

KAPITTEL 5

I spennet mellom samfunnsmandat og kunstnerisk frihet – en filosofisk drøfting

Øivind Varkøy

Norges musikkhøgskole

Elin Angelo

Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet (NTNU)

Abstract: This chapter presents a philosophical discussion of challenges related to processes of professionalization in higher music education, especially the education of performing musicians. What kind of fundamental, principal challenges can professionalization possibly create when it comes to how we think about the social mandate of musicians as well as artistic freedom? This question is discussed in relation to professional theory, the concept of entrepreneurship, and neoliberal tendencies in educational politics. The concept of *re-romantization* in relation to higher music education is introduced in the last part of the chapter.

Keywords: higher music education, professionalization, academization, social mandate, arts professions, re-romantization

Introduksjon

Dette kapittelets bidrag til bokens helhet er en filosofisk drøfting av utfordringer knyttet til *profesjonaliseringen* av høyere musikkutdanning, nærmere bestemt utdanningen av utøvende musikere. Det sentrale spørsmålet i denne sammenhengen er: Hvilke utfordringer av grunnleggende og prinsipiell filosofisk karakter kan profesjonaliseringen skape når det gjelder hvordan vi tenker om musikerens (samfunns)mandat og om spørsmålet om kunstens frihet?

Sitering: Varkøy, Ø. & Angelo, E. (2022). I spennet mellom samfunnsmandat og kunstnerisk frihet – en filosofisk drøfting. I S. Røyseng, H. Stavrum & J. Vinge (Red.), *Musikerne, bransjen og samfunnet* (Kap. 5, s. 121–145). Cappelen Damm Akademisk. <https://doi.org/10.23865/noasp.160.ch5>

Lisens: CC BY-NC-ND 4.0

Drøftingene kretser omkring *profesjonstenkning* og *samfunnsmandat*, sett i relasjon til *entreprenørskapstenkning* i høyere musikkutdanning, i en kulturell situasjon preget av *nyliberalistisk tankegods*. For å kunne trenge filosofisk inn i dette materialet, må vi naturligvis forholde oss til sentrale premissleverandører i det kunstfilosofiske feltet, i dette kapitlet representert ved Martin Heidegger, Hannah Arendt, Immanuel Kant og Theodor W. Adorno. Særlig relevant i denne sammenhengen er Heideggers drøftinger av kunstverket, Arendts tenkning omkring menneskelige aktiviteter som har sitt mål i seg selv, Kants tenkning om det estetiske feltets autonomi, og Adornos tenkning omkring kunstens kritiske funksjon.

Videre i kapitlet drøfter vi først konseptene *profesjonalisering* og *akademisering* som to sider av samme sak. Deretter følger en diskusjon av profesjonstenkningens fokus på utdanningers og yrkesgruppers samfunnsmandat. Dette er et oppspill til de påfølgende filosofiske drøftingene; først av forholdet mellom profesjonstenkningens fokus på samfunnsmandatet og kunsttenkningens vekt på kunstens og kunstneres frihet, og deretter av *entreprenørskapstenkning* og *nyliberalistisk tankegods*.

Profesjonalisering og akademisering

Vi skiller gjerne mellom *profesjonelle* musikere og *amatører*. Man er profesjonell musiker såfremt man lever av det å skape og/eller utøve musikk. Det forventes også gjerne at man har en yrkesutdanning som musiker. Har man musikkvirksomhet som hobby, en annen yrkesutøvelse som inntektsgrunnlag og mangler høyere musikkutdanning, er man amatør. Virkeligheten er imidlertid som kjent kategorioverskridende. Den er kun sjelden enten-eller, men oftere både-og. På en akse hvor ytterpunktene er profesjonell og amatør finnes det et mangfold av kombinasjoner og koblinger mellom høyere musikkutdanning og mangel på dette, faste ansettelse og frilansvirksomhet, kombinerte stillinger og undervisningsarbeid, *entreprenørskapsarbeid* og veksling mellom forskjellige yrkesfunksjoner. Også arbeidsmarkedet for dagens musikere har endret seg radikalt i løpet av de siste tiårene. Yrket utøves i dag innenfor et

mangfoldig og komplekst landskap med skiftende krav til kunnskap og kompetanse (Angelo, 2016).

Uansett variasjonene i dette feltet, vil man kunne operere med begrepet *profesjonalitet*. Profesjonalitet handler blant annet om at man bedriver sin virksomhet *profesjonelt* – dvs. på en god måte. Dette handler naturligvis om kunstnerisk kvalitet, men inkluderer også kvaliteter som å holde avtaler, være på rett plass til rett tid, og å kunne fungere i samarbeidssituasjoner. Verken begrepet *profesjonell* eller konseptet *profesjonalitet* er altså noe nytt i musikkfeltet. Om man taler om høyere musikkutdanning som *profesjonsutdanning*, står vi imidlertid overfor en litt annen situasjon (Varkøy, 2017, kap. 7).

Om vi retter fokuset mot det man gjerne omtaler som *profesjonalisering*, enten dette handler om profesjonalisering av musikerutdanningen (se også Vinge, Røyseng & Skrebergene, kapittel 4 i denne utgivelsen), konsertarrangørvirksomhet (se også Kleppe & Berge, kapittel 6 i denne utgivelsen), eller musikkforlagenes arbeidsoppgaver sett i lys av profesjonaliseringen av låtskriver- og produksjonsmiljøer i Norge (se også Hagen, kapittel 7 i denne utgivelsen), dreies oppmerksomheten i retning av noen tendenser som reiser en rekke grunnleggende spørsmål sett fra et kunstfilosofisk perspektiv.

Profesjonaliseringen av høyere musikkutdanning må ses i lys av de pågående akademiseringsprosessene i musikkonservatorier, akademier og musikkhøgskoler – som er den typen institusjoner som har drevet høyere musikkutdanning i Europa siden 1600-tallet (Angelo et al., 2019). Ja, på bakgrunn av at profesjonalisering handler om oppmerksomhet rundt *refleksivitet* som *grunnlag for profesjonalisering*, og at *refleksivitet* er et sentralt moment i alle akademiseringsprosesser, ser vi profesjonaliserings- og akademiseringsprosesser i høyere musikkutdanning nært forbundet, nærmest å betrakte som to sider av samme sak.

Siden det 17. århundre har yrkesopplæringen av orkestermusikere i de fleste europeiske land foregått ved musikkonservatorier, uavhengige akademier og musikkhøgskoler. Slike institusjoner vektlegger tradisjonelt den kunstneriske praksisen. Den individuelle utviklingen står i høysetet (Gaunt, 2008). Det er liten tvil om at akademiseringsprosesser utfordrer kunnskapsutvikling og kunnskapssyn i klassiske musikerutdanninger.

Bologna-prosessen er en vesentlig bakgrunn for store endringer i all høyere utdanning i Europa, og også for høyskolereformen i Norge, som medførte en storstilt sammenslåing av universiteter og høyskoler. Hensikten med Bologna-prosessen var å rasjonalisere og effektivisere høyere utdanning gjennom å skape kompatible grader og studieforløp, internasjonalt og faguavhengig. Det samme gjelder den såkalte Lisboa-strategien. Den akademiseringsprosessen som høyere musikkutdanning har gjennomgått – og den i dag preges av, er altså et resultat av forskjellige utdanningspolitiske reformer (se f.eks. Messel & Smeby, 2017; Osland, 2017). Den norske høyskolesektoren er blant de mest «oppdaterte», i betydningen blant de som per dags dato har gått lengst i forhold til disse prosessene, spesielt angående strukturering av utdanningene og gradssystemet (Kyvik, 2006).

