitikken iagttager, at kunstens måde at producere kunst på kan bruges til at løse en lang række af statens andre ansvarsområder. Kunsten kan i statens blik producere økonomi, læring, tilfredsstille publikum, samt konkurrere med et internationalt marked.

Der er i kulturpolitikken nogle andre dynamikker på spil end i frivillighedspolitikken. Derfor vil vi i dette afsnit redegøre for, hvordan Casper Hvenegaard Rasmussen med udgangspunkt i en Bourdieu-inspireret analyse af det offentligt støttede kulturlivs status i Danmark har undersøgt et felt, der ligner vores (Rasmussen, 2018).

Rasmussens undersøgelse er på feltniveau, og hans iagttagelser af det offentligt støttede kulturlivs status er dermed ud fra en anden iagttagelsesposition, ligesom hans teoretiske udgangspunkt er et andet. Undersøgelsen kan dog sige noget om, hvordan det kulturelle felt selv iagttager kulturpolitikken i samme periode, som vi iagttager, Kulturministeriets iagttagelser af kulturpolitikken. På den måde kan undersøgelsen give en ramme, som vi kan placere Kulturministeriets autopoietiske meningstilskrivelse i. Hvilket felt er det overhovedet, at Kulturministeriet opererer i, og hvilke strømninger er gældende?

Rasmussen beskriver, hvordan det kunstneriske felt, kunstens potentiale for erkendelse og dens særegne autonomi bliver en del af den danske kulturpolitik ved Kulturministeriets op-

rettelse i 1961. Kunstens autonomi tilgodeses i form af kunststøtte i kulturlove og armslængde organer, hvor dominerende aktører i feltet fordeler kunststøtten. Perioden var præget af en intellektuel opsplitning af samfundet: *“Her må en slagter gerne udtale sig om slagteri, mens kunstnerne og intellektuelle gerne udtaler sig om meget andet og mere end kunstneriske anliggender.”* (Rasmussen, 2018, s. 233). Rasmussen opererer ud fra det teoretiske udgangspunkt, at der eksisterer et kulturpolitisk felt uafhængigt af iagttagelsen. Derfor kan han problematisere det kulturpolitiske felts autonomi og beskrive, hvordan kulturforbrugerne kæmper med feltinterne aktører om definitionsretten (Rasmussen, 2018). Dette er en kamp, han iagttager allerede i 60’erne, men som stadig gør sig gældende i dag.

Rasmussen beskriver, at den kulturpolitiske legitimitet i dag er udhulet som konsekvens af, at den kommercielle kultur i højere grad er blevet en del af det offentligt støttede kulturliv. Herudover har også den økonomiske instrumentalisering af kulturpolitikken haft afgørende betydning for, at kulturfeltets autonomi er udfordret. Blandt andet har kulturens brandingværdi og en dominerende vækstdiskurs i samfundsdebatten medført en: *“[...] støt stigende usikkerhed om, hvad der er målet med kulturpolitikken.”* (Rasmussen, 2018, s. 242). Kritikerne af offentligt støttet kultur betvivler: *“[...] at ‘den rene kunst’ og den blåstemplede kultur er den eneste vej til oplysning.”* (Rasmussen, 2018, s. 242).

Undersøgelsen viser, at den danske kulturpolitik gennem de seneste år har mistet sin samfundsmæssige status. Denne iagttagelse kommer på baggrund af tre indikatorer, der ifølge undersøgelsen kan sige noget om kulturlivets status i samfundet. Første indikator er den offentlige kulturstøtte, som er nedadgående - heraf nævnes blandt andet omprioriteringsbidraget, som skærer i statens kulturbudget (Rasmussen, 2018). En anden indikator for kulturlivets status i Danmark er befolkningens brug af de offentlige kulturtilbud. Her viser undersøgelsen, at der umiddelbart kommer flere besøgende til kulturtilbuddene end nogensinde før, men også at resultaterne kan betvivles, eftersom kulturinstitutionerne har ændret praksis for opgørelse af besøgstal. Tredje indikator er kulturpolitikens plads i den offentlige debat. I perioden fra 2001-2016 registrerer man et tydeligt fald i antallet af artikler om kulturpolitik i de landsdækkende aviser. I 2015 var der 231 artikler om kulturpolitik, hvoraf flertallet omhandlede den fraværende kulturpolitiske debat (Rasmussen, 2018). Rasmussen konkluderer på bag-

grund af indikatorerne, at den danske kulturpolitik har mistet sin samfundsmæssige status, hvilket er en konklusion, der adskiller sig markant fra dette speciales formål og kunnen.

Der hvor, vores speciale adskiller sig fra Rasmussens undersøgelse, er, at Rasmussen interesserer sig for en problematik, der går på, hvordan feltet selv problematiserer kulturpolitikens formål. Han beskriver feltets historie, hvilken udvikling feltet har været igennem, og hvordan der i feltet kæmpes om at definere kulturpolitikens formål. Vores speciale deler ikke denne interesse. Vores speciale interesserer sig for, hvordan kulturpolitikken styrer kunsten og hvilke implikationer, dette har for kulturpolitikken. Vi interesserer os ikke for kulturpolitikens formål eller status i samfundet. Vi problematiserer i stedet implikationerne ved at styre noget kreativt uforudsigeligt.

KAPITEL 4 – HISTORIEN OM DEN USTYRLIGE KUNST

I den følgende semantiske analyse vil vi svare på specialets første arbejdsspørgsmål:

Hvordan har Kulturministeriet i perioden 1967-2011 skabt betingelser for styring af dansk musikudvikling?

Fortællingen om Kulturministeriets styringskommunikationsudvikling fra 1967 og frem til 2010 peger mod det interessante slutpunkt, at kulturpolitikken har flere modsatrettede formål, den skal tage hensyn til, hvilket forstørrelser muligheden for at kommunikere i det kulturpolitiske felt, men gør styringen mere usandsynlig.

Vi vil fortælle Kulturministeriets styringskommunikationshistorie gennem nedslag i centrale perioder i empirien. Nedslagene er bestemt ud fra, hvornår vi iagttager en bevægelse, i den måde kommunikationen omkring kulturpolitik, kunst, støtte og udlandet, sætter de tidlige, sociale og saglige meningsdimensioner. Vi har inddelt vores semantiske fortælling i følgende fem perioder:

1. Periode: 1967-1969
2. Periode: 1977-1981
3. Periode: 1989-1996
4. Periode: 1997-2000
5. Periode: 2002-2010

4.1. Første nedslag i perioden

Vi begynder vores fortælling i 1961, som markerer en historisk forandring i dansk kulturpolitik. Efterkrigstidens varemangel og sparsommelighed var endelig forbi, og velfærden blomstrede som aldrig før. En majoritet af Folketingsmedlemmerne var dog bekymrede for popkulturens indflydelse på den danske befolkning, her især ungdommen (Kulturministeriet, 2011). Det var Undervisningsministeriet, der indtil 1961 tog sig af samfundets kulturelle anliggender (Kulturministeriet, 1969), men daværende Statsminister Viggo Kampmann (S) ville det ander-

ledes. Tiden var inde til at bekæmpe de negative tendenser og vende blikket mod samfundets kulturelle muligheder, og den 7. september 1961 blev Ministeriet for Kulturelle Anliggender oprettet med Julius Bomholdt (S) som Danmarks første Kulturminister (Kulturministeriet, 2011).

I årene der fulgte, fik Ministeriet for Kulturelle Anliggender (MKA) travlt med at udsende nye tiltag og love, blandt andre 'Lov Om Statens Kunstfond' fra 1964, som muliggjorde en: *"[...] øget støtte til skabende kunst gennem udbygning af bestående støtteordninger og oprettelse af nye, herunder ydelser til skabende kunstnere, indkøb af bildende kunst, kunstnerisk udsmykning og andet."* (Kulturministeriet, 1971). Det var dog ikke før 1967, at MKA for første gang udsendte en kulturpolitisk redegørelse til Folketinget om samfundets nærliggende kulturpolitiske problemstillinger. Denne redegørelse anser vi som første gang, at MKA kommunikerer reflektivt om deres ansvarsområde. Af denne grund har vi valgt dette som det første nedslag i historien. Perioden strækker sig til 1969, og analysen tager derfor udgangspunkt i en yderligere kulturpolitisk redegørelse fra 1969.

4.1.1. En alsidig kulturpolitik

Årene op til MKAs første kulturpolitiske redegørelse var præget af skepsis omkring MKAs virke med rindalismen i 1965 som afgørende drivkraft bag denne skepsis (Kulturministeriet, 2011). MKA iagttager på dette tidspunkt et kulturelt splittet samfund med den ældre kultur-elite på den ene side, som ønsker stabilitet, og den nye unge generation på den anden side, som ønsker en dynamisk kulturtankegang: *"Men i kulturpolitikken er det nødvendigt at holde sig for øje, at det aldrig kan være statens opgave at bestemme retning, endsige at ensrette. Et folks kultur rummer både statiske og dynamiske kræfter, og et kulturministerium har pligt til at lade begge have ånderum og ikke være med til at skabe eller uddybe en kunstig kulturkløft mellem befolkningsgrupper, der selvfølgelig er forskellige."* (Kulturministeriet, 1967). Vi iagttager, hvordan MKAs kommunikation synes at være optaget af, hvad kulturpolitikken skal beskæftige sig med, og vi opdager, at man i første omgang er interesseret i at åbne op for, hvordan man kan tilskrive mening til begrebet kultur:

"Hvad indebærer egentlig begrebet kultur? Hvad forstår vi derved? Hvad vil det sige at formidle kultur? [...] Det er jo nu da ikke kunsten i dens forskellige udtryk og former, der alene skaber et

folks kultur, dets dybe indvævede sindelagsmønster.” (Kulturministeriet, 1967). ”Betænkningen rummer ikke noget forsøg på at definere kulturbegrebet. Der er i denne forbindelse grund til at understrege som noget karakteristisk for den hidtil førte kulturdebat, at der ofte sættes lighedstegn mellem kunst og kultur. Derved bliver kulturdebatten for snæver og for lukket. Kunst og de dertil knyttede udfoldelsesmuligheder er en væsentlig side af kulturlivet, men der er andre.” (Kulturministeriet, 1969, s. 7).

At begrebet kultur fremstilles til at stå tomt frem for at sættes lig med kunst, giver MKA anledning til at lade kulturpolitikken beskæftige sig med andet end blot kunstens udvikling: *”Målsætningen for en alsidig kulturpolitik må, ud over bestræbelserne for at styrke den kunstneriske udvikling, omfatte mange andre bestræbelser for at fremme de enkelte menneskers udviklingsmuligheder, deres optagethed af og deltagelse i udformningen af vor fælles tilværelse. Gennemførelsen af denne målsætning forudsætter åbenhed, fantasi - og opbrud fra mange vaneforestillinger”, (Kulturministeriet, 1969, s. 7), ”Jeg vil nu til sidst udtrykke håbet om, at vi i folketinget fremover kan enes om at føre en bevidst og aktiv kulturpolitik. Den må gøres bevidst og kontinuerlig, og det koster mange penge; der er kolossale opgaver at løse, [...] Men én ting er i hvert fald givet: at det er på kulturfronten, folkene skal styrkes i den fremtid, vi går ind under.” (Kulturministeriet, 1967).*

Vi iagttager, hvordan kommunikationen tilskriver kulturpolitik mening gennem sagsdimensionen, idet kulturpolitikken ikke kun skal beskæftige sig med den kunstneriske udvikling, men også befolkningens udvikling. Dette ændrer samtidig kulturpolitikbegrebets sociale dimension, idet at hvert enkelt individ i samfundet skal kunne få udbytte af kulturpolitikken, frem for kun få befolkningsgrupper: *”Det er af allerstørste betydning for det enkelte menneske at kunne gøre det, man kalder at pleje sine kulturelle interesser [...]” (Kulturministeriet, 1967). ”Samfundets udbud af muligheder for kulturel eller kunstnerisk aktivitet må være tilstrækkelig varieret til at dække alle rimelige behov.” (Kulturministeriet, 1969, s. 128).*

En alsidig kulturpolitik må ikke lade sig begrænse af gamle vaneforestillinger og favorisere nogle befolkningsgrupper frem for andre. Vi ser, hvordan kulturpolitikken får en dannende funktion, idet inklusionen af alle samfundsborgere stammer fra en iagttagelse af, at kultur er

'god læring': *"Hvert enkelt menneske har krav på at have sin egen personlige definition af begrebet kultur, forstået, som det han værdsætter højest, dyrker med størst interesse, som det der bestemmer det ideelle livsindhold. Hvad dette er, afhænger af mange ting, miljø, uddannelse, karakter osv., men der kan ikke foretages en sontring efter kvalitet mellem aktiviteter, der, inden for samfundslivets rammer, bedrives med alvor og optagethed for bevidst eller ubevidst at befordre personlig udvikling og skabe et livsgrundlag."* (Kulturministeriet, 1969, s. 129).

Vi iagttager, hvordan MKAs politiske kommunikation kobler sig parasitært til den pædagogiske kode, hvormed deres magtmæssige indsatser får en pædagogisk aura. Med andre ord bliver formålet med at aktualisere en alsidig kulturpolitik, at den således giver hvert enkelt borger muligheden for at opnå personlig udvikling.

4.1.2. To sider af kunsten

I slut 60'erne skelner MKA mellem to sider af kunsten. På den ene side iagttager man den traditionelle kunst og på den anden side den avancerede kunst. Vi iagttager, at MKA anser det som sit ansvar at varetage begge sider af kunsten og samtidigt bevare en balance imellem dem: *"Der råder i ministeriet den opfattelse, at man inden for eller uden for lovene og fast praksis har pligt til at indrømme det nye, det overraskende en plads ved siden af det bestående."* (Kulturministeriet, 1969, s. 14).

Kommunikationen iagttager den avancerede kunst som nyskabende, overraskende og vanebrydende. I modsætning til dette iagttages den traditionelle kunst som bestående og populær: *"[...] den formsprængte kunst, den såkaldt avancerede kunst, er født af en indre nødvendighed i tiden, at den vil lære os noget om nødvendigheden af også at sprænge vor vanehandlen og vor vanetænkning."* (Kulturministeriet, 1967), *"Kan det af og til føles, som om ministeriet – med anvendelse af en unuanceret sprogbrug – står på det avanceredes side over for det eller endda imod det traditionelle, skyldes, at de fleste fortalere og de stærkeste kræfter endnu findes på det traditionelles side, således at en afbalancering føles nødvendigt."* (Kulturministeriet, 1969, s. 14).

For at kunne opfylde sit ansvar om at bevare en balance mellem kunstsiderne, iagttager MKA, at de må prioritere den avancerede kunst, eftersom den traditionelle kunst er mere populær,

og derfor mere uafhængig af MKA. Vi iagttager desuden, at MKA laver en økonomisk skelnen mellem de to kunstsider, hvor den avancerede kunst italesættes som økonomisk udfordret:

"Et højt beskyttelsesniveau er et incitament til skabende virksomhed. Det giver kunstnerne en mulighed for at leve af deres produktion, men kun under den forudsætning, at der er tilstrækkelig interesse for at aftage det, de producerer. Enhver ved, at det ikke altid er i forholdet til de mest værdifulde værker og næsten aldrig i forholdet til de mest avancerede værker, at den almindelige markedsmekanisme fungerer tilfredsstillende set ud fra samfundets synspunkt. Det er i sådanne tilfælde, der er behov for en direkte støtte fra det offentlige til den kunstneriske produktion, til indkøb af kunstnernes værker eller til en øget indsats for kulturformidlingen." (Kulturministeriet, 1969, s. 72).

Dette citat iagttager vi som et tydeligt eksempel på en strukturel kobling mellem det politiske og det økonomiske system. MKA skal varetage begge sider af kunsten, men er ikke i stand til både at støtte den avancerede kunst og den traditionelle kunst på samme tid, og de er derfor nødsaget til vælge den ene side frem for den anden. For at hjælpe med prioriteringen, inviterer kommunikationen det økonomiske system inden for til at afgøre indikationen inden for forskellen rentabelt/urentabelt. Det økonomiske system tilbyder på den måde MKA informationer i form af salgsstatistikker og markedsmekanismer, som MKA derpå kan bruge til at foretage en prioritering på vegne af samfundet.

Vi ser, hvordan kommunikationen desuden skelner mellem en mindre truet fortid og en usikker fremtid: *"Havde man brug for kunsten i det Danmark, der eksisterede for 200 år siden, har man det mange gange mere i nutidens og fremtidens samfund, hvor teknikken, byernes vækst, trafikproblemerne, ophobningen og den hastige udskiftning af til dels ligegyldige forbrugsgoder, ødelæggelsen af naturværdierne og meget andet udgør en stadig trussel, og hvor kunstnernes medvirken er uundværlig, hvis vi midt i alt dette skal kunne skabe et miljø, som mennesker kan leve og trives i.* (Kulturministeriet, 1969, s. 70). Kunstens samfundsmæssige indflydelse iagttages at være uundværlig særligt i kampen mod blandt andet teknikken og forbrugskulturen, der udgør en trussel, som tidligere samfund ikke har skulle bekæmpe.

4.1.3. Støtte – en motiverende funktion

Begrebet om støtte tilskrives i denne periode mening, som en motivation for at kunstneren blandt andet laver avanceret kunst, selvom det ikke nødvendigvis tiltrækker størst interesse. Støtten skal desuden motivere kunstnere under kommercielle vilkår til at fokusere på kvalitet: *"Støtte til kunstfrembringelsen kan ydes på mange forskellige måder: [...] Ved markedsregulerende indgreb, der i sådanne tilfælde, hvor en kunstnerisk produktion er undergivet almindelige kommercielle vilkår, gør det tillokkende at gøre en indsats for kvalitet og kunst."* (Kulturministeriet, 1969, s. 70).

Kvalitet opstår i denne periode som modbegreb til kommercielt. Det er med andre ord ikke muligt at lave kunst, der både er kommercielt og kvalitativt – i hvert fald ikke uden MKAs støtte. MKA ser kvalitativt kunst, som værende i en uhensigtsmæssige situation, som nødvendigvis skal støttes for at kunne sidestille sig kommercielt kunst. Denne iagttagelse af støtte som motivation sætter en saglig distinktion, hvor støtten er den faktor, som kan bringe kvalitativt kunst fra den ekskluderet side, over på den inkluderet side. Støtten skal på den måde sidestille kvalitativ kunst med kommercielt kunst, på samme måde som den skal sidestille avanceret kunst med traditionelt kunst.

At kunsten ikke ville være kvalitativt uden MKAs støtte, begrundes derudover i kommunikationens iagttagelser af fortiden: *"Det kunstneriske udtryksbehov er hos nogle mennesker utvivlsomt af en sådan styrke, at man kan gå ud fra, at der ville blive frembragt kunst, selvom der hverken af det offentlige eller af private fonds eller mæcener blev ydet nogen form for støtte hertil. Men det ville nok blive en fattig og sporadisk forekommende kunst, og det kunstneriske miljø, der, som historien viser, er en forudsætning for skabelsen af den største kunst, ville under sådanne vilkår ikke kunne opstå."* (Kulturministeriet, 1969, s. 69). MKA tilskriver mening til støttebegrebet gennem tidsdimensionen, hvor fortiden, som et rum af erfaringer, fremhæves som et argument for, hvorfor MKA bør støtte kunsten i nutiden. Ved at henvise til fortidens kunstneriske miljø, som en forudsætning for skabelsen af den største kunst, sættes den største kunst i lige med støtte. Denne aktualisering tydeliggøres i følgende citat: *"Det er da også et kendetegn for de store epoker i litteraturens og kunstens historie, at det har været perioder, hvor kunstner-*

ne blev brugt og hjulpet frem af de ledende i samfundet, af kirken, kongerne og fyrsterne, af de rige handelsstæder, af staten og af velhavende borgere.” (Kulturministeriet, 1969, s. 69).

Vi iagttager derudover, hvordan netop et kvalitetskriterium skal være den afgørende sontring for støtten: *”Det understreges stærkt i lovens motiver, at det afgørende støttekriterium er kunstnerisk kvalitet. Kvalitetsvurderingen må henlægges til personer, der forener høj sagkundskab med kvalitetssans og ansvarsfølelse. [...] Samtidig har man ment at sikre en passende bredde i den kvalitative kunstvurdering gennem en relativt hurtig udskiftning af de ansvarlige.”* (Kulturministeriet, 1969, s. 79). Kommunikationen sætter en social distinktion mellem MKA, og et kunstformidlingsudvalg, og vi ser, hvordan den umiddelbare umulige opgave om at skelne mellem kvalitet og ikke-kvalitet pålægges et ansvarlig udvalg.

Det er imidlertid ikke kun avanceret og kvalitativt kunst der synes at være i vanskeligheder: *”Produktionen af plader og bånd varetages så godt som udelukkende af kommercielt drevne private selskaber. [...] Et af vore førende pladeselskaber har vist et prisværdigt initiativ ved udgivelse af en omfattende pladeserie med dansk musik, men ellers rejser der sig store problemer for – navnlig unge – danske komponisters og musikeres muligheder for at komme frem på indspilninger. Der ligger derfor en opgave i at tilvejebringe økonomiske muligheder for effektivt at kunne støtte formidlingen på grammofonplader og bånd af dansk musik og danske kunstnere og distributionen heraf.”* (Kulturministeriet, 1969, s. 192).

MKA iagttager kommercielt drevne private selskaber som ansvarlige for plade- og båndproduktionen i Danmark. MKAs kommunikation er på anden orden, idet de iagttager, hvordan de private selskaber iagttager plade- og båndproduktionen gennem en rentabelt/urentabelt distinktion. Danske (unge) musikker iagttages af de private selskaber som urentable, hvilket sætter en social distinktion, med de ikke-danske kommercielle musikere som de inkluderede, og de (unge) danske musikere som de ekskluderede. MKAs støtte skal således gøre det muligt for de danske musiker at formidle deres musik, og dermed sidestille dem med de ikke-danske kommercielle musiker. Formidlingen af dansk musik på grammofonplader og bånd ville usandsynlig uden støtten, hvilket betragtes til at være en demotiverende faktor for produktionen af dansk musik.

Vi iagttager, hvordan MKAs beslutning om at støtte kunsten, bærer præg af en pædagogisk aura, idet kunsten iagttages som udviklende og dannende. Vi iagttager således, hvordan MKA forsøger at legitimere sine beslutninger, ved at lade kommunikationen koble sig parasitært til den pædagogiske kode: *"Men alle understøttelser fra statens side [...] bygger på det samme principielle udgangspunkt, på en fælles begrundelse. Og den begrundelse man kan finde [...] er erkendelsen af det samfundsmæssigt betydningsfulde i, at der her i landet er forfattere, videnskabsmænd og kunstnere, der ved deres produktion bidrager til at fremme og højne dansk åndsliv, i forbindelse med erkendelse af, [...] at det er en naturlig opgave for staten som repræsenterende samfundet og dets interesse at yde sådan støtte."* (Kulturministeriet, 1969, s. 80).

4.1.4. Udlandet som inspirationskilde og udstillingsvindue

I denne periode iagttager vi, at MKA skelner mellem to forskellige former for international kontakt: *"[...] det gensidige kulturelle samarbejde mellem to lande og den mere ensidige informationsvirksomhed fra land til land, [...]"* (Kulturministeriet, 1969, s. 223). Når det gensidige kulturelle samarbejde markeres, handler kontakten om at: *"[...] hjembringe vigtige kunstneriske og kulturelle ytringer og indtryk fra udlandet til inspiration for og påvirkning af den hjemlige udvikling og til glæde for det hjemlige interesserede publikum."* (Kulturministeriet, 1969, s. 223). Denne form for international kontakt begrebsliggør udlandet som inspirationskilde for den hjemlige kultur- og kunstudvikling.

I modsætning til dette handler den anden form for international kontakt, den mere ensidige informationsvirksomhed, om at: *"[...] præsentere den nationale kunst og kultur i udlandet til diskussion, bedømmelse og sammenligning."* (Kulturministeriet, 1969, s. 223). Når denne form for international kontakt markeres, opstår udlandet som et udstillingsvindue, hvor det både handler om: *"[...] at placere landet i andre landes bevidsthed og [...] fremme landets eksportinteresser."* (Kulturministeriet, 1969, s. 223).

MKAs kommunikation omkring begge former for international kontakt sætter imidlertid en social distinktion mellem de offentlige kræfter og de private: *"Når der her tales om kulturelt samarbejde og om informationsarbejde, sigtes der til offentlige myndigheders indsats på disse områder. Det er imidlertid klart, at de vigtigste led i de internationale forbindelser er de private."* (Kulturministeriet, 1969, s. 223).

Denne aktualisering gennem den sociale dimension peger på de private kræfter som de ansvarlige og tovholderne for den internationale kontakt. MKAs rolle i den henseende bærer i stedet præg af en supporterende karakter: *"[...] forbindelserne formidles som nævnt for det store flertals vedkommende ganske uden, at nogen offentlig myndighed behøver at blande sig i det. Litteratur, musik, film bevæger sig over grænserne, kunstneriske påvirkninger breder sig ved personlige kontakter, der rejses, diskuteres, læses aviser og tidsskrifter. Den officielle indsats tjener til at supplere disse private forbindelser ved at forstærke eller udvide dem."* (Kulturministeriet, 1969, s. 223).

4.1.5. Delkonklusion

I perioden tilskrives kulturpolitikbegrebet mening som en alsidig indsats, som skal gøre plads til hvert enkelt samfundsborger og dermed give alle lige mulighed for personlig udvikling. MKA skelner mellem to sider af kunsten – den avancerede kunst og den traditionelle kunst. Begge sider af kunsten skal varetages på samme tid, men den avancerede kunst prioriteres ud fra en økonomisk logik, der dømmes den avancerede kunst til at være i økonomisk ubalance.

