

**Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt (red.)**

# KUNST, KVALITET OG POLITIKK

Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000

**22**

©Norsk kulturråd 2001

Rapport nr  
ISBN 82-7081-095-9  
ISSN 8006-5802

Norsk kulturråd  
Grev Wedels plass 1  
0151 Oslo  
Telefon 22 47 83 30  
Faks 22 33 40 42  
E-post kultur@kulturrad.dep.no  
www.kulturrad.no

Opplag: 1000  
Design: Månelyst  
Sats og trykk: Print House as

Norsk kulturråds rapportserie omfatter skrifter som kan ha forsknings- og utredningsmessig interesse for Norsk kulturråd, for deler av norsk kultur- og samfunnsliv, og for forskere og utredere på kulturfeltet. Kulturrådet utgir i tillegg en notatserie med mer foreløpig og begrenset siktemål.

Rapportserien redigeres av Norsk kulturråds utredningsenhet og utgis av Norsk kulturråd. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i rapportene, står for den enkelte forfatters regning – og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

# INNHold

INNLEDNING.....	6
DEL I: KVALITET OG KUNSTVERK .....	17
Poul Erik Tøjner Er kvalitet knyttet til kunstværket? .....	18
Lars Vilks Om kvalitetsbegreppet i kunsten .....	36
DEL II: KVALITET OG FORVALTNING .....	41
Svein Bjørkås Forvaltning av kvalitet i kunsten .....	42
Jon Bing Hvordan kan en kunstpolitikk se ut? .....	55
Frode Sannum Et regionalt perspektiv på kunstpolitikken .....	75
Ellen Horn, Trond Helleland, Stein Olav Henrichsen Kunst og politikk .....	85
DEL III: KVALITET OG KUNSTOMRÅDER .....	97
<b>Billedkunst</b> Øyvind Storm Bjerke Kuratorenes roller og verdier .....	99

Ina Blom	
Hegemoni, mangfold og ensretting .....	107
Debatt billedkunst .....	112
<b>Scenekunst</b>	
Anne-Britt Gran	
Kvalitet før og når - kvalitetskriterier i omløp .....	115
Debatt fri scenekunst .....	124
<b>Litteratur</b>	
Kjersti Bale	
Mellom kunst og kitsch, om litterære kvalitetskriterier .....	128
Jan H. Landro	
Hvem skal bli kjøpt inn? .....	138
Debatt litteratur .....	148
Om forfatterne .....	150
Konferanseprogrammet .....	152
Utredninger fra Norsk kulturråd .....	154

## INNLEDNING

### Bakgrunn

Å fordele offentlige midler til kunst ut ifra kunstneriske kvalitetskriterier er en av Norsk kulturråds hovedoppgaver. Kulturrådet har knyttet til seg et vidt nettverk av sakkyndige fagutvalg til å bistå seg med de kunstfaglige kvalitetsvurderingene. Fra tid til annen vekker disse vurderingene offentlig debatt. I årenes løp har det for eksempel mange ganger vært heftige ordskifter om innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur. I enkelte avisoverskrifter er således 'Vurderingsutvalget for prosa' blitt anklaget for 'litterært øksemord' og 'avskrekkende nulling'. Også andre tildelinger av midler fra Kulturrådet har vekt debatt. Fra de seinere åra gjelder det for eksempel tildelingen av støtte til fri scenekunst.

Det er ikke merkelig at Kulturrådets bidrag til forvaltningen av kunstnerisk kvalitet fra tid til annen skaper strid. Kulturrådet befinner seg i et spenningsfelt mellom samfunnsområder og verdier som kan synes ganske uforenlige, nemlig mellom 'kunst', 'byråkrati' og 'politikk': Innenfor *kunstheltet* står tradisjonelt den enestående kunstneriske kvaliteten og det originale individuelle ut-

trykket i fokus. *Byråkratiet* setter heller saklig likebehandling og regelorientering i høysetet. På *politikk*kområdet er det snarere rettferdig fordeling og effektiv måloppnåelse som teller. I dag er det dessuten kanskje enda vanskeligere enn før å komme til enighet om kriteriene for kunstnerisk kvalitet. Fins det egentlig noe grunnlag for kulturpolitisk konsensus om kunstneriske kvalitetskriterier i vår kaotiske postmoderne kultursituasjon? Men selv om det prinsipielt er vanskelig å bli enig om gyldige kriterier for bedømmelse av kunstnerisk kvalitet – og selv om kunstfaglige, byråkratiske og politiske tenkemåter er vanskelige å forene – vil en kulturpolitisk myndighet som Kulturrådet i praksis *måtte* finne fram til operative måter å forvalte kunstnerisk kvalitet på.