I Norge har alle musikkonservatorier, bortsett fra Norges musikkhøgskole, blitt fusjonert med større universiteter eller høyskoler i løpet av de siste 5–10 årene. Dette konsoliderer yrkesfaglig, kunstnerisk og akademisk utdanning innenfor universitetsmiljøer og griper inn i tradisjonelle normer og forestillinger om mandat, kunnskap og forskning i de høyere musikkutdanningsinstitusjonene. Høyere musikkutdanningsinstitusjoner legger tradisjonelt vekt på kunstneriske praksiser, og utdanner først og fremst studentene til et utøvende musikkyrke. Akademiseringen av kunstutdanningene gjør at høyere musikkutdanning generelt nå også preges av forventninger til forskning, vitenskapelig publisering, samt standardisering av utdanningsforløp (bachelor, master, ph.d.), vurderingsuttrykk (A–E) og stillingsnivåer for lærere (universitetslektor, førsteamanuensis/førstelektor, professor/dosent). Slik har høyere musikkutdanning gradvis blitt mer universitetslignende, noe som naturligvis utfordrer tradisjonelle forestillinger om kunnskap og kompetanse i musikkfeltet.

Akademiseringsprosesser medfører blant annet at høyere musikkutdanningsinstitusjoner må stimulere til skriftliggjort kritisk refleksjon og forskning innenfor rammene av en kunstnerisk praksis. Dermed oppstår det en kompleks vev av utfordringer for studenter, så vel som for lærere og institusjoner.

En konsekvens av de politiske endringer og høyere utdanningsreformer er at forskning er integrert både på bachelor- og masternivå også

i yrkes- og håndverksorienterte studier. Det er ikke uvanlig at høyere musikkutdanningsinstitusjoner problematiserer denne utviklingen (se f.eks. Dyndahl et al., 2017; Gies, 2019; Söderman, 2013; Tønsberg, 2013).

Akademisering og profesjonalisering er prosesser, en type endringsprosesser som er viktige for tenkningen omkring og utøvelsen av musikeryrket. Et kjennetegn ved disse prosessene, er tenkningen om kunstutdanning som *profesjonsutdanning*. Dette aktualiserer blant annet kunstfilosofiske problematikker knyttet til profesjonstenkningens ideer om *samfunnsmandat*.

Profesjonstenkning – og kunstneres samfunnsmandat

Per Mangset (2004) fremhever hvordan kunstutdanninger har mange trekk av å være profesjonsutdanninger. Også i nyere norsk musikkpedagogisk forskning knyttes forbindelsene mellom høyere musikkutdanning og profesjonstenkning.¹ Profesjonstenkningen sies å stimulere diskusjoner omkring hva det vil si å bedrive profesjonell utdanning (Danielsen & Johansen, 2012). Også flere ph.d.-avhandlinger knytter forskjellige musikkfaglige yrkesgrupper til profesjonsbegrepet og profesjonstenkningen (Angelo, 2012; Christensen, 2012; Jordhus-Lier, 2018). Det finnes altså en sterk tendens innenfor forskning som beskjeftiger seg med musikkfaglige utdanninger til å se disse i relasjon til profesjonsbegrep og profesjonstenkning. Samtidig omtales musikere også i diverse stortingsmeldinger som profesjonsutøvere.

Forskere innenfor profesjonsfeltet peker på noen hovedpremisser for at en yrkesgruppe skal kunne kalles en profesjon (Molander & Terum, 2008). En profesjonsutøver forvalter en bestemt type kunnskap ervervet gjennom en bestemt utdannelse (Angelo & Georgii-Hemming, 2014). Denne kunnskapen er av teoretisk og vitenskapelig art, og inneholder

1 Vi anvender termen 'profesjonstenkning' som en måte å tenke på som preger tenkningen omkring profesjonsutdanning og profesjonsteori. I vår sammenheng relatert til høyere musikkutdanning.

også elementer av praksis. Vitenskapelig kunnskap, et element i akademiseringen av høyere musikkutdanning, er altså noe som kjennetegner profesjonaliseringsprosessene i dette feltet.

Det sentrale i profesjonsutøvelsen er at den ervervede kunnskapen skal komme noen til gode (Grimen, 2008). Tanken om at yrkesgruppen har et bestemt samfunnsmandat er altså grunnleggende. Profesjonsvirksomheten har en *rettethet*. Dette elementet skiller profesjonsutdanning fra disiplinstudier, slik dette er praktisert ved universiteter med fagstudier uten et bestemt fokus på hva utdanningen skal benyttes til.

Et helt sentralt aspekt i profesjonstenkning er altså vekten på profesjonens *samfunnsmandat*. I det følgende vil profesjonstenkningens vekt på *samfunnsmandat* drøftes i relasjon til kunsttenkningens forestilling om kunstens *frihet (autonomi)*. Et viktig poeng i denne sammenhengen er at tanken om kunstens frihet ses som et moderne frigjøringsprosjekt, ikke minst sett i forhold den relevanstenkningen eller «nyttiggjøringsdiskursen» som behersker vår tids utdannings- og kulturpolitiske tenkning (Varkøy, 2012).

Men har ikke høyere musikkutdanning alltid har vært profesjonsutdanning? Har den i så fall alltid stått i konflikt med prinsipper om kunstens frihet? Høyere utøvende musikkutdanning har alltid forholdt seg til et arbeidsmarked. Man har ikke minst utdannet musikere til stillinger i kirker og orkestre. Idet vi fastholder at det å se på kunstutdanninger som profesjonsutdanninger medfører en tenkemåte som overskrider idealene om «profesjonalitet» i utdanning og musikkutøvelse, vil vi imidlertid hevde at denne overskridelsen medfører noen nyere momenter, ikke minst i tenkningen omkring den høyere musikkutdanningens samfunnsmandat.

Filosofisk perspektivering I: Mellom samfunnsmandat og frihet

Hva skjer når profesjonstenkningens momenter av rettethet og samfunnsmandat møter forestillingen om kunstens autonomi? Om kunstutdanning først og fremst vurderes som profesjonsutdanning; risikerer vi da at ideen om kunstens (og kunstnerens) autonomi kastes ut som det

berømmelige barnet med badevannet? Og hva er i så fall problematisk med det?

Når det gjelder profesjonstenkning, er altså følgende klart: Profesjoner er autoriserte til å utføre en spesiell tjeneste som samfunnet trenger; de har et samfunnsmandat. Profesjoners verdi, basisen for deres eksistens, er uløselig forbundet med de tjenester samfunnet har bestilt fra dem. De skal være «godt for noe» og ha en bestemt «funksjon»; man snakker om profesjoner som *heteroteliske* av natur. Å yte en tjeneste til samfunnet er en bestilling som profesjonsutdanninger må innfri for å ikke bryte kontrakten med oppdragsgiveren – som oftest offentlige myndigheter. Profesjonsutdanninger leverer utdanning med relevans for samfunnet (Abbott, 1988; Grimen, 2008). Det å bli betegnet som profesjonsutdanning betyr anerkjennelsen av at utdanning har direkte relevans for samfunnet.

Det er naturligvis ikke så enkelt at vi på en slik bakgrunn kan redusere profesjonstenkningens vekt på samfunnsmandatet til et prosjekt fundert på et ønske om regulering og kontroll fra myndighetenes side. Den inneholder definitivt også mye annet, blant annet elementer av emansipasjon, både med tanke på individ og samfunn. Men – kan profesjonstenkning allikevel bli en for smal ramme for å tenke omkring høyere musikkutdanning? Om vi definerer kunstutdanninger som profesjonsutdanninger, hva skjer da med tanken om kunstens fundamentale uforutsigbarhet – så vel som kunstnerens «kall» i retning av «utroskap» og «illojalitet», både i forhold til makten og maktkritikken? Altså: Hva med kunsttenkningens opptatthet av kunstens frihet, kunstens autonomi?