Støtten opstår som en styringsteknologi, der har til formål at reducere forskellene kommercielt/kvalitet, engelsk/dansk og traditionelt/avanceret. MKAs funktion bliver således at anordne kunstsystemet's egen selvstyring, så flere borgere inkluderes i brugen af kunsten og kulturen. Det bliver med andre ord MKA's ønske, at få kunstsystemet til at reducere forskellen ikke-bruger/bruger. Udlandet opstår som enten en inspirationskilde eller et udstillingsvindue alt afhængigt af, om det er henholdsvis det gensidige samarbejde der markeres, eller den mere ensidige informationsvirksomhed der markeres. De private kræfter er tovholdere for den internationale kontakt, og MKA har en supporterende rolle.

	Kulturpolitik	Kunst	Støtte	Udlandet
1967-1969	Alsidig så den kan være dannende.	Avanceret/Traditionelt Det avancerede prioriteres	Reducere forskellene kommercielt/kvalitet, engelsk/dansk traditionelt/avanceret	Inspirationskilde og udstillingsvindue. Supporterende rolle.

4.2. Andet nedslag i perioden

70'erne markerer en meget foranderlig tid for Danmark og Ministeriet for Kulturelle Anliggender. På det kulturelle område begyndte den danske befolkning for alvor, her især de unge generationer, at iværksætte nye kulturelle tiltag, og MKA fulgte trop ved at uddele støtte til realiseringen af disse tiltag. På det politiske område blev den danske befolkning bedt om at stemme om tilslutning til EF, forløberen for EU, og i oktober 1972 med 63,3 procent af stemmerne, blev svaret ja. Tilslutningen til EF resulterede i en kulturproduktion, der hyldede det nære i det danske samfund, som eksempelvis tv-serien 'Huset på Christianshavn', 'Olsenbanden'-filmene, eller John Mogensens klassiske slagere (Fink, 2009).

I 1973 blev Danmark ramt af oliekrise, som skabte store økonomiske vanskeligheder og øget arbejdsløshed blandt befolkningen. Selvom landet var i store økonomiske vanskeligheder, fastholdt Kulturministeriet sine bevillinger gennem resten af 1970'erne, hvilket blandt andet resulterede i verdens første musiklov i 1976, som skaffede 20 procent flere penge til musiklivet. I 1979 blev Danmark endnu en gang ramt af en oliekrise, hvilket ifølge daværende finansminister Knud Heinesen (S) betød, at Danmark havde kurs mod en økonomisk afgrund (Kulturministeriet, 2011).

I 1977 og 1981 udsendte MKA sine henholdsvis tredje og fjerde kulturpolitiske redegørelser. Vi ser, hvordan kommunikationen i disse redegørelser ændrer karakter, og semantikken omkring centrale begreber forandres. Af denne grund har vi valgt dette som vores andet nedslag i historien.

4.2.1. Kulturpolitikens udvidelse

MKA iagttager i denne periode, at kulturpolitikken må tilpasses samfundsudviklingen, og derfor være anderledes end fortidens kulturpolitik (Kulturministeriet, 1977, 1981). Kulturpolitikbegrebet tilskrives mening gennem sagsdimensionen, idet den er dynamisk frem for statisk. Kulturpolitikken må ikke stagnere og forblive, hvad den tidligere har været. I stedet må den: *"[...] afstemmes med hele den sociale, økonomiske og politiske samfundsudvikling."* (Kulturministeriet, 1977).

MKA skelner derudover mellem fortidens og nutidens politik, og iagttager at fortidens kulturpolitik har forsøgt at inkludere alle befolkningsgrupper, men ikke alle kulturformer: *"I mange år har vi herhjemme som i andre lande koncentreret indsatsen om det, man kan kalde forsøget på at »demokratisere kulturen« - forsøget på at bringe en bestemt kultur ud til folket."* (Kulturministeriet, 1977). Fortidens kulturpolitiske princip om at demokratisere kulturen, står som modbegreb til nutidens kulturpolitisk princip om kulturelt demokrati:

"Princippet om kulturelt demokrati betyder, at enhver kulturform, der har betydning selv om det kun er for et mindretal - bør have mulighed for at udvikle sig og trives på lige fod med andre. (Kulturministeriet, 1977). "Når vi taler om kulturelt demokrati, ligger der heri blandt andet en understregning af, at der skal skabes udviklingsmuligheder for mange forskellige kulturformer og stimuleres til aktivitet og selvudfoldelse, og ikke mindst, at der bør gøres en særlig indsats for kulturformidling over for de grupper i samfundet, som hidtil har været underforsynde med kulturtilbud." (Kulturministeriet, 1981).

Kulturpolitikken skal modsat fortidens kulturpolitik sidestille alle kulturformer og give alle kulturformer en reel mulighed for at komme til udtryk. Vi iagttager imidlertid, hvordan MKA i denne periode, til trods for at man stadig ikke er interesseret i at definere, hvad der kan karakteriseres som kultur, er optaget af at gøre kulturbegrebet bredt: *"[...] en meget bred kulturopfattelse, som fører til, at en betydelig del af samfundspolitikken kan betragtes som kulturpolitik. [...] det understreger denne politiks nære sammenhæng med politikken på andre områder, især uddannelses-, miljø- og socialpolitikken."* (Kulturministeriet, 1977), *"Fritiden giver i dag mulighed for oplevelser og udfoldelser, som kun få mennesker tidligere havde råd, tid og kræfter til. [...] Kulturpolitikens virkefelt vil især blive udvidet og ændret i takt med den øgede fritid [...]. Herved bliver kulturpolitik, fritidspolitik og familiepolitik sider af samme sag."* (Kulturministeriet, 1981).

Vi ser, at sagsdimensionen ændres, idet kommunikationen udvider kulturpolitikken til nu også at omfatte en større del af samfundspolitikken. Hvor kulturpolitikken før handlede om at være alsidig og på den måde dannende for så mange mennesker som muligt, ser vi nu en for-

skydning af begrebet. Nu kondenseres en større mangfoldighed af mening ind i begrebet, og kulturpolitikken tjener flere formål:

"Den kulturpolitik, som regeringen således går ind for, er en aktiv kulturpolitik, men det er også en frisindet og tolerant politik. [...] Det, regeringen – og dermed socialdemokratiet – vil, er at skabe rammer omkring et alsidigt og rigt kulturliv, som kan gå ind som et selvfølgeligt led i alle menneskers hverdag." (Kulturministeriet, 1977), "Kvalitetsprincippet er det tredje af de ledende principper for kulturpolitikken." (Kulturministeriet, 1977), "Kulturpolitikken overordnede mål - som den har tilfælles med politikken på mange andre områder - er at medvirke til et bedre samfundsmiljø og til fremme af livskvaliteten for det enkelte menneske." (Kulturministeriet, 1977), "Kulturpolitikken skal bidrage til, at der gives alle et maksimum af muligheder for at udvikle evner og anlæg, og til at fremme fællesskab og kommunikation mellem mennesker. Den skal medvirke til, at der skabes de bedst mulige forudsætninger for, at de enkelte mennesker aktivt kan tage del i udformningen af deres tilværelse og af det samfund, de lever i." (Kulturministeriet, 1977), "Kulturpolitikken må bidrage til at modvirke den opsplitning af samfundet og den enkeltes hverdag, [...] Kulturtilbuddene bør i højere grad end nogen sinde gøres brede og dermed engagerende for alle, uanset alder, køn og social baggrund. (Kulturministeriet, 1981). "Men den (red. kulturpolitikken) har også yderligere mål. Den vedrører hvert enkelt menneskes dagligdag og skal være med til at skabe de bedst mulige betingelser for en personlig udvikling. Den skal aktivisere og stimulere til kommunikation og fællesskab mellem mennesker og til at skabe forudsætningerne for, at den enkelte får øgede muligheder for at påvirke samfundsudviklingen og for at bestemme over sin egen tilværelse." (Kulturministeriet, 1981).

Til forskel fra sidste periode skal en alsidig kulturpolitik nu også inkludere alle kulturformer, være aktiv, frisindet, tolerant, social bevidst, stimulerende, fællesskabsdannende, og den skal udfylde et tomrum i befolkningens hverdag. Vi iagttager, at semantikken omkring kulturpolitik begynder at åbne op for flere hensyn. Ved siden af den dannende indsats, som blev kondenseret ind i kulturpolitikbegrebet i første periode, bliver kulturpolitikken nu også iagttaget som en omsorgsindsats, der skal hjælpe den enkelte ud af isolation. Ligeledes iagttager vi, at MKA artikulere flere modbegreber til kulturpolitikbegrebet, idet den ikke må være dirigerende eller formynderisk (Kulturministeriet, 1977).

4.2.2. Kunstens nye sontring

I denne periode ser vi, at MKA stadig iagttager et ansvar om at varetage balancen i al kunst: *"Det første mål for kulturpolitikken er, at den skal sikre rimelige vilkår for frembringelsen af kunst inden for alle retninger og genrer [...]"* (Kulturministeriet, 1977). MKA har et ansvar om ikke at lave forskelsbehandling mellem kunstretninger og kunstgenrer, og de må sikre al kunst lige muligheder for frembringelse. Sondringen avanceret/traditionelt kunst er ikke længere meningsfuld i denne periode. I stedet ser vi, at kommunikationen skelner mellem kunst, der udfordrer, og kunst der tilfredsstillende: *"Uden vore teatre, museer, orkestre og biblioteker ville vi ikke have haft noget levende kulturliv i dag: en kunst og et kulturliv, som vækker vores opmærksomhed og som udtrykker vores forhåbninger, eller som vækker vores forargelse, når den strider imod vores fordomme. Det sidste er ikke mindre vigtigt end det første."* (Kulturministeriet, 1981).

Vi iagttager, hvordan MKA fremhæver, at udfordrende kunst er ikke mindre vigtigt end tilfredsstillende kunst. Denne fremhævelse stammer fra en iagttagelse om, at kulturen har særligt brug for udfordrende kunst, hvis den skal udfylde sin rolle: *"Kulturen må ikke være tandløs. Den må ikke tilsløre politiske og holdningsmæssige modsætninger i samfundet. Kultur er en kamp mellem forskellige livsværdier og forskellige holdninger. Den skal netop tydeliggøre de spørgsmål, som vi alle skal forholde os til."* (Kulturministeriet, 1981).

MKA iagttager bestemte kvaliteter, som udfordrende kunst besidder. Udfordrende kunst er provokerende og forankret i den virkelighed, vi lever i med de mange modstridende holdninger og værdier. Hvis kunsten blot var tilfredsstillende, ville vi have en tandløs kultur, hvilket i MKAs øjne ville være uacceptabelt. Vi iagttager således, hvordan MKA på den ene side fremhæver eksistensen af både udfordrende og tilfredsstillende kunst som vigtigt for et levende kulturliv, og på den anden side fremhæver den særligt vigtige samfundsmæssige rolle, som udfordrende kunst spiller. At MKA synes at vægte udfordrende kunst højere end tilfredsstillende kunst iagttages i følgende citat: *"God kunst er ofte mere virkelig end virkeligheden. Den kan få os til at se ting i hverdagen, som ellers ville forblive tilslørede, fordi vi vanemæssigt lukker øjnene for dem."* (Kulturministeriet, 1981).

Vi iagttager i dette citat, hvordan MKA begynder at skelne mellem noget kunst, der er bedre end andet. God kunst iagttages til at have de samme kvaliteter, som man iagttager udfordrende kunst har – god kunst er afslørende og vanebrydende.

4.2.3. Støtte gennem ytringsfrihed og kvalitet

I kulturredegørelserne fra 1977 og 1981 opstår 'kunstnerisk ytringsfrihed' som et nyt begreb, der optræder som et centralt princip i kunststøtten: *"På kunstens område er ytringsfriheden særlig væsentlig."* (Kulturministeriet, 1977). *"At ytringsfriheden skal være reel, betyder, at alle meninger må ligestilles i forhold til de offentlige støtteordninger, at ingen seriøs kunstner kan udelukkes fra støtte af moralske grunde, at ingen bog kan udelukkes fra bibliotekerne af politiske grunde, at en teatergruppes samfundssyn er uden betydning for dens muligheder for støtte."* (Kulturministeriet, 1977).

At, MKA skal uddele støtte på baggrund af et princip om ytringsfrihed, betyder, at støtten skal være upartisk, neutralt og uvildig. I forlængelse af MKAs ansvar om ikke at lave forskelsbehandling mellem kunstretninger og kunstgenrer må MKA således heller ikke uddele støtte på baggrund af moralske, politiske eller samfundsmæssige sontringer. Vi ser derudover, på samme måde som i den første periode, hvordan MKAs politiske kommunikation kobler sig parasitært til den pædagogiske kode: *"Den kunstneriske ytringsfrihed og den frie kunstneriske udfoldelse er uundværlige for den frie meningsdannelse og hører med til forudsætningerne for skabelsen af et ægte demokrati."* (Kulturministeriet, 1981). *"[...] det (red. Ytringsfriheden) er en betingelse for kunstens trivsel og for den kunstneriske fornyelse, at ytringsfriheden fastholdes. Det er også en forudsætning for, at kunstnerne kan opfylde den af deres funktioner, der består i, at de kan inspirere til, at udviklingen føres videre, og at samfundet ikke forstener."* (Kulturministeriet, 1977).

MKA begrundet sin beslutning om at være upartisk i uddelingen af støtte med et pædagogisk argument, uden at der åbnes op for, hvorvidt kunstnerisk ytringsfrihed er dårlig eller god læring. I stedet for at betragte god læring som en værdi i sig selv, betragtes det som en ydelse i forhold til den politiske beslutning. Kunstnerisk ytringsfrihed fremstår derfor som udviklende og dannende for både kunstnerne og borgerne, hvilket legitimerer MKAs beslutning.

MKA kan ikke uddele støtte til alle og enhver og bliver derfor nødt til at finde en brugbar son-
dring. Her ser vi, hvordan der sættes en saglig distinktion mellem kvalitativt kunst og ikke-
kvalitativt kunst, som bliver den eneste og afgørende son-
dring for uddelingen af støtte: *"Jeg
tror ikke, det er muligt at drive kulturpolitik på en fornuftig måde uden fastholdelse af, at det må
være en kvalitetsbedømmelse, der er afgørende for, om statsmidler skal bruges til støtte for kul-
turlivet."* (Kulturministeriet, 1977). Vi iagttager samtidigt, at det kommercielle stadig iagttages
til at være det kvalitatives modbegreb (Kulturministeriet, 1977), hvilket skaber et særligt
behov for at sikre kvalitative kulturelle tilbud til samfundets børn og unge:

*"For børnenes vedkommende er der et ganske særligt behov for, at der skabes alternativer til de
kommercielle kulturtilbud. De udgør et vigtigt marked for en massekulturindustri, hvis produk-
ter ofte er underlødige og uden den mindste forankring i den sociale virkelighed. Det er ikke for
meget at sige, at de for øjeblikket er genstand for en kommerciel udbytning, og at børnenes
valgmuligheder på det kulturelle område er så godt som illusoriske. Der må derfor lægges stor
vægt på det arbejde, der er indledt med nedsættelsen af kulturministeriets arbejdsgruppe om
børn og kultur."* (Kulturministeriet, 1977), *"Kendskab til situationen er en forudsætning for
planlægning, og det gælder vel for børneområdet i endnu højere grad end for andre områder, at
vi må bidrage til en bevidst styring af fritids- og kulturtilbuddene og ikke overlade dem helt til
kommercielle kræfter. Børnenes fritid har i alt for høj grad været målet for en ensidigt profite-
rende underholdningsindustri. »Kiosklitteraturens« serietilbud til børn er lige så overvældende i
kvantitet, som det er underlødigt i kvalitet."* (Kulturministeriet, 1981).

Kommunikationen laver i dette tilfælde en strukturel kobling til det pædagogiske system og
inviterer dermed den pædagogiske logik ind i kommunikationen. Koden dømmer de kommer-
cielle kulturtilbud som dårlig læring og de kvalitative kulturtilbud som god læring. På bag-
grund af den pædagogiske logik træffer det politiske system herefter en kollektiv beslutning
om at nedsætte en særlig arbejdsgruppe for børn og unge.

4.2.4. Udlandets muligheder gennem eksport

Vi ser stadig i denne periode iagttagelser af udlandet, der konstituerer udlandet som både et
udstillingsvindue og inspirationskilde, hvor det både handler om at udveksle ideer og erfarin-
ger mellem landende og placere landet i andre landes bevidsthed (Kulturministeriet, 1977),

(Kulturministeriet, 1981). Til forskel fra den første periode, ser vi, hvordan MKAs iagttagelser af udlandet ikke længere finder den supporterende rolle meningsfuldt. I stedet iagttager MKA et behov for at effektivisere kunst- og kulturformidlingen til udlandet, hvilket leder til oprettelsen af et kultureksportudvalg:

"Det bilaterale samarbejde foregår hovedsagelig på baggrund af de ca. 20 kulturaftaler, Danmark har indgået med andre lande. [...] Indgåelsen af kulturaftaler og gennemførelsen af disses programmer finder sted i nært samarbejde mellem kulturministeriet, undervisningsministeriet og udenrigsministeriet som samlende organ. For at koordinere dette samarbejde og udnytte de forhåndenværende ressourcer bedre har jeg i samråd med udenrigsministeren og undervisningsministeren nedsat et kultureksportudvalg, som vil komme med forslag til en effektivisering af vores kunst- og kulturformidling over for udlandet." (Kulturministeriet, 1981).

Vi iagttager, hvordan MKAs kommunikation strukturelt kobler sig til det økonomiske system. Det politiske system åbner sig momentant op for det økonomiske system, som herefter leder efter knaphed der skal allokeres. Det økonomiske system iagttager således knappe ressourcer, som skal udnyttes bedre og gøres mere rentable, hvilket det politiske system oversætter til sin egen logik, og lukker sig igen ved at tage en beslutning på vegne af samfundet om at oprette et kultureksportudvalg. Med oprettelsen af et kultureksportudvalg inkluderes MKA i det internationale samarbejde i højere grad. Vi ser således, en forskydning af den tidligere satte sociale distinktion.

Denne nye aktualiserede rolle stiller samtidigt nye krav til den kunst og det kultur, der skal eksporteres: *"Som al anden eksportvirksomhed må kultureksport profileres og tilpasses til modtagerlandets interesser. Og for et land som Danmark, hvor kravet om det absolut minimale ressourcepild er påtrængende, må vore kulturfremstød ikke alene koordineres omhyggeligt mellem de pågældende ministerier, men også sættes i forhold til den kommercielle eksport. Vor kultureksport og vor handelseksport må kunne gå hånd i hånd og støtte hinanden ved et samspil mellem en række operative funktioner [...]"* (Kulturministeriet, 1981).

Som vi analyserede i begreberne om støtte og kunst, skal MKA være upartisk, når den skal fremme kunsten. Kunstnerisk ytringsfrihed er i denne periode et fundamentalt princip, men vi

iagttager samtidigt, at når det drejer sig om at eksportere kunsten til udlandet, så lukker MKA op for et andet hensyn – nemlig det økonomiske. Kultureksport sammenlignes med 'al anden eksportvirksomhed', som drives ud fra et økonomisk tankegang om udbud og efterspørgsel. Kultureksport handler således om at finde ud af hvilken kultur modtagerlandet efterspørger, og sørge for at skabe eller tilpasse sig netop dette kulturelleudbud. Vi ser, hvordan MKA, med oprettelsen af et kultureksportudvalg, begynder at iagttage kulturen som en vare, der skal tilpasses de forskellige markeder, og på den måde indtjene størst profit.

4.2.5. Delkonklusion

I denne periode udvikler semantikken sig fra, at kulturpolitikken handler om kunstnerisk udvikling og dannelse til, at det nu også handler om at hjælpe den enkelte og skabe profit i udlandet. Komplexiteten forøges og søges løst ved uddelegering af opgaver. Kommunikationen begynder nu at sondre mellem en tilfredsstillende og en udfordrende kunst, og man iagttager, at særligt den udfordrende kunst spiller en afgørende samfundsrolle.

Kulturpolitikken aktualiserer i denne periode den kunstneriske ytringsfrihed og den frie kunstneriske udfoldelse og iagttager kunsten som uundværlige for meningsdannelsen og hører med til forudsætningerne for skabelsen af et demokrati. Ligeledes aktualiseres kunstens frihed som en betingelse for dens trivsel og fornyelse. Vi iagttager her den spænding i kulturpolitikken, som er den bærende problematik for specialet. Kulturministeriet er refleksive omkring, at kunstens frihed er en betingelse for kunstens trivsel, men gør den alligevel til genstand for styring, hvormed friheden begrænses. Princippet om kunstnerisk ytringsfrihed åbner op for inklusionen af alle kunstformer og kunstgenrer, og kvalitetsprincippet bliver kompasset, som støtten må læne sig op ad. Formålet bliver således stadig at reducere forskellen kommercielt/kvalitet, særligt på børneområdet. MKAs funktion er uforandret, idet det stadig handler om at få kunstsysteet til at reducere forskellen ikke-bruger/bruger. Et kultureksportudvalg oprettes med formålet at koordinere og effektivisere kultureksporten.

	Kulturpolitik	Kunst	Støtte	Udlandet
1967-1969	Alsidig så den kan være dannende.	Avanceret/Traditionelt Det avancerede prioriteres	Reducere forskellene kommercielt/kvalitet, engelsk/dansk traditionelt/avanceret	Inspirationskilde og udstillingsvindue. Supporterende rolle.
1977-1981	Virkefeltet udvides. Dannende, hjælpsom og profitabel i udlandet.	Udfordrende/Tilfredsstillende. Udfordrende kunst er bedre. Kunstens frihed forudsætning for fornyelse.	Ytringsfrihed som inklusion. Kvalitet som eksklusion. Reducere forskellen kommercielt/kvalitet	Kultureksport-udvalg oprettes. Kultur ud fra et økonomisk hensyn

4.3. Et dyk i historien

Som konsekvens af at have mislykket med at få Danmark i økonomisk balance igen, overlader den socialdemokratiske regering i september 1982 regeringsmagten til en koalition af fire borgerlige partier med den konservative Poul Schlüter ved spidsen. Denne koalition mellem Det Konservative Folkeparti, Venstre, Centrum-Demokraterne og Kristeligt Folkeparti står ved magten i seks år og er mest af alt optaget af at få økonomien på ret kurs igen (Fink, 2009).

MKA udsender i denne tidsperiode en enkelt kulturpolitisk redegørelse i 1984, som vi iagttager til at stå for sig selv i den store fortælling om udviklingen af det semantiske felt, der i dag ligger til grund for Kulturministeriets styring af dansk musikudvikling. Kommunikationen omkring de udvalgte centrale begreber skiller sig ud fra både den forhenværende og fremtidige kommunikation, hvorfor vi ikke går i dybden med meningstilskrivelsen i dette afsnit, men blot kommer med nogle betragtninger over perioden.

Vi ser først og fremmest, hvordan kulturpolitikbegrebet gives mening gennem tidsdimensionen, idet MKA lægger afstand til tidligere ført kulturpolitik (Kulturministeriet, 1984). Ved at

lægge afstand til fortidens kulturpolitik tilskrives kulturpolitikbegrebet mening på ny. Kulturpolitikken aktualiseres ikke længere som alsidig og tidligere anvendte begreber som fællesskabsdannende, motiverende og aktiv erstattes af 'valgfrihed' (Kulturministeriet, 1984). Denne forskydning betyder imidlertid, at kulturpolitikbegrebets saglige dimension ændres, idet kulturpolitikken ikke længere aktualiserer den dannende eller hjælpende funktion. Kulturpolitikken skal i stedet fokusere på kvaliteten og sørge for et mangfoldigt kulturudbud, som befolkningen frit kan vælge imellem. Vi iagttager, hvordan erhvervslivet iagttages at spille en væsentlig rolle i udfyldelsen af denne målsætning: *"Regeringen ønsker endelig at understrege, at det ville være vanskeligt for staten og kommunerne at leve op til deres forpligtelser til at sikre mangfoldigheden i kulturlivet, hvis det ikke lykkeligvis var sådan, at der på vigtige delområder blev ydet en meget betydelig støtte fra private fonde, erhvervsvirksomheder og enkeltpersoner[...] Det er glædeligt at kunne konstatere, at meget tyder på, at der i erhvervslivet er en stigende interesse for at gøre en indsats på det kulturelle område."* (Kulturministeriet, 1984).

Vi iagttager desuden, hvordan Kulturministeriet i denne redegørelse skelner mellem den etablerede kunst og den folkelige amatørkunst. Der gives mening til denne sontring gennem den sociale dimension, hvor Kulturministeriet pålægger kommunerne ansvaret for støtten af den folkelige amatørkunst. På den anden side ser vi, at regeringens ansvar bliver at prioritere den etablerede kunst, som markeres som værende kvalitativt (Kulturministeriet, 1984).

4.4. Tredje nedslag i perioden

Slut 80'erne – start 90'erne markerer starten på en ny tid – ikke kun for Danmark, men for hele verden. På internationalt plan bliver murens fald begyndelsen til enden for Sovjetunionen og den kommunistiske ideologi, og samtidigt startskuddet for USA's tid som verdens eneste supermagt. EF bliver til EU, og medlemslandene binder sig tættere til hinanden på flere områder. Den hastige teknologiske udvikling får ligeledes stor indflydelse på verdenssamfundet, her især internettets opkomst (Rasmussen S. H., 2009).

Åbne grænser, samt flere og bredere kommunikationsveje, får stor betydning for kulturlivet i Danmark. Flere og flere indvandrere kommer til landet og begreber som 'det multikulturelle samfund' eller 'det multietniske samfund' vinder udbredelse. Radio og tv-kanalerne præges af

populært indhold fra særligt USA og England. Det er noget, der kan mærkes i den danske musikproduktion, der nu oplever kraftig stigning af engelsksproget musik. Internationale genembrud som 'Michael Learns to Rock' og Bille Augusts 'Pelle Erobreren' bliver opfanget som succeshistorier og er med til at forstærke danskernes interesse for mere. Den store efterspørgsel resulterer i, at man i 1992 indleder forberedelserne til, at København i 1996 skal være europæisk kulturby (Rasmussen S. H., 2009) (Kulturministeriet, 2011).

