

Spridda Anteckningar

Har konsten någon fiende?

Är underhållningsbranschens företrädare konstarnas fiender?

Underhållningsbranschen söker ständigt erövra konstens uttrycksätt och idéer och inkorporera dessa i sina produkter; samtidigt förenklas, avskalas och reduceras och töms konsten på sitt innehåll och sin estetik, endast det ytliga maneret och utanverket återstår.

Musiken synes vara värst utsatt för denna plundring. Musikens område är praktiskt taget helt nivellerat. Allt är utslätat till en akustisk yta som kanske kan ge en viss omedelbar tillfredsställelse, men som försvinner momentant när ljudflödet upphör. Troligtvis är det en av orsakerna till den ökande konsumtionen av ”musikaliska tapeter”; musiken övergår till ett slags akustiskt knark.

Även bildkonsten är utsatt för samma anfallsstrategi från reklam- och underhållningsbranschen. Litteraturen kanske har klarat sig undan i någon mån, även om underhållningslitteraturen profiterar i hög grad på vad seriösa författare åstadkommer.

Om man tror att konsten har något egenvärde, kan tillföra kvalitativa egenskaper och andliga dimensioner som underhållningsbranschen inte kan erbjuda, vilken inriktning bör då konsten och dess utövare ta?

Skall man sträva mot att skapa olika revir inom konsterna, revir av den art att de omöjligt kan erövrats och stöpas om till enkla underhållningsprodukter? Vissa tecken tyder på att detta är en möjlighet till försvar eller oåtkomlighet. Olika minimalistiska tendenser och uttryck kan ibland ses som reaktion på detta förhållande. Konstverken kan bli så extrema att de blir odugliga som underhållningsprodukter eller att konstverken blir så strukturellt komplexa eller rent av uppfattas så motbjudande att de anses diskvalificerade för sådana ändamål.

Konsten handlar inte om vad man borde göra, eller vad andra tycker att man skall göra – inte ens vad man själv vill göra – utan om vad man **kan** göra.

Den avskalade och rena formen

L’image réduit = bilden som är befriad från sin historia och innehåll, bilden som saknar narrativa elementet.

Den avskalade och rena formen som vilar i sig själv

”Rörelsen skapar tiden” är en utsaga som många anser vara sann. Utan rörelse skulle således ett tidlöst tillstånd skapas.

I den konkreta och konstruktivistiska bildkonsten saknas vanligtvis(ofta) rörelsemomentet eller innehållsaktiga element eller associationer som beskriver rörelse.

Det ”tidlösa” tillståndet i sådana bilder känns för mig mycket attraktivt, ett reningsbad för själen.

Vi lever i en tid där all sorts rörelse och dynamiska processer ständigt sköljer över oss – en exponering som är mycket svår att värja sig från. Ju hastigare och våldsammare rörelsen är desto större kick skall man få – tror man.

När rörelsenivån av olika skäl är låg i ett verk så tillförs extra rörelseelement för att hela tiden skruva upp rörelsedynamiken till toppunkten.

Ett exempel: Eurovisions-schlagern

Det överordnade.....

Är det överordnade i konsten dess innehåll i form av material och struktur? Kan konstverket förmedla ett specifikt transcendentalt eller sublimt innehåll som inte kan beskrivas i ord? Är konstverket enbart en kanal, ett medium eller en bärvåg för ett budskap eller kommunikation som inte har med konstverket som fysiskt objekt att göra.

Det underordnade i konsten är sådant som t.ex. vilket material som har utnyttjats eller vilka verktyg och kompositionsmetoder som har kommit till användning, etc.

När det underordnade blir verkets innehåll vad händer då

En komponists funderingar:

Man kan urskilja några fundamentala och särskiljande idéer inom konsten, idéer som länge har existerat inom olika kultursfärer. En sådan är föreställningen att konsten skall eller bör vara “man-made”. Att människan är till fullo ansvarig för det konsnärliga verkets idé och realisation kan tyckas vara självklart, men vår tid har en annan mekanism i konstskapandet fått en allt större utbredning. Konsten har i tilltagande grad blivit “machine-made”. Denna utveckling innebär inte bara att nya verktyg tillkommit, som kan betraktas som enbart förlängningar av penslar, pennor, notpapper, etc., utan att produktionsmekanismer har tillkommit som helt eller till stora delar reducerar konstnärens insatser och ansvar. Särskilt påfallande är denna process inom den modernistiska konstmusiken, där sedan länge en tilltagande användning av “datorstödd” komposition har ägt rum. De estetiska och

konstnärliga aspekterna av detta tillstånd är fram till denna dag mycket ofullständigt belysta och utvärderade. Den extrema teknikfixeringen, som också tränger in i de traditionella konstområdena, snarast hindrar än uppmuntrar analytiker inom konst och estetikdisciplinerna.