Når det gjelder forestillingen om kunstens autonomi, trekkes ofte Immanuel Kants bidrag til estetisk tenkning frem. Kant (1987) skiller skarpt mellom kunstverk og bruksartikler. Smaken for det skjønne (og det sublimе) er fri fra tanken om nytteverdi. Dette betyr at vi, idet vi opplever noe som kunst, er frigjort fra forventninger om at alt skal kunne brukes til noe, dvs. at alt er et middel til et annet mål eller formål. Forestillingen om kunstens autonomi er en sterk kunstfilosofisk og estetisk tradisjon, som sågar tiltredes av Pierre Bourdieu (1984), som tross sin kritikk av den kantianske estetikkens sosiale opprinnelse og undertrykkende

funksjoner – Kants virkningshistorie altså – overraskende nok forsvarer den sosialt og historiske konstruerte ideen om kunstens autonomi, idet han argumenterer for at kunstens *relative* autonomi er en forutsetning for våre moderne forestillinger om kunstens kritiske funksjon (Varkøy, 2015b).

For vår del finner vi imidlertid Martin Heideggers kunsttenkning vel så interessant som Kant i denne sammenhengen. Heidegger (2000) fremhever at kunstverk motsetter seg «bruk». Et kunstverk er ikke en ting eller en bruksting. Dette betyr imidlertid slett ikke at kunsten er «selvtilstrekkelig». Den er på ingen måte primært relatert til seg selv, den er relatert til verden: «Verket holder verdens åpenhet åpen» (Heidegger, 2000, s. 48). For Heidegger er kunstverkets karakter nært forbundet med dets verdensåpnende kraft; kunstverket kaster mennesket tilbake i en ny sensitivitet for verden og basale livsforutsetninger. Kunstens verdi ligger i at den får oss til å stanse opp i vår *værensglemsel*, i vår *uegentlighet* – og til å reflektere over vår væren-i-verden. Slik oppfatter og opplever vi *i kunsterfaringen* aspekter ved vår eksistens som vi ikke så ofte registrerer: «Ut fra kunstens diktende vesen skjer det at kunsten slår opp et åpent sted midt i det værende, hvor alt er annerledes enn ellers» (Heidegger, 2000, s. 86).

I et slikt kunstfilosofisk perspektiv blir skillet mellom kunstverk og ting/bruksting, det mange vil kalle en autonomiestetisk holdning, ikke en vending *bort fra*, men *til* livet.

Men – idet vi med Heidegger tenker at kunstverk motsetter seg bruk, og at kunst er nyttig – for det som er hinsides nytte, samtidig som vi antyder at vi i kunsterfaringen kan oppfatte aspekter ved eksistensen vi ikke så ofte registrerer, motsier vi da ikke oss selv? Blir ikke kunsten allikevel «nyttig»? Kan ikke dette regnes som bruk av kunsten? En måte å få nytte av kunsten på? Blir skillet mellom «nytte» og «unytte» kanskje ikke så distinkt som man vil ha det til? Lider vi kanskje av en overdreven redsel for kunstens *instrumentalisering*? Eller representerer slike tankemanøvre først og fremst en viss sans for paradokser? Og om det er slik, er kunsten dermed kanskje også lett å misforstå? La oss bevege oss videre, skritt for skritt, inn i dette paradoksale universet, for forhåpentligvis å kunne klargjøre hvordan det er mulig å tenke her.

Første skritt: Arendt og Heidegger

Første skritt bringer oss i kontakt med Hannah Arendts og Martin Heideggers tenkning. Vi har i flere tidligere publikasjoner diskutert *den musikalske erfaringens egenverdi* knyttet til Hannah Arendts (2012) tenkning omkring det aktive menneskelivet (bl.a. Varkøy, 2015a). Poenget har i denne sammenhengen vært Arendts vektlegging av viktigheten av å kunne tenke at noe har *verdi i seg selv*, dvs. viktigheten av å tenke utenfor eller på tvers av den allestedsnærværende formålsrasjonaliteten som preger våre moderne samfunn – hvor alt må være godt for noe annet og noe mer enn seg selv, hvor målet med det vi gjør alltid ligger utenfor selve aktiviteten. Arendt argumenterer for at den aktivitetsformen hun kaller *handling (action)*, har sitt mål i seg selv, har egenverdi. Den er fri fra formålsrasjonalitetens herredømme. Dette da i motsetning til aktivitetsformene *arbeid* og *produksjon*, som er middelpregede aktiviteter med et mål utenfor seg selv. En handling kan for eksempel være et godt måltid sammen med gode venner og god vin. Ellers – som vi i tidligere publikasjoner har argumentert for i denne sammenhengen – musikalsk erfaring. Hvorfor er det så viktig å ivareta synet for at noe har verdi i seg selv, er sitt eget mål? Arendt hevder at uten evne til å definere noe som et mål i seg selv, vil vi stå ansikt til ansikt med meningsløsheten, vi havner i et «hamsterhjul» av middelpregede aktiviteter. Og meningstap er som vi vet ikke et ukjent problem for moderne mennesker.

Videre har vi knyttet våre tidligere diskusjoner til Heideggers tenkning om kunstens erkjennelseskarakter, hvor denne *ligger i kunsterfaringen selv*, og ikke ses som noe kunsterfaringen «hjelper til med» eller «leder til» (Angelo & Varkøy, 2012; Varkøy, 2012). Da kan vi nå løfte frem to avgjørende poenger. For det første: En slik måte å tenke kunstens autonomi på, handler ikke kun om kunstverket, men om vår kunsterfaring. For det andre: Denne måten å tenke om kunsterfaringens egenverdi på, handler ikke om å koble kunsten *fra* livet, og gjøre den til noe som «svever utenfor» enhver menneskelig virkelighet. Snarere tvert imot! Tenkningen knyttes til en forestilling om kunsterfaringens autonomi som en forutsetning for kunstens helt sentrale funksjon i livene våre; den forbinder oss *med* verden, kobler oss *på* livet.

Et grunnleggende aspekt ved tenkningen her, er ikke å begrense autonomidiskusjonen til kunsten og kunstverket alene, men inkludere, ja, vektlegge *kunsterfaringens* autonomi. Det handler om å redde kunsterfaringen fra å bli redusert til et politisk, pedagogisk eller religiøst redskap, middel eller instrument. Det er et forsøk på å bevare et sted i menneskelivet som unndras formålstenkningens herredømme. Det er et forsvar for vår alles glede over formålsløse aktiviteter, et godt måltid med gode venner, en kunstopplevelse, en deltagelse i en korøvelse, en tur i naturen osv., alt sammen uttrykk for den genuint menneskelige friheten. Og – som Arendt minner oss om: et liv uten gleden ved denne friheten peker i retning av et totalitært samfunn.

Andre skritt: Immanuel Kant

En refleksjon omkring kunsterfaringens egenverdi, kan imidlertid naturligvis ikke frikobles fra kunsten som fenomen og det enkelte kunstverk. Vi griper derfor tilbake til Kant. Ved dette lille skrittet til siden synes følgende å bli klart: Idet vi opplever noe som kunst, når vi i en kunsterfaring forholder oss til kunst som fenomen og menneskelig uttrykk og opplevelsesarena, beveger vi oss på et livsområde som prinsipielt er frikoblet fra tanken om nytteverdi, det er frigjort fra forventninger om at alt skal kunne brukes til noe, dvs. at alt er et middel til et annet mål eller formål. I *Kritikk av dømmekraften* fremmer Kant (1987) tanken om den estetiske dommen som spontan og altså fri. Den forener slik frihet, fornuft og erfaring. Skjønnheten vitner om noe som aldri kan uttrykkes ved hjelp av begreper; en før-begrepslig harmoni mellom subjekt og objekt. Kants innsats ligger dermed blant annet i at han plasserer estetikken (kunsten) som en selvstendig bevissthetsytring ved siden av vitenskap og moral. Kunsterfaringens og kunstens autonomi er altså to sider av samme sak.

