

Estetikens fakta och journalismens fiktioner

Mediernas logik i globaliseringens tid

STEFAN JONSSON

I denna essä vill jag belysa ett problem som ägnats ringa uppmärksamhet inom medie-forskningen. Det gäller massmediejournalistikens förhållande till konsten, litteraturen och filmen i vid mening – med ett ord: till estetiken.

Låt mig börja med två exempel. ”Varför alla dessa helsidor från Sydney?” frågade journalisten Sven Öste i början av 1990-talet i en tidningskrönika i *DN*. Öste tillhörde de utrikesreportrar som under 1950- och 1960-talen förde in världen bortom Europa i svensk nyhetsbevakning. I sin krönika beskrev han hur västeuropeiska medier dag efter dag ägnade stora, inlevelsefulla reportage åt skogsbränder i Australien. Brändernas härjningar krävde fyra dödsoffer och förstörde 191 bostadshus. Under samma tid inträffade andra katastrofer, noterade Öste: ”En gasexplosion i Kina som tog 70 liv. Tio rader. 150 000 människor som blev hemlösa i Sri Lanka genom översvämningar. Åtta rader.” Ifråga om ett jordskalv i Maharashtra i Indien som dödade omkring 10 000 släcktes mediernas strålkastare efter några dygn.¹

Varför har en skogsbrand i Sydney som kräver fyra dödsoffer högre nyhetsvärde än jordbävning i Indien som kräver tusentals? Västerländsk nyhetsbevakning tillmäter uppenbarligen den vite australiern som får sin villa förstörd ett högre nyhetsvärde än den fattige indiern som dör i jordbävningen. De olika nyhetsvärdena vittnar om att australiern och indiern tillmätts olika människovärden. Och denna värdering tycks så självklar att vi inte reagerar på den, skrev Öste.

Detta vore inget att bekymra sig över om vår journalistik inte hade andra anspråk än att tjäna den egna gemenskapen och bekräfta vår egen kulturbundna världsbild. Att folk i Stockholm intresserar sig för människor vilkas liv liknar deras egna, till exempel i Sydney, men har svårare att leva sig in i livet på den indiska landsbygden är knappast förvånande. Att kritisera detta vore lika idiotiskt som att ställa lokaltidningen till svars för att den skriver om den egna bygden.

Men i ett läge där medierna globaliseras blir Östes fall signifikativt. Globaliseringen av medierna innebär ju att de västliga mediekoncernernas nyhetsförmedling framträder med anspråk på universell giltighet. Här uppkommer en situation där en viss kulturell gemenskap, med sin egen partikulära uppfattning om vad som är nyhetsvärt, anser sin värdering giltig för hela mänskligheten. I och med att en kulturbunden definition av nyhetsvärde och människovärde träder fram som en universell standard marginaliseras

andra kulturers uppfattningar om vad som är en viktig nyhet och vilka som är de viktiga människorna. Resultatet är den skevhet Öste satte finger på: det globaliserade mediesystemet kodar en människa i Sydney och en människa på indiska landsbygden enligt värden som låter läsaren och tittaren identifiera sig med Sydneybons öde medan bonden i Indien faller bortom randen för vårt synfält. Resultatet är paradoxalt. Det påstås ju ofta att mediernas globalisering vidgar våra horisonter.

Låt mig övergå till mitt andra exempel. För några år sedan såg jag i Oslo en utställning av den chilenske konstnären Alfredo Jaar.² I biljettkassan fick besökaren inte den sedvanliga broschyren eller katalogen utan ett pass och ett kartfodral. Jag vecklade ut kartorna men fann inte någon kartbild utan stora affischer som föreställde människor i Nigeria och Brasilien samt i ett flyktingläger utanför Hongkong. Jag tyckte mig höra en viskning: "Titta noga! Så här ser vi ut som lever på andra sidan gränsen!".

Sedan suddades ansiktena ut.

"Geografi, det är något som framför allt syftar till krig", stod det på kartorna som Jaar delade ut.

För Alfredo Jaar bär varje gräns – geografisk, politisk, ekonomisk eller kulturell – vittnesbörd om ett brott mot mänskligheten. År 1986 hyrde han reklamplatserna på tunnelbanestationen Spring Street på Manhattan, anhalten där mäklarna på Wall Street stiger av och på. Guldpriset upp med en dollar och åttio cent! meddelade Jaars affischer till resenärerna. Vid sidan av denna stärkande nyhet hade konstnären monterat foton på *garimperios*. Så kallas guldgrävorna i Serra Pelada, Brasiliens största dagbrottsgruva. När Jaar fotograferade gruvan arbetade 40 000 säsongsarbetare där. Var och en grävde sitt eget schakt mot jordens medelpunkt. På Jaars foton liknar guldgruvan en jättes fotavtryck i en myrstack. Varelser täckta av lera krälar om varandra. Med ena handen i stegen och den andra om sin jutesäck, som kan vara fylld med fyrtiofem kilo guldhaltig lera, klättrar arbetarna mot solljuset.

På bilderna från Serra Pelada hemsöker oss dessa eländiga som inslag i en geopolitisk mardröm. Jaar förevisar ansiktena och kropparna på dem vilkas närvaro inte märks i börsopteringarna, massmedierna eller utvecklingsprogrammen.

Det är politiskt uppbygglig konst. De ansiktslösa ges ansikten. Men Jaars huvudpoäng är en annan. Med minimalistisk precision monterar han sina fotografier så att de avbildade alltid tycks vara på väg att falla ut ur ramen. Han döljer personporträtten bakom slöjor eller också förvrider och förtunnar han dem genom att låta fotografierna reflekteras i vattenytor och spegelarrangemang. Ibland ställer han ut baksidan av en bild så att betraktaren med bara titeltextens hjälp får föreställa sig hur bilden ser ut.