Ministeriet for Kulturelle Anliggender oplever også store forandringer i denne tid. På kun to år oplever MKA en navneændring to gange – først i 1987 til 'Kultur- og Kommunikationsministeriet', og igen i 1988 til 'Kulturministeriet'. I 1992 iagttager Kulturministeriet at: *"I disse informationstider er det vigtigt for kulturministeriet at markere sig stærkere i den offentlige debat."* (Kulturministeriet, 1992, s. 3), og i april samme år udsendes 'Kulturkontakten' for første gang. Kulturministeriets sjette kulturpolitiske redegørelse fra 1989, publikationen fra 1996 om Kulturens politik, samt officielle udtalelser i Kulturkontakten i perioden 1992-1996 bliver udgangspunktet for dette tredje nedslag i historien.

4.4.1. Den omstillingsparate kulturpolitik

Ved første øjekast synes kulturpolitikbegrebet i store træk at være uforandret. På samme måde som i anden periode ser vi, at en alsidig kulturpolitik stadig kondenserer en mangfoldighed af mening idet, den er aktiv, inkluderende, fællesskabsdannende, socialt hjælpende, dannende og kvalitetspræget (Kulturministeriet, 1989, 1993e, 1994a). Vi ser samtidigt, hvordan kommunikationen begynder at iagttage, hvordan en alsidig kulturpolitik også bidrager med anden værdi til samfundet:

"I sammenhæng med omtalen af kulturens funktion i samfundet bør fremhæves et træk, som i de seneste år har påkaldt sig ret betydelig opmærksomhed. Det drejer sig om kulturlivets direkte økonomiske bidrag til samfundsøkonomien. [...] Udenlandske undersøgelser og enkelte lokale danske undersøgelser tyder på, at kulturens bidrag til samfundshusholdningen målt i kroner er betydeligt." (Kulturministeriet, 1989). *"Vort eget begreb om kultur er det, der giver os særpræg som folk. Den egenart, vi har som danske, er skabt af kulturlivet i bredeste forstand. Det er den, vi bliver bedømt på udefra."* (Kulturministeriet, 1989), *"Kulturpolitikken skal støtte frembrin-*

gelsen af dansk kultur og kunst. Det er nødvendigt, for at vi kan fastholde dansk identitet [...]" (Kulturministeriet, 1994a, s. 34).

At kulturen iagttages til også at have identitetsskabende og økonomiske funktioner i samfundet medfører, at kulturpolitikbegrebets saglige dimension ændres. Nu er borgernes deltagelse helt essentiel både af økonomiske hensyn, men også for at fastholde den danske identitet: *"Samfundets opgave er at skabe gode rammer for borgernes aktive deltagelse i kulturlivet."* (Kulturministeriet, 1993e, s. 6), *"En aktiv kulturpolitik skal bidrage til borgernes aktive deltagelse i kulturlivet over hele landet."* (Kulturministeriet, 1994a, s. 34), *"Såvel kunstnerisk kvalitet som folkelig deltagelse skal sikres."* (Kulturministeriet, 1994b, s. 3). Borgeren begyndes at iagttages som en kunde, man skal tiltrække til butikken, hvilket skaber et nyt behov for kulturpolitikken om at komme tættere på borgeren. Man skal lytte og tilpasse sig borgerens behov: *"Regeringen ser det som et af sine vigtigste politiske mål at mindske afstanden mellem befolkningen og de offentlige myndigheder. Det offentliges beslutninger skal træffes så tæt på den enkelte som muligt, og dette skal gælde på alle samfundets områder."* (Kulturministeriet, 1989) *"Jeg har også bedt Socialforskningsinstituttet gennemføre en kulturvaneundersøgelse. Det er en af de måder, vi kan høre befolkningen: Hvad er meningen med kulturpolitikken? Bruger man de kulturudbud, som vi gennem kulturpolitikken stiller til rådighed? Og hvilken del af befolkningen bruger hvilke former for tilbud?"* (Kulturministeriet, 1993d, s. 4).

Samtidig iagttager vi også, at man begynder at tale om muligheder for fornyelse, hvilket skaber en temporalisering af kulturpolitikbegrebet, hvor det, der kan komme i fremtiden, trækkes ind i nutiden:

"Til statens opgaver hører også at tilvejebringe mulighed for nytænkning, lydhørhed over for nye udviklinger og igangsættelse af nye initiativer." (Kulturministeriet, 1989), *"Nybrud skal på dagsordenen hos os alle. Den politiske opgave må derfor også være at skabe og deltage i en debat om perspektiver for fremtiden."* (Kulturministeriet, 1993b, s. 3), *"Og kultur handler om retning, om hvilken vej vi skal gå hver for sig og sammen. Og kultur handler om nytænkning, om at se nye veje og muligheder i takt med samfundets og den enkeltes udvikling. Bland andet derfor er det så vigtigt, at vi har en kulturpolitik. (Kulturministeriet, 1993d, s. 3), "Vi skal lade politikken – holdningerne og værdierne – sætte rammerne og bestemme udviklingen, før teknologien gør*

det på egen måde med profitten som ledetråd og ikke kulturen som samfundets drømmespor. (Kulturministeriet, 1994b, s. 3).

Hvor man tidligere havde fokus på kulturpolitikens aktuelle problemer, ser vi nu en tendens til, at kommunikationen orienterer sig mod fremtidens udfordringer og muligheder, og man forsøger at tilpasse til fremtiden i nutiden.

4.4.2. Den etablerede og den folkelige kunst

Sondringen udfordrende/tilfredsstillende kunst er ikke længere meningsfuld i denne periode. I stedet ser vi, at når Kulturministeriet iagttager kunst, skelner kommunikationen mellem kunst, der forekommer i det etablerede kulturliv, og kunst der forekommer i det folkelige kulturliv: *"Det etablerede kulturliv er i denne sammenhæng den skabende kunst, institutioner som museer, teatre og biblioteker mfl. Den folkelige kultur kan være kendetegnet ved, at den er udsprunget af folk selv lokalt, at den foregår på folks egne betingelser og i et fællesskab, ofte mellem flere generationer."* (Kulturministeriet, 1989). Vi ser desuden, at det etablerede kulturliv iagttages til at være inddelt i to dele: *"[...] de mangeartede kulturinstitutioner, det vil blandt andet sige museer, arkiver, teatre, biblioteker mv. og den skabende kunst, herunder forfattere, billedkunstnere, komponister mfl."* (Kulturministeriet, 1989).

I forlængelse af Kulturministeriets ønske om fornyelse i det danske kulturliv, iagttager man, at de etablerede kulturinstitutioner såvel som det folkelige kulturliv har gode udviklingsmuligheder. Kulturministeriet iagttager et endnu ikke udnyttet udviklingspotentiale i mødet mellem de etablerede kulturinstitutioner og det folkelige kulturliv, som man, ved at oprette en Kulturfond, forsøger at bringe frem: *"Udgangspunktet er en formodning om, at kulturinstitutionerne og den folkelige kultur, som begge er vigtige områder af dansk kulturliv, også har noget at tilføre hinanden. Eller med andre ord både kan betinge og udfordre hinanden. En vekselvirkning dem imellem rummer betydelige perspektiver og mange muligheder. [...] Til gennemførelsen af det kulturpolitiske idéprogram oprettes en kulturfond."* (Kulturministeriet, 1989), *"Kulturfondens opgave ifølge forslaget bliver at støtte og opmuntre en levende og aktiv kulturudvikling i alle dele af det danske samfund. Det skal ske ved at give økonomisk støtte til: Kulturelle aktiviteter, som gennemføres i et samarbejde mellem den folkelige og den etablerede kultur. Tværgående*

de initiativer, som bringer forskellige kulturelle områder i forbindelse med hinanden." (Kulturministeriet, 1993c, s. 27).

Kulturministeriets kommunikation temporaliserer sagsdimensionen omkring begrebet kunst, hvor den kunst, der kan komme i fremtiden trækkes ind i nutiden. Samtidigt ser vi, hvordan kommunikationen farves af pædagogikkens medie og kode, hvilket konstituerer kulturinstitutionerne og det folkelige kulturliv som værende ansvarlige for deres egen udvikling og den helhed, de indgår i: *"Hvilke tværgående kulturelle initiativer, der nærmere kan være tale om, er det ikke op til programmet at beskrive. Det ligger dybt forankret i den folkelige kulturs tradition, at det er folk selv lokalt, der definerer, hvad der er vigtigt, ligesom kunstens suverænitet samt den høje grad af selvbestemmelse, der altid bør præge kulturinstitutionerne peger i samme retning."* (Kulturministeriet, 1989). Det er med andre ord Kulturministeriets ansvar at styre institutionerne og det folkelige kulturliv hen imod en tilstand, hvor institutionerne og det folkelige kulturliv er selvstændige og styrer sig selv mod noget tværkulturelt. Vi iagttager her igen den styringsproblematik, der er den bærende for specialet i form af, at Kulturministeriet er refleksive omkring kunstens suverænitet og høje grad af selvbestemmelse, men alligevel skal den styres.

Vi iagttager derudover, at kulturinstitutionerne pålægges et øget pres for at forny sig selv, eftersom de iagttages til at være repræsentanter for den højeste kvalitet og kunstneriske nybrud – en titel, man ikke nødvendigvis er overbevist om institutionerne lever op til: *"Det påhviler de statslige nationalinstitutioner at sætte standarden for den højeste kvalitet. Det vil sige at markere den kvalificerede kunst i forhold til det indenlandske kulturliv såvel som på det internationale plan."* (Kulturministeriet, 1989), *"De store institutioner skal fortsat være faglige kraftcentre på hvert deres område. Men det kræver, at de hele tiden er i front. De skal kunne måle sig ikke blot nationalt, men også internationalt. Det er i dag et åbent spørgsmål, hvorvidt de faglige og kunstneriske nybrud kommer fra de statslige institutioner eller fra andre dele af kulturlivet."* (Kulturministeriet, 1995, s. 5).

Kommunikationen er her markant forandret i forhold til i 1969, hvor Kulturministeriet iagttog, at der ikke måtte sondres mellem kvalitet. Her bliver det netop institutionernes opgave at sætte standarden for den højeste kvalitet.

4.4.3. Den forældede støtte

I denne periode iagttager vi, hvordan den 'ikke-ubegrænsede' støtte iagttages som en begrænsning for kunstens frihed: *"Det brede kulturbegreb beretter om en række folkelige fællesskaber og kunstneriske aktiviteter, som det er kulturpolitikens opgave at forholde sig til, blandt andet for at kunne prioritere den ikke ubegrænsede støtte, som er til rådighed."* (Kulturministeriet, 1989), *"Men så længe de mange institutioner optager så megen plads på budgetterne, er det endog meget svært at finde plads til andre kunstneriske udtryksformer, til faglige forsøg og til nybrud."* (Kulturministeriet, 1995, s. 8).

Vi iagttager, hvordan Kulturministeriet stadig aktualiserer tidligere anvendte begreber som kulturel ytringsfrihed til at inkludere en bred vifte af kulturformer (Kulturministeriet, 1996). Derudover ser vi, at Kulturministeriet begynder at aktualisere begrebet om 'armslængdeprincippet' til at beskrive, hvorledes man sikrer kunstens autonomi: *"Armslængdeprincippet i kulturpolitikken definerer og præciserer forholdet mellem de professionelle kunstnere og de støttende myndigheder. Princippet sikrer en "arms længde" mellem politik og kunst og beskytter kunsten mod afhængighed af politisk interesse."* (Kulturministeriet, 1996, s. 3).

Kommunikationens strukturelle kobling til den økonomiske logik konstituerer imidlertid støtten som en knap ressource, hvilket begrænser hvad og hvor meget man kan inkludere. For Kulturministeriet handler det derfor: *"[...] om at skabe råderum – ikke mindst til en øget støtte til den skabende og fornyende kunst."* (Kulturministeriet, 1995, s. 8). At støtten iagttages som begrænset giver Kulturministeriet samtidigt anledning til at stille sig kritisk over for støtteordningernes nuværende struktur: *"Den nuværende støtte til kultur er præget af, at den fortrinsvis bliver tildelt sektorvis med hjemmel i de respektive vedtagne love og de forskellige fagområder. Muligheden for tværgående aktiviteter udnyttes kun i begrænset omfang."* (Kulturministeriet, 1989), *"Jeg tror, at kulturpolitikken her til lands trænger til en omgang storvask. Tiden er ved at være inde til at vende bøtten og vurdere om de eksisterende støtteordninger, institutioner mv. virkelig er tidssvarende. Om den fordeling mellem de enkelte kulturområder, som forskellige tiders lovgivning har skabt, egentlig er hensigtsmæssig."* (Kulturministeriet, 1993d, s. 4).

Støttebegrebet tilskrives mening gennem tidsdimensionen, hvor kommunikationen skelner mellem nutidens og fremtidens støtte. Støtten er gået hen og blevet et problem, der begrænser kunstnerisk fornyelse. Nutidens støtte iagttages til at være præget af fortidens kassetænkning, hvorfor fremtidens støtte netop bør være mindre fastlåst, særligt qua Kulturministeriets ønske om at forny landets kulturliv: *"Der er ganske enkelt ikke mulighed for at støtte det nye, det tidssvarende, det fornuftige og det anderledes, så længe alt for mange bevillinger er fastlåst i den grad, det er tilfældet i dag."* (Kulturministeriet, 1995, s. 4). At fremtidens støtte skal være mindre fastlåst i sektorer iagttages i Kulturministeriets ønske om at oprette en kulturfond, hvis formål bliver netop: *"[...] at yde økonomisk støtte til: nye tværgående kulturinitiativer, der iværksættes i et samarbejde mellem den folkelige kultur og en eller flere kulturinstitutioner, og gennemførelse af nye ideer inden for de etablerede kulturinstitutioner og den skabende kunst."* (Kulturministeriet, 1989).

At Kulturministeriets kommunikation omkring støtte er præget af et økonomisk hensyn, iagttager vi derudover i ønsket om at uddele støtte på baggrund af befolkningens behov: *"Det store behov for kulturelle oplevelser og aktiviteter kræver nye støtteformer og bedre formidlingsmuligheder."* (Kulturministeriet, 1993e, s. 6), *"Også i musikkens verden er fordelingen af den offentlige støtte i stort omfang historisk bestemt. [...] hvad den udøvende kunst angår, er der stadig en himmelråbende forskel på den støtte, vi yder hhv. den klassiske og den rytmiske musik. En forskel der ikke harmonerer godt med danskernes forbrug af musik. Den offentlige støtte til kulturlivet skal ikke kun afspejle besøgstal eller kulturelt "forbrug". Men eksemplerne illustrerer, at befolkningens behov og ønsker ikke altid harmonerer med kulturpolitikens evne til at skifte sigte, retning og tyngde."* (Kulturministeriet, 1995, s. 8). Vi ser, hvordan kommunikationen åbner sig momentant og inviterer den økonomiske kode ind i kommunikationen. Knaphedsblikket orienterer sig herefter mod udbud og efterspørgsel, hvilket det politiske system udnytter til at beslutte, at støtten bør fornyes og tilpasses til fremtidens behov.

4.4.4. Udlandet som konkurrent

Kulturministeriet iagttager, som konsekvens af samfundsudviklingen, at udlandet har rykket sig tættere på Danmark og det danske kulturliv: *"Som europæisk kulturnation står Danmark over for gennemførelsen af EF's indre marked. Det indre markeds regler om åbning af grænserne for varer, tjenesteydelser, kapital og arbejdskraft vil få indvirkning direkte og indirekte på den*

kulturelle sektor.” (Kulturministeriet, 1989), ”De seneste fem år har været så forskellige fra resten af den tid jeg har levet i, muren er faldet, jerntæppet er rustet op, vi er i høj grad del af en større europæisk sammenhæng. Så er det ikke nok bare at vende bladet. Der skal andet og mere til.” (Kulturministeriet, 1993a, s. 4), ”Vi lever i en tid hvor internationale samkvem intensiveres dag for dag. Kulturen er en umådelig vigtig faktor i den forbindelse.” (Kulturministeriet, 1993d, s. 9).

Kommunikationen skelner mellem nutidens og fremtidens udlandsforhold, og vi ser, at fremtidens udlandsforhold er noget, man allerede skal tilpasse sig til i nutiden: *”Spørgsmålet om Danmarks placering blandt de europæiske nationer i fremtiden er ikke alene et anliggende af økonomisk, erhvervsmæssig og miljømæssig mv. betydning. Det er også i høj grad en kulturel udfordring.”* (Kulturministeriet, 1989). Vi iagttager, at Kulturministeriets iagttagelser af fremtidens udlandsforhold konstituerer udlandet som en mulig trussel mod den danske identitet: *”Høringen bør indebære en grundig drøftelse af forudsætninger og muligheder, som kan indgå i grundlaget for politiske overvejelser af, hvordan dansk kultur og dansk national identitet er stillet i europæisk (EF) sammenhæng.”* (Kulturministeriet, 1989), *”Jo mere vi deltager på alle områder i det internationale samkvem, des større bliver kravene til vor selvopfattelse og til den selvbevidsthed, der kommer af at have rod i et bestemt kulturelt fællesskab.”* (Kulturministeriet, 1989), *”Og vi skal vide, hvem vi er. I en tid, hvor det internationale samkvem styrkes, øges kravet både til den selvbevidsthed, der kommer af at have rod i et bestemt kulturelt fællesskab og til at kunne mødes på lige fod med mennesker fra andre kulturelle fællesskaber.”* (Kulturministeriet, 1993e, s. 6), *”Det er nødvendigt, for at vi kan fastholde dansk identitet i et samfund, der i stigende grad præges af udenlandske medier og kulturtilbud og af internationalt samarbejde.”* (Kulturministeriet, 1994a, s. 34).

Samtidigt ser vi, hvordan kommunikationen stadig iagttager udlandet som en nødvendig samarbejdspartner og inspirationskilde – også i fremtiden: *”Den danske kultur er som alle andre landes kultur fremstået som en bearbejdning og formidling af mødet med kulturpåvirkninger udefra - og som vores bidrag til den fælles menneskelige kulturarv. Også på dette område er det brydninger og vekselvirkninger, der skaber og udvikler kulturen. [...] Dette gode internationale samarbejde må fortsætte og styrkes.”* (Kulturministeriet, 1989). Kulturministeriets kommunikation omkring udlandet synes at være splittet mellem to modstridende iagttagelser, som

burde paralisere kommunikationen. På den ene side opstår udlandet som en trussel mod det danske kulturliv, og på den anden side opstår udlandet som en vigtig spiller i udviklingen af dansk kulturliv – noget som Kulturministeriet ser ud til at være reflektive omkring: *"Men man har i den løbende debat herhjemme set spørgsmål rejse sig om den fremtidige situation, og der er ikke tvivl om, at især kulturlivet er præget af usikkerhed og tøven, dog måske også af en begyndende forventning om nye, også økonomiske, muligheder."* (Kulturministeriet, 1989).

Vi ser, hvordan kommunikationen håndterer dette paradoksale forhold ved at italesætte konkurrence som en ny sag. Udlandet inviteres indenfor landets grænser for på den måde at have noget at sammenligne landets kulturelle kvalitet med. Dog lægger man afstand til udlandet ved at italesætte vigtigheden af at have en dansk kunstproduktion, der kan konkurrere med udlandet: *"Blandt andet nødvendiggør det kolossalt voksende medieudbud at der findes kulturelle alternativer således, at mennesker ikke blot efterlades passiviserede i tv-skærmens isolation."* (Kulturministeriet, 1989), *"Vi skal lade os inspirere udefra og selv skabe kunst og kultur af en så høj kvalitet, at det vækker interesse hjemme og ude."* (Kulturministeriet, 1994a, s. 34), *"[...] skal vi ikke være lige så gode som Oslo, som Stockholm, som Riga, som Berlin, London og Paris. Vi skal da kunne sammenligne os med nogen."* (Kulturministeriet, 1993a, s. 5), *"Regeringen lægger vægt på at Kulturby 96 gøres til en manifestation, der inddrager os alle – i København og i provinsen – og bidrager til at give København en international placering."* (Kulturministeriet, 1993d, s. 9).

4.4.5. Delkonklusion

I denne periode opstår der en erkendelse af, at kulturen også kan bidrage med identitetsskabelse og økonomisk vækst i samfundet. Kulturpolitikken skal derfor være omstillingsparat og tilpasse sig til fremtidens muligheder og forventninger i nutiden. I denne periode formaliseres kulturen og kunsten sådan, at man får øget mulighederne for at sikre folkelig deltagelse. Man begynder at skelne mellem den etablerede kunst og den folkelige kunst. Begge rummer plads til udvikling og ved at oprette en Kulturfond, forsøger man at styre kunstens rum for selvstyring.

Kunststøtten skal stadig favne bredt og fremme kvaliteten, men man begynder at iagttage, at støtten begrænser den frie kunst. Dette nødvendiggør, at støtten må fornyes, således at der

kan gøres plads til nyt kunst og nye kunstformer. Iagttagelserne af udlandet opstår paradoksalt, idet den både udgør en trussel og en vigtig inspirationskilde og samarbejdspartner. Kommunikationen skjuler det paradoksale forhold ved at italesætte udlandet som en konkurrent, man skal spejle sig i og være bedre end.

	Kulturpolitik	Kunst	Støtte	Udlandet
1967-1969	Alsidig så den kan være dannende.	Avanceret/Traditionelt Det avancerede prioriteres	Reducere forskellene kommercielt/kvalitet, engelsk/dansk traditionelt/avanceret	Inspirationskilde og udstillingsvindue. Supporterende rolle.
1977-1981	Virkefeltet udvides. Dannende, hjælpsom og profitabel i udlandet.	Udfordrende/Tilfredsstillende. Udfordrende kunst er bedre. Kunstens frihed forudsætning for fornyelse.	Ytringsfrihed som inklusion. Kvalitet som eksklusion. Reducere forskellen kommercielt/kvalitet	Kultureksport-udvalg oprettes. Kultur ud fra et økonomisk hensyn
1989-1996	Omstillingsparat Identitetsskaben og en vækstfaktor	Etableret/Folkelig Begge skal styres til fornyelse.	Skal fornyes for at gøre plads til ny kunst.	Trussel og samarbejdspartner på samme tid. Konkurrence som ny sag.

4.5. Fjerde nedslag i perioden

I dette fjerde nedslag i perioden rettes blikket mod slut 90'erne og start 00'erne. Den fremadstormende teknologiske udvikling fortsætter med at ændre verdenssamfundets levevaner. Med lanceringen af Google i 98' serveres adgangen til alverdens information for enden af befolkningens fingerspidser. Man begynder samtidigt at kunne oplagre meget mere information

på meget mindre plads – en teknologisk udvikling som muliggør lanceringen af fildelingsprogrammer som Napster i 1999. Alle mennesker med en internetforbindelse kan nu, gratis hente og sende musikfiler fra og til hinanden (Rasmussen S. H., 2009).

Herhjemme fortsætter Kulturministeriets budget med at vokse i takt med, at flere og nye kulturelle aktiviteter tilbydes. Populariteten omkring internationale gennembrud som Lars von Triers 'Breaking the Waves' og Aquas 'Barbie Girl' fortsætter med at stige, og man begynder at få øje på USA's økonomiske indtjening på den kulturelle sektor (Kulturministeriet, 2011). Kulturministeriet udsender sin syvende kulturpolitiske redegørelse i 1997 og i 2000 udsendes 'Danmarks kreative potentiale' – en kultur- og erhvervspolitisk redegørelse. Vi ser, hvordan kommunikationen ændres radikalt i disse redegørelser, hvorfor de udgør det fjerde nedslag i historien.

4.5.1. Kultur- og erhvervspolitikens alliance

I den kulturpolitiske redegørelse fra 97' synes Kulturministeriet at være særlig optaget af at styrke den danske identitet: *"Den internationale underholdningsindustri præger også det danske samfund. De nye påvirkninger er mere omfattende i deres udbredelse end tidligere. Kulturpolitikens rolle er i den sammenhæng at bidrage til at fastholde og styrke dansk identitet [...]. Det er et af kulturpolitikens overordnede mål."* (Kulturministeriet, 1997, s. 1). Kulturministeriet skelner mellem en fortid, hvor den internationale underholdningsindustri's påvirkning ikke var særlig omfattende, og en nutid hvor påvirkningen er så omfattende, at den truer den danske identitet. Iagttagelsen af denne trussel intensiveres i de kommende år og bliver fundamentet for et tværministeriel samarbejde mellem Erhvervs- og Kulturministeriet: *"Den nye globale kultur udfordrer både kulturpolitikken og erhvervspolitikken. Vi kan ikke længere diskutere, hvordan vi styrker dansk kultur, uden at se på, hvordan vi skaber et kommercielt modspil til den internationale underholdningsindustri."* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 5).