Tredje skritt: Sven Johansson

Neste skritt i dette tankeuniverset preget av paradokser, leder oss til den svenske litteraturviteren Sven Johanssons bok *Litteraturens slut* (Johansson, 2021). Her diskuteres og problematiseres dagens økende

moralske krav til litteraturen, en forventning om aktivisme på vegne av på forhånd gitte aktuelle samfunnsrelevante problemstillinger. Temaet er altså marginaliseringen av den moderne forståelsen av kunstens autonomi, ja selve det moderne kunstbegrepet. Johansson argumenterer for at «den moraliska tendensen i kulturen harmonierer med den krympande politiken» (Johansson, 2021, s. 14). Moralismen er nyliberalismens ideologiske effekt: «För moralismen är inte alls nyliberalismens motsats, utan tvärtom en del av dess överbyggnad» (Johansson, 2021, s. 152).

Johansson ser det slik at det synes å bli stadig viktigere for kunsten å være moralsk korrekt. Stadig oftere aksepterer den en aktivistisk modus i overbevisningen om å stå for «det rette». Det finnes altså en «moralsk bølge» i kunsttenkningen, eller kanskje snarere en «etisk vending». Johansson problematiserer dette blant annet i forhold til prinsippet om «armlengdes avstand» mellom det politiske/bevilgende feltet og kunstfeltet: «När kunsten i modern mening en gång uppstod, så var det för att den erövrade en frihet i förhållandet till religionen, politiken och ekonomin. Konsten blev autonom, vilket är et annat sätt att säga att den uppstod» (Johansson 2021, s. 57). Men dermed mistet kunsten på sett og vis samtidig trygghet, relevans og funksjon. Den ble mer *skandaløs* enn relevant og funksjonell. Det skandaløse ble slik sett kunstens primære funksjon. Johansson hevder imidlertid at vi nå er tilbake i en situasjon hvor den samfunnsmessige relevansen igjen er det primære, og kunstens frihet står i fare for å forsvinne.

Men samtidig er det slik, om man tar utgangspunkt i et moderne kunstbegrep, at kunst som «velger bort» sin autonomi er en selvmotsigelse. Uten autonomi, ingen kunst. Kunstens autonomi er premisset for de siste to hundre årenes kunstproduksjon. Johansson knytter forestillingen om kunstens autonomi med det moderne subjektets fremvekst: «med individens frihet och kraft att själv känna, tänka, vilja, agera och inte minst *erfara*» (Johansson, 2021, s. 70). Her berøres nok en gang det helt grunnleggende poenget i denne formen for autonomitenkning: *Kunstens autonomi ligger ikke primært i kunstobjektene, men i subjektene der den estetiske erfaringen finner sted*. Det handler altså ikke utelukkende om kunstens frihet, men om *menneskelig frihet*. Her trekker Johansson for øvrig veksler på den franske filosofen Jacques Rancière (2012), som også argumenterer for

at autonomien ligger i erfaringen, i mottagerens mulighet til å bli påvirket, til bare «å være», og eventuelt til å bli en del av et fellesskap.

Samtidig er kunstens autonomi forbundet med dens heteronomi. Kunsten og kunsterfaringen er fri, men samtidig avhengig av og forbundet med samfunnet. Autonomi og heteronomi er altså dialektisk forbundet. Nok et fundamentalt poeng blir da at «Om konsten griper inn i samhället så är det [...] tack vara sitt *avstånd* till samhället» (Johansson, 2021, s. 72). Forestillingen om kunstens autonomi blir en måte å begrepsliggjøre *kunstens forbindelse med alt annet* på, og er altså *ikke* en fornektelse av denne forbindelsen slik enkelte litt vel lettbenete kritikere av all autonomitenkning dessverre ofte synes å tenke i retning av. Her klinger Theodor W. Adornos kunsttenkning med i argumentasjonen. Og vi tar et fjerde og siste skritt i retning av ham.

Fjerde skritt: Theodor W. Adorno

Hos Adorno finner vi nettopp denne insisteringen på at *det er i avstanden mellom kunst og samfunn at konsten åpner seg mot en mulighet for at alt kunne være annerledes*. Kunsterfaringen minner oss nemlig om en hensiktsløs og herredømmefri tilstand som aldri har eksistert, den munner ut i noe utopisk, et håp om en fremtidig tilstand, løftet om noe ennå ukjent: «I ethvert genuint kunstverk er det noe som viser seg, men som ikke finnes» (Adorno, 1998, s. 150). Kunsten er et *skinn* som er et løfte om det som ikke er skinn; den er det eneste stedet i det moderne samfunn hvor sann menneskelighet ennå kan utfolde seg. Den estetiske erfaringen tilbyr oss slik alt det som verden ellers nekter oss av sannhet, mening, og overskridelse. For Adorno sprenger all stor kunst rammene for hva vi, i en gitt kultur, forestiller oss som mulig. Kunsten holder frem et spill, ikke av samfunnet slik det gjerne vil fremtre, men slik det er; en negativ helhet som er uforsonst med seg selv. Kunstverket er altså slett ikke «bare kunst». Kunstens oppgave er «å bringe kaos i orden» (Adorno, 2006, s. 254). Slik blir den en privilegert bærer av sannhet, den foregriper en bedre og riktigere eksistens. Slike idealer knyttet til kunsten står i skarp kontrast til kulturindustriens hedonisme, hvor kunsten reduseres til underholdning, eller som Adorno uttrykker det, til «pornografi»;

jakten på den interessante forfatteren, den virtuose musikeren, det glinsende oljemaleriet over sofaen, den spektakulære scenografien i teateret osv. Om kunst blir underholdning, eller omvendt, forsvinner muligheten for radikal protest, og dermed forestillingen om det Adorno kaller *das ganz Andere*. Veien mot dette «helt andre» er verken etisk eller politisk, men estetisk. Det er dette Adorno taler om når han drøfter den kroppslige siden ved estetiske erfaring; grøsset, gåsehuden, den ukontrollerte relasjonen til «det helt andre» (Adorno, 1998).

Om å tre ut av formålsrasjonalitetens jernbur

Det mest åpenbare særtrekket ved den formen for autonomitenkning som vi her, skritt for skritt, har forsøkt å gjøre rede for, er altså *paradokset*. Jo større avstanden er mellom kunsten og samfunnet, desto viktigere blir kunsten for samfunnet. Kunsten er unyttig – på en nyttig måte. Erfaringen av en kunstopplevelse som god – i seg selv – setter spørsmålstegn ved vår stadige hang til å spørre hva kunst – og for øvrig alt annet i denne verden – er godt *for*, denne evige jakten på et mål utenfor det vi holder på med, et mål som vi stadig taper av syne. Å kunne forholde seg til en slik måte å tenke på betinger en viss åpenhet, en evne og en vilje til å tre ut av formålsrasjonalitetens jernbur (se Røyseng & Varkøy, 2017). Det kan kanskje også være en fordel å ha hatt eller ha et aktivt forhold til skapende, utøvende og/eller deltagende kunst?²

En slik paradoksal tenkemåte kan være utfordrende. Å tre ut av formålsrasjonalitetens jernbur likedan. Et godt eksempel i så måte er Kjetil Røeds på mange måter ellers utmerkede bok *Kunsten og livet. En bruksanvisning* (Røed, 2019). Her er det et problem allerede i bokens tittel. Med termen 'bruksanvisning' omfavnes salgs- og forbrukerspråket allerede før vi har åpnet boken. Kunsten omtales videre som en *ressurs* som kan *hjelp*e oss med å komme «til essensen av hvem vi er og hva livet handler om» (Røed, 2019, s. 12). Ut fra et dydsetisk perspektiv hevder Røed at det ikke er «kunsten i seg selv som er viktig, men hvordan den