Längst in i museets innersta rum, djupt inne i konstens altarsal, ställdes jag inför en väldig ljustavla med ett foto av sju män i Lagos. De stod och hängde bredvid några rostande tunnor med giftavfall som importerats från Europa. Sedan följde fyra avlånga ljustavlor med ansikten av *garimperios*. De lortiga figurerna var hårt beskurna och hade sin tyngdpunkt strax utanför bildens ram.

I passet jag fick vid ingången fanns inga sidor att stämpla på, i stället återkom på varje uppslag bilden av en gräns som var befäst med taggtrådsstängsel och strålkastare. I passet fanns inte heller några stämplor, i stället upprepades samma fras, tryckt i brinnande rött, på olika språk: "abriendo nuevas puertas", "opening new doors", "es öffnen sich neue Tore".

Så kan man tolka Jaars verk: det öppnar dörren till världar som marginaliserats av västerländska medier. Fast egentligen uppnår hans verk en annan effekt. Jaar ger betraktaren

en lektion om de politiska gränser och psykiska spärrar som hindrar honom eller henne från att se världens underklass. Jordens fördömda väntar alltid strax bakom tröskeln för vår varseblivningsförmåga. Jaar låter betraktaren se att han eller hon *inte ser* De andra.

Utifrån dessa exempel vill jag formulera en hypotes. Det första exemplet talar om likriktningen av massmedierna i det globala systemet. En allt större del av medieutbudet styrs av en norm, som avgör vad som är värt att veta och känna till, som avgör vad man ska skratta åt eller sörja över, som predikar vad som är lycka, rättvisa, godhet och kärlek. Denna norm är begränsande, ty den innebär att alternativa föreställningar om dessa värden skjuts bort.

Det andra exemplet talar om en politisering av konsten. Med politisering menar jag inte att konsten tar ideologisk ställning, diskuterar dagspolitiska frågor eller påverkar politikens beslutsprocesser. Med politisering menar jag en process som synliggör vad man, till skillnad från "politiken", skulle kunna kalla "det politiska".³ "Det politiska" avser politikens förutsättning och grund, nämligen människors möjlighet att representera sig själva och sina intressen i offentligheten, en offentlighet, väl att märka, som i vår tid är global. Alfredo Jaar aktualiserar "det politiska" i så måtto att hans verk märker ut de mekanismer som gör att en stor del av mänskligheten hamnar utanför offentligheten och därför står utan företrädare i politiken.

Min hypotes gäller förhållandet mellan dessa bägge processer. Jag vill hävda att likriktningen av massmediejournalistiken och politiseringen av konsten betingar varandra ömsesidigt. Ja, jag vill gå ett steg längre och påstå att journalistikens likriktning och konstens politisering är två aspekter sidor av samma historiska förlopp, ett förlopp vi kan beteckna som kulturens globalisering.

Låt mig formulera saken tillspetsat. Å ena sidan en likriktning: journalistikens världsbild sammanfaller i allt högre grad med ett perspektiv som kännetecknar en specifik subjektspostion: vit, manlig, västerländsk och egendomsägande. Denna subjektspostion anger ofta såväl den implicite berättaren som den implicite åhöraren i de massmedier som i dag appellerar en global publik.⁴ I mediernas berättelser utgör detta subjekt modellen av det mänskliga. De som lystrar till dessa berättelser manas att efterlikna denna modell, vilket för majoriteten av mänskligheten innebär att de måste avsäga sig de kulturspecifika identiteter som inte överensstämmer med modellen. Resultatet är en i samtida kulturforskning välbekant klyvnad. Det uppstår en konflikt mellan en västerländsk dominant som säger sig företräda allmänintresset – vilket kodas ömsom kulturellt (upplysning, sekularisering, klassisk bildning), ömsom politiskt (demokrati, parlamentarism, etc), ömsom ekonomiskt (marknad, frihandel, kapitalism) – och ett antal underordnade rörelser som antas förespråka diverse särintressen och som ofta kodas i etniska, religiösa, kulturella eller nationella termer.

Å andra sidan bevittnar vi en rad politiserande rörelser i samtida litteratur, film, konst och musik. De uppmärksammar erfarenheter, historier och identiteter som länge saknat hemort i västerlandets offentlighet, och de gör detta med en energi och en förmåga till nydanande som placerat dem i centrum för den litterära och konstnärliga diskussionen i väst. Alfredo Jaars verk är ett exempel på denna tendens, som med en hastig beteckning kunde kategoriseras med ordet "postkolonial". En stor inventering av denna rörelse inom konsten ägde rum år 2002 på utställningen Documenta 11 i Kassel. Man kan också peka på en rad av tidens största författarskap. Det räcker att räkna upp några nobelpristagare från senare år, som Derek Walcott, VS Naipaul, Nadine Gordimer, Wole Soyinka, Toni Morrison, Gabriel Garcia Marquez. Gemensamt för dem alla är att deras

verk tar fasta på berättelser och existentiella erfarenheter från den västerländska civilisationens baksida.

Det ser alltså ut som om den journalistiska respektive estetiska utvecklingen löper lik-som i motsatta riktningar. Det verkar rent av som om den ena, estetiska nivån kompen-serade för journalistikens blinda fläckar.