En textkomponists funderingar

Synen på hur text skall förhålla sig till musik har växlat betydligt under musikhistoriens gång, alltifrån den gregorianska sången till dagens rappande. Ibland har texten mest tjänat som en slags "bärvåg" för det musikaliska uttrycket. Igor Stravinskij intog kanske en av de mer extrema attityderna till texten genom att föredra latinet för sina vokala kompositioner därför att ingen vet med säkerhet hur det egentligen skall uttalas. De flesta förstår inte heller vad texten betyder. Komponisten skaffar sig på så sätt en stor frihet gentemot texten t.ex. genom att rytmiska betoningar kan läggas hur som helst i melodiken.

Under vissa perioder låg texten närmare det talade ordet som i "recitativo secco" en form som var mycket omhuldat i den tidiga operakonsten. Vid andra tidpunkter i utvecklingen följde texten musiken parallellt genom att i talform framföras av skådespelare till en lämplig instrumentalsats, som i melodramen. Mellankrigstidens stora intresse för talkörer är ett annat uttryck för att organisera texten i musikliknande former såsom Ernst Toch's kända "talfuga" som enbart bygger på geografiska namn.

Under 1900-talets modernistiska rörelser har vi sett många olika prov på hur text har använts både i poesin och i samband med musik. Åtskilliga mer eller mindre lyckade experiment med ord och språk har gjorts under vårt sekel t.ex. futurismens fantasifulla användning av ljudhärmande ord, dadaismens slumpdikter, den franska lettrismens stavelsekonstruktioner utan egentlig semantisk betydelse, "poesie sonore" eller "sound-poetry" där ordens ljudliga och klangliga egenskaper är i fokus för konstnärens intresse, alltså ett slags närmande till musiken från poeternas sida.

Ytterligare en riktning inom ordkonsten skall nämnas här nämligen den konkreta poesin som i princip är en svensk "uppfinning". 1953 publicerade Öyvind Fahlström manifestet för konkret poesi i undergrundstidskriften "Odyssé", vilket veterligen är första gången uttrycket konkret poesi har använts. En inspirationskälla var den franske komponisten Pierre Schaeffer med sin konkreta musik. Fahlström som själv var den förste att producera sig inom denna konstart fick ett mycket stort inflytande på några av de unga svenska poeterna och författarna på 60-talet som Bengt Emil Johnson, Mats G. Bengtsson, Jarl Hammarberg, Torsten Ekblom, Åke Hodell, m.fl.

Fahlström visade också vägen när det gäller att bryta ny mark för poesin genom sina medieegna texter för t.ex. radion. 1963 skrev han ett längre stycke för Sveriges radio med titeln "Fåglar i Sverige" som blev epokgörande och en inspirationskälla för den ovan nämnda poetgenerationen. Fahlström förebådade den s.k. postmodernismen genom att kombinera olika konstnärliga genrer på ett ganska oväntat sätt. I "Fåglar i Sverige" integreras t.ex. populärmusik med texten på ett vis som för tankarna till det som Robert Rauschenberg kallade "Combines", t.ex. Fahlströms användning av populärmelodin "Telstar". Sveriges Radio var 1960-talet mycket intresserad av att experiment gjordes i radiomediet. Alltfler konstnärer ville vara med och arbeta inom radiomediet också bland komponisterna t.ex. jag själv och Arne Mellnäs.