2 Takk til Solveig Slettahjell for dette poenget!

er et *redskap* for utforskning av verdier som gir retning til et liv» (Røed, 2019, s. 13, vår kursivering). Hva er så problemet med dette? Ligger Røed egentlig så langt unna det vi har forsøkt å si noe om ovenfor? Ja – et godt stykke – filosofisk sett. Ved å knytte diskusjonen an til termer som ‘bruksanvisning’, ‘ressurs’, ‘redskap’, ‘hjelp’ og ‘bistå’ havner Røed, kanskje først og fremst på grunn av et behov for å markere avstand til alt snakk om «kunst for kunstens egen skyld», i den instrumentelle tenkningens garn. Han synes riktignok å ligge relativt nær en heideggersk tankegang når han skriver om det «kunstverket kan aktivere og sette i et nytt perspektiv» (Røed, 2019, s. 33), men han har allikevel problemer med å fastholde forskjellen mellom å tenke om kunstverk som redskap, hjelper, bistand og ressurs i bevegelser frem mot et mål som ligger utenfor selve kunstopplevelsen på den ene siden, og en tenkning hvor poenget er at *alt ligger i kunsterfaringen selv*, som sådan, på den andre siden. Dermed havner han i et relativt rendyrket instrumentelt kunstsyn idet han skriver om at det kunstverket kan bidra med «er å se asymmetrier og tvetydigheter som avdekker blindfelt, [den kan] hjelpe oss i å finne løsninger på hvordan vi ikke vil at verden skal være» (Røed, 2019, s. 260).

Hvorfor er denne insisterende kretsen omkring kunstens autonomi viktig i en kontekst av profesjonalisering av høyere musikkutdanning? Er en samfunnsrelevant utdanning et problem for autonome kunsterfaringer? Svekkes våre kunsterfaringer om musikkutdanningen har mål knyttet til samfunnsrelevans og -mandat? Ikke nødvendigvis. Det vi diskuterer i dette kapittelet handler imidlertid ikke primært om musikkerfaringene våre, men om spenningen mellom utdanningsinstitusjonenes vekt på utdanningens, kunstens og kunsterfaringens frihet, og det å tilpasse seg «politiske bestillinger». Den svenske rapporten *Så fri är konsten. Den kulturpolitiska styrningens påverkan på den konstnärlige friheten* representerer i så måte et interessant apropos. Her diskuteres blant annet behovet for større kunstnerisk frihet (Myndigheten för kulturanalys, 2021).

Vi trenger verken å gå langt tilbake historisk eller reise langt geografisk for å finne eksempler på myndigheters ønske om å styre kunstfeltet, og hengen til å operere med et samfunnsmandat for kunsten og kunstnere som handler om å propagandere for det man definerer som «gode formål». Også i våre egne samfunn i dag ser vi, som Johansson påpeker,

tendenser til å sette grenser for kunstneriske uttrykk og snevre inn rommet for kunstneriske ytringer, i «godhetens navn» (jf. Dyndahl & Varkøy, under utgivelse).

Konkretisering - i retning av entreprenørskap

Om vi fra denne filosofiske perspektiveringens forsøker å nærme oss en drøfting knyttet til konkrete diskusjoner i feltet, settes disse paradoksene øyeblikkelig i spill. Vi har i tidligere publikasjoner drøftet hvordan lærere og ledere ved høyere musikkutdanningsinstitusjoner tenker omkring forholdet mellom utdanningen av klassiske orkestermusikere og deres samfunnsmandat, samt hvordan ulike forskningstilnæringer kan løfte frem eller tone ned musikkens «funksjon» i samfunn og utdanning (bl.a. Angelo et al., 2019).³ Disse kretser gjerne omkring en forståelse av kunst og høyere musikkutdanning som felt, hvor noe nytt kan avsløres om mennesker og verden, enten det er en ny form for uttrykk, ny kunnskap eller nye måter å tenke på. Slik formes på den ene siden et inntrykk av både kunstnere og kunstformer som subjekter med *agency*, og på den andre siden bilder av samfunn og verden som objekter som kan forandres (se også Vinge & Stavrum om kunstnerisk agenskap, kapittel 2 i denne utgivelsen). Gode kunstnere og god kunst anses å ha et ansvar for å iverksette endringsprosesser, og grunnlaget for slike muligheter ligger i en aksept av et «mystisk element» i alt godt kunstnerskap. Kunsten skal ikke alltid forstås, blir det hevdet, den skal skape undring, den skal provosere, og på ingen måte bare behage. En musiker skal være en viktig aktør for å skape refleksjon, mer dialog, og større forståelse for andre verdier. Musikerskapet trekkes slik i retning av det affektive, det intuitive og det åndelige; noe som eksisterer hinsides ordene. Musikerskap blir forklart som en form for kunnskap som utvikles når ferdighetene

3 Når vi i denne delen av teksten refererer til våre tidligere publikasjoner, er dette publikasjoner knyttet til det svensk-norsk-tyske forskningsprosjektet *DAPHME (Discourses of Academization and the Music Profession in Higher Music Education)* som vi begge var en del av i perioden 2016–2020. Her sto akademiseringsprosesser i utdanningen av klassiske orkestermusikere i Sverige, Norge og Tyskland i fokus. Når vi henviser til dette materialet, er det primært knyttet til det empiriske materialet fra den norske delundersøkelsen.

er internalisert og blitt til intuitiv musikkutøvelse, og på samme tid noe iboende og personlig som, ved rett ivaretagelse, kan lede til nye uttrykk og ny tenkning (Varkøy et al., 2020). Dette blir også trukket i retning av en kultivering av noe som allerede finnes, dvs. i retning av en tenkning omkring dannelsingsprosesser som inkluderer individuell åndelig og kulturell utvikling, så vel som utvikling av sosial deltagelse og ansvar (jf. Varkøy, 2017, kapittel 2).

Vi dokumenterer altså i de tidligere publikasjonene våre hvordan lærere og ledere ved høyere musikkutdanningsinstitusjoner snakker om den rollen utøvende musikkutdanning har i forbedringen av menneskeheten som helhet, og ved å bidra til studentenes utvikling som kreative og nysgjerrige mennesker med emosjonell så vel som musikalsk kompetanse. Videre identifiserer vi også en bevissthet rundt kulturarven. Dette kan ses i relasjon til utsagn som går rett på utdanningsinstitusjonenes mandat til å utdanne orkestermusikere. Enkelte forholder seg imidlertid også mer proaktivt, og løfter frem det å utdanne musikere som samfunnet enda ikke vet at de trenger, å være i forkant av påvirkningssamfunnet, som et ideal. I denne sammenhengen blir oppmerksomheten rettet mot det problematiske forholdet mellom markedstilpasning og musikeren/kunstneren som «rebell». Slik blir spenningen mellom forestillinger om kunstneres samfunnsmandat og ideer om kunstens frihet artikulert, hvor kunstens frihet kan sies å være en grunnleggende forutsetning for kunstens kulturelle og sosiale funksjoner. Denne spenningen mellom markedstilpasning og *agency* som settes i spill, videreføres i refleksjonen omkring konseptet 'entreprenørskap'. I de tidligere publikasjonene våre har vi derfor også diskutert talen om entreprenørskap blant lærere og ledere i høyere musikkutdanning (Angelo et al., 2019).