Hur ska man beskriva sambandet mellan dessa båda rörelser? Frågan är teoretisk: vilka tolkningsmodeller hjälper oss att förstå sambanden mellan journalistik och estetik? Frå-gan är också praktisk-metodologisk: genom att jämföra dessa parallella men motstridiga förlopp inom den konstnärliga respektive den journalistiska utvecklingen kan vi främja förståelsen av båda.

I marxistisk teori förekommer ett klassiskt argument om samspelet mellan olika nivåer i den kulturella överbyggnaden. Det var framförallt allt Karl Kautsky och Franz Mehring som i artonhundratalets slut visade hur litteraturen och konsten i vissa historiska ske-den politiserades så till vida att de får kanalisera information, budskap och erfarenheter som annars inte släpps in i den kulturella och politiska offentligheten.⁵ Det finns till exem-pel samhällen där det råder en direkt eller indirekt censur som hindrar pressen och medi-erna från att föra en öppen debatt och förmedla åsikter, upplysningar och kunskaper som undergräver makten. Sådant var fallet i kommunismens Sovjet, absolutismens Frankrike, de despotiska småfurstendömenas Tyskland och men också i enväldets Sverige kring 1800. Förbjudna tankar och kunskaper kom i dessa samhällen att kanaliseras till konsten och litteraturen. Den estetiska formen gjorde det möjligt att i chiffererad form förmedla upplysningar och debattera problem som inte fick framföras offentligt. Så förflyttades samhällsdiskussionen till teaterscenen, romanen och bildkonsten, estetiska genrer som kunde tala mångstämmigt och motsägelsefullt och därför var delvis immuna mot censorns ingrepp.

Man ska akta sig för att jämföra rikriktningen av dagens journalistik i väst med den censur som utövats i totalitära och absolutistiska samhällen. Men vi kan konstatera att formerna, tilltalen och de språkliga och narrativa registren i mycken samtida journalistik har blivit så inskränkta att de förhindrar en rad kunskaper och erfarenheter från att komma till uttryck. Värst drabbad är tv-journalistiken, vars stränga mallar och korta sändningstider oftast omöjliggör bakgrundsteckningar, analyser och orsaksförklaringar. Sådana inslag flyttar till smalare och generösare medier som reportageboken, tidskrifts-essän, installationskonsten, romanen och den fria dokumentärfilmen, genrer som histo-riskt sett förutsätter en estetisk formvilja och ett tilltal eller ett perspektiv som är subjek-tivt.

Documenta 11 gav en provkarta på sådana former. Chantal Akermans film- och video-installation "From the Other Side" åskådliggjorde migrationen över gränsen mellan Mexiko och USA. Fareed Armaly bjöd in besökarna att framställa sina egna mentala kar-tor över Palestina. Maria Eichhorn grundade inför utställningen – och enligt alla juridik-ens regler – ett aktiebolag vars enda syfte är att bevara bolagskapitalet utan att uppbära vinst eller ränta; på så vis lyckades hon bättre än många ekonomijournalist klargöra hur den kapitalistiska ekonomin och konstmarknaden fungerar. Allan Sekula ställde ut sin stora fotografiska svit som dokumenterar sjöfarten i dagens värld, för att åskådliggöra globaliseringens infrastruktur, fraktandet av varor mellan världens delar. Konstnärskol-lektivet Multiplicity från Italien å sin sida presenterade resultatet av grävande journalis-tik i bästa mening när de dramatiserade en händelse som mörklagts av såväl myndigheter som medier. Den 26 december 1996 förläste en fiskebåt mellan Malta och Sicilien. De 283

pakistanier, indier och srilankeser som fanns ombord omkom i havet – utan att någon undersökning gjordes och utan att någon hölls ansvarig.⁶

Det stoff som bearbetas av dessa konstnärer är strängt taget detsamma som möter oss dagligen i journalistiska medier. Det handlar, grovt taget, om globaliseringsprocessen och de konflikter och den förvirring som följer i dess spår, särskilt de väldiga migrationsströmmarna från fattiga trakter till rika. Det som skiljer konsternas sätt att närma sig detta stoff från journalistikens är inte främst deras subjektiva engagemang, inte heller främst deras lust att experimentera med visuella, cinematografiska och språkliga former, utan framför allt deras vittning på förträngda aspekter av samtidens politiska och kulturella processer. Konsterna gestaltar ofta händelser, problem och strukturer som kastar ett kritiskt ljus på det västerländska samhället eller rent av ställer det till svars för att värna västerlänningens privilegier.

Konstnären Felix Gonzales-Torres kritiserade en gång den naivt politiserande konsten. Med en lätt travestering löd hans fråga så här: ”behöver vi verkligen ett konstgalleri för att få reda på saker vi kan läsa om i tidningen eller se på CNN?”⁷ Poängen med den konst jag diskuterar är att konstgalleriet ger oss en aning om den sida av det politiska som vi *inte* kan läsa om i tidningen eller se på CNN.

Det är inte självklart att konsten ska angripa sådana ämnen, än mindre att den ska konstituera sig som en politisk eller etisk tribunal. Tvärtom brukar ju detta vara den roll som spelas av den tredje statsmakten, journalistiken. Att denna uppgift ändå i allt högre grad upptar konsterna, och att konsterna utför uppgiften med ett engagemang och en uppfinningsförmåga som lyser med sin frånvaro i samtida journalistik, vittnar om den förskjutning jag talar om. Det är en förskjutning inom samhällets ideologiska överbyggnad som i viss mån liknar de förskjutningar som Mehring och Kautsky en gång analyserade. I ett läge där journalistiken präglas av en till censur gränsande standardisering av form och innehåll blir det konstens uppgift att inspirera diskussionen om samhällets framtid. Så kommer det sig att det i allt högre grad har blivit konstens uppgift att gestalta ”det politiska”, det vill säga villkoren och priset för den politik som förs, medan förhärskande journalistik i allt högre grad tjänar ”politiken”; den nöjer sig med att spegla den institutionaliserade maktens ritualer och förmedla de åsikter som försetts med auktoriteternas sigill. När journalistiken förvandlas till furstespegel, förvandlas konsterna till journalistik i ordets ursprungliga mening: en löpande krönika som genomlyser de samhällseliga förloppen.