Även utomlands fanns ett spirande intresse för denna "radiokonst". 1967 beslöt ett halvt dussin Europeiska radiostationer att inleda ett samarbete inom denna genre. Man kunde emellertid inte enas om ett lämpligt samlingsnamn. I Sverige tog vi då saken i egna händer och kallade området kort och gott för "Text-ljudkompositioner. Det är svårt att koncist

definiera detta begrepp. Området är ganska diffust i konturerna. Man kan snarast beskriva det som en korsningspunkt mellan olika mer eller mindre experimentella texter, musik och betydelsebärande ljudförlopp. Det finns dock vissa gemensamma drag som bildar dess kärna. Text-ljudkompositioner föreligger nästan alltid i inspelad form. Musik, i den mån den förekommer, är många gånger insatt som ett slags collageelement ofta med en associativ eller symbolisk funktion, t.ex. som i Åke Hodells stycken. Textmaterialet bland de svenska verken sträcker sig över ett ganska stort spektrum från det abstrakta och lyriska (t.ex. av Bengt Emil Johnson) till det extremt entydigt politiska (Hodell), men även minimalistiska former eller "syntetiska språk" har använts (Sten Hanson, Johnson, m.fl.). En intressant bieffekt när det gäller valet av just Text-ljudkompositioner som samlingsnamn för detta område är att det fick ett visst genomslag även internationellt, särskilt inom det anglo-amerikanska språkområdet. Även om man kanske i dag inte finner så många nya konstnärer som säger sig arbeta med Text-ljudkompositioner så har det likafullt haft ett betydande inflytande på många textkonstnärer världen över och det är inte särskilt ofta som en ny erkänd konstform föds i Sverige, men så är faktiskt fallet med denna genre.

Konstens syften och mening:

Konstnären bör sträva efter att skapa det unika, det särpräglade det som öppnar nya estetiska horisonter och genererar nya idéer.

konstverket bör förmedla de sublimes och de översinnliga upplevelsorna till mottagaren.

konstverket bör också kunna uppväcka de transcendentala, de upphöjda och förändliga skikten hos människan. (april 2009)

Konstens uppgift är inte att i första hand roa eller underhålla. Om konstverket mot förmodan ändå har sådana effekter så är ingen skada skedd om konstverkets huvudinriktning avser ovanstående ambitioner,

Konstnären är snarast ett medium, en förmedlare i Duchamps mening. Konstnären själv kan i många fall vara omedveten om hur detta går till, men måste utveckla sin sensibilitet och intuition med detta för ögonen.

Underhållningens karaktäristik:

Strävan efter största möjliga *expressionism*,

fullständigt ohejdad och ohämmad *utlevelse*,

maximal *hedonism*

högsta möjliga *action-nivå*

Den Institutionella Konstteorin eller EAM och konstmusikens värld.

1) "Ett konstverk är ett det som Konstvärlden (Art World) har utnämnt till ett konstverk på grund av att den uppskattar den."

eller

"Ett kvalitativt konstverk är det som konstvärlden har utnämnt till ett sådant eftersom man uppfattar det som kvalitativt högstående."

2) Vad är konstvärlden (Art World)?

3) The Art World sägs ha skapats av sociologen Howard Becker, George Dickie och Arthur Danto. Den består av konstens institutioner, kritiker, kuratorer, konstvetare, gallerister, etc. samt den aktivt intresserade publik som regelbundet besöker utställningar, som läser om konst och som eventuellt köper den.

3) Den akusmatiska konsten har också sin "Art World" - i George Dickies och Arthur Dantos mening - både internationellt och nationellt och som består konsertarrangörer, radio-, TV- och skiv-producenter, repertoarkommittéer, musikkritiker och journalister, jurymedlemmar i kompositionstävlingar, stipendiekommittéer, etc. Dessa personer gör ständigt konstnärliga bedömningar och kvalitetsvärderingar på grunder som oftast är helt omöjliga att penetrera och förstå för en utomstående. Naturligen finns ingen allmän konsensus i detaljer när det gäller dylika heterogena grupper, något som går att slå ner på, men överraskande nog kan man ofta finna en ganska utvecklad samstämmighet bland dessa slumpvisa persongrupperingar. En komponist, som råkar bli fullt godkänd av "the Art World", kan lätt surfa på en våg av framgång, medan andra komponister - vilka förefaller lika kompetenta - aldrig får en chans.

Musikens konstvärld tycks etablera och i praktiken följa något som liknar en ranking lista för de verksamma komponisterna. Troligtvis skulle en sådan sak omedelbart förnekas i alla officiella sammanhang av konstvärldens representanter. Detta betyder dock att enskilda kompositioner betygsätts enligt tillfälliga och diffusa estetiska och konstnärliga kriterier. Konstvärldens olika preferenser och gillanden ändrar sig ständigt. Etablerade komponister kan snabbt och enkelt bli ersatta av nykomlingar à la mode. Trots det kan några fortfarande stå i ett konstnärligt fokus under en ansenligt lång tid även då helt nya estetiska trender och moden dominerar konstmusik-scenen. Konstvärlden liknar meteorologin. Man måste flitigt och regelbundet göra nya prognoser och analyser för att förstå vilka trender som är för handen vid ett givet tillfälle.