På den ene siden tegnes det et bilde av entreprenøren som en slags gründer, en innovativ person som skaper verdier for seg selv og samtidig tjener samfunnet på en eller annen måte. I denne sammenhengen ses samfunnet som noe som både skal bli tjent og underholdt, i pakt med vekslende forventninger. Musikeren må dermed innta en pragmatisk rolle, til og med til tider være relativt kynisk – som en økonomisk aktør som yter en ønsket tjeneste for å møte markedets behov. Entreprenør-musikeren er altså en som tilpasser seg markedets behov. På den andre siden finnes det også

forestillinger om entreprenør-musikeren som en autonom agent som har makten, kunnskapen og lyst til å forandre og forbedre samfunnet. Man tenker at samfunnet har behov for forandring, og musikeren kommer i denne sammenhengen til å få en rolle som en som *vekker* folk. Musikers mandat sies å være å provosere, skape nye tanker og nye innsikter, og stille spørsmål ved tatt-for-gittheter i samfunnet, ikke minst av økonomisk karakter. Igjen fremstår musikeren som en potensiell *rebell* som i kraft av sitt kunstnerskap kan bidra til sosial endring. I en slik kontekst blir det risikabelt å legge for mye vekt på tilpasningen til markedet, noe som i sin tur reiser spørsmålet om hva det vil si å være en «virkelig kunstner».

Talen omkring entreprenørskap preges altså av den samme spenningen som refleksjonene omkring musikers mandat versus kunsten/kunstnerens frihet. Den «industrielle musikeren», som begrenser virksomheten sin til å imøtekomme forventningene fra markedet rundt seg, settes som motsetning til den «genuine kunstneren», som besitter talent og mulighet til å vekke samfunnet rundt seg. Slik vurderes økonomiske og kunstneriske interesser som potensielle kilder til dyp konflikt i utviklingen av musikers identitet, idet markedet oppfattes å kunne innvirke negativt på og redusere kvaliteten på kunstnerisk arbeid.

På denne måten kan entreprenørskapskonseptet også aktualisere idealet om *kritisk refleksjon*, slik dette er knyttet til profesjonalisering og akademisering av høyere musikkutdanning. Idealet om kritisk refleksjon forankres i en forståelse av høyere musikkutdanning som del av et utdanningssystem som søker å bidra til utviklingen av ansvarlige og aktive deltagere i et demokratisk samfunn. Denne forståelsen kan også ses i sammenheng med mandatkonseptet. Musikere ses som demokratiske aktører og ansvarsbevisste deltagere i samfunnet, kapable til å identifisere og diskutere ulike utfordringer.

Filosofisk perspektivering II: Entrenørskapstenkning og nyliberalistisk tankegods

Spenningene som antydes ovenfor kan sies å være relatert til og formidle en overgripende og gjennomgående motsetning mellom det å utdanne

«markedstilpassede» eller «autonome» musikere. I denne andre filosofiske perspektiveringer vår, spør vi derfor: Hvordan kan så en tenkning om viktigheten av markedet og markedets behov i våre tidligere publikasjoner ses i relasjon til det nyliberalistiske tankegodset som må kunne sies å prege den generelle utdanningspolitiske diskursen (Varkøy, 2021)?

Innenfor musikkpedagogisk sosiologi og filosofi finnes svært mye forskning på og litteratur om hvordan en nyliberal økonomisk politikk har bidratt til en utdanningstenkning med vekt på å «produsere» musikere og musikkpedagoger som besitter kunnskap som imøtekommer samfunnets og markedets behov (se bl.a. Horsley, 2014; Johansen, 2012, 2021; Karlsen, 2019; Smith, 2015; Woodford, 2015).

Generelt kan man si at termen 'nyliberalisme' er knyttet til verdier som *konkurrans*e og *konkurrans*eevne, og til synsmåter hvor idealer og prinsipper fra næringsvirksomhet blir retningslinjer for hvordan utdanningskvalitet skal bli ivaretatt og forbedret. Nyliberalisme kan vurderes som en type *politisk rasjonalitet*; en bestemt måte å tenke på om politikk og samfunn (Foucault, 1979). Politisk rasjonalitet er en form for *governmental reason* (Hindness, 2006). Foucault benyttet i utgangspunktet termen *governmentality* for å beskrive en bestemt måte å administrere befolkningen i moderne europeisk historie, innenfor rammene av staten som idé. Senere utviklet han dette til å omfatte teknikker og prosedyrer som er designet for å styre oppførselen hos både individer og grupper på alle nivåer, ikke bare på administrativt eller politisk nivå.

Når musikk (og annen kunst) i politiske, utdanningsmessige og offentlige sammenhenger til tider kan synes å bli behandlet som overskuddspreget luksus, den litt overflødige kremen på toppen av samfunnskaken, kan dette ses i lys av en kulturell situasjon hvor vi alle gradvis blir pakket inn i en tenkemåte hvor alt forventes å være «relevant» og «nyttig» i en relativt snever forstand (Pio & Varkøy, 2012, 2015). I nyliberal utdanningspolitikk ankommer instrumentalismen i form av *buzzwords* som 'evidensbasert', 'kontroll' og, ikke minst, 'relevans' (Pio, 2012). Slike ideer er i sin tur forbundet med en *mål-middel-tenkning* hentet fra produksjons- og næringslivet, og generell *markedstenkning*. En slik instrumentell tenkning vil også kunne prege tenkningen om og i høyere musikkutdanning (Angelo et al., 2021; Bowman, 2005; Varkøy, 2007).

I våre tidligere publikasjoner diskuterer vi altså at det på den ene siden tales om entreprenør-musikeren som en som tilpasser seg markedets behov, mens det på den andre siden kommer til uttrykk forestillinger om entreprenør-musikeren som en autonom agent med makt, kunnskap og lyst til å forandre og forbedre samfunnet (Angelo et al., 2019). Dette siste står med all tydelighet frem som en motsats til det markedsorienterte nyliberalistiske tankegodset. Hvordan kan man så vurdere denne motstanden? Er den en konservativ og nostalgisk tendens, et forsvar for det bestående i enhver form innenfor den gamle konservatorietradisjonen? Eller kan den muligens like gjerne ses i lys av Konrad Paul Liessmanns (2008) dekonstruksjoner av termer som 'kunnskapssamfunn' og 'livs-lang læring', hvor han blant annet hevder at denne form for «nytale» er et uttrykk for en prosess hvor universiteter omformes til forretningsvirksomhet i en nyliberal verden som har glemt enhver idé om *Bildung* (danning) (jf. Varkøy, 2017, kap. 2)?

Ifølge Liessmann er universitetene i dag truet av en tsunami av kriterier og evalueringsmetoder fra den økonomiske sfæren. Med termen *Unbildung* (av-danning eller ikke-danning), vil Liessmann fokusere på dagens intensive interaksjon med et kunnskapsbegrep tømt for enhver idé om danning. Om vi i dag i det hele tatt taler om danning, betyr ikke dette vekt på kunnskap om og forståelse av egen kulturarv og foredling av våre egne evner – for eksempel knyttet til empati og medfølelse, hevder han. Det er mer eller mindre begrenset til faktorer som marked og ferdigheter (*skills*), effektivitet og *impact*, relevans og *employability* – akkurat som alt annet i et samfunn basert på en nyliberal politisk rasjonalitet.

Om vi følger Liessmann, blir det for enkelt å vurdere skepsis overfor entreprenørskapskonseptet og -tenkningen som pur nostalgisk tilbake-skuen. Kan hende kan det også ses som forsøk på å ta kontroll over strømmen av nyliberale *buzzwords* i akademia og høyere musikkutdanning og forskning? Et viktig aspekt ved et slikt forsøk på å ta kontroll over diskursen, vil i så fall være en bredere forståelse av termer som *impact* og 'relevans', hvor økonomiske og teknokratiske diskurser ikke får dominere innenfor humanistiske og kunstneriske felt (Østerberg, 2012). Finnes det her, med andre ord, forsøk på å erobre definisjonsmakten, og ny-tenke konsepter ved å gi dem en relevant (!) mening i en høyere

musikkutdanningskontekst, og å re-introdusere muligheten for å snakke om utdanning av orkestermusikere innenfor et «orkestermusikerspråk» og kunstspråk? Slik sett kan naturligvis nyliberalistisk tankegods vurderes som en trussel mot menneskelig virksomhet av kunstnerisk karakter. Kan den stigende forståelsen av kunstutdanning som profesjonsutdanning, utgjøre et element i en slik trussel?