Slike problemstillinger dannet bakteppet for Norsk kulturråds årskonferanse om 'Kunst, kvalitet og politikk' i Grieghallen, Bergen, 15. og 16. november 2000. Vel 275 deltok på konferansen, som første dag var organisert i en plenums sesjon omkring det overordnede temaet 'Kunst og kvalitet' – og deretter delt inn i tre tematiske seminarer om billedkunst, scenekunst og litteratur. Hovedtema andre dag var 'Kunst og politikk'. Det vil si at man gikk nærmere inn på hvordan forvaltningen av kunstnerisk kvalitet i praksis kan ivaretas i kulturpolitikken.

Rapporten er bygd opp av tre deler som i høy grad korresponderer med konferansens struktur. I del I drøftes forholdet mellom kvalitet og kunstverk på et overordnet plan. I del II inngår foredragene som omhandler den kunstpolitiske forvaltningen av kvalitet. Del III består av innlegg som drøfter kvalitetsvurderinger på de enkelte kunstområdene.

## Kunstnerisk kvalitet – verk eller kontekst?

Kan hva som helst bli definert som kunst? Det er et av de grunnleggende spørsmål som direktør Poul Erik Tøjner stilte i åpningsforedraget 'Er kvalitet knyttet til kunstverket?' Det er samtidig det provoserende, problematiske og uavklarte spørsmålet kunstlivet har stått overfor siden Marcel Duchamp stilte ut sitt berømte urinal ('Fontene') i New York i 1917. Ved å plassere dette trivielle

og litt frastøtende objektet fra dagliglivet innenfor kunstmuseets institusjonelle rammer 'omskapte' Duchamp et urinal til et kunstverk. Men er det da denne typen demonstrative handlinger som skal bestemme hva som er kunst? Er kunstnerisk kvalitet knyttet til teatralisk iscenesettelse innenfor bestemte kunstinstitusjonelle kontekster – eller er kvalitet noe som primært knytter seg til 'verket selv'? Det var slike spørsmål Tøjner drøftet i sitt foredrag (jf. også Storm Bjerkes innlegg). Den 'institusjonelle kunstteorien', som lenge har hatt en dominerende posisjon blant kunstnere og kunstteoretikere, hevder det første: Det er institusjonen – ikke verket selv – som definerer hva som er kunst. Et objekt får først kunstnerisk mening når det blir plassert innenfor for eksempel et utstillingsrom og definert som kunst. De språklige handlingene og den romlige konteksten rundt kunstverket bestemmer således om det 'er kunst'. Det var altså verken objektet (urinalet) eller konteksten (utstillingsrommet) i og for seg, men Duchamps *handling* (å plassere urinalet i utstillingsrommet) som skapte kunstverket, ifølge Tøjner. Ut ifra et slikt perspektiv blir kunst*prosjektet* gjerne viktigere enn kunst*verket* (Lars Vilks). Kunsthandlings betydning i samtidskunsten er også et viktig fundament når teaterviter Anne-Britt Gran i sitt foredrag utviklet et sett av kvalitetskriterier for vurdering av kunstuttrykk.

Men den institusjonelle kunstteorien fører jo til at 'alt kan bli kunst', vil mange hevde. *Det* skaper problemer for mange kunstnere og kunsteksperter: De må forsvare en slags kvasisosiologisk og relativistisk kunstdefinisjon som står i fare for å bite seg selv i halen og på lang sikt undergrave hele kunstinstitusjonen. Hvis 'alt kan bli kunst', blir det dessuten vanskelig å forsvare en offentlig kunstpolitikk: Hvorfor skal myndighetene støtte særskilte kunstytringer framfor andre, hvis det er slik at 'anything goes'? Hvordan skal de argumentere mot populistiske angrep på mye samtidskunst som 'keiserens nye klær'? Tøjner er for sin del betinget kritisk til den institusjonelle kunstoppfatningen. Han mener at vi risikerer å få 'dårlig kunst' i det offentlige rom hvis vi tar utgangspunkt i at kvalitet er noe som primært skapes av institusjonen eller konteksten. I stedet argumenterer han for at den kunstneriske kvaliteten er knyttet *både* til *verk* og *kontekst*.