Vi ser, hvordan Kulturministeriets kommunikation, nøjagtigt som i tidligere perioder, iagttager en nutid under forandring, hvilket nødvendiggør Kulturministeriets behov for forandring. Vi ser således, hvordan tidligere anvendte principper til at definere kulturpolitikken skal aktualiseres på ny, grundet den ydre trussel som iagttages i nutiden: *"Kulturpolitikken har igen-*

nem de seneste årtier bygget på fire principper: ytringsfrihed, kulturelt demokrati, kvalitet og decentralisering. [...] De er og skal fortsat være centrale i kulturpolitikken. Men der er på den anden side ingen tvivl om, at den internationale udfordring til dansk identitet nødvendiggør, at de får nye og tidssvarende kulturpolitiske udtryk. (Kulturministeriet, 1997, s. 2). Som et eksempel ser vi, at et begreb som kvalitet stadig skal sættes i sammenhæng med kulturpolitikken, men ved at forskyde kvalitetsbegrebets modbegreb ændres samtidigt forventningerne, der knytter sig til kulturpolitikken:

"En forudsætning for, at samfundet kan bevare og udvikle sine historier, sin identitet og sine værdier, er tilstedeværelsen af en kulturproduktion, der kan konkurrere med de globale underholdningskoncerner. [...] Dette kræver en ny kulturpolitisk vision, hvor det kommercielle underholdningsmarked tænkes med som et supplement til kulturpolitikken. Den traditionelle kulturpolitiske målsætning om at satse på kvalitet skal fastholdes, men den skal have en ekstra dimension. At der skabes rammer for stor bredde og kvantitet i den danske kulturproduktion. Derfor skal der skabes mulighed for at opbygge en konkurrencedygtig dansk kultursektor. (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 30).

Hvor det kommercielle tidligere blev iagttaget til at stå i modsætning til kvalitet, ser vi nu, hvordan det kommercielle er rykket ind på indersiden af forskellen, hvilket tillader Kulturministeriet at kommunikere på ny, når den skal fremme kvalitet. Nu handler kulturpolitik således (også) om at sikre kvalitetsunderholdning, der kan konkurrere mod den globale underholdningsindustri.

At Kulturministeriet begynder at åbne for nye kulturpolitiske målsætninger ser vi i forlængelse af, at man i denne periode iagttager, hvordan en af kulturpolitikkenes ældste målsætninger i høj grad er opfyldt: *"[...] at der skal være bred adgang til de kulturelle goder, uanset hvem man er, hvad man er, og hvor man bor [...] i høj grad er opfyldt, og at en stigende del af befolkningen bruger de kulturelle tilbud."* (Kulturministeriet, 1997, s. 2), *"Ifølge undersøgelserne har der aldrig før været så mange aktive kulturforbrugere. Aldrig været så mange, der gerne vil underholdes, involveres, diskutere, opleve og deltage."* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 26).

Kulturministeriet iagttager en befolkning fyldt med kulturforbrugere, hvilket giver anledning til at man kan aktualisere en ny målsætning. Her ser vi Kulturministeriets tværministerielle samarbejde med Erhvervsministeriet som en tydelig strukturel kobling mellem det politiske og det økonomiske system. Ved at invitere den økonomiske logik ind i kommunikationen, som straks leder efter midler, der kan allokeres, skaber kommunikationen et nyt problem, som Kulturministeriet skal løse: *"De globale udfordringer udgør nemlig ikke kun en trussel for Danmark, men i høj grad også et stort udviklingspotential. [...] Danmark har på trods af sin størrelse gode muligheder for at klare sig i den nye oplevelsesøkonomi. Men de seneste års triumfer kan let vise sig at blive flygtige medieglimt, hvis ikke vi formår at skabe de fundamentale rammebetingelser for det ambitionsniveau og den dynamik og kvalitet, som skal til for at trænge igennem i den globale oplevelsesøkonomi.* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 31).

Kulturministeriets kobling til den økonomiske logik skaber et behov for at udnytte det iagttagne økonomiske potential, som et samarbejde mellem erhvervs- og kulturlivet rummer. Det økonomiske system tilbyder salgsstatistikker og forbrugerundersøgelser, og det konstituerer kulturen, ikke blot som værende rentabelt, men som en global vækstindustri (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000). Det politiske system udnytter kommunikationen og skaber et behov for: *" [...] at medvirke til at skabe optimale rammer for en ny kreativ alliance mellem erhvervslivet og kulturlivet til begge parter fordel."* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 31). Kulturministeriet skal med andre ord, på en og samme tid fremme samfundsøkonomien og samfundets kulturliv.

4.5.2. Kunsten der ikke må være kunst

Tidligere anvendte sondringer i kunsten er ikke længere meningsfulde i denne periode, idet al kunst nu iagttages til at have de samme værdier og egenskaber: *"Kunsten frembringer et særligt rum for kritik, erkendelse, diskussion og fornyelse. I processen afdækkes nye horisonter og idédannelse, som kan være med til at skabe fornyelse i hele samfundet."* (Kulturministeriet, 1997, s. 5), *"Det er vigtigt at fastholde værdien af en kunst, der kritiserer og provokerer det eksisterende samfund."* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 19). Kunstbegrebet kondenserer således en mangfoldighed af mening, idet kunst blandt andet er fornyende, inspirerende og kritiserende. Det er disse egenskaber, som gør kunsten uundværlig i kampen om at beskytte den danske identitet: *"Når vi skal udvikle og fastholde en dansk identitet i det*

moderne samfund, spiller kunsten også en afgørende rolle som spejl af nutid og fortid og pejlemærke for fremtiden. I de forskellige kunstarter stilles hele tiden uventede spørgsmål, og der skabes nye visioner, som kan inspirere den samfundsudvikling, der præges af hurtige og ofte drastiske forandringer.” (Kulturministeriet, 1997, s. 1).

Vi ser, hvordan kommunikationen, i forlængelse af Kulturministeriets målsætning om at beskytte den danske identitet, er mere optaget af at sondre mellem dansk og international kunst. *”Dansk kunst- og kulturliv udfordres løbende i den stadig mere internationalt orienterede kunst- og medieverden. [...] I Danmark kan det ikke tages for givet, at markedsvilkårene giver kunst- og kulturlivet det fornødne rum. I et lille sprogområde som det danske har især de sproglige udtryk svært ved at klare sig. Her må samfundet supplere.”* (Kulturministeriet, 1997, s. 1). *”[...] konkurrence fra udenlandske kunstnere står ikke mål med det lille hjemmemarked for danske solister og dansksprogede udgivelser.”* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 56).

Kommunikationens tilkobling til den økonomiske markedslogik præger således også kunstbegrebet, idet dansk kunst iagttages som urentabelt i modsætning til den internationale kunst. Dette skaber ligeledes et behov for at gøre dansk kunst konkurrencedygtig i det globale marked, idet tilstedeværelsen af dansk kunst er afgørende for fastholdelsen af den danske identitet. For at løse dette problem, ser vi, hvordan man inden for dansk kunst begynder at lave en ny sontring:

”Udfordringen handler om at give befolkningen og forbrugerne valget. Der skal både være kunst og kultur produceret med offentlig støtte, som netop derfor er uafhængig af markedslogikken. En kunst og kultur, der tør sige magthaverne imod. Der skal også være dansk produceret udbud af kunst, kultur og underholdning, der kan klare sig på markedets vilkår. Både gennem den markedsdrevne kulturproduktion og den offentligt støttede kulturproduktion, skal samfundet hente sin underholdning, sine fortællinger, sine erkendelser og sin identitet.” (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 30).

Kulturministeriet iagttager et behov for både at fremme markedsdreven og offentligt støttet kunst, hvis man altså skal have en chance mod den globale underholdningsindustri. Vi ser samtidigt, at når den offentligt støttede kunst iagttages, markeres der en kunst, der er udfor-

drende og uafhængig af markedet. Det er en kunst som stammer fra kulturverdenen, hvilket betyder, at det er en kunst som har: *"[...] ret til at provokere, eksperimentere, overskride og sætte grænser."* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 14). Vi ser, hvordan denne offentligt støttede kunst tilskrives den samme mening, som vi iagttog al kunst tilskrives. Som modsætning iagttager man den markedsdrevne kunst; en kunst, som skal underholde og klare sig på markedets vilkår; en kunst, som skal hente inspiration i erhvervslivets verden, hvor man: *"[...] gør en dyd ud af at levere præcis det, som forbrugere forventer og ønsker."* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 14).

Med introduktionen af denne nye sondring, iagttager vi, hvordan Kulturministeriets kommunikation omkring kunst fremstår paradoksalt. For at kunne beskytte og fremme dansk kunst, skal man fremme en kunst, som ikke er kunst.

4.5.3. Den visionære støtte

I tråd med den sidste periodes semantik omkring støttebegrebet, skelner Kulturministeriet stadig mellem nutidens fastlåste støtteordninger og fremtidens mere frigjorte støtteordninger: *"Det største problem er imidlertid nok, at de fastlåste ordninger i nogle tilfælde virker bremsende for nye kulturelle og kunstneriske initiativer. [...] For at fremme kulturpolitikens rolle som inspirator er det nødvendigt at støtte nyskabende og visionære kulturelle initiativer, som falder uden for de eksisterende støtteordninger."* (Kulturministeriet, 1997, s. 3). I modsætning til den sidste periode, ser vi, hvordan Kulturministeriet begynder at interessere sig for det, man endnu ikke kan se. Det er således ikke længere nutidens forestilling af fremtiden, men fremtidens fremtid, som er i fokus. Kulturministeriets rolle som 'inspirator' skaber et behov for, at man støtter den kunst, som sprænger kendte rammer og bryder med gamle barrierer. Dette ser vi i Kulturministeriets ønske om at omdanne Kulturfonden til en Udviklingsfond, samt i ønsket om at samarbejde med Erhvervsministeriet:

"Forslaget om omdannelse af Kulturfonden til Kulturministeriets Udviklingsfond skal være med til at sikre, at der også kan gives støtte til den kunst, der helt sprænger de kendte genrer og skaber kunstneriske projekter, der kan sætte nye orienteringspunkter i en kendt verden og åbne for dialoger mellem de forskellige grene i kunst- og kulturlivet, men også med videnskaben, teknologien og samfundet som sådant." (Kulturministeriet, 1997, s. 6), *"Redegørelsen viser kimen til en*

helt ny dynamik mellem kulturlivet og erhvervslivet. Men redegørelsen viser samtidig, at potentialet langt fra er udnyttet i dag. På en række områder eksisterer der både strukturelle og mentale barrierer for at skabe synergi mellem kultur og erhverv.” (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 8), ”Redegørelsen har peget på en række områder, hvor erhvervs- og kulturpolitikken kan være med til at fjerne de store barrierer, der eksisterer for samspillet, og være med til at sætte en ny udvikling i gang.” (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 110).

Behovet om at fremme det potentielle, det grænseløse, medfører, at Kulturministeriet må oprette nye og omdanne gamle støtteordninger. Disse nye støtteordninger skal, i modsætning til tidligere og andre støtteordninger, ikke uddele støtte på baggrund af kvalitet eller mangfoldighed. I stedet handler det om at støtte de kulturelle og kunstneriske projekter, der formår at sætte spørgsmålstejn ved sig selv og tager ansvar for at finde frem til, hvad kunst og kultur kan være. Vi ser samtidigt, hvordan der tilskrives mening til støttebegrebet gennem sagsdimensionen ved at aktualisere tidligere anvendte begreber: *”[...] hele kunststøtte Lovgivningen er dybest set et kulturpolitisk bidrag til sikring af reel kunstnerisk (ytrings)frihed. [...] vi foretager en kvalitetsbedømmelse, når der forelægges ansøgninger om støtte til forskellige projekter. [...] den konkrete støttetildeling sker efter armslængdeprincippet [...]”* (Kulturministeriet, 1997, s. 2).

Periodens nye støtteordninger skal ikke erstatte, men supplere de nuværende, da disse stadig yder vigtige værdier til samfundet. *”Derfor skal et tættere samspil mellem kultur- og erhvervspolitikken på ingen måde føre til, at den offentlige støtte til den frie kunst mindskes. Eller føre til at kommercialisere kunstens frie rum. Et tættere samspil mellem kultur og erhverv vil aldrig fungere som et alternativ til den frie kunst.”* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 8), *”Kører man udelukkende med på den globale underholdningsvogn, mister samfundet en masse nødvendige kulturelementer, værdier og identitetsgivende fortællinger og historier.”* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 30).

4.5.4. Udlandets nye internationale scene

I denne periode, iagttager vi, at semantikken omkring udlandet udbygges i forhold til den sidste periode. Begrebet om udlandet tilskrives således stadig mening som en trussel mod den danske kultur og identitet: *”Dansk kunst- og kulturliv udfordres løbende i den stadig mere internationalt orienterede kunst- og medie verden.”* (Kulturministeriet, 1997, s. 1), *”Den magtful-*

de koncentration i underholdningsindustrien og den fremadstormende globale kultur udgør en enorm kulturel udfordring for Danmark. På den ene side risikerer væksten i den globale underholdningsindustri at true den kulturelle mangfoldighed og føre til et kulturudbud præget af lavede fællesnævner med meningsløse, serieproducerede underholdningstilbud som resultat. En tivolisering af kulturen." (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 29), men også som en vigtig inspirationskilde til udvikling: *"Den internationale inspiration og udfordring er nødvendig for kunstens udvikling."* (Kulturministeriet, 1997, s. 5), *"Dansk kulturliv skal gennem mødet og udvekslingen med kolleger og publikum i andre lande opsamle erfaringer og inspiration til at blive endnu bedre."* (Kulturministeriet, 1997, s. 8), *"De globale udfordringer udgør nemlig ikke kun en trussel for Danmark, men i høj grad også et stort udviklingspotentiale."* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 31).

Hvor konkurrencen med udlandet tidligere handlede om at have nogen, man kunne sammenligne sig selv med og dermed forsøge at være bedre end, ser vi nu, hvordan semantikkens sagsdimension har fået en ekstra dimension: *"Kunsten er på en gang national og international. Da Danmark er og fortsat bør være et åbent samfund, er det vigtigt også at støtte dansk kunst, der har internationale dimensioner."* (Kulturministeriet, 1997, s. 5), *"De åbenlyse internationale hits er med til at øge tilliden til de danske musikers evner og troen på, at de danske pladeselskaber kan levere hits til det globale marked. Den optimisme skal udnyttes. [...] talentmassen blandt udøvende musikere er meget god, og endvidere, at tilstrømningen af nye dygtige musikere er konstant. Heriblandt musikere med internationalt potentiale."* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 57-58). Til forskel fra sidste periode, ser vi, hvordan kommunikationen begynder at interessere sig for en konkurrence med udlandet, der også foregår i udlandet – på det globale marked. Det er altså ikke blot en konkurrence om at 'vinde' den danske befolknings gunst, men en konkurrence, der åbner kampen om den 'nye' internationale scene og dermed den internationale befolkning. Iagttagelsen af denne internationale scene skaber samtidigt et behov for at lede efter kunst, der netop har internationale dimensioner eller internationalt potentiale.

Den økonomiske logiks indflydelse på Kulturministeriets kommunikation omkring udlandet står tydeligt frem, idet det urentable danske marked iagttages til at stå i kontrast til det attraktive rentable udenlandske marked. Denne økonomiske markedslogik er samtidigt med til

at konstituere det danske sprog som hæmmende i jagten efter den lukrative udenlandske arena: *"Uanset, om man er del af et globalt pladeselskab eller er et rent dansk selskab, bliver det stadig vanskeligere at tjene penge på danske og især dansksprogede udgivelser. Omkostningerne ved at trænge igennem til forbrugerne og konkurrence fra udenlandske kunstnere står ikke mål med det lille hjemmemarked for danske solister og dansksprogede udgivelser. [...] En udvikling, som rummer store muligheder for danske musikere, der, så længe der synges på engelsk, har muligheder for at nå det enorme globale musikmarked."* (Kulturministeriet & Erhvervsministeriet, 2000, s. 56).

4.5.5. Delkonklusion

Kulturpolitikken har stadig et væld af forskellige formål, som den skal opfylde i samfundet, men semantikken betinges i højere grad af en økonomisering og kommercialisering af kulturpolitikken, som forandrer kulturpolitikken måde at være kulturpolitik på. Nu handler det om at fremme og udnytte det skjulte og grænseløse potentiale, som ligger gemt i mødet mellem erhvervslivet og kulturlivet, og på den måde opnå kulturpolitikken øvrige målsætninger. Dette skaber samtidig en paradoksalt styring af kunstsysteet, der nu både skal til at levere kunst, som ikke er kunst, og dansk musik, der ikke er på dansk.

Støtten bliver den indsats, der skal forsøge at løse dette paradoksale forhold, idet nye støtteordninger skal tage sig af den ene side af kunsten, mens gamle skal fortsætte med at tage sig af den anden side. Udlandet opstår stadig paradoksalt og søges stadig løst gennem en konkurrencesemantik. Men hvor man tidligere konkurrerede om den danske befolkning, opstår den internationale scene som stedet, hvor der konkurreres om den internationale befolkning.

	Kulturpolitik	Kunst	Støtte	Udlandet
1967-1969	Alsidig så den kan være dannende.	Avanceret/Traditionelt Det avancerede prioriteres	Reducere forskellene kommercielt/kvalitet, engelsk/dansk traditionelt/avanceret	Inspirationskilde og udstillingsvindue. Supporterende rolle.
1977-1981	Virkefeltet udvides. Dannende, hjælpsom og profitabel i udlandet.	Udfordrende/Tilfredsstillende. Udfordrende kunst er bedre. Kunstens frihed forudsætning for fornyelse.	Ytringsfrihed som inklusion. Kvalitet som eksklusion. Reducere forskellen kommercielt/kvalitet	Kultureksport-udvalg oprettes. Kultur ud fra et økonomisk hensyn
1989-1996	Omstillingsparat Identitetsskabelsen og en vækstfaktor	Etableret/Folkelig Begge skal styres til fornyelse.	Skal fornyes for at gøre plads til ny kunst.	Trussel og samarbejdspartner på samme tid. Konkurrence som ny sag.
1997-2000	Markedet som stedet der kan hjælpe med kulturens mange formål	Markedsdrevet/ Offentligt støttet. Dansk/International	Nye støtteordninger skal supplere de gamle.	Stadig trussel og samarbejdspartner. Konkurrencen foregår i udlandet.

4.6. Femte nedslag i perioden

00'erne markerer en forandringstid, som for alvor sætter tonen an for nutidens samfund. Som svar på tidens stigende mængde piratkopiering blander Tech-giganten Apple sig i kampen og lancerer det revolutionerende iTunes Music Store. Det er nu muligt at købe og hente enkelte sange for kun 0.99\$, en udvikling som vender musikbranchens tilgang til internettet på hovedet. Hvor man før fokuserede på farerne, begynder man at få øje på mulighederne – en følelse

som kun forstærkes i takt med de digitale mediers opkomst og særligt med verdens første musiktjeneste TDC Play (Koda, 2008).

På hjemmefronten er der også rusket godt og grundigt i den politiske tilværelse. I 2001 får Danmark en ny regering, blot to måneder efter hele den vestlige verden så med, da kaprede fly styrede ind i World Trade Center og i Pentagon. Den nydannede VK-regering med Dansk Folkeparti som støtteparti tydeliggør for den danske befolkning, at tiden er inde til at skifte kurs. Der skal være større tiltro til fri markedsøkonomi som både vækst- og reguleringsmotor, og netop markedsøkonomien bliver i stigende grad udgangspunktet for den proklamerede kulturkamp. Regeringen vil et opgør med fortidens socialisme og kulturradikalisme, og til dette formål er det nødvendigt at gentænke Kulturministeriets virke (Rasmussen S. H., 2009) (Kulturministeriet, 2011).

I 2003 udsendes 'Liv i musikken', en musikhandlingsplan som har til formål at styrke vilkårene for dansk musik i alle led, i perioden 2004-2007. I 2007 kigger man tilbage på musikhandlingsplanen som en succes. Kulturministeriet beslutter derfor at udsende endnu en musikhandlingsplan i 2008, 'Nye toner', som nu for alvor skal tage fat i grundlaget for den musikalske fødekæde og styrke dens udvikling. Disse musikhandlingsplaner, samt syv andre publikationer i perioden 2002-2010, hvor Kulturministeriet kommunikerer om deres virkefelt, bliver udgangspunktet for dette sidste nedslag i historien.

4.6.1. En selvmodsigende kulturpolitik

I denne femte og sidste periode iagttager vi, hvordan der nu er kondenseret en mangfoldighed af mening ind i kommunikationen, så kulturpolitikbegrebet dækker over, at kulturpolitikken er kvalitetspræget, identitetsskabende (Kulturministeriet, 2003a), inkluderende, social bevidst (Kulturministeriet, 2006b), aktiv, dannende (Kulturministeriet, 2008a), fællesskabsdannende og bidragende til samfundsøkonomien (Kulturministeriet, 2004). Vi ser imidlertid, hvordan kommunikationen iagttager, at det er vigtigt, at kulturpolitikken er samfundsorienteret og derfor dynamisk, hvilket samtidigt giver anledning til at tilskrive mening til kulturpolitikbegrebet på ny: *"Dansk kulturpolitik skal i højere grad baseres på kvalitet og talentpleje fremfor kvantitet og vanetænkning."* (Kulturministeriet, 2002, s. 21), *"Regeringens udgangspunkt for udviklingen af kulturpolitikken er beskrevet i regeringsgrundlaget, der lovede at forny*

dansk kulturpolitik med vægt på kvalitet og pleje af talenter. Fordi det altid er en politisk dyd at tage højde for den verden, vi lever i, er der behov for en kulturpolitik, der adskiller sig væsentligt fra tidligere tiders, f.eks. hvad angår markedets rolle. Vi skal ikke være dogmatiske, men realistiske med hensyn til markedet.” (Kulturministeriet, 2004, s. 3).

Kommunikationen laver en tidslig distinktion, som får nutidens kulturpolitik til at dukke op med andre prioriteter end fortidens kulturpolitik. I forlængelse af den sidste periodes semantik, ser vi, hvordan iagttagelserne af nutidens kulturpolitik ændrer den sociale dimension, idet markedet nu indgår som en fast medspiller i kulturpolitikens virke: *”Regeringen vil forny kulturpolitikken ved at fjerne muren rundt om markedet og skabe rammerne for en dynamisk alliance mellem marked og stat, borger og samfund, kunstner og publikum. [...] Kulturpolitikken skal virke sammen med – ikke imod – markedet, [...]. Alliancerne skal være med til udvikle kvaliteten, skabe stærke kulturelle udtryk og rejse ny kapital, som kan lette adgangen til det voksende globale marked.” (Kulturministeriet, 2004, s. 3).*

Vi iagttager en kulturpolitik, der har mange modsatrettede mål den skal tage hensyn til, men som samtidigt synes at give den økonomiske kode primat. Dette får betydning for kulturpolitikbegrebets saglige dimension, der markerer den økonomiske vækst frem for alt: *”Målsætningerne for kultur- og oplevelsesøkonomien understøtter samtidig regeringens bestræbelser på at styrke erhvervslivets vækstvilkår, for derigennem at bidrage til øget vækst i Danmark. Den vækst vi skal leve af. Og den vækst, som skal finansiere fremtidens velfærd og sikre, at vi fortsat er blandt de mest velstående lande i verden.” (Kulturministeriet, 2003a, s. 15), ”Et blomstrende kulturliv er med til at fremme økonomisk vækst i samfundet også i regional og lokal sammenhæng.” (Kulturministeriet, 2006b, s. 2), ”Kulturen bidrager i stigende grad til væksten i samfundsøkonomien. Jeg vil derfor arbejde for, at kultur- og oplevelsesøkonomiens rammevilkår i Danmark styrkes.” (Kulturministeriet, 2008a, s. 6).*

Vi ser desuden, hvordan den økonomisk dominerede kommunikation også får betydning for kulturpolitikens øvrige målsætninger. At kulturpolitikken skal: *”[...] understøtte og videreudvikle et rigt og blomstrende kulturliv i hele landet, også uden for hovedstadsområdet, [...]” (Kulturministeriet, 2006b, s. 1),* bliver en økonomisk målsætning, idet: *”Et rigt kulturliv er berigende for det enkelte menneske og gør et område til et attraktivt sted at bo. I konkurrencen om*

at tiltrække virksomheder, arbejdskraft og investorer til et lokalområde spiller kulturlivet derfor en stadig vigtigere rolle.” (Kulturministeriet, 2006b, s. 2). At kulturpolitikken skal sikre et kvalitetspræget kulturliv, skyldes at: “[...] et kulturliv af høj kvalitet (red. gør) Danmark tiltrækkende for turister, hvilket skaber omsætning og vækst lokalt.” (Kulturministeriet, 2006b, s. 2).

4.6.2. Den bedste kunst

Kunstbegrebets semantik bygger i et vist omfang videre på den sidste periodes semantik. Dette ser vi, idet kommunikationen stadig sonder mellem den markedsdrevne/offentligt støttede kunst (Kulturministeriet, 2003a, 2004) og begge skal fremmes. Ligeledes ser vi, hvordan sondringen dansk/international kunst også aktualiseres: *”Handlingsplanen har fokus på, at talentet samles op og støttes på sin videre færd. I denne fase supplerer den nationale og internationale karriere hinanden. Mulighederne og markedet i Danmark kan være en begrænsning for det originale talent, der skal hjælpes ud i verden og møde et globalt musikmarked. Samtidig skal der være rige muligheder for at udvikle det særlige danske udtryk på scenerne herhjemme.”* (Kulturministeriet, 2008b, s. 4). Vi iagttager, hvordan denne sondering begynder at blive paradoksal. Hvor kommunikationen tidligere iagttog nødvendigheden af at gøre dansk kunst rentabelt, ser vi nu, hvordan kommunikationen på en og samme tid gerne vil forkaste og fremme den danske kunst. Der skal udvikles et særligt dansk udtryk til de danske scener, men da den danske scene ikke er rentabel, skal den danske kunst møde det globale marked.

Vi iagttager derudover, hvordan Kulturministeriets optagethed af kunstens kvalitet, får kommunikationen til at sondre mellem bedre og dårligere kunst: *”Vi vil tilskynde til det bedste af det bedste inden for kunst og kultur.”* (Kulturministeriet, 2004, s. 3), *”Der er kvalitetsforskelle i kulturtilbuddene, og jeg ser det som en af mine væsentligste opgaver at kæmpe for den bedst mulige kvalitet.”* (Kulturministeriet, 2008a, s. 20), *”[...] det kommende projekt 1001 fortællinger om Danmark, der har til formål at formidle de bedste fortællinger om dansk kulturarv digitalt, er blot nogle eksempler på de mange muligheder, som de nye formidlingsformer kan anvendes på.”* (Kulturministeriet, 2008a, s. 28).