En intressant fråga är hur skulle man mer insiktsfullt kunna förstå de mekanismer som synes ligga bakom dessa estetiska värderingar. Vilka är de estetiska egenskaper hos vissa kompositioner, vilka synes attrahera den elektro-akustiska konstvärlden i så hög grad?

Några funderingar om EAM:s ställning i kulturlivet (1996)

Trots att merparten av all seriös musik konsumeras via inspelningar i någon form intar man i konstmusikkretsar nästan alltid en skeptisk och nedlåtande attityd till den inspelade musiken. Den inspelade musiken utgör för dessa ledande personer inom konstmusikens "art-world" ett "burkat" surrogat, "ein ersatz" av lägre dignitet för estradframförd musik, eller som John

Cage säger: ”It has no more value than a postcard”. Särskilt utövande musiker uttrycker gärna en sådan nedlåtande och arrogant ståndpunkt.

EAM, som redan i sin grundform är fastlagd i inspelad form kommer med en sådan inställning alltid att vara i ett hopplöst underläge. Då den p.g.a. sitt framförande-medium aldrig kan bli ”levande” som ett estradframförande med ”levande” musiker är den dömd att för evigt stå i konstmusikens skugga som en underlägsen konstart. En dylik syn på en ny konstart är ju inte helt ovanlig bland de konstarter som vuxit fram under 1900-talet. Man kan här nämna filmen visavis teatern och fotografien visavis stafflimåleriet. Än i dag träffar man på personer som envisas med att höja den gudomliga teaterkonsten till skyarna på den plebejiska filmens bekostnad - trots att båda numera är accepterade som självständiga konstarter med sina egna konstnärliga och estetiska förutsättningar.

Alltför länge har EAM:s utövare arbetat för ett erkännande av denna konstart bland musiklivets ledande kretsar som en konstnärligt jämbördig del inom den seriösa konstmusiken. Som bäst har man uppnått en slags neutral tolerans. Jag tror att det är hög tid att arbeta efter en ny strategi för denna konstart som nästan alltid får stå i skymundan när det gäller mediabelysningen.

De gamla grekerna ville skapa ordning. Ordningen var en del av skönheten. Ur kaos som representerade oordningen skulle man sträva mot kosmos som var den högsta ordningen. Under 80- och 90-talen vill man inom musiken göra tvärtom. Varför? Vilka blir de estetiska konsekvenserna?

Den instrumentala musiken står genom sin abstrakta natur alltid mycket långt från ”verkligheten”, det är både en styrka och en svaghet. Styrkan ligger i dess egenskap av att vara helt och hållet ”man-made”. Svagheten är dess benägenhet att bli så abstrakt att den förlorar kontakten med livet utanför. (jfr Cage” konsten skall vara gränslöst gentemot livet själv.”) Är det därför man måste ge den en ”social dimension” genom live-framföranden till varje pris? EAM:s mimetiska inslag, vilket kan regleras efter önskan, står därför närmare verkligheten. Svagheten är här att verkligheten kan tränga sig på alltför mycket. När verklighetsflykt är lyssnarens åstundan utgör ofta EAM ett dåligt alternativ.

Estetiken ses nästan alltid utifrån mottagarens, betraktarens, lyssnarens perspektiv. Dock är det minst lika intressant att vända på steken och se de estetiska idéerna och effekterna utifrån upphovsmannens synvinkel. Det kan ge en helt annorlunda bild.

Den industriella populärkulturens alster ger i bästa fall en kortvarig, flyktig, mer eller mindre stark tillfredsställelse. Den betydande konsten kräver ofta ett umgänge över en längre period och kanske inte ger någon tillfredsställelse alls vid första mötet. Är inte detta en av de nya konsten största problem i mötet med mottagaren, lyssnaren, betraktaren, sällan exponeras mer en gång för ett visst verk?

FORM - INNEHÅLL

Aristoteles anses vara den förste som behandlade förhållandet form/innehåll.