Kunstneren og kunstteoretikeren Lars Vilks drøftet beslektede spørsmål i sitt foredrag. Han peker først på at det tradisjonelle estetisk-essensialistiske kunstsynet gikk ut ifra at kunstnerisk kvalitet var noe naturgitt som lå 'i kunsten selv'. Bare noen få særskilt talentfulle enkeltpersoner – genier – kunne skape kunstverk av høy kvalitet. Det var egentlig også bare et utvalgt fåtall som virkelig kunne bedømme hva som hadde høy kvalitet. Å felle slike estetiske dommer forutsatte en evne til 'intuitiv skuen' som bare et fåtall kunstkyndige hadde tilgang til. Dermed burde også bare det kunstsakkyndige fåtallet som forvalter relevant 'fagkunnskap', ha rett til å avgjøre kvalitetsdommer ved tildeling av offentlige midler til kunstformål. Tankegangen bidro til å legitimere en elitær estetisk maktkonsentrasjon.

Den institusjonelle kunstteorien står imidlertid fortsatt sterkt i kunstverdenen – både blant kunstteoretikere og samtidskunstnere. Ifølge dette synet er alle deler av kunstlivet basert på 'överenskomelser i konstvärlden og har ingen existens utanför denna' (Vilks). Men heller ikke dette perspektivet unnslipper problemet med maktkonsentrasjon: Hvis kunstnerisk kvalitet er noe som 'skapes' når et 'kunstverk' (en idé, et prosjekt) transporteres gjennom det nettverket av aktører og institusjoner som definerer kunstverdenen (den institusjonelle konteksten), sier det seg selv at noen aktører og institusjoner får mer makt over 'den sosiale produksjonen av kvalitet' enn andre. Ifølge den institusjonelle kunstteorien skapes dermed 'høy kvalitet' ved at kunstverk passerer gjennom et 'högklassigt nätverk', det vil si et institusjonelt nettverk av de beste og mest innflytelsesrike kritikerne, de beste galleriene og museene og de mest framstående kuratørene, ifølge Vilks. Det er riktignok et prinsipielt problem at definisjonen av høy kunstnerisk kvalitet da tenderer mot å bli sirkulær: De kunstsakkyndige portvokterne bestemmer hva som har høy kvalitet; mens de verkene som tilkjennes høy kvalitet, i sin tur bidrar til å opprettholde portvokternes kunstfaglige makt og anseelse.



## Endringstendenser på kunstfeltet

Også Tøjner understreker at viktige kunstfaglige beslutninger tas av et lite fåtall innenfor kunstinstitusjonen. Men de utøver sin kunstfaglige makt i kraft av et særskilt engasjement – nærmest en kunstnerisk 'synskhet', ifølge ham. Selv om denne maktutøvelsen formelt kan sies å være 'udemokratisk', har den en demokratisk legitimitet: Den utgjør en type 'udemokratiske innspill til demokratiet'.

Kunsthistorikeren Ina Blom og kultursosiologen Svein Bjørkås ga i sine foredrag uttrykk for beslektede synspunkter. Fåtallets kunstsakkyndige fagkunnskap må til for å forvalte kunstnerisk kvalitet. Begge har rimelig tillit til at det fagkyndige fåtall kan utøve et legitimt faglig skjønn, og at det er mulig for dem å felle gyldige kvalitetsdommer. For Bjørkås er det selvsagt at slike kvalitetsdommer er innvevd i et sosialt maktspill. Og i et lite land som Norge risikerer en at ekspertene blir altfor enige, med påfølgende ensretting. Men det er ikke prinsipielt problematisk å overlate kunstfaglige beslutninger til en fagekspertise, så lenge vurderingene stilles åpent fram for offentlig debatt.

Bjørkås peker også på viktige endringer i kunstfeltets maktstrukturer – og dermed i forvaltningen av kunstnerisk kvalitet – i Norge de seinere åra: Det er innført statlige forvaltningsreformer preget av 'new public management'-prinsipper og mål-middelrasjonalitet. Den gamle nordiske tradisjonen med å overlate viktige kunstfaglig beslutningsmyndighet til kunstnerne og deres organisasjoner er derimot langt på vei brutt. Nå er 'kunstmagistrene' i ferd med å overta. Samtidig har antall profesjonelle kunstnere økt kraftig, noe som har bidratt til større generasjonskløfter og –stridigheter innen kunstnerbefolkningen. De mange unge kunstnerne må navigere innenfor et stadig mer åpent og konkurransepreget landskap, ifølge Bjørkås: Kunstnerorganisasjonenes og kunstutdanningenes forente kontroll med adgangen til kunstneryrkene er blitt svekket. Flere veier kan nå føre fram til profesjonell kunstnerstatus. Konkurransen er altså blitt åpnere, men fortsatt bare på *deler* av kunstfeltet. De offentlige støtteordningene bidrar

nemlig til å konservere et regime som er utgått på dato: Det meste av den offentlige kulturstøtten går til en etablert og beskyttet del av systemet, der kunstnerne slipper kvalitetskonkurranse fordi de i høy grad kan 'hvile' på fast institusjonsstøtte og garantiinntekter. Den resterende majoriteten av kunstnere (anslagsvis 80%) må konkurrerer om resten av den offentlige kunststøtten og opplever beinhard konkurranse på kvalitet. Bjørkås tar til orde for et system med åpnere konkurranse basert på kvalitet blant *alle* kunstnere.