Jag antydde att dessa bägge förändringar är två sidor av kulturens globalisering. I globaliseringens tidevarv avtecknar sig tre utvecklingstendenser på kulturens område. För det första fortsätter den amerikanska masskulturen sitt triumftåg – bakom Nikes, McDonald’s, Walt Disneys och Coca-Colas sköldar. För det andra håller västerländsk finkultur på att bli ett självklart inslag i eliternas livsstil inte bara i Paris och Washington utan också i Peking och Buenos Aires. Från alla jordens storstäder stiger numera ett sponsrat brus av Pavarotti, Bach och Eric Satie. I vilken metropol man än dimper ned kan man bese någon superutställning av Hieronymus Bosch, ryskt ikonmåleri, van Gogh eller Andy Warhol. Och allt fler konstnärer och författare väljer former och medier som smickrar världens överklass. Mot denna globaliserade kultur svarar en särskild pressjournalistik, tydligast representerad av *USA Today* och *International Herald Tribune* – den förstnämnda för mellanskikten, den sistnämnda för de övre klasserna, men båda skraddarsydda för att alltid passa alla och aldrig uppröra någon.

Dessa två tendenser domineras av en handfull gigantiska mediekoncerner: Disney, Time Warner, Viacom, Sony, Seagram, Rupert Murdoch's News Corporation, AT&T, General Electric och Bertelsmann.⁸ Dessa två tendenser för oss också till motorn bakom globaliseringen av kulturen: inrättandet av påstått universella "värdeformer" som gör det möjligt att jämföra "värdena" hos olika nyheter, kulturprodukter, konstverk, kunskaper, händelser, etiska handlingar respektive politiska system, alldeles oavsett deras kulturella ursprung.

Låt mig förklara vad jag menar. Politiska värden, etiska värden, existentiella värden, nyhetsvärden, skönhetsvärden och människovärden var länge kulturspecifika. De kunde inte mätas med andra kulturers mått. De enda värden som kunde växlas mot varandra var länge penningvärden. I dag är det däremot möjligt att värdera allsköns företeelser med hjälp av måttstockar som påstås vara giltiga för alla kulturer. Det betyder inte att dessa fenomen reduceras till pengar. Men det betyder att de underkastas samma logik som gäller i penningekonomin: människans icke-materiella arbetsprodukter – skolundervisning, nyheter, godhet, dikter, hembygds kärlek, vad som helst – värdesätts i förhållande till en allmän ekvivalent. Detta är i mina ögon den lämpligaste analytiska definitionen av kulturell globalisering.

Inom till exempel filmkonsten har den så kallade Hollywoodberättelsen segrat över alternativt filmberättande. Vi vet alla redan att en film inte är igenkännbar som film, alternativt klassas som smal eller udda, om den inte anpassar sig till Hollywoodstoryns form. I fråga om nyhetsvärden har CNN sedan ett tiotal år tillbaka fungerat som en spegel för alla nyhetsvärden. Det betyder att en händelse inte kan bli en nyhet så länge den inte anpassas till tv-bolagets mall. Jämte tv-formen är Windowssystemet sannolikt den starkaste ekvivaleringsmekanismen av i dag. Ingenting har något emotionellt, estetiskt, kognitivt, politiskt eller kommunikativt värde, ingenting är bra eller dåligt, skönt eller fult, gott eller ont, verkligt eller överkligt – innan det processats av tv-bolagen eller Microsofts koder. Dessa värdesystem beskär världen och levererar den till oss i inramat skick. Ytterligare ett exempel på dessa universella ekvivaleringsmekanismer är engelska språkets utbredning, som lett till att det numera finns en global engelska som artister, konstnärer, politiker och vetenskapsmän måste behärska för att få sina yttranden antagna och värderade vid de institutioner som dominerar på deras respektive områden.

Ur reaktionerna på dessa standardiseringar av elitkultur respektive populärkultur uppstår en tredje tendens, som består av alla de lokala, etniska eller nationella rörelser som försöker stå emot globaliseringen av kulturen. Med jämna mellanrum slår vildarna i världens utkant sönder någon av McDonald's filialer. Franska kulturprofiler ryter när USA i frihandels namn pressar europeiska länder att avskaffa sitt filmstöd därför att det påstås ge konkurrensfördelar åt europeiska filmbolag. Studenter av latinamerikansk och kinesisk härkomst i USA kräver att deras utbildning skall spegla också den latinamerikanska och kinesiska historien. Malaysias president hävdar att USA genomdriver en individcentrerad definition av människovärdet för att befästa sin dominans. Jag har inte nämnt "terrorismen", som representerar periferins våldsammaste svar på världens centralisering och globalisering.

Ställda inför de nya globala normerna "upptäcker" människor i såväl Iran som Quebec att de har en kulturell identitet som måste försvaras med näbbar och klor. De faller tillbaka på sin kulturella identitet, etniska tillhörighet, religiösa värdighet eller sina blodsband. De anför att deras värden inte kan lösgöras ur det kulturella sammanhanget och ekvivaleras enligt en universell standard.