Re-romantiseringens mulighet

Det er ikke uvanlig at tenkning omkring kunstutdanning som profesjonsutdanning preges av en anti-romantisk holdning (se bl.a. Mangset, 2004). Dette preger for eksempel også Richard Sennetts diskusjoner av forholdet mellom kunst og håndverk, kunstnere og håndverkere (Sennett, 2009). En anti-romantisk holdning og «nøktern» forståelse av kunst som fenomen og dermed også kunstutdanning – som profesjonsutdanning, kan tyde på at vi er i ferd med å havne i det Byung-Chul Han (2018b) omtaler som et «forskjellsløshetens helvete» – hvor det ikke er noe «spesielt» med kunst og kunstutdanning, og man kan anlegge ett og samme teoretiske perspektiv på kunstnerens og for eksempel lærerens utdanning og virke.

Vårt aller siste poeng er derfor knyttet til den koreansk-tyske kunstfilosofen Byung-Chul Hans tenkning. Han hevder at kunstfeltet i dag preges av en konsumentmentalitet med effektivitet, umiddelbar relevans og *impact* i fokus. Denne mentaliteten kommer til uttrykk i det han kaller «glatthetens estetikk». Kunst har blitt en vare vi kjøper for umiddelbar og ren nytelse – i et marked (Han, 2018b). Med termen 're-romantisering' markerer Han imidlertid en kritisk distanse til denne mentaliteten, og drøfter hvordan romantikk blant annet handler om å gi det ordinære en høyere mening, å tilkjenne det som alltid er til stede en mystisk dimensjon, å anerkjenne det ukjente i det kjente, og å tildele det endelige en illusjon av uendelighet (Han, 2018a). Re-romantisering handler dermed om å gjenbeskrive verden poetisk; om igjen å våge å forholde oss til *det skjønne* i naturen og kunsten. Han fremholder viktigheten av å møte en skjønnhet som ryster oss, som er uforståelig i sin fremmedhet. Det handler om å gi verden tilbake sin gåtefulle verdighet og skjønnhet (Rinholm

& Varkøy, 2021). En slik tenkning kan også ses i lys av den amerikanske musikkpedagogiske filosofen Estelle Jorgensens begrep *reverence* (ærbødighet) (Jorgensen, 2008, s. 20–25). For Jorgensen handler dette om opplevelser av å stå på «hellig grunn».

Vi tillater oss å trekke Hans tenkning et skritt videre. Han snakker om å re-romantisere kunstverket, mens vår tekst her handler om utdanning, altså om menneskelige dannelsesprosesser. Kan vi da tenke oss en re-romantisering av forestillingene våre om mennesket – og utdanning? Kanskje det? Re-romantiseringskonseptet ville i så fall kunne være til inspirasjon for å tenke nytt om kunstfenomenet, så vel som om utdanning og dannelsesprosesser. Og vi lar følgende retoriske spørsmål bli hengende: Er angsten for «det romantiske» i ferd med å lede diskusjoner av høyere musikkutdanning i en teknisk-byråkratisk retning, knyttet til det som er teknisk beskrivbart og håndterlig (Nielsen, 1994, s. 133)?

For å ivareta det emosjonelle og eksistensielle fundamentet for kunst som livsfenomen, både for studenter, musikere og publikum, er det for oss nødvendig å holde fast ved det følgende: Vi vet at musikerutdanning har mange profesjonstrekk. Samtidig er det noe mer, eller kanskje snarere noe helt annet, på spill i kunstfeltet. Noe som overskrider profesjonstenkning og diskusjoner om samfunnsmandat, entreprenørskapstenkning og inspirasjoner fra nyliberalistisk tankegods. Om diskusjonen av slike perspektiver skal få den dybde og intensitet den fortjener, forutsetter det en fortrolighet med kunstens foruroligende og urovekkende trekk, det opprørende ved kunsterfaringen. Høyere musikkutdanning kan ikke unndra seg dette ansvaret. Det kan altså være nødvendig å fastholde spenningen, det motsetningsfulle og paradoksale forholdet mellom autonomi og heteronomi, samtidig som vi fremhever hvordan polene i denne dikotomien er meningsskapende i kraft av sin forskjellighet. Nettopp spenningen, motsetningene, det mangetydige og paradoksene, er det som er poenget, ikke «løsningen».

Referanser

- Abbott, A. (1988). *The system of professions: An essay on the division of expert labor*. Chicago University Press.

- Adorno, T. W. (1998). *Eстетisk teori* (A. Linneberg, Overs.). Gyldendal.
- Adorno, T. W. (2006). *Minima moralia* (A. Linneberg, Overs.). Pax Forlag.
- Angelo, E. (2012). *Profesjonsforståelser i instrumentalpedagogiske praksiser*. [Doktorgradsavhandling, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet]. NTNU Open. <http://hdl.handle.net/11250/270300>
- Angelo, E. (2016). Music educators' expertise and mandate: Who decides, based on what? *Action, Criticism and Theory in Music Education*, 15(2) 178–203. https://www.academia.edu/23899733/Music_Educators_Expertise_and_Mandate_Who_Decides_Based_on_What
- Angelo, E. & Georgii-Hemming, E. (2014). Profesjonsforståelse. En innfallsvinkel til å profesjonalisere det musikkpedagogiske yrkesfeltet. *Nordic Research in Music Education. Yearbook Vol. 15*, 25–47. <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/2372661?show=full>
- Angelo, E., Varkøy, Ø. & Georgii-Hemming, E. (2019). Notions of mandate, knowledge and research in Norwegian classical music performance studies. *Journal for Research in Arts and Sports Education*, 3(1), 78–100. <https://doi.org/10.23865/jased.v3.1284>
- Angelo, E. & Varkøy, Ø. (2012). Væren og makt. Om opplevelser og forståelser av instrumentalpedagogiske praksiser. I S. E. Holgersen, S. G. Nielsen & L. Vakeva (Red.), *Nordic Research in Music Education. Yearbook Vol. 13*, 93–114.
- Arendt, H. (2012). *Vita activa* (C. Janss, Overs.). Pax Forlag.
- Bourdieu, P. (1984). *Distinction. A social critique of the judgement of taste* (R. Nice, Overs.). Harvard University Press.
- Bowman, W. (2005). Music education in nihilistic times. *Educational Philosophy and Theory*, 37(1), 29–39.
- Christensen, S. (2012). *Kirkemusiker – kall og profesjon. Om nyutdannede kirkemusikers profesjonelle livsbetingelser* [Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole]. NMH Brage. <https://nmh.brage.unit.no/nmh-xmlui/handle/11250/172452>
- Danielsen, B. Å. B. & Johansen, G. (2012). Music teacher education as professional education. I B. Å. B. Danielsen & G. Johansen (Red.), *Educating music teachers in the new millenium. Multiculturalism, professionalism and music teacher education in the contemporary society* (NMH-publikasjoner 2012:7, s. 31–44). Norges musikkhøgskole.
- Dyndahl, P., Karlsen, S., Nielsen, S. G. & Skårberg, O. (2017). The academisation of popular music in higher music education: The case of Norway. *Music Education Research*, 19(4), 438–454. <https://doi.org/10.1080/14613808.2016.1204280>
- Dyndahl, P. & Varkøy, Ø. (under utgivelse). *Do we all have to be 'leftists'? A dialogue about music education research – and polarization, identity politics, class struggle etc.*