Ifølge Bjørkås har det også skjedd store endringer i forutsetningene for formidling av kunst de seinere åra. Han hevder at det nå ikke lenger er vesentlige kulturforskjeller mellom bygd og by i Norge. Den tradisjonelle sentraliseringen av formidlingssystemet er også langt på vei brutt, noe som blant annet har gitt seg uttrykk i sterk vekst i tallet på lokale og regionale kunst- og kulturfestivaler. Dermed er det også vokst fram en solid lokal formidlerkompetanse mange steder. De tradisjonelle sosiale og geografiske barrierene blant publikum er også langt på vei i oppløsning. Høykulturen er blitt én subkultur blant mange. Dermed har også den tradisjonelt paternalistiske kulturpolitikken tapt sin legitimitet.

Lignende endringsdiagnoser er gitt av flere kultursosiologiske samtidsanalytikere. De hevder at flere av de klassiske sosiologiske faktorene som man tradisjonelt har antatt har mye å si for hvordan kulturlivet er strukturert, nå har tapt mye av sin strukturerende kraft: Skillet mellom høy og lav – og mellom sentrum og periferi – har fått mindre å si for folks kulturliv. Det har skjedd en grunnleggende fristilling av individene – fra sosiale og geografiske bakgrunnsfaktorer – når det gjelder valg av kulturaktiviteter og livsstil. En tilsvarende radikal fristilling ligger også til grunn for den postmoderne kunstdiskursen. Her hevdes det dessuten at skillet mellom kunst og dagligliv er blitt sterkt svekket; at det hierarkiske skillet mellom høy- og massekultur er i oppløsning; og at den stilistiske sjangerblandingen og de hybride kunstuttrykkene griper om seg. Alt i alt ser mange samtidsdiagnostikere ut til å være enige om at en stadig mer 'flytende modernitet' griper om seg – også innenfor kunstlivet. Grunnlaget for forvaltning av kunst-

nerisk kvalitet er ikke blitt lettere. Et springende punkt – som ikke drøftes i denne rapporten, men som kunne fortjent ytterligere forskningsmessig avklaring – er hvor empirisk holdbare de forannevnte beskrivelsene av endringstendenser på kunstfeltet er.

## Forvaltning av kvalitet

De *kulturpolitiske* hovedspørsmålene som ble drøftet videre på konferansen, er a) hvordan kunstnerisk kvalitet kan 'oversettes' til operative politiske og forvaltningsmessige kriterier og beslutninger, b) hvordan beslutningsprosessen skal organiseres, og c) hvem som skal ta de kunstfaglige beslutningene. Professor og leder av Kulturrådet fram til 2001, Jon Bing nærmet seg det første spørsmålet ut ifra en juridisk fagbakgrunn i sitt foredrag. Når man skal ta stilling til spørsmål om kunstnerisk kvalitet, kan det være metodisk nyttig å dele vurderingen i tre elementer: For det første gjelder det hvilke *type faktiske forhold* eller *momenter* som det kan legges vekt på når man tar stilling til vurderingen. Dernest må man se på hvilken *retning* tilstedeværelsen av et faktisk forhold eller moment av en viss *type trekker* og til slutt *hvor stor vekt* forekomsten av et faktisk forhold eller et moment vil ha i det aktuelle tilfellet. Gjennom en slik – nærmest logisk-juridisk øvelse – kan partene forhåpentligvis i det minste finne fram til *årsakene* til sin uenighet. De kan nå fram til en 'forstått uenighet' om kunstnerisk kvalitet.