Allt konstnärligt, intellektuellt och journalistiskt arbete av i dag bedrivs i kraftfältet mellan dessa tre tendenser – den standardiserade elitkulturen, den kommersialiserade masskulturen och den motståndsbjudande lokaltraditionen. Men viktigaste av allt är att de tre tendenserna är sammanflätade och existerar samtidigt i varje land, på varje ort, i varje konstverk, ja inom varje människoliv. På gårdagens karta kunde kulturen klassificeras i inhemskt och utländskt enligt territoriella gränser. Denna karta stämmer inte längre. Den som i dag försöker ringa in, låt säga, en svensk eller amerikansk kultur får antingen postulera ett inbillat nationellt väsen, och då ligger kulturrasismen nära, eller också erkänna att världens krafter sliter varje kultur åt flera håll samtidigt.

Därför vill jag också postulera en *fjärde* tendens, som kännetecknas av att den uttryckligen tematiserar konflikterna och maktförhållandena mellan de tre polerna i dagens kulturliv – den globala masskulturen, eliternas evenemangskultur och diverse mer eller mindre nationalistiska kulturprojekt. Den hittills starkaste manifestationen av denna fjärde tendens var just Documentautställningen i Kassel. Här representerades en mängd intellektuella, författare, konstnärer och institutioner som alla verkar i skarven mellan inhemskt och utländskt och som strävar efter att gestalta ”det politiska”, själva förutsättningarna och gränserna för deltagande i dagens politiska och kulturella offentlighet.

Mycken modern teoribildning vill ringa in denna plats, där olika kulturella påverkningar korsas och ger upphov till nya kulturella identiteter. Kulturteoretikern Homi Bhabha talar om ”det tredje rummet”, den mexikanske antropologen García Canclini om ”hybridkultur”, konstnären Guillermo Gómez Peña om ”gränskultur”.⁹ Andra termer är geokultur, tvärkultur, postkolonial kultur, interkultur, mångkultur och världskultur. Denna plats existerar redan på de flesta orter. Man skulle kunna kalla denna plats för en mellanrummets offentlighet, en offentlighet som debatterar globaliseringens konflikter och möjligheter, dess ständiga strider om vilka som ska räknas in i och vilka som ska räknas ut ur ”den internationella gemenskapen”.

Jag vill betona att mellanrummets kultur inte är någon ny företeelse utan alltid har funnits, fast de ord med vika man velat beskriva den har varierat. År 1907 beskrev Otto Bauer, den marxistiska teoretikern och ordföranden i Österrikes socialdemokratiska parti, vad som sker när en människa försöker grensla olika nationer: ”en individ som påverkas av kulturen i två eller flera nationer och vars karaktär står under lika starkt inflytande från olika nationella kulturer, förenar inte bara karaktärsdragen hos två nationer utan besitter en helt ny karaktär.”¹⁰ Ett barn av många nationer ses därför ofta med misstänksamhet, i oroliga tider rent av som en förrädare, tillfogar Bauer. Själv levde han i den habsburgska dubbelmonarkin, ett imperium bestående av en rad minoritetsfolk utan majoritet, där det gällde att uppfinna ett människoideal som stod ovanför konflikterna – ”en helt ny karaktär.”

Poängen med idéen om en mellanrummets offentlighet är att den avvisar distinktionen mellan centrum och periferi och alla de oppositioner – kultur och barbari, vi och dom, civilisation och primitivitet – som kan avledas från den. Vad man kan kalla en monotopisk tolkning av världen ersätts i mellanrummets offentlighet av en *pluritopisk* tolkning, eller vad Edward Said kallar en kontrapunktisk tolkning, som är lyhörd för handlingar och texter som skurits loss från eller lagts i ruiner av den dominerande traditionen.¹¹ Den pluritopiska tolkningen grundar sig på ett tänkande som inte hänvisar till en viss grund eller en särskild tradition utan förflyttar sig mellan olika kulturella horisonter. Den motstår därmed varje försök att hänföra en viss tradition, händelse eller plats till *en* sanning, *en* identitet, *ett* ursprung, *ett* väsen eller *en* natur. En sådan tolkning vill i stället påvisa att varje historisk berättelse och geografisk plats är ett virrvarr av växelverkande

identiteter.¹² Här finns inte plats för majoriteter och minoriteter, för norskt, svenskt, nordiskt eller utländskt. Sådana indelningar görs om intet så snart man märker att den kulturella identiteten är genomsprängd av strängar från alla andra platser på jorden.

Den kulturella globaliseringens fjärde tendens gör sig märkbar på det estetiska området och i samtida kulturteori. I journalistiken däremot har den näppeligen trängt in. Dominerande journalistik och nyhetsförmedling förblir beroende av en världsbild av det slag Sven Öste kritiserade. Där mäts och värderas händelser och människor i förhållande till ett tänkt centrum, nationellt eller globalt, en påstått objektiv utsiktspunkt varifrån en påstått opartisk observatör kan överblicka och kategorisera världens gång.

Kanske har journalistikens tillkortakommande när det gäller att skildra globaliseringens politiska förlopp sin orsak i att den förblir bunden till en dylik objektivistisk och positivistisk epistemologi. Kanske beror konstarnas framgångsrikare hantering av denna uppgift på att de är knutna till ett perspektiv på världen som är beläget i brytningspunkten för globaliseringens motstridiga processer. Låt mig ge ett nytt exempel och göra en ny distinktion som klargör skillnaden.