Det är en utbredd uppfattning att form och innehåll ej kan separeras i musiken. Musikens innehåll är dess form (Jfr. datormusiken och EAM där de valda algoritmerna och tekniska produktionsmetoderna ofta behandlas som om de vore verkets innehåll).

Hanslicks tes: "Tönend bewegte Formen sind einzig und allein Inhalt und Gegenstand der Musik"

(Musikens innehåll och föremål är endast och allenast former i tonande rörelse)

Problemets kärna ligger i hög grad i vad begreppen FORM och INNEHÅLL faktiskt betyder(konnoterar) i detta sammanhang, vad de står för.

Vad konstituerar en form i musik och vad konstituerar en form i EAM? Är det samma element i båda fallen? Duration, amplitud och tonhöjd utgör de fysikaliska dimensionerna som ljudande former är uppbyggda med.

Ju enklare relationer mellan dessa element desto klarare uppfattbar form ur perceptuell synpunkt, vilket inte nödvändigtvis innebär mer värdefulla former ur konstnärlig eller estetisk synpunkt.

En oklar form är amorf(formlös, oformad)

Vitt brus är det mest amorfa audio-materialet.

Inom det visuella området framställ objektet två- eller tredimensionellt. Enkla geometriska former har oftast entydiga och klara relationer mellan sin dimensioner. Är entydigt definierade, typ: trianglar, kvadrater, romber, cirklar, etc. De kan lätt klassificeras.

Enkla relationer mellan de ljudande objektens fysikaliska dimensioner gör inte nödvändigtvis dessa mer lättklassificerade.

Inom EAM kan det ljudande objektet betraktas som den minsta förmdel som ett klingande förlopp eller helt stycke innehåller, är uppbyggt av. Uppenbarligen finns det former av varierande storlek också inom EAM ända upp till makronivån.

Enkla formschemata bildar större former inom den klassiska konstmusiken t.ex. Rondoformen: A B A C A D A etc. För den något tränade lyssnaren är dessa makro-former lätta att känna identifiera och klassificera. Är det en estetiskt, konstnärlig fördel?

Hur förhåller det sig inom EAM?

Charles Dodge säger att han ofta använder en "ackumulativ" formprincip: A, AB, ABC, ABCD, ABCDE, etc.

En lerklump kan lätt formas till en sfärisk form, en boll t.ex. Det amorfa materialet formas till en enkel, igenkännbar form. Kan motsvarande utföras inom EAM?

Ett klingande föremål t.ex. en treklang anslaget med mezzoforte på ett piano i fem sekunder har uppenbarligen en form som kan beskrivas i perceptuella eller fysikaliska termer. Har den något innehåll? Om man spelar en succession av 12 olika treklanger med olika duration kommer då ett innehåll att uppstå. Nej säger Hanslick, m.fl.

Vad kan då musikens eller EAMs innehåll betyda om man hävdar att det finns ett dylikt?

Innehåll behöver ej betyda en litterär utsaga, diskurs.

(romankonsten däremot tycks mycket hög grad vara baserade på litterära diskurser och bara i någon mån på formtänkande. Ett viktigt särskiljande drag mellan dessa båda konstformer?)

Innehåll, mening, betydelse, association tolkning, kulturellt sammanhang kan vara mer eller mindre synonyma.

emotionell utstrålning, affekter kanske också.

Jfr. talspråket som en serie ljudande objekt. Vi ger ett egentligen meningslös ljudobjekt eller serie av ljudobjekt ett mycket bestämt innehåll, betydelse. T.ex. ljudobjektet "staket" vilket har fått en helt entydigt betydelseinnehåll.

En liknande process kan också äga rum inom musiken och EAM. Innehållet kan alltså oftast vara av "utommusikalisk" karaktär, ett extra element som som vi "klistrar" fast på musikens akustiska manifestation. Vi kan ge lyssnaren en första vink redan i verkets titel och senare naturligtvis i verkkommentaren. Verkets innehåll kan även vara en del av kulturella överenskommelser, ett kulturellt samförstånd.

Innehållet behöver inte a priori vara av sammansatt komplex natur, ett litterärt program. En coca-cola flaska innehåller vanligtvis bara en sak, nämligen coca-cola.