Litteraturviteren Kjersti Bale, som også er leder av Kulturrådets vurderingsutvalg for prosa, gjorde et tilsvarende forsøk på å formulere operative kriterier for vurdering av kvalitet – på litteraturområdet. Hun tar utgangspunkt i de stikkordmessige vurderingskriteriene Kulturrådet selv har utformet for ankenemnda for innkjøpsordningen for skjønnlitteratur, som går på aspekter som virkemidler, struktur, språkbehandling og kunnskapsgrunnlag. I tillegg til disse rent litterære kriteriene er det viktig å sikre *mangfold* og *bredde*, i tråd med den opprinnelige målsetningen for ordningen. Ifølge Bale er det også mulig å ivareta noen mer operative kvalitetskriterier under utvalsarbeidet: Man *kan* skille ut det

likegyldige og overflødige (jf. deler av krimlitteraturen). Det er mulig å skille mellom kitsch og ærlig underholdning. Og det *lar seg gjøre* å identifisere tekster som stiller spørsmålstejn eller rører ved etablerte meninger og forestillinger, og setter i gang refleksjon hos leseren, ifølge Bale. Kulturjournalist Jan Landro konkretiserte denne debatten ytterligere i sitt foredrag, der han drøftet innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur kritisk. Ifølge ham er mye av det som utgis med statlig støtte, 'revnende likegyldig'. Han mener også at det bør foretas flere konkrete endringer av gjeldende ordning.

Anne-Britt Gran prøvde også å operasjonalisere kvalitet i sitt foredrag, som primært tar utgangspunkt i scenekunstheltet. Hun mener at fire ulike kvalitetstyper i praksis er i omløp: håndverksmessige, formale, instrumentelle og kommersielle. Gran gjør seg særlig til talskvinne for en type 'pragmatisk kvalitet', der kunsthandlingen bevisst gjøres til et middel. I den sammenheng lanserer hun fem sentrale kvalitetskriterier, nemlig relevans, kommunikasjon, effektoppnåelse, 'underliggjøring' og teoretisk interesse. Kunsthistorikeren Øyvind Storm Bjerke drøftet et lignende pragmatisk perspektiv i sitt foredrag.

Kulturminister Ellen Horn (Ap) understreket i et kort innlegg målsettingen om å kombinere kvalitetsvurderinger med respekt for *mangfold*. Flere andre innledere var også opptatt av mangfold som et prinsipielt mål. Statsråden tar for sin del til orde for et 'differensiert kvalitetsbegrep' og en 'differensiert kvalitetsmåls tyring'. Slik hun ser det, er 'kunstnerisk kvalitet (...) neppe én fast identifiserbar egenskap, men snarere en historisk og kulturelt betinget størrelse som må ses i sammenheng med andre faktorer'. Stortingsrepresentant Trond Helleland(H) tok på den andre siden avstand fra det han karakteriserer som en 'slapp' kvalitetsdefinisjon i den siste kulturmeldingen som har blitt laget: *Kultur i tiden* fra 1991-92.

Hvordan bør så forvaltningen av kunstnerisk kvalitet organiseres? Stein Henrichsen fra samtidsmusikkensemblet BIT 20 uttrykte

bekymring for at den norske kultursektoren – i ly av et høyt offentlig støttenivå – utgjør en 'vernet sektor'. Han antyder også at økt avhengighet av salg på et marked i noen tilfelle kan løse opp tilstivnete strukturer og virke kunstnerisk stimulerende. Iallfall bør man overlate det kommersielle til det kommersielle, slik at offentlige penger kan frigjøres til primært å ivareta kvalitetskunst. Privatiseringsspørsmålet blir for øvrig lite berørt av de øvrige innlederne.

På statlig nivå dreier spørsmålet om forvaltning av kunstnerisk kvalitet seg ellers i høy grad om graden av nærhet mellom *kunstens* og *politikkers* verden. Især i den engelsktalende verden har man lagt stor vekt på prinsippet om en armlengdes avstand mellom kunst og politikk. Således har kunstfaglig kompetente og uavhengige 'kunstråd' eller 'kulturråd' ('Arts Council') spilt en avgjørende rolle i fordelingen av offentlige midler til kunstformål. Norsk kulturråd er den viktigste manifestasjonen av armlengdes-prinsippet i norsk sammenheng. Flere innledere, deriblant Bing og Bjørkås, legger vekt på å styrke armlengdes-prinsippet også i norsk kulturpolitikk. Tøjner lanserer i tillegg 'et åndeligarmslengde- prinsipp', som vern mot instrumentaliseringen av kunsten.

Men i Norge har som nevnt en mer *korporativ organisering* av kunstfeltet stått sterkt: Kunstnerorganisasjonene har hatt stor innflytelse på fordelingen av offentlige midler til kunstformål. I de seinere åra er imidlertid de korporative relasjonene blitt svekket. Ingen av innlederne tok likevel til orde for å revitalisere disse relasjonene. I de seinere åra har i stedet en type internasjonalt inspirert *kuratorstyre* på mange måter erstattet korporatismen. Flere innledere (jf. Blom og Storm Bjerke) drøftet denne tendensen. Også denne typen ofte akademisk basert ekspertmakt kan innebære en problematisk maktkonsentrasjon.