Exemplet är det så kallade kriget mot terrorismen, närmare bestämt dess första fas, angreppet på talibanregimen i Afghanistan. I USA och Europa utgick de flesta opinionsbildare ifrån att detta krig var berättigat och ändamålsenligt. I tongivande västlig journalistik placerades kriget in i en berättelse som grovt taget handlade om ljusets kamp mot mörkret. Intellectuella med rötter i den muslimska världen, till exempel Naguib Mahfouz, Tahar Ben Jelloun, Tariq Ali, Edward Said, Sherif Hetata och Khalid Duran, menade tvärtom att kriget skulle förvärra alla problem.¹³

Hur förklara skillnaden mellan de västliga och de arabisk-muslimska intellektuellas ställningstaganden? Före kriget tillhörde båda lägren en och samma international av sekulariserade intellektuella som förespråkade samma demokrati, mänskliga rättigheter och upplysningsvärden. Efter kriget återoppar de samma värden. Ändå kom de att splittras längs just de kulturella gränser som båda lägren menar sig stå ovanför.

Måhända beror skillnaden på att grupperna tolkade kriget mot bakgrund av olika kontexter. Kriget mot terrorismen kan ju skrivas in som ett kapitel i flera olika berättelser. En av berättelserna handlar om demokratins och det öppna samhällets kamp för sin överlevnad gentemot motståndare som inte drar sig för att massmörda oskyldiga. En annan handlar om den senaste fasen i USA:s befästade av världshegemoni. En tredje handlar om globaliseringens yttersta konsekvenser. En fjärde gäller dialektiken mellan religiös tro och sekularisering i den muslimska världen. Denna komplexitet borde stämma till eftertanke. Vilken berättelse som får styra ens tolkning påverkas givetvis av var man själv befinner sig i ett världspolitiskt spänningsfält, till exempel om man är arab eller europé.

Ändå tycks tongivande opinionsbildare och medier i väst utgå ifrån att deras tolkning är den enda tänkbara. När de bortser ifrån de andra berättelser som kriget är inbäddat i gör de sig skyldiga till en förenkling. ”Komplexitetsreduktion”, kallar den tyske litteraturhistorikern Hans-Ulrich Gumprecht denna blindhet.¹⁴ Han beskriver den västerländska reaktionen – och i förlängningen den västerländska mediebevakningen – som typisk för en modernitet som absolutifierat vad han kallar ”subjektkulturen”, ett förhållningssätt till världen där människans fattas som en platslös och kroppslös betraktare av världens skeenden. ”Världen” är något man nalkas med begreppsliga verktyg, inte ett rum man lever i och formas av. Denna hållning förutsätter att människan uppnått välmående och trygghet, så att hon inte längre är omedelbart indragen i historien utan kan överblicka den *von oben*. Synsättet är så inrotat i modernitetens kultur att själva den definition av

kunskap och moral som kodifierats i väst förutsätter detta slags perspektiv – ett perspektiv där världen framstår som bild, som ”världsbild” i Heideggers formulering.¹⁵ Enligt detta synsätt blir det journalistens, reporterns och opinionsbildarens uppgift att inta just en ovanstående och utanförstående position, ja, detta blir själva förutsättningen för att kunna säga något om världen och det pågående kriget.

Absolutifieringen av denna inställning till världen har enligt Gumprecht gjort att västerländska journalister och intellektuella mist förmågan att förstå hur mindre gynnade platser alljämt präglas inte bara av modernitetens ”subjektskultur” utan också av vad han kallar en ”närvarokultur” (Präsenz-Kultur). Ordet antyder hur människan förstår sig själv som bunden till en bestämd kropp och en särskild plats, en närvaro. För en sådan människa utspelar sig historien inte bara som ett sammanhang av betydelser eller ett flöde av information, utan som en kraft som tränger in på huden och förändrar rummet hon lever i. Att till exempel stationeringen av amerikanska flygplan i närheten av Mecka upplevs som en skymf som muslimer reagerar på med frustration och vrede – detta är något som den västliga modernitetens sensorium knappast ens kan registrera, skriver Gumprecht. Västerlandets företrädare saknar förutsättningar för att förstå hur världspolitiken på många håll upplevs som intrång och förnedring.

Mediernas bevakning av det politiska skeendet formas i enlighet med denna begränsning. Bevakning av historien sker, så att säga, från åskådarpåls. Estetiken å sin sida förblir alltid knuten till den konkreta mänskliga erfarenheten. Redan filosofen Hegel noterade att konsten är knuten till sinneserfarenheten, till gestaltandet av hur livet och samhället låter sig ses, höras, kännas, smakas, ja, till och med luktas. Här finns ytterligare en orsak till att det är konsten av i dag som kan skänka oss en aning om globaliseringsprocessens politiska verkningar, bortom de översiktsskator som förmedlas i journalistik och statistik.

Den motsättning jag målar upp skulle i så fall vara en motsättning mellan erfarenhet och överblick, där det förblir konsternas uppgift att gestalta den konkreta erfarenheten av att leva i globaliseringens konfliktzoner, medan journalistiken och medierna skulle stå för den strukturella överblicken. Motsägelsen dem emellan tycks i dagens värld driven till sin spets. Kulturteoretikern Fredric Jameson formulerar saken som ett ofrånkomligt dilemma, en double-bind: i dag, skriver han, råder en situation där en erfarenhet, i den mån den är autentisk, inte kan ge en sann bild av den samhälleliga verkligheten, medan en modell av verkligheten, i den mån den är sann, aldrig kan bli tillgänglig för autentisk erfarenhet.¹⁶

Detta skulle i förlängningen innebära att konstens försök att förmedla den autentiska erfarenheten av dagens politiska skeenden aldrig kan resa några sanningsanspråk, medan journalistikens försök att förmedla sanningen om verkligheten sällan eller aldrig säger något om de autentiska erfarenheter som, i sista hand, styr skeendet.