At, Kulturministeriet benytter sig af et kvalitetsbegreb til at sondre mellem kunst, er på ingen måde et nyt fænomen. Men hvor Kulturministeriet tidligere har brugt ’armslængdeprincippet’ til at ekskludere sig selv fra kvalitetsdebatten, ser vi nu, hvordan kommunikationen iagttager,

at noget kunst er bedre end andet. Et tydeligt eksempel på dette ser vi i Kulturministeriets beslutning om at lave en kanon for dansk kunst og kultur, hvis hensigt blandt andet er, at: *"[...] bidrage til en levende kulturdebat, fordi kanonen er en målestok for kvalitet [...] give et kompetent og velfunderet bud på, hvad der i vores kulturarv er både værdifuldt, af god kvalitet og værd at bevare til vores efterkommere [...]"* (Kulturministeriet, 2019). Vi ser ligeledes, hvordan Kulturministeriet i deres søgen efter den bedste kunst begynder at sondre mellem talenter med og uden et internationalt potentiale: *"Med talentudviklingen på musikskoleniveau inde i en god gænge er der nu behov for at sætte fokus højere oppe på den musikalske talentudviklingsstige. Det skal ske med en indsats rettet mod en målgruppe, som kan kaldes 'den unge elite'. Det er de allerbedste af de nyligt debuterede navne inden for alle genrer, der viser potentiale til en international karriere."* (Kulturministeriet, 2008b, s. 6).

4.6.3. Støtten som en fremtidsinvestering

Støttebegrebets karakter ændrer sig tydeligt i denne periode. Vi iagttager først og fremmest, hvordan den økonomiske logik får kommunikationen til at lede efter knappe ressourcer, som kan effektiviseres. Det handler med andre ord om at sikre, at de offentlige støttemidler udnyttes bedst muligt. En betragtning som det politiske system udnytter til at erstatte en række eksisterende råd, nævn, og centre, herunder Udviklingsfonden med en ny tostrengt kunststøttestruktur: *"For mig at se vil den nye struktur skabe større klarhed og enkelhed på kunststøtteområdet. Samtidig sikrer vi, at den nyskabende og tværgående kunst udvikler sig inden for eksisterende rammer, så der ikke hele tiden etableres nye råd og nævn, hver gang vi skal løse nye opgaver. Det sparer penge til administration, som i stedet kan gå direkte til kunstnerne."* (Kulturministeriet, 2002, s. 21).

Som vi nævnte under kulturpolitikbegrebet, ser vi, hvordan erhvervslivet får en væsentlig rolle i denne periode. Dette ser vi i Kulturministeriets beslutning om, i samarbejde med Skatteministeriet, at: *"[...] øge virksomhedernes involvering i sponsorering af kultur."* (Kulturministeriet, 2004, s. 5), ved at give virksomhederne skattefradrag ved køb af kunst (Kulturministeriet, 2006a). At, markedet skal overtage en større del kunstfinansieringen, iagttages i forlængelse af Kulturministeriets målsætning om at forbedre kunstnernes vilkår, så de: *"[...] i højere grad kan leve af deres kunst end af offentlig støtte."* (Kulturministeriet, 2004, s. 5). Vi iagttager, hvordan støtten i denne periode opstår som en investering, som man helst skal kunne tjene på

i fremtiden. Dette ses i tråd med kommunikationens pædagogisering af talentet som gennem støtte til uddannelse, kompetenceudvikling og eksponering, skal kvalificeres, og forhåbentlig opnå en kunstnerisk karriere:

"Talentudvikling er imidlertid ikke gjort med uddannelse alene. Et udviklingsorienteret kunststøttesystem skal have blik for, hvordan unge, talentfulde kunstnere kommer i gang med en kunstnerisk karriere, når de forlader uddannelsessystemet." (Kulturministeriet, 2004, s. 6), "Fagligheden skal understøttes og fremmes ved at understøtte talenter udviklingsmuligheder.[...] Samtidig vil det være givende, hvis lokale kunstnere og kulturformidlere har mulighed for at afprøve deres talent eller kunnen uden for lokalområdet." (Kulturministeriet, 2006b, s. 3), "Talentet skal støttes gennem en individuel indsats og vide rammer for at udfolde sig på egne og publikums præmisser. Musik udvikles i dialog med publikum. Derfor skal det spirende talent tidligt konfronteres med et nysgerrigt publikum. [...] så talentet er i øjenhøjde med publikum." (Kulturministeriet, 2008b, s. 4), "I dag skal man markedsføre sin musik på nettet. Muligheden for at gøre sin musik tilgængelig for hele verden uden hjælp fra pladeselskaber eller andre professionelle kommercielle formidlere har skabt et helt nyt karriereforløb for vækstlagene. Det handler ikke kun om indtægter, men også om, at ny musik kan høres af et stort publikum [...]. Det er altså i dag et nyt navns egen promovning på nettet i både lyd og billeder, der kan afgøre, om en karriere tager fart." (Kulturministeriet, 2008b, s. 5).

Vi iagttager, at sagsdimensionen omkring begrebet støtte temporaliseres. Hvor man tidligere uddelte støtte med udgangspunkt i et princip om kunstnerisk ytringsfrihed og kvalitet, begynder man nu at skelne mellem kvantitet og en fremtidig forestilling om et 'succesfuld' talent. Støtten begynder i højere grad at basere sig på at skabe muligheder for, at talentet kan leve af kunsten i fremtiden. Dette har også betydning for begrebets sociale dimension, idet 'resten' eller bredden ekskluderes fra støtten: *"Kulturpolitik er ikke en slags fordelingspolitik, hvor alle partout skal have deres del af kagen, men stiler omvendt mod at gøre de bedste endnu bedre. Kun på den måde kan vi sikre, at niveauet holdes i hævd. Den borgerlige ambition er at tage kvaliteten alvorligt og at støtte den, for vi skylder ikke middelmådigheden noget." (Kulturministeriet, 2004, s. 3), "Statens engagement i kunsten skal fortsat reformeres, og det skal være muligt for de bedste kunstnere at leve af deres kunst. Kulturpolitikken skal satse pengene på ta-*

lenterne, på enerne. Regeringen vil målrette kunststøtten efter kunstnerisk kvalitet, så kunststøtten er med til at gøre de bedste kunstnere bedre.” (Kulturministeriet, 2004, s. 5).

I forbindelse med den nye kunststøttestruktur aktualiseres en ny målsætning om at: *”[...] styrke det internationale arbejde med dansk kunst og kultur – til gavn for både kunstnerne og dansk kultur som helhed.”* (Kulturministeriet, 2002, s. 21). Vi iagttager, hvordan Kulturministeriet forstærker fokuset mod den internationale scene, og *”[...] hvordan det eksisterende kunststøttesystem i bred forstand kan bidrage til at styrke en internationalisering af dansk kulturliv.”* (Kulturministeriet, 2010, s. 8).

4.6.4. Udlandet i Danmark

Vi iagttager, hvordan semantikken omkring udlandet i et vist omfang trækker på begreber anvendt i tidligere perioder. Dette ser vi eksempelvis, idet udlandet opstår som inspirerende (Kulturministeriet, 2004, 2006b, 2008a), et udstillingsvindue (Kulturministeriet, 2003b, 2008b, 2010), og som en konkurrent (Kulturministeriet, 2003a, 2006b, 2010). I forlængelse af den sidste periodes semantik, iagttager vi, hvordan den saglige dimension markerer en tilstedeværelse på den internationale scene frem for alt: *”Dygtige kunstnere skal også fremover berige vores kulturliv, skabe rollemodeller for fremtidige talenter og gøre Danmark synlig på den internationale scene.”* (Kulturministeriet, 2004, s. 4), *”Dansk musik skal være til stede på den internationale musikscene. Det er en nødvendighed, hvis dansk musik skal udvikle sig og gøre sig gældende på det globale musikmarked.”* (Kulturministeriet, 2008b, s. 6), *”Der vil derfor blive udarbejdet en samlet plan for, hvordan vi i højere grad kan lade dansk kulturliv komme ud i verden – og kulturliv fra andre lande komme til Danmark.”* (Kulturministeriet, 2008a, s. 21).

Vi ser, hvordan kommunikationen i denne periode har travlt med at internationalisere kulturlivet, et begreb, som netop dækker over behovet for at agere i den internationale scene: *”Det vigtigste mål med den politiske flerårsaftale for de kunstneriske uddannelser for perioden 2003-2006 har været at sikre kvalitetsniveauet, gennem [...] it-kompetencer og internationalisering af uddannelserne”* (Kulturministeriet, 2004, s. 5), *”Internationaliseringen af dansk kulturliv skal styrkes og målrettes. [...] I planen vil der samtidig udfoldes en målrettet strategi for, hvordan vores kunststøttesystem i højere grad kan bidrage til at styrke en internationalisering af dansk kulturliv, således at dansk kunst synliggøres bedst muligt på den internationale kunstscene, og in-*

ternational kunst synliggøres bedst muligt i den danske offentlighed.” (Kulturministeriet, 2008a, s. 21), *”Derfor ligger der også i regeringsgrundlaget et ønske om at øge kulturudvekslingen med udlandet og styrke internationaliseringen af dansk kulturliv.”* (Kulturministeriet, 2010, s. 6). Vi iagttager, hvordan dette internationaliseringsbehov skaber et nyt behov. Det handler således ikke blot om at konkurrere med udlandet i udlandet, men også om at konkurrere om udlandet i udlandet. Der skal med andre ord kæmpes om at få den internationale kunst og kultur hjem til Danmark.

”Den (red. kulturen) skal derfor heller ikke indhegnes eller beskyttes som en truet dyreart. Vi må lade være med at opfatte kultur som noget skrøbeligt og orkidéagtigt.” (Kulturministeriet, 2004, s. 3). At kulturen ikke længere iagttages som truet, giver kommunikationen anledning til at tilskrive mening til udlandet på ny. I stedet for en trussel begynder man at iagttage udlandet som en udfordring, som, hvis man knækker den, giver udsigt til en mangesidet belønning: *”Globaliseringen giver nye muligheder for at nå bredt ud til store dele af verden og for at knytte tættere økonomiske, politiske og kulturelle forbindelser mellem lande. Samtidig skaber globaliseringen også udfordringer, der kræver, at der skal gøres en aktiv indsats for at komme ud over rampen og sikre sig en plads på den globale scene. [...] Kulturudvekslingen med udlandet tjener i dag flere formål – ikke kun kulturpolitiske, men også udenrigspolitiske og erhvervsrettede formål. Udveksling af kunst og kultur med udlandet bidrager til at styrke dansk kunst og kultur, men også til at markedsføre Danmark som land, fremme eksporten af kunst- og kulturprodukter og føre dialog med andre landes kulturer.”* (Kulturministeriet, 2010, s. 6).

4.6.5. Delkonklusion

I denne periode cementeres den semantik, som iagttager en kulturpolitik med mange modsatrettede mål. Kulturpolitikken skal på en gang sikre kunstens udvikling, hjælpe den enkelte, sørge for befolkningens personlige udvikling, samle befolkningen om en fælles identitet, men den skal skabe økonomisk vækst frem for alt. Den kunst, som man gerne vil frembringe, skal være dansk og den skal være international. Den skal være på kunstens præmisser, og den skal være markedets præmisser. Alligevel peger kommunikationen på, at noget kunst er bedre end andet.

Støtten skal identificere og investere i den bedste kunst, og i dem der har talentet til at skabe endnu bedre kunst. Disse skal kvalificeres gennem forskellige instanser, så de en dag opnår en (forhåbentlig international) karriere, og dermed betale investeringen tilbage i form af identitetsskabelse, økonomisk vækst, omsorg, dannelse, osv. Danmark og den danske scene er ikke andet end et springbræt til den globale scene, hvor kunstneren for alvor kan slå sig ud. Men for at gøre Danmark til et attraktivt sted at bo, besøge eller drive virksomhed, skal den internationale scene bringes hjem til Danmark.

	Kulturpolitik	Kunst	Støtte	Udlandet
1967-1969	Alsidig så den kan være dannende.	Avanceret/Traditionelt Det avancerede prioriteres	Reducere forskellene kommercielt/kvalitet, engelsk/dansk traditionelt/avanceret	Inspirationskilde og udstillingsvindue. Supporterende rolle.
1977-1981	Virkefeltet udvides. Dannende, hjælpsom og profitabel i udlandet.	Udfordrende/Tilfredsstillende. Udfordrende kunst er bedre. Kunstens frihed forudsætning for fornyelse.	Ytringsfrihed som inklusion. Kvalitet som eksklusion. Reducere forskellen kommercielt/kvalitet	Kultureksport-udvalg oprettes. Kultur ud fra et økonomisk hensyn
1989-1996	Omstillingsparat Identitetsskaben og en vækstfaktor	Etableret/Folkelig Begge skal styres til fornyelse.	Skal fornyes for at gøre plads til ny kunst.	Trussel og samarbejdspartner på samme tid. Konkurrence som ny sag.
1997-2000	Markedet som stedet der kan hjælpe med kulturens mange formål	Markedsdrevet/ Offentligt støttet. Dansk/International	Nye støtteordninger skal supplere de gamle.	Stadig trussel og samarbejdspartner. Konkurrencen foregår i udlandet.

2002-2010	Modsatrettede mål. Økonomisk vækst frem for alt.	Markedsdreven/ Offentlig støttet. Dansk/International Internationalt potentiale er bedst	Fremtidsinvestering i det bedste talent gennem opkvalificering.	Udlandet skal bringes hjem til Danmark gennem internationalisering af kulturlivet.
------------------	--	--	---	--

4.7. Konklusion

Med vores semantiske fortælling har vi analyseret udviklingen i Kulturministeriets styringskommunikation med udgangspunkt i fire centrale begreber: *kulturpolitik, kunst, støtte og udlandet*. Overordnet ser vi, hvordan kommunikationen gradvist har øget kompleksiteten i kommunikationen ved løbende at optage nye hensyn i kommunikationen. Dette medfører en næsten grænseløs kulturpolitik, som resulterer i, at Kulturministeriet ikke længere kan prioritere mellem de forskellige kulturpolitiske målsætninger. Ved at introducere nye distinktioner, som kommunikationen kan knytte an til, forøges muligheden for at kommunikere i det kulturpolitiske felt, men vi iagttager, hvordan dette samtidig gør styringen mere vanskelig, og derfor mere usandsynlig.

Mere specifikt iagttager vi, at kunst har udviklet sig fra at være noget kvalitativt og dermed ikke kommercielt, til noget der skal være både kommercielt og kvalitativt på samme tid. Dansk kunst har udviklet sig fra at være noget, man skulle værne om, til noget man skal fremme, netop ved ikke at være dansk. Støtten, der blev oprettet med det formål at fremme kunsten, udvikler sig gennem kommunikationen, til at være noget, der begrænser kunstens kreative uforudsigelighed. Støtten fornyes og udvides gennem tiden, men den løber hele tiden ind i nye problemer, idet den i sin essens er paradoksal - den skal fremme og begrænse kunsten. Udlandet går fra at være en inspirationskilde og vigtig samarbejdspartner til også at være en trussel mod den danske kultur, og sidst som noget man higer efter at være en del af - koste hvad det vil.

Analysen har med andre ord vist, hvordan kommunikationen selv har skabt kontingente betingelser for den komplekse og paradoksale måde Kulturministeriet kommunikerer om dansk musik i dag. I det næste kapitel vil vi lave en formanalyse af Kulturministeriets nutidige kommunikation, hvor vi vil vise kommunikationens kompleksitet, og hvorledes den skaber umulighedsbetingelser for kommunikationen.

KAPITEL 5 – KOMMUNIKATIONENS UMULIGHEDSBETINGELSER

I anden analysedel ser vi på kommunikationens nuværende form, som, vi på baggrund af vores empiriske arbejde mener, har været aktualiseret i en fast form i perioden 2012-2018. Analysen bygger på således på musikhandlingsplanerne fra denne periode.

Som nævnt i vores analysestrategiske afsnit tager denne analysedel udgangspunkt i ledeforskellen markeret/umarkeret, og vi leder efter, hvilke forskelle Kulturministeriet iagttager musikudvikling gennem. Vores semantiske analyse bidrager til denne analyse med det semantiske felt af begreber, hvormed Kulturministeriet kan kommunikere meningsfuldt om udviklingen af dansk musik i dag. Formanalysen skal gribe stafetten fra vores semantiske analyse og skabe indsigt i kommunikationsformernes umulighedsbetingelser. Den paradoksale kommunikation er dog samtidig kommunikationens mulighedsbetingelse, da kommunikationen hele tiden må vende tilbage og udfolde kommunikationens paradokser gennem afparadoksring. Formanalysen efterfølges derfor af en tredje analysedel, hvis sigte er på Kulturministeriets afparadoksringstrategier og effekterne heraf.

Som nævnt i analysestrategiafsnittet har vi identificeret tre paradokser:

1. En særlig dansk internationalisering
2. En publikumsbestemt kunstnerisk frihed
3. En kunstnerisk vækstfaktor

5.1. En særlig dansk internationalisering

Det første paradoks, vi har identificeret, har vi valgt at kalde: *En særlig dansk internationalisering*

Vi iagttager, at Kulturministeriet iagttager musikudvikling som enheden af forskellen dansk/international. Vi ved fra vores semantiske analyse, hvordan denne distinktion er opstået, hvor især perioden omkring årtusindeskiftet har spillet en stor rolle. Kulturministeriet

iagttager, at dansk musik adskiller sig fra international musik, og at det er en kulturpolitisk opgave at sikre, at der i Danmark findes et levende musikliv.

5.1.1. Identifikation af forskellens inderside

Når Kulturministeriet iagttager musikudvikling, så markerer de den danske musik. Dansk musik er den genstand, der ligger til grund for Kulturministeriets politiske kommunikation. I det følgende iagttager vi, hvilken dagsorden Kulturministeriet har for udviklingen af dansk musik. Vi iagttager først og fremmest, at Kulturministeriet har fokus på udviklingen af et mangfoldigt dansk musikliv:

“Musikhandlingsplanen vil systematisk styrke alle led i den musikalske fødekæde – fra undervisning og talentudvikling til kunstnerisk udviklingsvirksomhed på bl.a. konservatorierne. Samtidig vil planen satse på mangfoldigheden i dansk musikliv ved en række tværgående initiativer, der skal skabe frugtbare rammer om musikken og samarbejdet frem for at styrke specifikke genrer på bekostning af andre.” (Kulturministeriet, 2012, s. 4).

Kulturministeriet markerer dansk musikliv, og Kulturministeriets politiske kommunikation fortæller os, at musikudviklingen skal være inkluderende - alle led i den musikalske fødekæde skal fremmes, og udviklingen må ikke være ekskluderende - den må ikke være på bekostning af dele af musiklivet.

Der skal både gøres plads til musikundervisning i folkeskolen, talentudvikling på musikskolerne og til den kunstneriske udviklingsvirksomhed på konservatorierne. Herudover skal Kulturministeriet fremme initiativer, der sikrer frugtbare rammer om musikken, så alle musikalske genrer kan repræsenteres. Dette er en konsekvens af Kulturministeriets ønske om: *“[...] en kulturpolitik, der når ud til alle.”* (Kulturministeriet, 2012, s. 5). Vi iagttager også, hvordan Kulturministeriet er refleksive om deres musikhandlingsplaner, idet de iagttager en særlig systematik ved musikhandlingsplanerne. Dette går igen i 2018, hvor musikhandlingsplanerne iagttages som et dynamisk værktøj, der bruges til at understøtte musikken i Danmark: *“Ved at have en fireårig kadence sikrer vi, at musikhandlingsplanen fortsat er et dynamisk værktøj, som fortsætter med at understøtte musikken i Danmark bedst muligt.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 3).

Kulturministeriet indtræder i en understøttende rolle og skal blot undersøge, hvordan man sikrer frugtbare rammer om musikken:

“Jeg vil styrke spillestedernes rolle som garanter for et rigt og mangfoldigt musikliv i hele landet ved at både iværksætte og videreføre en række initiativer, der vil gøre det nemmere for spillestederne at satse på nye, danske navne i stedet for at spille de sikre kort. Musikplanen vil dermed gøre sit til at revitalisere de danske spillesteder og det danske musikmiljø.” (Kulturministeriet, 2012, s. 5).

Vi bemærker, hvordan den politiske kommunikation er rettet mod spillestederne, og genstanden for styring er musiklivet i Danmark. Kulturministeriet forsøger at styre spillestederne til at styre sig selv til at engagere flere nye, danske navne. De nye, danske navne iagttages som urentable, hvorfor Kulturministeriet må yde økonomisk støtte til spillestederne for at sikre det mangfoldige musikliv, som er det kulturpolitiske mål. Vi iagttager også, at når Kulturministeriet ønsker at sikre mangfoldighed i det danske musikliv, så varetager de en inklusionsproblematik. Her iagttages de nye, danske navne som ekskluderede, da de er urentable, og den kulturpolitiske opgave er at inkludere dem. Derfor må Kulturministeriet yde økonomisk støtte til spillestederne for at øge deres incitament til at engagere de nye navne frem for de sikre kort. De politiske beslutninger om udformningen af den økonomiske støtte til spillestederne sker gennem en strukturel kobling til det økonomiske system.

5.1.2. Identifikation af forskellens yderside

Når den danske musik markeres, så står den internationale musik på den umarkerede side. Det internationale forekommer som Kulturministeriets omverden, og Kulturministeriet varetager ikke udviklingen af musik, der ikke er danskproduceret. Grænserne for Kulturministeriets politiske kommunikation trækkes ved den danske musik. Det internationale iagttages dog som et sted, hvor den danske musik kan eksporteres til, og hvor dansk musik oplever anerkendelse: *“Endelig har dansk kompositionsmusik og eksperimenterede musik de seneste år vundet stor international anerkendelse.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 13).

Den internationale anerkendelse er også et mål for Kulturministeriet, hvorfor det bliver et indsatsområde at opsøge denne: *"Vi skal sikre, at børns og unges talenter opdages og udvikles i tide, og samtidig skal vi give de allerbedste af vore unge talenter nogle muligheder for at komme ud og frem i verden med deres musik."* (Kulturministeriet, 2015, s. 3). Kulturministeriet styrer på udviklingen af de danske børns og unges talenter, og grænserne for hvilke børn og unge, der er tale om, sættes ved 'vore'. De internationale talenter står på den umarkerede side og indgår ikke i Kulturministeriets styring af dansk musikudvikling.

Sondringen mellem det danske og det internationale iagttages også i følgende:

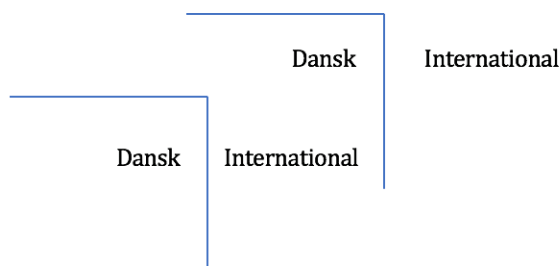
"Musikhandlingsplanen vil også styrke eksporten af dansk musik og hele den internationale udveksling, der er så vigtig for et levende musikliv. Dansk musik har altid været stærkt påvirket af strømninger udefra, og vi skal holde fast i den vigtige udveksling af kreativitet og ideer. Samtidig har dansk musik et stort potentiale i udlandet – både kunstnerisk og økonomisk – og musikhandlingsplanen vil derfor åbne for en endnu mere dynamisk international udveksling, der giver endnu flere muligheden for at gå i Carl Nielsens eller The Raveonettes' fodspor til glæde for både kreativiteten og væksten." (Kulturministeriet, 2012, s. 5).

Dansk musik markeres og den internationale musik står på den umarkerede side. Kulturministeriet iagttager, at der i den internationale musik findes kreativitet og ideer, som dansk musik vil have, og historisk har haft, gavn af. Ligeledes er der i det internationale marked et stort potentiale for økonomisk profit.

Vi iagttager hermed, at Kulturministeriet har to mål med udviklingen af dansk musikliv. Det første består i at udvikle mangfoldigheden af musiklivet, så alle genrer inkluderes. Der skal ydes økonomisk støtte til spillestederne for at opnå dette mål, da etablerede kunstnere iagttages at være mere rentable end de nye danske navne. Det andet kulturpolitiske mål er at gøre musikken mere rentabel. Her spiller kultureksporten en vigtig rolle, da det er på det internationale marked, at det økonomiske potentiale iagttages.

5.1.3. Forskellens re-entry

Kommunikationens umulighedsbetingelser opstår i det øjeblik, at Kulturministeriet bruger sondringen dansk/international på systemets egen side – inden for det danske musikliv. Forskellen genindtræder i sig selv, og Kulturministeriet begynder at styre udviklingen af dansk musik på en paradoksal facon. Kulturministeriet forsøger at udvikle musikken både som dansk og ikke-dansk.



En særlig dansk internationalisering

Dansk musik skal på den ene side være mangfoldig, må ikke være ekskluderende og skal nå ud til alle. Der skal tildeles økonomisk støtte til spillestederne for at sikre inklusionen af de nye, danske talenter, så de ikke negligeres i forhold til de sikre kort. På den anden side skal musikken internationaliseres, så den kan indfri sit økonomiske potentiale på det internationale marked. Der skal blandt andet oprettes ordninger, som gør det nemmere for de danske talenter at komme ud på det internationale marked, og der etableres en taskforce, som skal: “[...] se på de udfordringer og muligheder, som et streamingbaseret internationalt marked rummer for dansk produceret musik.” (Kulturministeriet, 2018, s. 3).