De fleste taleføre aktører innen kunstfeltet går – implisitt eller eksplisitt – inn for en nokså *sentralisert forvaltning* av kunst. Tilliten til kunstnere, kunstformidlere og kunstforvaltere i distriktene er ofte liten. Frode Sannum, fylkeskultursjef i Oppland, tok opp den regionale kunstformidlingen til særskilt drøfting i

sitt foredrag. Han slår fast at fylkeskommunene i de seinere åra har kjempet for å få større kunstpolitisk ansvar, særlig for kunstformidlingen. For Sannum (som for Bjørkås) representerer dessuten festivalene ofte en ny type regional formidlerkompetanse, som makter å knytte sammen det globale og det lokale nivået på en framtidsrettet 'global' måte. Med bakgrunn i erfaringer fra eget fylke drøfter Sannum videre hvilke formidlings- og forvaltningsoppgaver fylkeskommunene med fordel kan løse. Også Jon Bing gjorde seg til talsmann for styrking av den regionale og lokale kunstformidling. Han ønsker en endring fra dagens 'desentraliserte' til et nytt 'distribuert' system.

Disse og andre kunstpolitiske spørsmål ble drøftet videre i foredragene og de påfølgende ordskiftene som det er trykt sammendrag fra i denne rapporten. Vi håper at rapporten kan bidra til å stimulere til ytterligere debatt og avklaring av både prinsipielle og praktiske problemer og dilemmaer knyttet til kunst, politikk og kvalitet.

Redaktørene vil til slutt benytte anledningen til å takke alle deltagere og bidragsytere på Kulturrådets årskonferanse 2000 for innlegg og utspill som gjorde konferansen til et stimulerende forum for diskusjon om sentrale kunstpolitiske utfordringer.

DEL I

KVALITET OG KUNSTVERK

## ER KVALITET KNYTTET TIL KUNSTVÆRKET?

Hvis man ville gøre det kort her i Bergen, så kunne man sige: ”Er kvalitet knyttet til kunstværket? Ja, naturligvis er det det. Og tak for i dag.” Det sjove er, at hvis det var mit svar, ville de fleste være tilfredse – ikke kun fordi foredraget således var blevet behageligt kort, men også fordi tingene viser sig at være hvad de er. Kunstværker er kunstværker. Ikke så dårligt..., men jeg venter lidt med at folde pointerne yderligere ud.

Jeg kunne også sige nej. Nej, kvalitet er ikke knyttet til kunstværket. Og når jeg kan sige nej, må det jo implicere at der så må være noget andet, kvaliteten er knyttet til – forudsat selvfølgelig at kvaliteten findes. Svarer jeg nej, bliver foredraget altså lidt længere og stemningen bliver formodentlig lidt dårligere, ikke kun fordi foredraget bliver længere, men også fordi ting nu ikke er hvad de er – et kunstværk er ikke et kunstværk, det vil sige det beror ikke bare på sig selv, men også på noget uden for sig selv. Det gør det hele mere besværligt og det åbner op for en udemokratisk offentlighed, hvor et præsteskab kan sætte sig på vurderingen og klassificeringen af kunst – som kunst. Også det skal jeg komme tilbage til.



Den sidste retoriske mulighed er at svare ja og nej og både og – ja, kvalitet er både knyttet til kunstværket og til noget uden for det – nu vender stemningen lidt igen blandt mine endnu vågne tilhørere, kompromis, måske ligefrem konsensus kan indfinde sig, og det eneste der er tilbage at brokke sig over er nu, at foredraget bliver endnu længere. Men sådan er det altså, for jeg tror man må vælge både det *rene ja* og det *rene nej* fra. Jeg skal i det følgende forsøge at begrunde dette.

Hvad er grunden til at man overhovedet kan svare nej? Grunden er blandt andet hvad vi normalt sammenfatter under betegnelsen 'institutionaliseringen af kunsten'. At kunsten er blevet institutionaliseret i det 20. århundrede betyder flere ting.

I første omgang bruger vi det ofte som en forfaldshistorie om en kunst, der er blevet fordrevet fra sin naturlige biotop – et folkeligt fællesskab, et arbejds- eller trosliv, kort sagt en praksis. Der er kunsten ikke længere, ligesom avantgarden heller ikke er på barrikaderne længere, nu er hele møget inde i museet. Forfaldshistorien om kunstens indespærring i institutionens reservat behøver imidlertid ikke betyde, at kvaliteten ikke er bundet til kunstværket. Det betyder det først i det øjeblik institutionen ikke længere bare netop er reservat eller container, men også bliver medspiller. Altså bliver medbestemmende for, hvad der er kunst på så synlig en måde, at selve *handlingen* at bestemme noget som kunst bliver synlig.