- Foucault, M. (1979). *Omnes singulatim: Towards a criticism of 'political reason'*. *The tanner lecture on humane values* (Foredrag ved Stanford University, 10. & 16. oktober). Hentet fra https://tannerlectures.utah.edu/_documents/a-to-z/f/foucault81.pdf
- Gaunt, H. (2008). One-to-one tuition in a conservatoire: The perceptions of instrumental and vocal teachers. *Psychology of Music*, 36(2), 215–245. <https://doi.org/10.1177/0305735609339467>
- Gies, S. (2019). How music performance education became academic. On the history of higher music education in Europe. I S. Gies & J. H. Sætre (Red.), *Becoming musicians – student involvement and teacher collaboration in higher music education* (s. 31–52). Norges musikkhøgskole.
- Grimen, H. (2008). Profesjon og kunnskap. I A. Molander & L. T. Terum (Red.), *Profesjonsstudier* (s. 71–86). Universitetsforlaget.
- Han, B.-C. (2018a). *Lob der Erde: Eine Reise in den Garten*. Ullstein Verlag.
- Han, B.-C. (2018b). *Saving beauty*. Polity Press.
- Heidegger, M. (2000). *Kunstverkets opprinnelse* (E. Øverenget & S. Mathisen, Overs.). Pax Forlag.
- Hindness, B. (2006). Politics and governmentality. *Economy and Society*, 26(2), 257–272.
- Horsley, S. (2014). *A comparative analysis of neoliberal education reform and music education in England and Ontario, Canada*. The University of Western Ontario.
- Johansen, G. (2012). Why should music teacher educators pay attention to the global crises of economy and climate? I B. Å. B. Danielsen & G. Johansen (Red.), *Educating music teachers in the new millenium. Multiculturalism, professionalism and music teacher education in the contemporary society* (NMH-publikasjoner 2012:7, s. 219–231). Norges musikkhøgskole.
- Johansen, G. (2021). The conservatoire and the society. I S. Karlsen & S. G. Nielsen (Red.), *Verden inn i musikkutdanningene. Utfordringer, ansvar og muligheter* (s. 139–154). Norges musikkhøgskole.
- Johansson, S. (2021). *Litteraturens slut*. Länta.
- Jordhus-Lier, A. (2018). *Institutionalising versatility, accommodating specialists. A discourse analysis of music teachers' professional identities within the Norwegian municipal school of music and arts* [Doktorgradsavhandling, Norges musikkhøgskole]. NMH Brage. <http://hdl.handle.net/11250/2480686>
- Jorgensen, E. (2008). *The art of teaching music*. Indiana University Press.
- Kant, I. (1987). *Critique of judgement*. Hackett Publishing Company.
- Karlsen, S. (2019). Competency nomads, resilience and agency: Music education (activism) in a time of neoliberalism. *Music Education Research*, 21(2), 1–12. <https://doi.org/10.1080/14613808.2018.1564900>

- Kyvik, S. (2006). *Endringsprosesser i høyskolesektoren i Vest-Europa* (NIFU arbeidsnotat 2006:07). <https://www.nifu.no/publications/1028275/>
- Lieismann, K. (2008). *Theorie der Unbildung*. Piper.
- Mangset, P. (2004). «Mange er kalt, men få er utvalgt»: *Kunstnerroller i endring* (TF-Rapport 215). Telemarksforskning.
- Messel, J. & Smeby, J.-C. (2017). Akademisering av høyskoleutdanningene. I S. Mausethagen & J.-C. Smeby (Red.), *Kvalifisering til profesjonell yrkesutøvelse* (s. 44–56). Universitetsforlaget.
- Molander, A. & Terum, L. I. (Red.). (2008). *Profesjonsstudier*. Universitetsforlaget.
- Myndigheten för kulturanalys. (2021). *Så fri är konsten. Den kulturpolitiska styrningens påverkan på den konstnärliga friheten* (Rapport 2021:1). Myndigheten för kulturanalys.
- Nielsen, F. V. (1994). *Almen musikkdidaktik*. Christian Ejlertsen forlag.
- Osland, O. (2017). Om «akademisering» av dei korte profesjonsutdanningane. *Nytt norsk tidsskrift*, 34(4), 428–436. <https://doi.org/10.18261/issn.1504-3053-2017-04-09>
- Pio, F. (2012). *Introduktion af Heidegger til de pædagogiske fag*. Musikkpædagogiske studier, Bd. 4. Aarhus Universitet.
- Pio, F. & Varkøy, Ø. (2012). A reflection on musical experience as existential experience: An ontological turn. *Philosophy of Music Education Review*, 20(2), 99–116.
- Pio, F. & Varkøy, Ø. (2015). Introduction. An ontological turn in the field of music and music education. I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations* (s. 1–14). Springer.
- Ranciére, J. (2012). *Sanselighetens politikk* (A. B. Maurseth, Overs.). Cappelen Damm Akademisk.
- Rinholm, H. & Varkøy, Ø. (2021). Et forsvar for kunstverket. Re-romantisering av musikkpedagogisk tenkning. I S. Karlsen & S. G. Nielsen (Red.), *Verden inn i musikkutdanningene. utfordringer, ansvar og muligheter* (NMH-publikasjoner 2021:2, s. 121–137). Norges musikkhøgskole. <https://hdl.handle.net/11250/2754589>
- Røed, K. (2019). *Kunsten og livet. En bruksanvisning*. Flamme forlag.
- Røyseng, S. & Varkøy, Ø. (2017). Hva er musikk godt for? I Ø. Varkøy, *Musikk – dannelse og eksistens* (s. 125–139). Cappelen Damm Akademisk.
- Sennett, R. (2009). *The craftsman*. Penguin Books.
- Smith, G. (2015). Neoliberalism and symbolic violence in higher music education. I L. DeLorenzo (Red.), *Giving voice to democracy in music education. Diversity and social justice in the classroom* (s. 65–85). Routledge.
- Söderman, J. (2013). The formation of ‘hip-hop academicus’ – how American scholars talk about the academisation of hip-hop. *British Journal of Music Education*, 30(3), 369–381. <https://doi.org/10.1017/S0265051713000089>

- Tønsberg, K. (2013). *Akademiseringen av jazz, pop og rock – en dannelsesreise*. Akademika.
- Varkøy, Ø. (2007). Instrumentalism in the field of music education. Are we all humanist? *Philosophy of Music Education Review*, 15(1), 37–52.
- Varkøy, Ø. (2012). Den musikalske erfaringens egenverdi. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 41–58). Abstrakt forlag.
- Varkøy, Ø. (2015a). The intrinsic value of musical experience. A rethinking: Why and how? I F. Pio & Ø. Varkøy (Red.), *Philosophy of music education challenged: Heideggerian inspirations* (s. 45–60). Springer.
- Varkøy, Ø. (2015b). Pierre Bourdieu and the autonomy of art: The idea of art as critique. I P. Burnard, Y. H. Trulsson & J. Söderman (Red.), *Bourdieu and the sociology of music education* (s. 143–158). Ashgate.
- Varkøy, Ø. (2017). *Musikk – dannelse og eksistens*. Cappelen Damm Akademisk.
- Varkøy, Ø. (2021). Neoliberalism as political rationality. A call for heretics. I R. Wright, G. Johansen, P. A. Kanellopoulos & P. Schmidt (Red.), *The Routledge handbook to sociology of music education* (s. 247–257). Routledge.
- Varkøy, Ø., Angelo, E. & Rolle, C. (2020). Artist or crafts(wo)man? *European Journal of Philosophy in Arts Education*, 5(1), 7–32. <https://doi.org/10.5281/ZENODO.3940997>
- Woodford, P. (2015). Confronting innocence: Democracy, music education, and the neoliberal ‘manipulated man’. I L. DeLorenzo (Red.), *Giving voice to democracy in music education. Diversity and social justice in the classroom* (s. 51–64). Routledge.
- Østerberg, D. (2012). Nyttens begrensinger. I Ø. Varkøy (Red.), *Om nytte og unytte* (s. 17–28). Abstrakt forlag.