I jagten på international succes, begynder Kulturministeriet at inddrage det internationale domæne i sin styring. Dansk musikudvikling skal med det nye taskforceinitiativ tage udgangspunkt i et streamingbaseret internationalt marked, og Kulturministeriet begynder at skelne talenterne mellem dem med internationalt potentiale, og dem, der ikke har internationalt potentiale: “Den Unge Elite er en støtteordning til de bedste af de nye danske musiknavne med internationalt potentiale inden for alle musikalske genrer.” (Kulturministeriet, 2018, s. 15).

Kulturministeriet begynder at ekskludere de ikke-internationale talenter for at kunne inkludere internationaliseringen i dansk musikudvikling. Ekskluderingen af talenterne med ikke-

internationalt potentiale bliver nødvendig for at kunne inkludere og tildele en særlig form for støtte til de talenter, der kan indbringe økonomisk profit på det internationale marked.

Dette paradoks udtrykker en splittet politik, der på den ene side ønsker af kunstnerne, at de udvikler mangfoldigheden i dansk musikliv, sådan at ingen genrer fremmes på baggrund af andre, mens Kulturministeriet på den anden side begrænser kunstnerne ved at lave ordninger, der netop fremmer nogle genrer over andre, som vi iagttager med internationaliseringsfokusset.

5.2. En publikumsbestemt kunstnerisk frihed

Det andet paradoks, vi har identificeret, har vi valgt at kalde: *En publikumsbestemt kunstnerisk frihed*.

Vi iagttager, at Kulturministeriet i perioden 2012-2018 iagttager musikudvikling gennem forskellen musiker/publikum. Vi ved fra vores semantiske analyse, at Kulturministeriet siden oprettelsen har iagttaget en succesfuld kulturpolitik som en, der formår at udvikle og højne kreativiteten og nytænkningen i dansk kunst- og kulturliv. Dette er også målet med musikhandlingsplanerne, men vi iagttager også, hvordan opfattelsen af en succesfuld kulturpolitik har ændret sig.

Når Kulturministeriet iagttager borgeren som forbruger, så iagttager de også, at forbrugeren har nogle behov, som kulturpolitikken skal indfri. I forlængelse af dette udvides forståelsen af en succesfuld kulturpolitik fra en, der arbejder for kreativitet og nytænkning, til en kulturpolitik, der arbejder på både kunstens og publikums præmisser. Kulturministeriet skaber altså selv behovet for at udvikle kunsten, og til denne analyse musikken, på både musikerens og publikums præmisser. Det er disse betingelser, der ligger til grund for Kulturministeriets nuværende iagttagelser af musikudvikling gennem distinktionen musiker/publikum.

5.2.1. Identifikation af forskellens inderside

Når Kulturministeriet iagttager musikudvikling, så markerer de, at musikken skal udvikles på musikernes præmisser. I det følgende gennemgår vi to temaer, der fremkommer, når musikudviklingen foregår på musikernes og kunstens præmisser.

Det første tema, vi iagttager, er Kulturministeriets iagttagelse af musikken som grundforskning i innovation: *"Musikhandlingsplanen skal ses som et første skridt i regeringens bestræbelser på at placere kunsten og kulturen centralt på scenen, når vi diskuterer, hvordan Danmark skal se ud om fem, ti og tyve år – både kulturelt og økonomisk. Kunsten og kulturen er i min optik grundforskning i innovation, fordi der i kunsten og kulturen er et frirum til at finde helt nye perspektiver og synsvinkler, der gavner både sammenholdet, kulturen og økonomien."* (Kulturministeriet, 2012, s. 4). Når Kulturministeriet markerer, at musikudviklingen skal foregå på kunstens præmisser, så bliver det en kulturpolitisk opgave at skabe et frirum for kunstnerne, hvor nye perspektiver og synsvinkler kan udvikles. Kulturpolitikken skal ikke begrænse kunstnerne, men skabe frie rammer, hvori den frie kunst kan bedrives. De frie rammer er forudsætningen for, at musikken kan være eksperimenterende og nybrydende:

"Rammerne for den skabende musik udvikler sig hele tiden, og der skal derfor være og gives plads til eksperimenterende og nybrydende musikalske udtryksformer, som kan være med til at flytte musikken." (Kulturministeriet, 2018, s. 13), *"Fornyelse og udvikling er livsnødvendige for kunsten. Derfor må og skal der være plads til eksperimentet i musikken. Uden eksperimenter og avantgarde ingen fremdrift, ingen udfordringer og ingen kunstnerisk dialog."* (Kulturministeriet, 2012, s. 10).

Den politiske kommunikation retter sig mod kunstnerne, og Kulturministeriet er afhængige af, at kunstnerne knytter an til kommunikationen og styrer sig selv på en eksperimenterende måde. Samtidig med at kunsten skal være eksperimenterende, tildeler Kulturministeriet den dog også formål, der ligger uden for dens eget system. Vi iagttager, at Kulturministeriet via deres kulturpolitiske målsætning om at skabe fremdrift, at udfordre og om at skabe kunstnerisk dialog styrer kunsten til at være noget andet, end den er.

Det andet tema, der fremkommer, når musikudviklingen skal være på musikkens præmisser, er musikkens pædagogiske funktion. Vi iagttager, at Kulturministeriet parasitært kobler sig til det pædagogiske funktionssystem og iagttager musikken som god læring. Den parasitære kobling adskiller sig fra den strukturelle kobling, idet Kulturministeriet i dette tilfælde ikke er afhængige af hændelser i det pædagogiske funktionssystem. Kulturministeriet bruger motivationssiden i den pædagogiske kode til at give den politiske beslutning en pædagogisk aura: *"I musikhandlingsplanen 2019-2022 stilles der skarpt på projekter, der får musikken ud til børn. Hvor børnenes møde med forskelligartet musik sker gennem deres egen udfoldelse med musikken. Her ligger grundlaget for et fælles sprog, for følelsesmæssig udfoldelse, for dannelse og for det spirende talent."* (Kulturministeriet, 2018, s. 3).

Vi iagttager her, hvordan Kulturministeriet iagttager, at der i musikken er et vigtigt pædagogisk potentiale. Det er derfor en vigtig kulturpolitisk opgave at sikre, at musikken er forskelligartet, og at børnene konfronteres med musikken. Den personlige udfoldelse med musikken bliver et kulturpolitisk mål: *"Børn og unges adgang til musik, som udøvere og ikke blot tilhørere, mener jeg er særligt vigtigt."* (Kulturministeriet, 2018, s. 3). Det er ikke nok at være tilhører, men man må sikre at flere børn og unge selv udfolder sig med musikken og kunsten.

5.2.2. Identifikation af forskellens yderside

På den umarkerede side af musikerne står publikum. Publikum er dem som musikken udvikles til, og publikum befinder sig i Kulturministeriets omverden. Kulturministeriet er dog bevidste om, at musikerne udvikler musikken, så den kan lyttes til af publikum: *"Jeg ved, at musiklivet selv ønsker en sådan helhedsudvikling, og jeg er overbevist om, at miljøet vil arbejde forpligtende med mig for at udvikle nye samarbejdsformer på tværs af genrerne og på at opsøge nye publikumsgrupper, så musikken kommer endnu mere direkte ud til de mange musikelskere og koncertgængere i Danmark."* (Kulturministeriet, 2012, s. 5).

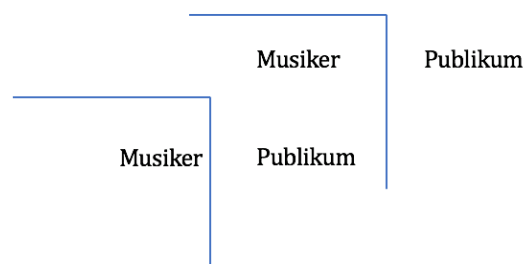
Vi iagttager her den traditionelle kulturpolitiske målsætning om, at musikken skal nå ud til borgerne og publikum. Det er i mødet med publikum, at musikerne kan øge deres erfaring: *"De rytmiske spillesteder har stor betydning, fordi de danner rammen om mødet mellem den levende musik og publikum. Her kan nye kunstnere finde deres publikum, og garvede musikere kan udvide talentet og afsøge nye veje."* (Kulturministeriet, 2012, s. 5).

Kulturministeriets politiske kommunikation styrer musikerne i en retning, hvor de skal styre sig selv til at udvikle musikken sammen med publikum. Kulturministeriet står med det paradoksale forhold, at de på den ene side skal sikre frie rammer for musikerne. Dette gavner samfundet, da musikerne repræsenterer innovationen og de nye perspektiver. På den anden side skal Kulturministeriet dog også begrænse musikernes frihed for at varetage den kulturpolitiske opgave, at musikken kommer ud til publikum.

5.2.3. Forskellens re-entry

Heraf opstår kommunikationens umulighedsbetingelser. Musikudviklingen kan ikke blot foregå på musikernes præmisser, da musikken skal udvikles til et publikum. Dette er et udtryk for den traditionelle kulturpolitiske målsætning om at få kulturen ud til borgerne. Musikudvikling kan dog heller ikke foregå på publikums præmisser, da det er kunstnerne, der besidder kreativiteten og de friske ideer. Det er ligeledes i den personlige udfoldelse med musikken, at grundlaget for fælles sprog og følelsesmæssig udfoldelse findes, hvorfor der skal sikres nogle frie rammer for kunsten: *"Musikken kan ikke udvikle sig uden hyppige møder med et engageret publikum, men den kan naturligvis heller ikke udvikle sig uden nye, kreative musikere med friske ideer."* (Kulturministeriet, 2012, s. 5).

Distinktionen musiker/publikum lader sig altså ikke sætte, og forskellen genindføres i sig selv, så musikudviklingen skal være på både musikernes og publikums præmisser.



En publikumsbestemt kunstnerisk frihed

Kulturministeriet skal på en og samme tid sikre frie rammer for musikerne, så de kan være eksperimenterende og udfordrende. På den anden side skal musikerne dog også begrænses,

så de får musikken ud til et publikum, og så kunsten skaber fremdrift til samfundet. Kulturministeriet står igen med en splittet politik, der siger ét, men ønsker noget andet.

5.3. En kunstnerisk vækstfaktor

Det tredje paradoks, vi har identificeret, har vi valgt at kalde: *En kunstnerisk vækstfaktor*.

Kulturministeriet iagttager musik gennem distinktionen kunst/økonomi, og iagttager, at musikken ikke kan eksistere, medmindre den er rentabel. Derfor handler kommunikationen om, hvordan man udvikler musikken i en retning, hvor kunsten bliver rentabel.

5.3.1. Identifikation af forskellens inderside

Kulturministeriet iagttager først og fremmest musik som kunst: *“Den rytmiske musik i Danmark er rig på kunstneriske udtryk og har et stort publikumsmæssigt potentiale.”* (Kulturministeriet, 2012, s. 7). Markeringen af kunst går igen i kommunikationen om musik-konservatorierne, hvor de kunstneriske evner markeres: *“Musikkonservatorierne optager studerende på baggrund af en konkret vurdering af den enkeltes kunstneriske evner, kunnen og talent.”* (Kulturministeriet, 2015, s. 4), og i kommunikationen om landsdelsorkestrene, hvor den kunstneriske kvalitet markeres: *“Landsdelsorkestrenes fremmeste opgave er at levere symfonisk orkestermusik af høj kunstnerisk kvalitet og tilsammen sikre, at den symfoniske musik er tilgængelig i hele landet.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 11).

Vi iagttager, at musikken besidder et publikumsmæssigt potentiale, som vi genkender fra vores forrige paradoks. Dette potentiale er udfordret, og Kulturministeriet kobler sig strukturelt til det økonomiske system i form af bevillinger og økonomisk støtte for at udfolde potentialet: *“Først og fremmest skal den større økonomi give spillestederne mulighed for at opkvalificere spillestedets kunstneriske profil, musikalske kvalitet og mangfoldigheden i koncerttilbuddet.”* (Kulturministeriet, 2012, s. 7).

Den strukturelle kobling til økonomien bliver et middel for at opkvalificere kunsten, som er i højsædet. Kulturministeriet har både en interesse i, at den musikalske kvalitet er høj, men også at koncertudbuddet er varieret. Koncertudbuddet skal være spændende og kunstnerisk ud-

fordrende (Kulturministeriet, 2012). For at sikre at koncertudbuddet kan være dette, skal musikken være eksperimenterende: *“Fornyelse og udvikling er livsnødvendige for kunsten. Derfor må og skal der være plads til eksperimentet i musikken. Uden eksperimenter og avantgarde ingen fremdrift, ingen udfordringer og ingen kunstnerisk dialog.”* (Kulturministeriet, 2012, s. 10).

Kulturministeriet berører her vigtigheden af kunstnerisk dialog. Vi genkender tematikken fra vores semantiske analyse, idet en udfordrende og eksperimenterende kunst altid har været et vigtigt indsatsområde for Kulturministeriet.

5.3.2. Identifikation af forskellens yderside

Den eksperimenterende og udfordrende musik iagttages dog at være udfordret rundt om i landet som konsekvens af, at spillestederne er presset økonomisk. Heraf iagttager vi også den umarkerede side af forskellen - økonomien:

“Men det er blevet sværere for spillestederne at få økonomien til at løbe rundt. Taberne bliver vækstlaget, de nye, de unge og de kunstnerisk eksperimenterende solister og grupper på den rytmiske scene, som kun sjældent får chancen, fordi spillestederne kun tør engagere de velprøvede og sikre kort. Også publikum taber, når økonomien i at drive spillested bliver ringere. Det skaber nemlig en stadig mere skæv geografisk balance, hvor den gode livemusik koncentrerer i de større byer og navnlig i hovedstadsområdet.” (Kulturministeriet, 2012, s. 7).

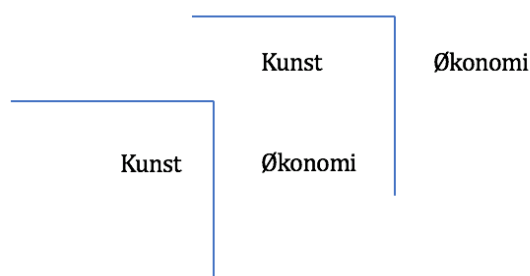
Økonomien er ikke en del af kunsten, og musikudvikling handler ikke om at skabe profit, men om at skabe inspirerende og udfordrende kunst. Kulturministeriet iagttager dog alligevel, at økonomien har en vital betydning for musikerne og for publikum. Dette er en fremmedrefere-rende beskrivelse af, hvordan spillestederne agerer, og hvilken situation de befinder sig i. Kulturministeriet iagttager, at spillestederne kun tør engagere de velprøvede og sikre kort, der tiltrækker et publikum. Kulturministeriet iagttager også, at den økonomiske situation går ud over publikum, idet mangfoldigheden og variationen i koncertudbuddet begrænses.

Disse omverdensbeskrivelser bruger Kulturministeriet til at konstruere et behov for at tilføre flere penge til musiklivet i Danmark for at redde taberne i form af vækstlaget, de nye, de unge og eksperimenterende kunstnere.

Denne konstruktion fordrer igen en strukturel kobling til det økonomiske system, og kommunikationen må låne den økonomiske logiks kode til at træffe beslutninger om tildeling af støtte: *“Spillestedsstøtten suppleres af en særskilt transportstøtteordning, som sikrer, at kunstnere kan optræde i hele landet, uanset geografiske afstande.”* (Kulturministeriet, 2015, s. 7). Kulturministeriet iagttager her økonomien som et middel til at løse de udfordringer, som deres styringsgenstand, musikken, står over for. Det iagttages at være urentabelt for kunstnerne at rejse rundt i landet, hvorfor Kulturministeriet må tildele økonomisk støtte for at sikre et mangfoldigt koncertudbud i hele landet.

5.3.3. Forskellens re-entry

Kommunikationens umulighedsbetingelser opstår i det øjeblik, at Kulturministeriet inddrager økonomien på kunstens side og begynder at skelne mellem kunst - der er rentabel, og kunst - der ikke er rentabel. Kulturministeriet skelner mellem de nye kunstnere og de velprøvede sikre kort. De velprøvede sikre kort er rentable og behøves derfor ikke støtte. Det gør derimod de nye og eksperimenterende kunstnere, der ikke kan klare sig på markedets præmisser. På den måde bliver musikudviklingen paradoksalt, idet Kulturministeriet nu iagttager to former for kunst. Den kunst, der kan betale sig, og den kunst, der ikke kan betale sig.



En kunstnerisk vækstfaktor

Dette iagttager vi blandt andet i det følgende: *“Honorarstøtteordningen er med til at sikre udviklingen af et alsidigt og genrebredt koncertudbud af rytmisk kvalitetsmusik i hele landet og*

sikrer, at spillesteder og musikforeninger også afholder koncerter, der ikke giver overskud, fx koncerter for børn og unge.” (Kulturministeriet, 2018, s. 7).

Kulturministeriet forsøger at skelne mellem kunst/økonomi, men kan ikke skelne. Dette medfører, at forskellen genindføres i sig selv, og Kulturministeriet må styre på både kunsten og økonomien. Det bliver blandt andet en kulturpolitisk opgave at sikre, at der er koncerter, der giver overskud, og koncerter der ikke giver overskud. Kulturministeriet skal foranledige begge typer af koncerter for at indfri deres ambition om, at kulturpolitikken når ud til alle. En anden ambition, som også fungerer som eksempel på den paradoksale kommunikation, er, at musikken skal fungere som økonomisk vækstfaktor (Kulturministeriet, 2012, s. 5).

Hvor Kulturministeriet før genindtrædelsen iagttog musik som kunst, og de bærende kriterier var kvalitet, eksperimenteren og mangfoldighed, iagttages musik efter genindtrædelsen både som kunst og som økonomi. Kulturministeriet iagttager ikke længere, at musikerne skaber musik ud fra deres kunstneriske drive: *“De ved, at de går ind til en usikker tilværelse, men de spiller, synger og komponerer, fordi de ikke kan lade være, og fordi det er det eneste, de vil.”* (Kulturministeriet, 2015, s. 3).

Det er nu i stedet i lige så høj grad spørgsmålet om rentabilitet, der er det afgørende kriterium for musikproduktionen: *“Ordningen bidrager til, at musikere kan optræde i hele landet uanset geografiske afstande, og at musikere kan takke ja til spillejobs, som ellers ikke ville være økonomisk rentable.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 8), *“Selvom det at være kunstner er hjerteblood, er det vigtigt, at vi i dag har en lang række ordninger, som er med til at understøtte, at man som kunstner ikke bare lever for musikken, men også kan komme til at leve af den.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 3).

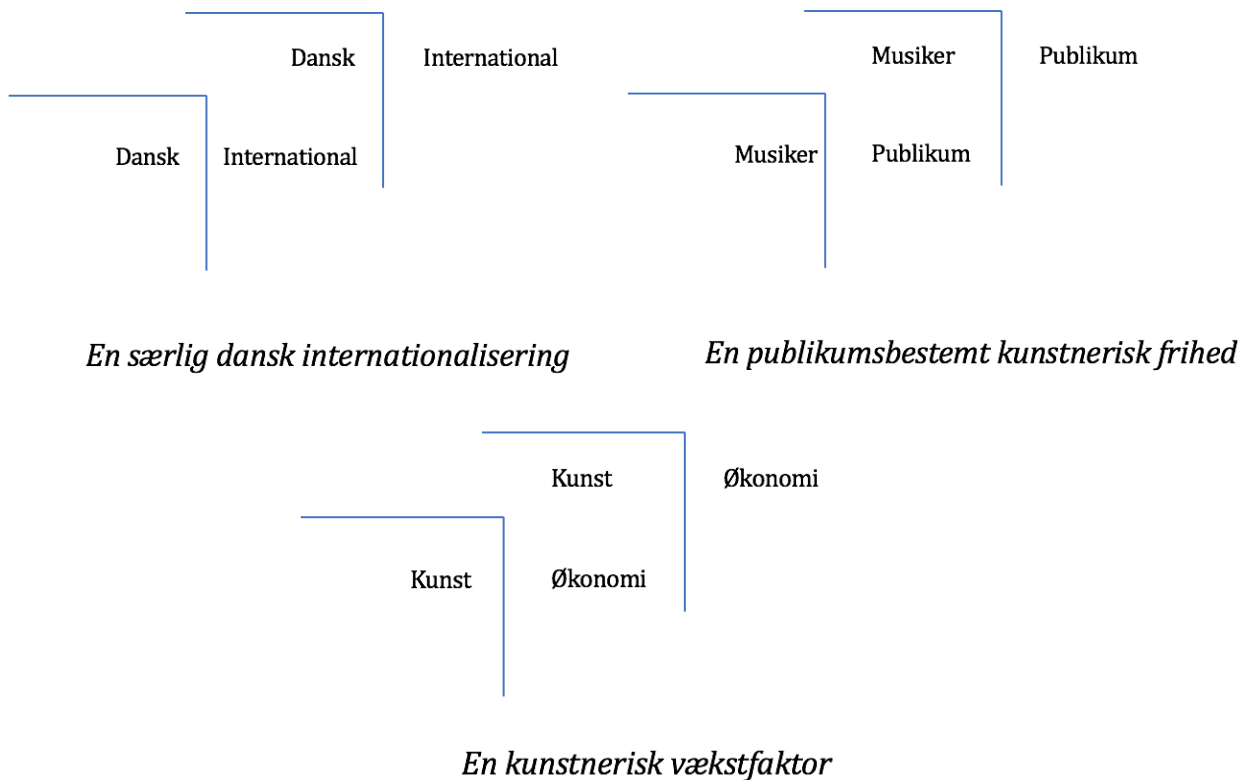
Kulturministeriet iagttager, at musikerne ikke ønsker at takke ja til de urentable jobs, ligesom det heller ikke er nok at leve af musikken. Økonomien er dermed blevet et mål i sig selv, som Kulturministeriet må varetage på baggrund af deres omverdenskonstruktion.

Tilbage står Kulturministeriet over for det paradoks, at de på en og samme tid skal sikre, at musikken udvikles på kunstens vilkår, samtidig med at den kan betale sig. Det er en politik,

der beundrer kunsten og ønsker mere af den, men som begrænser selvsamme kunst ved at give den et økonomisk formål også.

5.4. Delkonklusion

Vi har nu vist, hvilke umulighedsbetingelser kommunikationen må håndtere. Paradokserne opsummeres i nedenstående figur. I næste analyse ser vi på, hvordan Kulturministeriet muliggør kommunikationen ved at afparadoksere paradokserne:



KAPITEL 6 – NÅR UMULIGHEDEN BLIVER MULIG

Vi vil i den sidste analysedel undersøge, hvordan kommunikationen undgår at lade sig blokere af paradokserne, men i stedet håndterer og udfolder dem gennem afparadokseringsstrategier. Afparadoksering handler om paradokshåndtering, og analysen kommer først til at vise, hvordan Kulturministeriet forskyder paradokserne i de tre meningsdimensioner, så kommunikationen ikke lammes. Vi har identificeret følgende tre strategier:

1. Musikkens overlevelse
2. Musikkens pædagogisering
3. Musikkens potentialisering

Efter beskrivelsen af de tre afparadokseringsstrategier går vi videre til at analysere, hvilke konsekvenser afparadokseringsstrategierne har for Kulturministeriets kommunikation. Analysen kommer dermed til at fokusere på, hvilke blinde pletter der opstår, når Kulturministeriet forsøger at styre musikudviklingen.

6.1. Strategi 1: Musikkens overlevelse

Musikkens overlevelse er en afparadokseringsstrategi Kulturministeriet benytter til at flytte den paradoksale kommunikation om musikudvikling til en ny sag. Den nye sag handler om, hvordan man sikrer fremtidens danske musikproduktion. Musikkens overlevelse får dermed primat frem for valget mellem de modsatrettede hensyn i kommunikationen, og de tre forskelle dansk/international, musiker/publikum og kunst/økonomi erstattes af en ny forskel: overlevelse/endeligt. Kulturministeriet har skabt en ny valgsituation ved at vælge en masse alternativer fra og behøver dermed ikke bruge tid på at prioritere, om musikken skal i den ene eller anden retning. De mange hensyn, der er indlejret i kommunikationen i løbet af årene, bliver i stedet en strategisk ressource til at sikre musikkens overlevelse.

Vi iagttager, hvordan Kulturministeriet benytter digitaliseringen og globaliseringen i deres omverden som tvingende imperativ til at konstruere den nye sag: *“Der har gennem de seneste år tegnet sig et stadigt mere tydeligt billede af, at dansk musik står over for en ny digitaliseret og*

globaliseret virkelighed med store muligheder og udfordringer.” (Kulturministeriet, 2018, s. 17).

Kulturministeriet beskriver fremmedrefererende, hvordan omverdenen i form af digitalisering og globalisering presser sig på. Musikkens overlevelse bliver på denne baggrund en nødvendighed grundet den givne omverdenskonstruktion og skjuler dermed de tre paradokser i en ny sag.

Kulturministeriet benytter også temporal afparadoksing med *Musikkens overlevelse*. I ovenstående citat sættes en distinktion mellem en fortid, hvor man ikke kendte til digitalisering og globalisering, og en fremtid, der er uvis på baggrund af de nye muligheder. Man har således intet grundlag at spå om fremtiden ud fra. Man står derfor i en ny virkelighed, hvor man må sikre et grænseløst mulighedsrum, så man kan imødekomme fremtiden, uanset hvordan den tager sig ud.