Det er det, der sker, formoder jeg, når Marcel Duchamps navnkundige pissekumme kommer på museum. Ved at tage et objekt meget langt væk fra den konventionelle opfattelse af, hvad der kan tælle som kunst, og placere det på et museum, har Duchamp udfordret definitionen af, hvad der gør kunst til kunst. Men man skal tænke sig om to gange her. De fleste vil nemlig opholde sig ved den underfundighed eller det paradoks, at en pissekumme kan skifte skæbne sådan afhængig af om den er indenfor eller udenfor museets mure – den er dog den samme genstand. Og mange har gentaget for ikke at sige væltet sig rundt i dette

kunststykke, i dette cirkusnummer lige siden – flyttet ting fra én virkelighed til en anden og dermed cementeret den intellektuelt populære opfattelse af at kvalitet netop *ikke* er knyttet til kunstværket overhovedet, men til institutionen, der omkranser kunstværket med sine definitioner.

Men jeg tror altså man læser historien forkert her. Jeg tror ikke at pointen er, at pissekummen er kunst når den er indenfor og pissekumme, når den er udenfor. Jeg tror objektet har mindre betydning i den her sammenhæng, jeg tror slet ikke Duchamps kunstværk er pissekummen, men *handlingen*. Handlingen selv. Duchamps kunstværk er det, at han *gjorde* det han gjorde – og ved at *gøre* som han gjorde fik han dels sagt noget om kunstinstitutionen, dels undersøgt grænserne for et aktuelt kunstbegreb.

Duchamps handling skal måske ansues som et stykke teater – pissekummen er en rekvisit. Og teaterstykkets kvalitet beror jo ikke på rekvisitterne, men på det åndelige indhold – på samme måde må man sige om Duchamp, at den kunstneriske kvalitet i hans værk beror på, at det virkede, at det havde konsekvenser for opfattelsen af kunst, at det kom til at betyde noget som den gestus det var. Det indvarslede en ny æra, hvor kvalitet ikke kun er bundet til ting, men også til handlinger. Det er naturligvis svært at have med at gøre – ikke mindst for et museum, der lever af at forholde sig til døde ting og mindre til handlinger, og derfor er oplevelsen af en Duchamp i dag, altså af hans pissekumme, udpræget historisk. Man står jo ikke og siger ”Hvilken fantastisk pissekumme”, man siger ”Tænk at det er den, der fik vandet til at gå på en helt generation – og har gjort temmelig mange kunstnere helt op til i dag våde i bukserne!”.

Når alt dette er sagt, må man selvfølgelig også sige, at pissekummen gik sin sejrsgang og desværre på de forkerte præmisser. Læren blev på en måde, at hvis en pissekumme kan være kunst, så kan alt være kunst – og konklusionen har vi levet med i mange år snart – at det er institutionen, der bestemmer, hvad der er kunst. Og altså gør ting til kunst. Denne lære har koblet sig sammen med en

form for narcissisme i kunstbegrebet forstået på den måde, at megen kunst interesserer sig meget for kunst. Og så er det vi er inde i selvbefamlingens onde cirkel – og det er dén, tror jeg, folk tænker på, når de bliver i dårlig humør ved mødet med kunstens institutionalisering. Det har skabt en kunst, siger de, der har vendt ryggen til verden og kun henvender sig til en elite af ”art related persons”, der for flertallets vedkommende er ansat på den ene eller anden måde i kunstens nu lukkede kredsløb.

Hvis vi altså skal rekapitulere min afprøvning af tesen: ”nej, kvaliteten er ikke knyttet til kunstværket” lyder resultatet, at for det første er kvaliteten – historisk set – vandret over i institutionens autoritet, for det andet er dette sket som en følge af kunstens professionalisering – det sidste betyder kort sagt, at i gamle dage var kunsten tjener for kirken, nu er den blevet selvstændig erhvervsdrivende og tjener kun sig selv. Den er dog samtidig kommet i et nyt afhængighedsforhold, nemlig til den institution, der har afløst kirken, altså museet, kunsthallen, galleriet.

Jeg mener man må sige, at der har været gode grunde til denne udvikling. Men det betyder jo ikke, at udviklingen i sig selv er god. Personligt er jeg dødtæt af at se institutions-tesen brugt som undskyldning for alt muligt, og som jeg forsøgte at antyde lige før tror jeg det ofte beror på en misforståelse af, hvad Marcel Duchamp egentlig gjorde. I hvert fald må man vel have lov at sige, at nu er det så gjort, der er ingen grund til at gentage det.