Denna dikotomi är drastisk. Som alla vet uppträder en god del av dagens konst och litteratur med anspråk på att säga sanningen om dolda politiska och historiska strukturer, samtidigt som dagens främsta journalistik gärna nalkas människans konkreta erfarenheter. Båda eftersträvar i bästa fall vad Jameson kallar en kognitiv kartläggning av totaliteten: att göra det globala skeendet erfarenhetsmässigt gripbart.¹⁷

Men i dessa försök tycks det alltid vara så att de estetiska genrerna ligger steget före massmediernas verklighetsåtergivning. Varför? Man skulle kunna uttrycka det så: konsten, litteraturen och filmen utvecklar de framställningssätt som sedermera institutionaliseras och instrumentaliseras i journalistik och massmedier. Det finns flera intressanta

exempel på hur journalistiska genrer utvecklats ur litteratur, konst och film: artonhundratalets realistiska och naturalistiska roman föregriper tidningens dokumentärreportage; modernismens filmavantgarde utvecklar de montagetekniker som sedan standardiseras i televisionen; dramatikens och den filosofiska romanens dialogiska struktur påverkar journalistikens intervjuform; pressfotot hämtar förebilder från måleriets ikonografi; den modernistiska romanens flytande berättarperspektiv tas till användning i det undersökande reportaget i såväl press som radio och tv.

Ett annat slående exemplet gäller dokumentärfilmens historia. Den amerikanske filmvetaren Bill Nichols har nyligen försökt ompröva genrens historia.¹⁸ Hans analys har allmän giltighet för frågan om journalistikens förhållande till estetiken. Filmhistorikerna har länge hävdats att dokumentarismen är filmmediets själva essens. Från den dag då bröderna Lumière 1895 för första gången visade film offentligt, och då en häpen publik kunde se rörliga bilder på arbetare som lämnade sin fabrik och på ett tåg som ankom till en järnvägsstation, har det rörliga fotografiet ansetts ha direktkontakt med den autentiska verkligheten. All film är – så att säga av ursprung och per definition – dokumentärfilm: ett slags journalistik. När dokumentärfilmen som begrepp uppstod i slutet av 1920-talet innebar detta alltså inte, enligt gängse historieskrivning, att en ny genre såg dagens ljus utan att man hittade på ett namn för vad filmen alltid varit: verklighetsdokumenterande. Därmed har filmhistorikerna försett dokumentären med ett nära nog mytiskt ursprung, menar Nichols. Dokumentärfilmen framstår som en nödvändig följd av det fotografiska mediets realism: den är ett fönster mot verkligheten och den nakna sanningen. Därför har också dokumentären stått fram som ett inbegrepp av journalistikens verklighetsavslöjande funktion.

Nichols kastar denna historieskrivning i papperskorgen. Han noterar att de första filmerna alls inte sågs som verklighetsdokument, utan som magiska skådespel. Han frågar också hur det kan komma sig att dokumentärfilmen inte uppstod förrän kring 1928. Om det verkligen stämmer att filmen är dokumentarisk till sin natur då borde den uppstått redan under filmens första år. Nu är dokumentärfilmens betingelser långt mer sammansatta än själva det verklighetsåtergivande mediet, menar Nichols. Till den egentliga dokumentärfilmens betingelser hörde, utöver själva filmtekniken, tre fenomen: dels en särskild berättarteknik, utvecklad i den tidiga filmen, dels en social uppgift, en vilja att upplysa och engagera allmänheten som uppstod först i mellankrigstidens politiska offentlighet, samt slutligen det slags främmandegörande och verklighetsavslöjande montage-tekniker som utvecklades inom 1920-talets avantgardefilm. Nichols dröjer särskilt vid det sistnämnda. Han visar att dokumentärfilmen och allt journalistiskt bruk av filmmediet, står i skuld till de filmexperiment som gjordes av Walter Ruttmann, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov, Man Ray och Louis Bunuel, alltså det modernistiska avantgardet.

Jag ska inte dröja ytterligare vid Nichols resonemang. Poängen torde ha framgått. En dokumentarisk genre som strävar efter att motsvara alla journalistikens kriterier för sanning och saklighet uppstod ur det konstnärliga avantgardets fria experiment med bilder och berättande. Varför erkänns detta arv så sällan? Nichols poängterar att dokumentärfilmen som genre skulle förlora trovärdighet om den erkände sin släktskap med konsten. Man skulle ju då tvingas erkänna att vägen till en sann skildring av verkligheten går via den estetiska fiktionen, att den dokumentära och journalistiska sanningen i hög grad är en konstruktion.

All journalistik – liksom varje verklighetsåtergivande genre och medium som uppträder med verifierbara sanningsanspråk – tenderar att genomgå en ideologisk förkalk-

ningsprocess. Den förvandlas till ett instrument som ytterst befäster en given verklighetsbild (i värsta fall den beryktade ”offentliga lögnen”). Detta kan journalistiken undvika bara genom att låta sig påverkas av de olika konstarnas förmåga att bryta igenom klichéer, döda språk och slitna koder. Konsternas experiment i bildanvändning och berättarstruktur förnyar på så vis journalistikens verklighetsgestaltning. Estetiken tycks vara journalistikens vaccin mot likriktning och hindrar den från att urarta till en tom om än underhållande upprepning av maktens gester.