Der konstrueres altså to fremtidsscenarier, hvor det ene virker mere tiltrækkende end det andet. Det ene fremtidsscenarie går på, at man formår at udnytte mulighederne, så musikken overlever. Det andet fremtidsscenarie går på, at man ikke gør. I den nye virkelighed iagttager Kulturministeriet, at dansk musik udfordres af internationale aktører, der presser det danske marked. Hvis ikke faren imødekommes, så vil diskussioner om, hvorvidt den danske musik skal have et dansk eller internationalt udtryk, om musikken skal udvikles på musikernes eller publikums præmisser, eller om musikken skal være en økonomisk vækstfaktor, være overflødige. Kulturministeriet skaber i tidsdimensionen et øjeblikkets alvor, som man er nødt til at reagere på: *“På den anden side oplever vi, at dansk skabt musik og dansk repertoire er udfordret. Til trods for at streaming har været med til at skabe en markant vækst i musikomsætningen siden 2011, så fortsætter omsætningen for dansk repertoire med at falde. Der er behov for, at vi ser nærmere på, både hvordan mulighederne kan løfte os videre, men også på hvordan udfordringerne kan imødegås.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 17).

Vi iagttager her, hvordan Kulturministeriet med deres konstruktion af tiden skaber et behov for, at musikken internationaliseres nu, så den overlever og dermed i fremtiden kan fortsætte med at være dansk. Den paradoksale og umulige kommunikation vi iagttager i *En særlig dansk*

internationalisering er netop det, der gør fremtidig kommunikation mulig. For nu er paradoksets forskel erstattet af en ny: international nutid/dansk fremtid, og kommunikationen kan fortsætte.

Musikkens overlevelse fungerer på den måde som et grænseløst mulighedsrum, der lader Kulturministeriet prioritere blandt deres indsatser. Den uvisse og faretruende fremtid håndteres ved at prioritere den ene side af forskellen over den anden, men blot for at sikre overlevelsen. I Kulturministeriets taskforceinitiativ bliver internationaliseringen af dansk musik forudsætningen for, at der i fremtiden overhovedet eksisterer dansk musik: *“Taskforcen skal undersøge rammebetingelser, udfordringer og muligheder for dansk produceret musik i en international kontekst og komme med anbefalinger til, hvordan vi sikrer dansk produceret indhold, og hvordan vi bliver endnu bedre til at udnytte det aktuelle momentum for dansk musik i udlandet.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 17).

Internationaliseringen bliver et nødvendigt onde for i fremtiden også at kunne udvikle det særlige danske. Distinktionen dansk/international er splittet op i en sekvensering af tiden, så der ikke længere er en modsætning mellem at ville udvikle musikken med et dansk udtryk samtidig med, at det danske udtryk skal findes i et streamingbaseret internationalt marked. I taskforce-initiativet iagttager vi også, hvordan Kulturministeriet afparadokserer *En særlig dansk internationalisering* i socialdimensionen ved at lægge ansvaret over på en ny aktør. Det er taskforcens ansvar at undersøge, hvordan dansk produceret indhold overlever, men også hvordan det aktuelle momentum udbygges i udlandet.

På samme måde kan strategien bruges til at afparadoksere *En publikumsbestemt kunstnerisk frihed* og *En kunstnerisk vækstfaktor*. Vi iagttager blandt andet, hvordan Kulturministeriet aktualiserer musikkens manglende rentabilitet i: *“[...] så fortsætter omsætningen for dansk repertoire med at falde.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 17), som det problem der skal håndteres, for at musikken kan overleve. Musikken skal først og fremmest gøres rentabel, så den kan overleve på markedet. Kulturministeriet prioriterer således økonomien over kunsten, men blot med henblik på, at musikken overlever. Herudover er en tredje fare ved den store internationale konkurrence, at publikum mødes af færre danske musikere. Denne fare håndterer Kulturmi-

nisteriet ved at flytte kompleksiteten frem i tiden, og i stedet kommunikere om, hvordan man sikrer en fremtidig musikproduktion, så der også i fremtiden er musik til publikum.

Musikkens overlevelse er opsummerende en strategi, der lader Kulturministeriet flytte den paradoksale kommunikation hen til en ny sag, hvor den fremtidige musikproduktion er den vigtigste kulturpolitiske målsætning. I jagten på denne kan Kulturministeriet prioritere blandt de modstridende hensyn i kommunikationen og aktualisere det hensyn, der i den givne situation sikrer musikkens overlevelse.

6.2. Strategi 2: Musikkens pædagogisering

En anden afparadokseringsstrategi, vi har iagttaget, at Kulturministeriet benytter sig af, har vi valgt at kalde *Musikkens pædagogisering*. *Musikkens pædagogisering* afparadokserer paradokserne ved at forskyde dem til en ny sag, som handler om, hvordan man uddanner fremtidens musikere og publikum. Med *Musikkens pædagogisering* kan Kulturministeriet også skjule den paradoksale kommunikation i tidsdimensionen, ligesom man afparadokserer i socialdimensionen ved at formalisere ansvarsfordelingen mellem aktører i omverdenen.

Grundlæggende bruger Kulturministeriet afparadokseringsstrategien til at indfri de visioner, de selv har skabt. I afparadokseringen af *En publikumsbestemt frihed*, handler kommunikationen om, at man gennem publikumsudvikling kan skabe det publikum, som musikken skal ud til: "*Publikum kommer til musikken, eller musikken kommer til publikum. Begge veje er vigtige i arbejdet med formidlingen af musikken og i arbejdet med at fastholde og skabe nye publikumsgrupper og dermed øge den musikalske og kulturelle mangfoldighed.*" (Kulturministeriet, 2012, s. 12).

Kulturministeriet opererer på nuværende tidspunkt under det forhold, at de gerne vil sikre frie rammer, hvori musikerne kan skabe nybrydende kunst, som samfundet kan have gavn af. På samme tid skal kunsten dog målrettes et publikum, hvorfor den kunstneriske frihed skal begrænses. Dette paradoks skjuler Kulturministeriet i en social distinktion mellem Statens Kunstråds Musikudvalg og musikerne:

“Jeg vil derfor i de kommende rammeaftaler med de fem landsdelsorkestre stille krav om publikumsudvikling og samarbejde på tværs af genrer, således at der kan skabes bedre muligheder for udvikling af nye koncertformer med tværmedialt islæt og inddragelse af andre performative kunstarter. Publikumsudvikling vil også indgå i de krav, som Statens Kunstråds Musikudvalg vil stille til de regionale spillesteder.” (Kulturministeriet, 2012, s. 12).

Vi iagttager, hvordan Kulturministeriet lægger ansvaret over på landsdelsorkestrene og lader dem håndtere paradokset. Landsdelsorkestrene skal selv lave opsøgende arbejde i forhold til at få kunsten ud til publikum. Orkestrene forventes at bringe musikken til andre arenaer for at skabe en ny relation mellem kunsten og publikum. Med publikumsudviklingen formår Kulturministeriet at håndtere det forhold, at kunsten og musikken udvikles på sine egne præmisser samtidig med, at der er et publikum til den. Det bliver musikernes egen opgave at skabe deres publikum: *“Landsdelsorkestrenes fremmeste opgave er at levere symfonisk orkestermusik af høj kunstnerisk kvalitet og tilsammen sikre, at den symfoniske musik er tilgængelig i hele landet.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 11).

Det kunstneriske arbejde tillægges en ekstra dimension, idet kunstnerne selv skal tilgængeliggøre deres musik: *“Landsdelsorkestrene skal dog ikke blot invitere folk indenfor, men skal også ud og møde folk på deres egen hjemmebane. Derfor har orkestrene i dag skærpet deres indsats for at nå bredere ud i deres landsdele, bl.a. ved at afholde koncerter og forestillinger i orkestrets opland, men også ved at orkestret gennem formidlingsprojekter og aktiviteter med dele af orkestret bygger bro mellem borgerne og den symfoniske musik.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 11).

Kulturministeriet opfordrer til, at orkestrene deler deres aktiviteter op. Deres traditionelle virke skal bevares, men det skal tilføjes en ekstra dimension i form af det opsøgende arbejde rettet mod publikum.

Foruden publikumsudviklingen består strategien også i talentudviklingsindsatser og musikundervisning i folkeskolen. Med disse to initiativer kan Kulturministeriet uddanne fremtidens musikere, der dels skal indfri den kulturpolitiske målsætning om, at kulturpolitikken når ud til alle, samt det mere økonomiske hensyn, at musikken skal tjene penge: *“Børn og unge skal*

deltage aktivt i musikudøvelsen. Ved at styrke og stimulere det musikalske vækstlag understøttes, at Danmark også i de kommende generationer har en rig og mangfoldig udøvende musikalsk kultur.” (Kulturministeriet, 2018, s. 5).

Det er ikke nok for Kulturministeriet, at børn og unge bare er tilhørere til musikken. De skal være aktivt udøvende, så de kan indgå i det musikalske vækstlag, der skal være grundlaget for fremtidig musikproduktion. Med de musikpædagogiske tiltag kan Kulturministeriet håndtere spændingerne i paradokserne ved selv at uddanne de musikere, der efterspørges. Resultatet af denne strategi er, at fremtidens musikere laver den musik, de er blevet uddannet til.

6.3. Strategi 3: Musikkens potentialisering

Den tredje og sidste afparadokseringsstrategi, vi har iagttaget, at Kulturministeriet benytter sig af, har vi valgt at kalde *Musikkens potentialisering*. Med musikkens potentialisering ophæves sagsdimensionen, idet at musikken taber sit modbegreb. Ved at ophæve sagsdimensionen står det nu kunstnerne frit for at skabe musikken på en ny måde, så den kan håndtere de modstridende hensyn i paradokserne. Der er ikke længere nogle grænser for, hvad kunsten kan klare. Paradoksien skjules dermed også i socialdimensionen, da det nu bliver op til kunstnerne selv at styre, hvordan de udvikler en ny form for musik, og i tidsdimensionen hvor noget, der ikke lader sig gøre nu, bliver muligt i fremtiden:

“Det musikalske landskab fornyer sig konstant, og nye genrer opstår, fordi komponister inden for både det rytmiske og det klassiske område hele tiden udvider rammerne for den skabende musik. Samtidig indgår den skabende musik i stigende grad i kunstprojekter sammen med andre kunstarter som eksempelvis litteratur samt scene- og billedkunst. Statens Kunstfonds Legatudvalg for Musik oplever, at den kunstneriske kvalitet fra både nye og etablerede talenter er høj og ser ud til fortsat at være stigende. Derfor er der brug for at fortsætte og øge den satsning på ny skabende musik, som blev indført med den seneste musikhandlingsplan i 2012.” (Kulturministeriet, 2015, s. 8).

Kulturministeriet markerer her, at rammerne for den skabende musik udvider sig, og at den skabende musik indgår i kunstprojekter uden for musikkens domæne. Musikken er dermed

noget andet, end den tidligere har været, og denne fremmedrefererende beskrivelse af omverdenen ændrer også Kulturministeriets rolle. Kulturministeriets rolle bliver i denne forbindelse blot at formalisere relationen mellem Statens Kunstfonds Legatudvalg for Musik og kunstnerne ved at øge satsningen på ny skabende musik: *“Statens Kunstfonds legatudvalg for musik uddeler arbejdsstipendier og arbejdslegater til komponister og sangskrivere og giver tilskud til bestillingsværker i form af komponisthonorarer. Formålet med ordningen er at give højt kvalificerede og talentfulde kunstnere mulighed for at videreudvikle deres arbejde.”* (Kulturministeriet, 2018, s. 13). Paradoksien er så at sige flyttet over i en anden os/dem-distinktion, og Kulturministeriet kan i stedet lade kommunikationen fortsætte.

Da musikken i dag er noget andet, end den tidligere har været, kan Kulturministeriet også kommunikere om, hvordan den så i fremtiden kan være noget andet, end den er i dag. Ved at appellere til musikernes evne til at skabe det uforudsigelige kan Kulturministeriet eksempelvis håndtere det forhold, at musikken på en og samme tid skal være eksperimenterende og rentabel, som vi identificerede i paradokset *En kunstnerisk vækstfaktor*. Det kan på nuværende tidspunkt ikke lade sig gøre, idet spillestederne kun tør engagere de velprøvede sikre kort, samtidig med at musikerne kun takker ja til de jobs, der kan betale sig. Kulturministeriet iagttager dog, at det musikalske landskab er under konstant forandring, og at den kunstneriske kvalitet er høj og stigende, hvorfor man ved at fortsætte og øge satsningen på ny skabende musik kan forskyde paradokserne til et sted i fremtiden.

Forventningerne til den ny skabende kunst kan også bruges til at afparadoksere *En publikumsbestemt frihed*. Kulturministeriet har et kulturpolitisk mål om, at kulturpolitikken når ud til alle, samtidig med at kunsten udvikles i det frie kunstneriske rum, hvor kreativiteten og innovationen har frit spil. Ved at opløse sagsdimensionen og lade musikken tabe sit modbegreb kan paradoksien skubbes til musikerne. Kommunikationen handler i stedet om, hvordan musikerne kan potentialisere dem selv ved at indgå i samarbejder med andre kunstarter, og der er ikke længere nogle grænser for musikken. Musikken kan i fremtiden udvikles på de kunstneriske vilkår i samspil med andre kunstarter og samtidig gøres tilgængelig for et helt nyt publikum, da den flyttes uden for egen arena:

“Samtidig har Statens Kunstfonds legatudvalg for musik de seneste mange år oplevet en stigning i antallet af kvalificerede ansøgere. Stigningen kan forklares med, at skabende musikere er blevet en mere alsidig størrelse, idet musik kan laves på mange måder i dag, fx gennem co-writing, elektronisk produktion og tværkunstneriske projekter.” (Kulturministeriet, 2018, s. 13).

De skabende musikere iagttages i dag at være noget, de ikke har været tidligere. De er mere alsidige og har derfor større forudsætninger for i fremtiden at kunne producere den musik, Kulturministeriet efterspørger. Co-writing, elektronisk produktion og tværkunstneriske projekter er alle eksempler på, hvordan musikken har tabt sit modbegreb og dermed er en tom kategori, som der kan kondenseres ny mening ind i.

For at opsummere afparadokserer Kulturministeriet paradokserne ved at ophæve sagsdimensionen, så kunstens muligheder nu er grænseløse. Kulturministeriet indtræder i en rolle, hvor de understøtter kunstnerne i at undersøge, hvordan de kan skabe hidtil ukendt kunst, så der i fremtiden er en kunstform, der kan håndtere begge sider af paradokserne. Kommunikationen appellerer til, at musikerne aktualiserer kunsten på ny, så musikproduktionen fortsætter. Strategien lægger vægt på konstant udvikling og undersøgelsen af nye muligheder for kunstproduktion. Den teknologiske udvikling iagttages i omverdenen som en faktor, der muliggør, at kunstnerne kan producere en ny form for kunst, der kan håndtere de modstridende hensyn i dag.

6.4. Blinde pletter

Vi har nu beskrevet de tre afparadokseringsstrategier, Kulturministeriet benytter sig af, samt hvordan de forskyder paradokserne i de tre meningsdimensioner. I dette afsnit reflekterer vi over, hvad Kulturministeriet gør sig blinde for, når de afparadokserer på disse tre måder.

6.4.1. Kulturministeriets magtesløshed

Den første blinde plet, vi iagttager, er Kulturministeriets magtesløshed. Når Kulturministeriet iagttager kunsten, iagttager de, at der i kunsten findes et kreativt og innovativt potentiale, som de gerne vil nyde gavn af. Idet Kulturministeriet griber ud efter kunsten og forsøger at styre den, så forvandles kunsten til en uudnyttet ressource, som man må kontrollere og give

retning. Kulturministeriet ender med at formulere en politik for det, som de egentlig beundrer i kraft af, at det står uden for politikken. Man forsøger at styre den kunstneriske frihed, men ender i stedet at begrænse den. Vi genkender hermed problematikken fra frivillighedsområdet og iagttager en politik, der ikke ønsker sin egen succes (la Cour, 2014).

Kulturministeriet står med det problem, at de forsøger at udnytte det kunstneriske potentiale som en ressource i en økonomisk og politisk kontekst, samtidig med at de ønsker at beholde kunstens suverænitet: *"Kunsten og kulturen er i min optik grundforskning i innovation, fordi der i kunsten og kulturen er et frirum til at finde helt nye perspektiver og synsvinkler, der gavner både sammenholdet, kulturen og økonomien."* (Kulturministeriet, 2012, s. 4).

Det iagttager vi i ovenstående citat, idet Kulturministeriet på en og samme tid begærer kunstens og kulturens særpræg, samtidig med at de ønsker at udnytte perspektiverne og synsvinklerne til fordel for samfundet. Kulturministeriet er blinde for, at de ønsker at styre kunsten, samtidig med at kunsten forbliver uden for det politiske system, der hvor den ikke lader sig styre, men hvor den bolttrer sig i et kunstnerisk frirum. Kulturministeriet styrer på den ene side, hvordan kunstnerne skal agere som kunstnere, samtidig med at de begærer kunstnernes innovative og uforudsigelige drivkraft.

Med *Musikkens overlevelse* gør Kulturministeriet sig blinde for deres egen styringsgrænse, idet de ved at konstruere omverdenen som en fare nødvendiggør, at musikerne knytter an til overlevelsessiden i forskellen overlevelse/endeligt. Kulturministeriet styrer dermed indirekte, hvilken kunst musikerne skal producere. Det være sig internationalisering af musikken, at musikken kommer ud til publikum, og at musikken tjener penge. Risikoen ved at fjerne det frie valg for kunstnerne er, at kunstnerne helt fortrænger Kulturministeriets kommunikation og vender ryggen til kommunikationen. Dette fører til spørgsmålet: hvem skal så realisere Kulturministeriets mål for musikudviklingen?

Kulturministeriet skal have for øje, at man ikke kan kommandere med kunstnerne ved at fjerne deres frie valg, fordi dette ikke er gavnligt i forhold til at håndtere den spænding, der er mellem at efterstræbe en kunstnerisk frihed, der er innovativ og eksperimenterende, samtidig med at man styrer selvsamme frihed, så man kan udnytte den i forhold til de politiske mål-

sætninger. Kulturministeriet står tilbage med en ambivalent kommunikation, hvor Kulturministeriet fortæller, hvad de synes, musikerne skal gøre, samtidig med at Kulturministeriet efterstræber musikernes evne til at gøre, hvad der passer dem.

“Sat på spidsen kan man sige, at hvis frivilligheden forsøger at forme sig i statens billede af den, risikerer den at måtte opgive sig selv som frivillig, for at blive den frivilligheden, som staten alligevel ikke vil have!” (la Cour, 2014, s. 139).

Vi genkender problematikken fra frivillighedspolitikken. Kulturministeriets kommunikation installerer en usikkerhed, der medfører, at kunstnerne selv må finde deres måde at gøre tingene på. Der er ingen selvsagt måde, hvorpå kunstnerne kan indfri Kulturministeriets forventninger til dem på, hvorfor de selv må udvikle strategier for, hvordan de kan indfri Kulturministeriets ønsker. Dette medfører den fare, at kunstnerne taber dem selv i processen og i stedet begynder på en febrilsk facon at producere den musik, de tror, Kulturministeriet forventer af dem. Dette iagttager vi eksempelvis som risikoen ved taskforceinitiativet i den henseende, at initiativet lægger op til, at kunsten udvikles ud fra information om streamingdata. I det øjeblik, at kunstnerne benytter streamingdata som grundlag for musikproduktionen, nedbrydes kunsten, da kunstnerne ikke længere laver musik på deres egne vilkår, men ud fra forventninger til, hvad Kulturministeriet efterspørger af dem.

Kulturministeriet sætter musikerne i en position, hvor de kun kan tilfredsstille Kulturministeriets ønske om innovation, kreativitet og kunstnerisk frihed, hvis de er illoyale over for kommunikationen om musikudvikling. Kulturministeriet skal have for øje, at styringskommunikationen kun fungerer, når den ikke føles som tvang. Der skal være en frihed til, at kunstnerne selv kan vælge, hvilken musik de vil lave.

6.4.2. Den formaliserede kunst

Det fører os til en anden blind plet, som Kulturministeriet har i deres paradoksale kommunikation. På den ene side varetager Kulturministeriet et kulturpolitisk og samfundsøkonomisk ansvar i forbindelse med musikudviklingen, idet at kulturen skal ud til alle borgere, og at den skal bibringe økonomisk til samfundsøkonomien. På den anden side har de også et romantisk forhold til kunsten, idet kunsten besidder de kvaliteter, som Kulturministeriet ikke selv har.

Det er det romantiske forhold til kunsten, som Kulturministeriet ikke er klar over, at de negliger. For at varetage det kulturpolitiske mål, at kunsten og kulturen skal ud til alle, må Kulturministeriet sikre, at der er et bredt kulturudbud, og at dette kulturudbud også er sikret for fremtiden. Derfor iagttager vi, hvordan Kulturministeriet forsøger at pædagogisere kunsten gennem talent- og publikumsudvikling, samt musikundervisningen i folkeskolerne. Gennem fokuserede indsatser forsøger Kulturministeriet at opkvalificere kunsten:

“Musikkonservatorierne optager studerende på baggrund af en konkret vurdering af den enkeltes kunstneriske evner, kunnen og talent. En af konservatoriernes vigtigste opgaver er at modne og bringe dette talent til fuld udfoldelse.” (Kulturministeriet, 2015, s. 4).

I et forsøg på at sikre kunstens reproduktion og variation, ender Kulturministeriet i stedet med at tage patent på, hvad der er god kunst. Det gør de ved både at opdrage det publikum, de gerne vil have til musikken, men også at opdrage de kunstnere, der skal lave musikken til publikum. I ovenstående citat aktualiseres den gode kunst, som den der foregår på konservatoriet. Ved at opdrage både kunstner og publikum, sikrer man, at man varetager sit kulturpolitiske ansvar i forhold til at få kulturpolitikken ud til borgerne. Man sætter dog også kunsten i en position, hvor den betragtes som værende rigtig eller forkert.

Konsekvensen af disse initiativer er, at Kulturministeriet i deres forsøg på at sikre kunsten og at få mere af den, ender med det modsatte. Det de får i stedet for er en selvproduceret og formaliseret kunst, der ikke tjener andet formål end at indfri kulturpolitikens målsætninger. Kulturministeriet ender med en kunstproduktion, der skal fungere på andre præmisser end sine egne kunstneriske. Heraf følger spørgsmålet, om dette overhovedet kan lade sig gøre? Kulturministeriet gør sig blinde for, at deres iver efter sikre og styre kunsten resulterer i kunstens endeligt. Hvordan kan der være tale om kunst, når kunsten ikke er herre over sig selv?

Når Kulturministeriet forsøger at tilrettelægge kunsten, eksempelvis i form af undervisning, så mister kunsten det, den repræsenterer. Friheden, innovationen og kreativiteten. Den får i stedet struktur, rammer og formål: *“Børn og unges adgang til musik, som udøvere og ikke blot tilhørere, mener jeg er særligt vigtigt. Ikke kun for at styrke talentet, men også fordi der sker et*

unikkt samspil mellem kunstnerisk dannelse og individuel udtryksform.” (Kulturministeriet, 2018, s. 3).

Her gør Kulturministeriet sig blinde for, at kunsten ikke lader sig disciplinere. På den ene side begærer Kulturministeriet den individuelle udtryksform kunstnerne har, mens de på den anden side laver programmer for kunstnerisk dannelse. Når man uddanner kunstnerne på konservatorierne, eller eleverne i folkeskolen gennem musikundervisning, så mister kunsten dens særegenhed, den udspringer ikke længere af kunstnerne selv. Hvis Kulturministeriet fortsætter på denne måde, står de med en selvgenererende maskine af nye problemer, der skal løses. Det er dog et kontingent problem, at musikundervisningen bliver et mål i sig selv, og Kulturministeriet skal bruge energi og ressourcer på at få undervisningsmaskinen til at fungere uden blik for, at det, den producerer, er noget andet end det, man efterspørger og længes efter. Det er et problem, Kulturministeriet selv har skabt, hvorfor det også bliver muligt at omskabe.

6.4.3. Den grænseløse kulturpolitik

En tredje blind plet, Kulturministeriet har i deres kommunikation, handler om den grænseløse kulturpolitik. Med *Musikkens potentialisering* opløser Kulturministeriet sagsdimensionen, så musikken og kunsten nu er en tom kategori, der kan kondenseres ny mening ind i. Dette medfører, at de skabende kunstnere får større frihed til at potentialisere kunsten uden for egen arena, og Kulturministeriet dermed øger sandsynligheden for styring. På den ene side er dette et stærkt strategisk værktøj til at kunne afparadoksere, da man lægger ansvaret over på kunstnerne og giver dem frihed til at udforske kunstens potentiale. Dette giver flere tilknytningsmuligheder for kommunikationen. På den anden side bliver styringen også mere ustyrlig som konsekvens af et tomt kunstbegreb. De mange nye hensyn, der her kan inddrages i kommunikationen, kan resultere i, at kunsten bare udsættes for endnu flere formål og heraf øget kompleksitet. Heri kan der opstå den risiko, at kunstsyste­met ikke genkender sig selv, hvorfor det ignorerer styringskommunikationen.

Vi iagttager her en forskel til frivillighedspolitikken, idet kunstsyste­met ikke er afhængig af, at der træffes beslutninger om dets form og indhold, som frivilligheden er. Frivilligheden er afhængig af, at der træffes beslutninger uden for den selv, for at den kan fortsætte (la Cour,

2014). Kunsten er sin egen selvproducerende maskine, og har i modsætning til frivilligheden ikke interaktionen som sin forudsætning.

Kulturministeriet må altså være varsomme i deres styring af kunsten, da kunsten har sin egen dynamik og dermed er uafhængig af styring. Hvis styringen skal sandsynliggøres, må kulturpolitikken genoverveje, hvilken rolle kunsten skal spille. Et tomt kunstbegreb kunne være en løsning, hvor man giver plads til kunstens dynamik, uforudsigelighed og innovative potentiale, men sådan en løsning kunne også resultere i, at endnu flere modstridende hensyn blev indlejret i kommunikationen. La Cour stiller følgende spørgsmål til frivillighedspolitikken, som man også kunne stille kulturpolitikken:

“Måske er frivillighedspolitikken vigtigste opgave i dag at pege på, hvor den ønsker at invitere frivilligheden indenfor i den eksisterende velfærdsproduktion. Hvad er det for en indsats, den gerne vil skabe rum for? Og hvorfor er det, at den finder, at dette kan være et vigtigt bidrag til udviklingen af vores fortsatte velfærd?” (la Cour, 2014, s. 159).