Man kan dock inte utesluta att vissa konstverk kommer mycket nära ett innehållslöst tillstånd i Hanslicks mening, eller att innehållet är så väl gömt, omedvetet utformat eller kodat att det inte är möjligt att analysera eller förstå verkets mening - även om man misstänker att det finns en sådan. Innehållet i Paul Lansky's "Night Traffic" är naturligtvis Lansky's redovisade upplevelse av night-traffic-ljudet, en personligt "avbildande" eller efterbildande i Platons mening.

LGB feb.03

Om estetiska preferenser och värderingar

Praktiskt taget alla konstnärliga och musikaliska företeelser och kulturella yttringar kan härledas till estetiska preferenser och värderingar. I grunden finner man på ett eller annat sätt alltid idéer och föreställningar som kan sägas vara av estetisk natur. Om vissa estetiska preferenser omfattas av många kan dessa preferenser utvecklas till normativa värdesystem och ett slags estetisk konsensus inträder. Ökar antalet anhängare av ett dylikt värdesystem till att omfatta mycket stora grupper kan dessa preferenser få karaktären av ett system av estetiska doktriner, ett estetiskt paradigm har etablerats. Ett exempel på ett estetiskt paradigm av denna typ är vårt västerländska tonsystem, den liksvävande temperaturen. Merparten av all västerländsk konstmusik efter 1600-talet har baserats på detta system, som mycket få numera ifrågasätter. Under 1700-talet blev den liksvävande temperaturen fullt genomförd. Ett dylikt system får en ställning som kan liknas vid naturlagar. Emellertid finns det inte inget **absolut**, av gud givet estetiskt eller konsteoretiskt värde per se i en sådan uppsättning doktriner, även om det ibland kan förefalla så (det har framhållits att tonsystemen ibland har vidmakthållits av politisk/samhälliga skäl eller för att undvika förändringar i den allmänt rådande världsbilden). Den liksvävande temperaturen rönt också ett visst motstånd när det lanserades i tilltagande omfattning under 1600-talet.

Ett system av estetiska värderingar kan också bilda basen för kvalitativa bedömningar och utsagor, t.ex. vad som är bra eller dåligt. En person som inte kan intonera den liksvävande temperaturen korrekt anses som en dålig musiker. De sedan länge etablerade estetiska doktrinära systemen får således ofta karaktären av oomtvistade "naturlagar" som kan åberopas i olika kvalitetsbedömningar

Dock behöver inte ett estetiskt värdesystem nödvändigtvis omfattas av ett mycket stort antal personer för att fungera. Musik- och konsthistorien ger många exempel på gruppbildningar och konstnärliga skolor som stigit fram och försvunnit under tidens gång. Även små grupperingar kan ha haft en framträdande plats i kulturlivet under vissa tidsperioder. Ibland har sådana system konkretiserats i form av konstnärliga manifest - många gånger i en starkt rigid form, t.ex. som vissa manifest av de italienska futuristerna. En uppsättning estetiska värderingar och preferenser, som delas av en begränsad grupp konstnärer, kulturfunktionärer och konstlärare kan likafullt agera dogmatiskt och inflytelserikt i frågor rörande konstens kvalitetsnivåer - bra eller dåligt, intressant eller banalt, etc. Värdegemenskap av denna typ är inte sällsynta och kan ofta vara lokala och tidsbegränsade.

Mycket långlivade estetiska värdesystem utvecklas med tiden till konstens fundament och framstår närmast som orubbliga betongblock, men precis som inom naturvetenskapen framkommer nya företeelser och upptäckter som kullkastar tidigare system. Ett exempel är just den "rena" stämningen som till slut fick ge sig för framväxten av den liksvävande. En kontinuerlig erosion drabbar också de mest etablerade estetiska värdesystemen och troligtvis "dör" även de mest rotfasta estetiska paradigm, även om konsten inte i sig själv dör så definitivt och slutgiltigt såsom Arthur Danto tycks mena.

Mindre och lokala värdesystem kan vara svåra att genomskåda och analysera, men deras existens är lika fullt lätta att påvisa. Ständigt tas beslut när det gäller konstnärliga och kulturella frågor; kvalitativa beslut som kan få stora konsekvenser för konsten, konstnärerna och kulturlivet och som är baserade på obskyra, oredovisade och dolda värdegemenskap. Vem som helst som har deltagit i någon form av juryarbeten, stipendiekommittéer, intagningsnämnder, programråd, etc. kan verifiera detta förhållande.