I dag befinner vi oss mitt i denna vaccineringsprocess. Konst, litteratur och film politiseras, vilket vill säga att de pekar ut de nya konfliktzoner och gestaltungsformer som sannolikt kommer att prägla morgondagens journalistik. Det är en nödvändig process, inte för konsternas eller journalistikens överlevnad men väl för samhällets: demokratin förutsätter existensen av medier som återger verkligheten opartiskt och trovärdigt.

Och eftersom vi står mitt i denna omvandling ska vi kanske inte förvånas av att en stor del av dagens konst tycks sammanfalla med reportagekonst och dokumentär, medan en stor del av dagens journalistik tycks sammanfalla med såpopera, kriminaldrama, krigsfilm, eller helt enkelt, som Timothy Garton Ash nyligen sa, med den rena fiktionen.¹⁹

Noter

1. Sven Öste, ”Varför alla dessa helsidor från Sydney?”, *Dagens Nyheter* 14 januari 1994.
2. Alfredo Jaar, *Two or Three Things I Imagine About Them*, Kunstnernes hus, Oslo, 1990. Jag skildrar Jaars verk mer utförligt i *Världens centrum: en essä om globalisering* (Stockholm: Norstedts, 2001), 125-127.
3. Distinktionen baserar sig på diskussionen i fransk politisk teori om förhållandet mellan ”le politique” och ”la politique,” i engelsk översättning ”politics” och ”the political.” Se Alain Badiou, *Peut-on penser la politique* (Paris: Seuil, 1985); Claude Lefort, ”La question de la démocratie,” i *Le Retrait du politique: travaux du centre de recherches philosophiques sur le politique* (Paris: Éditions Galilée, 1983), 71-88.
4. Se *News in a Globalized Society*, red. Stig Hjervalld, (Göteborg: Nordicom, 2002); Edward S. Herman and Robert W. McChesney, *The Global Media: The New Missionaries of Corporate Capitalism* (London & Washington: Cassell, 1997); and *Journalism and the New World Order: Gulf War, National News Discourses and Globalization*, red. Stig A. Nohrstedt and Rune Ottosen (Göteborg: Nordicom, 2000).
5. Karl Kautsky, *Die Klassengegensätze von 1789* (Stuttgart, 1889); Franz Mehring, *Die Lessing-Legende* [1894] (Berlin: Dietz, 1967).
6. Projekten är kortfattat dokumenterade i utställningskatalogen, *Documenta 11 – Platform 5: Exhibition* (Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz, 2002).
7. Gonzalez-Torres kritik diskuteras av Anthony Downey, ”The Spectacular Difference of Documenta XI,” *Third Text* 62, vol. 17, no. 1 (March 2003): 91.
8. Robert W. McChesney, *Rich Media, Poor Democracy: Communication Politics in Dubious Times* (Urbana: University of Illinois Press, 1999).
9. Homi Bhabha, *The Location of Culture* (London & New York: Routledge, 1994), 35-39; Néstor García Canclini, *Hybrid Cultures: Strategies for Entering and Leaving Modernity*, trans. Christopher L. Chiappari and Silvia L. López (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995), 1-11, 206-263; Guillermo Gómez-Peña, *Warrior for Gringostroika: Essays, Performance Texts, and Poetry* (Saint Paul: Graywolf Press, 1993), 43-44.
10. Otto Bauer, ”The Nation,” i *Mapping the Nation*, red. Gopal Balakrishnan (London: Verso, 1996), 54f. (translation modified); *Die Nationalitätenfrage und die Sozialdemokratie*, rev. ed. 1924 (Glashütten im Taunus: Detlev Auvermann, 1971), 117. För en mer ingående diskussion om Bauers ståndpunkt i relation till samtida idéer om mellanrummets kultur, se Stefan Jonsson, *Subject Without Nation: Robert Musil and the History of Modern Identity* (Durham: Duke University Press, 2001), 263-270.
11. Edward Said, *Culture and Imperialism* (New York: Alfred A. Knopf, 1993), 32, 51-52, 66-67.

12. Walter D. Mignolo, *The Darker Side of the Renaissance: Literacy, Territoriality, and Colonization* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1995), 11-25.
13. Min beskrivning är generaliserande. Som medieforskaren och Afghanistankännaren Elisabeth Eide betonat fanns det givetvis västerländska medier, särskilt i Norge och övriga Skandinavien, som ansträngde sig för att förmedla synpunkter på kriget från den muslimska världen. Men dessa undantag är av den sort som bekräftar regeln. Att några nyhetskanaler fann det angeläget att publicera kommentarer och analyser från personer av afghanskt eller muslimskt ursprung var ett välkommet avsteg från den norm som säger att västerländska medier på egen hand ger en god och opartisk tolkning av världen. Men det faktum att dessa avsteg måste göras, att progressivare medier måste göra så stora ansträngningar för få in de andras röster, visar just hur stark själva normen är.
14. Hans-Ulrich Gumprecht i *Merkur* 55 (nov 2001): 1048-1054.
15. Martin Heidegger, "The Age of the World Picture," in *The Question Concerning Technology and Other Essays*, trans. William Lovitt (New York: Harper and Row, 1977), 115-154.
16. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, The Cultural Logic of Late Capitalism* (Durham: Duke University Press, 1991), 411: "There comes into being, then, a situation in which we can say that if individual experience is authentic, then it cannot be true; and that if a scientific or cognitive model of the same content is true, then it escapes individual experience."
17. Jameson, *Postmodernism*, 51-54.
18. Bill Nichols, "Documentary Film and the Modernist Avant-Garde," *Critical Inquiry* 27 (2001), no. 4: 580-610.
19. Jag refererar till den svenska översättningen av Timothy Garton Ashs artikel: "Välkommen till Matrix!" *Dagens Nyheter* 17 juni 2003.