En afgørende forskel mellem frivillighedspolitikken og kulturpolitikken er, at kulturpolitikken altid har haft en kunstproduktion, og at kunsten nu er viklet ind i en række af andre og modstridende hensyn, den skal varetage. Kulturpolitikken har ikke haft en kunstproduktion uafhængig af kunstsystemet, som i frivillighedspolitikken. Har kulturpolitikken i dag glemt, hvilken kunstnerisk indsats, den gerne vil skabe rum for?

Vi har gennem vores semantiske analyse vist, hvordan der løbende er blevet inddraget flere og flere hensyn, som i dag skaber umulige betingelser for kunsten. I frivillighedspolitikken bliver frivilligheden udsat for en politik, *“[...] der siger: ‘gør som jeg siger, men vær samtidig uafhængig’ [...]”* (la Cour, 2014, s. 139). Frivilligheden skal dermed yde omsorg på en måde, som staten genkender den, fra da omsorgen stod uden for styring. Der, hvor den var autentisk og på nærværets betingelser. I kulturpolitikken udsættes kunsten for en politik, hvor kommunikationen til kunsten i sig selv er paradoks. *“Gør som jeg siger”* betyder ikke blot *“bedriv omsorg”*. Det betyder *“lav kunst”*, *“tjen penge”*, *“opdrag”* og *“tilfredsstil publikum”*. Kunsten har haft så mange formål i statens styring af den, og samtidig med, at den skal prøve at hitte rede i

de modsætningsfyldte kulturpolitiske målsætninger, skal den samtidig være uafhængig af kommunikationen.

6.5. Delkonklusion

Opsummerende kan vi nu sige, at Kulturministeriet står i den paradoksale situation, at hver gang de forsøger at styre kunsten, så ender de med at miste den. Vi iagttager en politik, der står i vejen for sig selv, og som får mindre af det, den efterstræber. Vi genkender således styringsproblematikken fra frivillighedspolitikens område inden for kulturpolitikken, men iagttager også, at der er en øget kompleksitet i kulturpolitikken, idet der ingen grænser synes at være for kunstens potentiale.

Dette betyder ikke, at der ikke fortsat skal føres en aktiv kulturpolitik, der forsøger at styre kunsten. Kulturministeriet skal dog have for øje, at de med deres nuværende afparadokseringsstrategier er på kanten af deres egen styringsgrænse. *Kulturministeriets magtesløshed* viser, hvordan Kulturministeriet er blinde for, at de med *Musikkens overlevelse* begrænser kunsternes frie valg. Risikoen er, at kunstnerne ikke kan genkende sig selv i kommunikationen, og dermed vender sig væk fra kommunikationen. *Den formaliserede kunst* viser, hvordan Kulturministeriet er blinde for, at de ved at opdrage musikerne og publikum får en anden slags kunst, end den de ønsker. Det bliver en formaliseret og standardiseret kunst, der ikke udspringer af kunstnerisk frihed og kreativitet. Til sidst viser *Den grænseløse kulturpolitisk*, at Kulturministeriet, som konsekvens af deres historiske meningstilskrivelse, i dag står med en grænseløs kulturpolitik, hvor kunsten udsættes for mange og modstridende hensyn. Hvordan skal kunsten kunne genkende sig selv i styringskommunikationen, når styringskommunikationen er fyldt af paradokser? Dette fører til spørgsmålet: Når kulturpolitikken er grænseløs, hvordan sikrer man så, at kunsten får plads og muligheder for at være det, man beundrer den for?

Vi har i nedenstående tabel vist, hvilke paradokser vi har fundet, af hvilke afparadokseringsstrategier de afparadokseres og med hvilke blinder pletter:

Paradokser	Afparadoksering	Blinde pletter
• <i>En særlig dansk internationalisering</i> • <i>En publikumsbestemt kunstnerisk frihed</i> • <i>En kunstnerisk vækstfaktor</i>	Musikkens overlevelse	Kulturministeriets magtesløshed
• <i>En særlig dansk internationalisering</i> • <i>En publikumsbestemt kunstnerisk frihed</i> • <i>En kunstnerisk vækstfaktor</i>	Musikkens pædagogisering	Den formaliserede kunst
• <i>En særlig dansk internationalisering</i> • <i>En publikumsbestemt kunstnerisk frihed</i> • <i>En kunstnerisk vækstfaktor</i>	Musikkens potentialisering	Den grænseløse kulturpolitik

KAPITEL 7 KONKLUSION

Med specialet har vi søgt at besvare følgende problemformulering:

Hvordan kan staten styre kreativ uforudsigelighed med udgangspunkt i en analyse af Kulturministeriets styring af dansk musik i perioden 1967-2018?

Vi har med specialet vist, at Kulturministeriet siden 1967 har styret paradoksalt på kunsten. Staten styrer kunsten ved på den ene side at sige "Gør som jeg siger", mens de på anden side siger "Vær samtidig uafhængig". Kulturministeriet beundrer kunsten for dens kreative uforudsigelighed, men mister selvsamme uforudsigelighed, når de formulerer politikker for den. Alt, de kan gøre, er dog at forsøge at formulere nye politikker, der kan håndtere spændingerne. Derfor står de i dag med en paradoksalt kommunikation, hvori de gør sig blinde for, at de ødelægger kunsten, når de forsøger at få mere af den.

For at besvare problemformuleringen delte vi analysen op i tre delanalyser, der hver især skulle svare på et tilhørende arbejdsspørgsmål.

I specialets første delanalyse undersøgte vi, hvordan Kulturministeriets styringskommunikation har udviklet sig gennem nedslag i relevante perioder – fra den første kulturpolitiske redegørelse i 1967 til udsendelsen af dokumentet 'Styrket internationalisering af dansk kulturliv' i 2010. Med udgangspunkt i Luhmanns semantiske apparat, iagttog vi, hvordan Kulturministeriet historisk har styret kunsten og givet den retning, selvom de har været refleksive omkring, at kunstens frihed er forudsætningen for dens trivsel og fornyelse. Semantikanalysen besvarede arbejdsspørgsmålet: *Hvordan har Kulturministeriet i perioden 1967-2011 skabt betingelser for styring af dansk musikudvikling?*

Vi undersøgte udviklingen i meningstilskrivelsen i begreberne: kulturpolitik, kunst, støtte og udlandet. Semantikanalysen viste, at Kulturministeriet løbende har tildelt kulturpolitikken og kunsten flere ansvarsområder ved konstant at afsøge nye muligheder for at sætte kunsten i spil i en samfundsmæssig kontekst – en udvikling som både indskrænker og begrænser kun-

sten og samtidig usandsynliggør styringen af den. Vi iagttog en udvikling i støtten fra en indsats, der skulle sikre kvalitets frembringelse i kampen mod det kommercielle, til en fremtidsinvestering på den kunst der bedst kan klare sig på markedets præmisser. Vi så også en udvikling af udlandet, der går fra at være en samarbejdspartner til en trussel, og til sidst årsagen til, at man nu beder om dansk kunst, der ikke er dansk.

I specialets anden delanalyse undersøgte vi kommunikationens umulighedsbetingelser. Med en formanalyse besvarede vi arbejdsspørgsmålet: *Hvordan opstår kommunikationens umulighedsbetingelser i Kulturministeriets nuværende styring af dansk musikudvikling?*

Her analyserede vi os frem til tre paradokser, der opstår, når Kulturministeriet på den ene side søger at sikre kunstnernes frihed, men på samme tid begrænser selvsamme frihed. I *En særlig dansk internationalisering* markerer Kulturministeriet på den ene side, at musikken i Danmark skal være mangfoldig, og at ingen genrer har forrang over andre. På den anden side etablerer de støtteordninger, hvor internationalt orienteret musik prioriteres over dansk musik. I *En publikumsbestemt kunstnerisk frihed* markerer Kulturministeriet, at musikken skal udvikles på musikernes præmisser, og at det derfor er vigtigt at sikre frie rammer, som kunstnerne kan eksperimentere med musikken i. På samme tid begrænser de dog musikerne ved at stille krav til, hvordan musikerne får musikken ud til publikum. I *En kunstnerisk vækstfaktor* markerer Kulturministeriet kunstens høje kvalitet, at musikken er rig på kunstneriske udtryk, og at fornyelse og udvikling er livsnødvendige for kunsten. På modsatte side markerer Kulturministeriet et mere kommercielt vilkår, at kunsten også skal kunne betale sig, hvorfor der skal laves ordninger, som gør det rentabelt at lave kunst.

Kulturministeriet opererer i dag under de umulighedsbetingelser, at de siger ét, men ønsker noget andet. I specialets tredje delanalyse undersøgte vi, hvordan Kulturministeriet håndterer kommunikationens umulighedsbetingelser. Tredje analysedel besvarede arbejdsspørgsmålet: *Hvordan håndterer Kulturministeriet kommunikationens umulighed?*

Vi fandt tre afparadokseringsstrategier, som Kulturministeriet benytter for at få kommunikationen til at se mulig ud. Med *Musikkens overlevelse* forskydes den paradoksale kommunikation til en ny sag, hvor den fremtidige danske musikproduktion har primat frem for de mod-

stridende hensyn i paradokserne. Her konstrueres omverdenen som en fare, man er nødt til at reagere på, hvilket medfører, at kommunikationen aktualiserer den ene side af forskellen i paradokserne frem for den anden. Med *Musikkens pædagogisering* skjules paradoksien i en ny sag, der handler om at uddanne musikerne til at lave den musik, der efterspørges, samt at uddanne det publikum, de ønsker til musikken. Blandt andet bliver det musikernes egen opgave at skabe deres publikum. Med *Musikkens potentialisering* opløses sagsdimensionen, og musikken taber sit modbegreb. Musikken er nu en tom kategori, som kan besættes med ny mening. Dette skaber et grænseløst rum, hvori musikerne selv kan undersøge, hvordan de kan potentialisere musikken på ny ved at indgå i samarbejde med andre kunstformer.

På baggrund af afparadokseringsstrategierne identificerede vi tre blinde pletter i Kulturministeriets kommunikation. De blinde pletter er de implikationer, der opstår ved at styre kreativ uforudsigelighed. Den første blinde plet er *Kulturministeriets magtesløshed*. Kulturministeriet er blinde for, at de ikke kan styre kunsten uden at ødelægge den. Med *Musikkens overlevelse* er Kulturministeriet på kanten af egen styringsgrænse, idet de reducerer kunstnernes frie valg. Kulturministeriet prioriterer her blandt indsatserne, hvor blandt andet internationaliseringen af dansk musik iagttages som en forudsætning for, at der i fremtiden eksisterer dansk musik. Derfor oprettes initiativer, som bidrager med det modsatte af, hvad man ønsker fra kunsten. Samme problematik gør sig gældende i *Den formaliserede kunst*. Her negligerer man sit romantiske forhold til kunsten. Man beundrer kunsten for dens frihed, innovative potentiale og kreativitet, og man prøver dermed at få mere af dette ved at oprette kunstuddannelser. Her begrænses den kunstneriske frihed dog af regler og procedurer, der umuliggør friheden. Den sidste blinde plet, vi iagttagede, er *Den grænseløse kulturpolitik*. Kulturministeriet har siden dets oprettelse forsøgt at styre kunsten til at være noget, den ikke er. I dag mødes kunsten af en kommunikation, der fortæller den, at den skal "*lave kunst*", "*tjene penge*", "*opdrage*" og "*tilfredsstille publikum*". Samtidigt med dette forventes kunsten at indfri de kulturpolitiske målsætninger på sin egen måde, der hvor den ikke lader sig styre, men hvor den er kreativ og eksperimenterende. Kulturministeriet forsøger at håndtere de modstridende hensyn ved at opløse sagsdimensionen og lade kunsten tabe sit modbegreb. Dette åbner op for, at kunstnerne får det frie rum, de behøver for at kunne eksperimentere og udfolde kunstens innovative dynamik, men medfører samtidig en fare for, at kunsten udsættes for endnu flere formål.

Vores analyser peger mod den erkendelse, at kulturpolitikken må reflektere over, hvilken indsats den gerne vil have, at kunsten bidrager med. I en grænseløs kulturpolitik, hvad er da kunstens rolle, og hvordan udformer man en politik, der skaber betingelser for, at kunsten kan være fri, samtidig med at den skal løse en flæthed af andre problemer? Svaret ligger nok i det motto Julius Bomholt gjorde til kulturpolitikken i 1963: *"Nok støtte, men ikke styre"* (Kulturministeriet, 2011, s. 17). Med specialet problematiserer vi, at styringen af kreativ uforudsigelighed ikke kan være en formaliserende styring, der stiller krav eller opstiller målsætninger for den kreative uforudsigelighed, da man så begrænser dens mulighed for at være sig selv. Styringen må besinde sig på egen styringsgrænse og give plads til, at den kreative uforudsigelighed kan udfolde sig. Ellers ender styringen med at blive ufokuseret og selvmodsigende, hvilket gør styringsambitionen sværere.

7.1. Perspektivering

På baggrund af specialets resultater står det nu klart, at når kulturpolitikken forsøger at styre kunsten, så ender den med en forlegen regulering, der på den ene side siger: *"[...] 'Her har du mit billede af dig, som jeg vil have dig', og samtidigt hvisker: 'Men pas på, at du ikke taber dig selv i din iver efter at leve op til mine krav.'"* (la Cour, 2014, s. 139). Kulturpolitikken er bevidst om, at kunstens frihed er en forudsætning for dens trivsel og kunstneriske fornyelse, men hvorfor er det så, at kulturpolitikken ikke kan lade den være?

Vi iagttager i dag en grænseløs politik, der konstant leder efter nye områder, hvor kunsten kan sættes i spil i en kulturpolitisk sammenhæng. Kunsten udsættes dermed for mange og modstridende krav, der besværliggør statens styring af den. Det kan diskuteres, om udviklingen i statens krav til kunsten udspringer af en større samfundsudvikling, hvor det konstant handler om at indgå i konkurrence med det internationale samfund? I en artikel i Information kritiserer journalist Nikola Nedeljkovic Gøtttsche Kulturministeriets initiativ 'Den unge elite': *"Kunsten bliver altså koloniseret af konkurrencelogikken (se bare sproget), så det ikke længere er det kunstneriske arbejde, der står i centrum."* (Gøtttsche, 2018), ligesom han kritiserer hele udspillet til at styrke unge kunstnertalenter: *"Ikke et ord om legende og retningsløs kreativitet – for den slags er ikke produktiv: Kunstneren er blot en særudgave af entreprenøren, og outputtet skal bonne ud i regnearket."* (Gøtttsche, 2018).

Er det en konsekvens af statens iver efter at konkurrere på den globale scene, at kunsten ikke længere kan være fri? Og hvilket samfund ender vi da i?

Vender vi blikket væk fra kulturpolitikens styring af kunsten iagttager vi også i erhvervspolitikken, hvordan iværksætterier som innovativ drivkraft iagttages som vækstiværksættere, og udsættes for modstridende krav i form af kvalitet, æstetik, bæredygtighed, innovation og vækst (Erhvervsministeriet, 2019). I Erhvervsministeriets 'Vækstplan for de kreative erhverv' ser vi, at kreativiteten udsættes for politisk styring, der giver den formål uden for sig selv: *"Kreativitet er et vigtigt værktøj til at udtænke innovative og bæredygtige løsninger, der skaber værdi for samfundet, og som efterfølgende kan eksporteres."* (Erhvervsministeriet, 2019, s. 11).

De tendenser, vi har iagttaget på kulturpolitikens område, kan genfindes i erhvervspolitikken. Kan de genfindes flere steder i politisk kommunikation? Og udtrykker tendenserne en ny samfundsorden, hvor der ikke er tid eller plads til at give kreativiteten og kunsten plads til at være sig selv, da man så kommer bagud i konkurrencen?

LITTERATURLISTE

- Andersen, N. Å. (2001). *Beslutningens ubesluttelighed*. København.
- Andersen, N. Å. (2014). Den semantiske analysestrategi og samtidsdiagnostik. I G. Harste, & M. Knudsen, *Systemteoretiske analyser - at anvende Luhmann* (s. 41-72). Frederiksberg: nyt fra Samfundsvidenskaberne.
- Andersen, N. Å. (1999). *Diskursive analysestrategier*. København: Nyt fra Samfundsvidenskaberne.
- Andersen, N. Å. (2002). *Polyfone organisationer* (Årg. 4(2)). Fagbokforlaget.
- Andersen, N. Å., & Pors, J. G. (2017). *Niklas Luhmann*. København: Jurist- og Økonomforbundets Forlag.
- Erhvervsministeriet. (01. Maj 2019). *Vækstplan for de kreative erhverv*. Hentede 14. 09 2019 fra em.dk: <https://em.dk/publikationer/2019/vaekstplan-for-de-kreative-erhverv/>
- Fink, J. (2009). *EF og krisetider, 1973-1989*. Hentede 15. 04 2019 fra Danmarkshistorien.dk: <https://danmarkshistorien.dk/perioder/ef-og-krisetider-1973-1989/>
- Gøtttsche, N. N. (20. April 2018). *Kunsten bliver kvalt i konkurrencestaten*. Hentede 15. 04 2019 fra information.dk: https://www.information.dk/kultur/2018/04/kunsten-kvalt-konkurrencestaten?fbclid=IwAR2h1CsdCBhcGw1tA0B-Pkl0B_0dH-bUdkZnS9V0irPjLM-tvD7tVCcyj38
- Kulturministeriet & Erhvervsministeriet. (November 2000). *Danmarks kreative potentiale*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Danmarks%20kreative%20potentiale.pdf
- Kulturministeriet. (April 1992). Velkommen i KULTURkontakten. *Kulturkontakten*, 1 (1), s. 3.
- Kulturministeriet. (Februar 2012). *En musikscene - mange genrer: Udspil til musikhandlingsplan 2012-2015*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/KUM-Musikhandlingsplan_WEB-02_01.pdf
- Kulturministeriet. (1969). *En redegørelse til Folketinget*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: [https://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Love%20og%20bekendtgørelser/Redegørelser/1969%20-%20Kulturpolitisk%20redegørelse/Redegørelse%20til%20folketinget%20om%20den%](https://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Love%20og%20bekendtgørelser/Redegørelser/1969%20-%20Kulturpolitisk%20redegørelse/Redegørelse%20til%20folketinget%20om%20den%20)

20kulturpolitiske%20situation%20%28Betankning%20nr.%20517%201969%29%20-%20K.%20Helveg%20Petersen.pdf

- Kulturministeriet. (August 2008a). *Et kulturpolitisk arbejdsprogram*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Arbejdsprogram_Netpublikation.pdf
- Kulturministeriet. (September 2003a). *Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien - 5 nye skridt på vejen*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Danmark_i_kultur-_og_oplevelsesoekonomien.pdf
- Kulturministeriet. (Februar 1993a). Debatten skal vise vejen frem. *Kulturkontakten*, 2 (1), s. 3-5.
- Kulturministeriet. (Oktober 1994a). Fra Ministeriet. *Kulturkontakten*, 3 (7), s. 34.
- Kulturministeriet. (05. 05 1971). *JULIUS BOMHOLT (S)*. Hentede 03. 03 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/om-ministeriet/oprettelse-og-ressort/ministre/ministre/tx_news/julius-bomholt-s/?tx_news_pi1%5Bcontroller%5D=News&tx_news_pi1%5Baction%5D=detail&cHash=4f820a527b258a0fe3c6a4410185356d
- Kulturministeriet. (December 2009). *Kultur for alle - Kultur i hele landet*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kultur_for_Alle.pdf
- Kulturministeriet. (Oktober 1994b). Kultur gør forskel. *Kulturkontakten*, 3 (7), s. 3.
- Kulturministeriet. (1996). *Kulturens politik - en præsentation*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kulturens%20politik.pdf
- Kulturministeriet. (December 1993c). Kulturfonden. *Kulturkontakten*, 2 (6), s. 27.
- Kulturministeriet. (December 2002). *Kulturkontakten nr. 2 / 2002*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/kulturkontakten_december_2002.pdf
- Kulturministeriet. (2011). *Kulturministeriets 50 års jubilæum*. Hentede 03. 03 2019 fra kum.dk: <https://kum.dk/temaer/temaarkiv/kulturministeriets-50-aars-jubilaem/>
- Kulturministeriet. (December 1993d). Kulturpolitikken skifter gear. *Kulturkontakten*, 2 (6), s. 3-9.
- Kulturministeriet. (April 2004). *Kulturpolitikken sigtelinjer*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kulturpolitikken_sigtelinjer.pdf

- Kulturministeriet. (Oktober 1995). Kulturpolitisk udfordring. *Kultursignalet - Krydspunkt*, 4 (5), s. 3-8.
- Kulturministeriet. (Februar 2006a). *Køb af kunst kan trækkes fra i Skat*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk:
https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kob_af_kunst_kan_trakkes_fra_i_skat.pdf
- Kulturministeriet. (Maj 1993b). Krystalkuglen skinner. *Kulturkontakten*, 2 (3), s. 3.
- Kulturministeriet. (2003b). *Liv i musikken - Kulturministeriets musikhandlingsplan 2004-2007*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk:
https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Liv%20i%20musikken%20-%20Kulturministeriets%20musikhandlingsplan%202004-2007.pdf
- Kulturministeriet. (Maj 2008b). *Nye toner - Kulturministeriets musikhandlingsplan 2008-2011*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk:
https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Musikhandlingsplan_2008.pdf
- Kulturministeriet. (December 2018). *Musikhandlingsplan 2019-2022*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk:
https://kum.dk/fileadmin/KUM/Documents/Kulturpolitik/Kunstarterne/Musik/Musikhandlingsplan_2018_tilgaengelig0.pdf
- Kulturministeriet. (2019). *Om Kulturkanon*. Hentede 15. 04 2019 fra kulturkanon.kum.dk:
<https://kulturkanon.kum.dk/om-kulturkanon/>
- Kulturministeriet. (2010). *Styrket internationalisering af dansk kulturliv*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk:
https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/styrket_internationalisering_dansk_kultu.pdf
- Kulturministeriet. (April 2006b). *Strategi for kultur i hele landet*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/kihl.pdf
- Kulturministeriet. (08. 03 1967). *Redegørelse til Folketinget*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: <https://kum.dk/love-og-tal/redegoerelser/1967-redegoerelse-om-visse-kulturpolitiske-problemstillinger/>
- Kulturministeriet. (04 1981). *Redegørelse til Folketinget*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: <https://kum.dk/love-og-tal/redegoerelser/1981-kulturpolitisk-redegoerelse/>
- Kulturministeriet. (17. 05 1984). *Redegørelse til Folketinget*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: <https://kum.dk/love-og-tal/redegoerelser/1984-kulturpolitisk-redegoerelse/>

- Kulturministeriet. (1989). *Redegørelse til Folketinget*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: <https://kum.dk/love-og-tal/redegoerelser/1989-kulturpolitisk-redegoerelse-og-ideprogram/>
- Kulturministeriet. (1977). *Redegørelse til Folketinget*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: <https://kum.dk/love-og-tal/redegoerelser/1977-kulturpolitisk-redegoerelse/>
- Kulturministeriet. (4. November 1997). *Redegørelse til Folketinget*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Kulturpolitisk%20redegoerelse%20-%20Ebbe%20Lundgaard.pdf
- Kulturministeriet. (Februar 1993e). Regeringens programærklæring på kulturområdet. *Kulturkontakten*, 2 (1), s. 6.
- Kulturministeriet. (November 2015). *Talentforpligter - Musikhandlingsplan 2015-18*. Hentede 15. 04 2019 fra kum.dk: https://kum.dk/uploads/tx_templavoila/Talent_forpligter_final_2015.pdf
- Kneer, G., & Nassehi, A. (1997). *Niklas Luhmann - introduktion til teorien om sociale systemer*. Hans Reitzels Forlag.
- Koda. (2008). *Kodas årsberetninger*. Hentede 15. 04 2019 fra koda.dk: https://www.koda.dk/fileadmin/user_upload/docs/koda_Aarsrapport_dk_2008.pdf
- Luhmann, N. (1998). Erkendelse som konstruktion. *Fra læringens horisont*, 163-182.
- Luhmann, N. (1993). Observing Re-entries. *Graduate Faculty Philosophy Journal*, 485-498.
- Luhmann, N. (1996). On the scientific context of the concept of communication. *Social Science Information*, 257-267.
- Luhmann, N. (1996). Samfundets kunst: kunstens selvorganisering: kode og program. *Kritik* (29), s. 60-70.
- Luhmann, N. (2000). *Sociale systemer*. København : Hans Reitzels Forlag.
- Luhmann, N. (1994). Speaking and Silence. *New German Critique No. 61*, 25-37.
- la Cour, A. (2014). *Frivillighedens logik og dens politik: En analyse af den personrettede frivillige sociale indsats og statens frivillighedspolitik*. Frederiksberg: Nyt fra Samfundsvidenskaberne.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (2002). *Det radikale demokrati - diskursteoriens politiske perspektiv*. Frederiksberg: Roskilde Universitetsforlag.

- Rasmussen, C. H. (2018). Der er ingen stemmer i kulturpolitik - En Bourdieu inspireret analyse af det offentligt støttede kulturlivs status i Danmark. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 2 (21), s. 226-245.
- Rasmussen, S. H. (2009). *Efter den kolde krig, 1989-2008*. Hentede 15. 04 2019 fra Danmarkshistorien.dk: <https://danmarkshistorien.dk/perioder/efter-den-kolde-krig-1989-2008/>
- Thyssen, O. (2000). Luhmann og sporten. *Distinktion: Scandinavian Journal of Social Theory*, 49-65.