Man kan altså være utilfreds med institutions-hypotesen – den der siger, at det er museet, der skaber kunsten – fordi man synes, der kommer for dårlig kunst ud af det, fordi man mener, at det skaber en stemning af ”anything goes”, en løsagtig og udisciplineret omgang med nogle sociologiske og kulturpolitiske mekanismer. Det er her jeg er utilfreds.

Jeg bryder mig heller ikke om, når institutionerne selv betjener sig af institutionaliseringen af kunst, når institutionens egne medarbejdere henholder sig til argumentet om, at kunst er det,

der er på museum. Her når selvreferencen og manglen på engagement, lidenskab og fortolkningstrang et højdepunkt, der nærmer sig absurditet. Hvis dette så forbindes med hovenhed og arrogance overfor de ikke indviede, bedrer det ikke sagen, gør den kun værre. Selvfølgelig er vi nogle, der ved mere om kunst end andre, men denne mer-viden forpligter, ikke mindst hvis man er ansat i en offentlig eller halv-offentlig institution.

Alligevel må jeg sige, at jeg kun er delvis utilfreds med institutionshypotesen, det vil sige jeg mener, at man må hævde et svar, der lyder: Nej, kvalitet er ikke *kun* knyttet til kunstværket, kvalitet har også at gøre med konteksten, med det, der er udenom, med det, der sker. Inden jeg forklarer dette, må vi kort se på de yderligere grunde til ubehaget ved tanken om, at det ikke er kunstværket, der har kvalitet, men at det skulle være institutionen, der giver kunstværket kvalitet.

Ubehaget ved den tanke er nemlig ikke bare forbundet med en indsigt i, at det giver dårlig kunst at mene sådan. Ubehaget er også forbundet med folks begær efter at kunne kende og genkende et kunstværk, når de ser det. I vore demokratiske, egalitære samfund har vi det svært med alt det, der forekommer elitært – med mindre det lige er sport, som vi sidder og råber op til og tager som gidsel for den indre nationalisme.

Forestillingen om, at nogen har forstand på kunst og andre ikke, harmonerer dårligt med forestillingen om, at kunst ikke er beholdt nogle få, men principielt henvender sig til mange. På samme måde bryder vi os ikke om åndelige eliter, formodentlig fordi der var engang, hvor den åndelige elite også bestemte alt. Det gør den jo ikke i dag, hvor alle – dumme som kloge – mere eller mindre er underlagt et næsten selvkørende systemfunktionalistisk samfund. At nogen ved mere om kunst end andre minder os altså om nogle magtpolitiske forskelle, og derfor reagerer mange negativt overfor tanken om, at kvaliteten ikke er synlig for enhver i kunstværket, men så at sige først folder sig ud i det institutionelle fællesskab, altså blandt museets åndelige inderkreds og de særligt inviterede.

Den kraftigste formulering er den almindeligt kunstfjendske paranoide opfattelse af, at moderne kunst dybest er at nogen forsøger at tage røven på nogle andre. Fup og svindel – kejserens nye klæder, som vi siger i H.C. Andersens fædreland. Til det er der jo kun at svare med en anden dansk digter – at kunst er for hvem som helst, men ikke for alle og enhver. Kunst er altså for dem, der interesserer sig for kunst – og det kan hvem som helst gøre, men enhver skal ikke tvinges til det.

## Kunst som et åbent felt

Hvis vi ser bort fra det rene kunstfjendske ubehag er der andre og mildere og mere interessante varianter af modstanden mod mit forsøgsvisse svar: ”Nej, kvalitet er ikke kun knyttet til kunstværket.” Jeg tror den mest almindelige og samtidig den mest perspektivrige er den jeg kort har nævnt – ubehaget ved ikke umiddelbart at kunne identificere et kunstværk, når man møder et. Her er – parentetisk bemærket – institutionen dog til nogen hjælp, for hvis man møder noget mærkeligt på et museum, som ikke ligner en brandslukker eller en fugtighedsmåler eller en glempt paraply, så er det nok et kunstværk.

Men altså – usikkerheden ved ikke at kunne identificere et kunstværk som et kunstværk – den tror jeg er den vigtigste årsag til at kæmpe for det klare ja – ”Ja, kvaliteten er knyttet til kunstværket”. For det betyder sjovt nok også altid, at den er synlig dér. That goes without saying!

Vi har en filosof i Danmark, der høsten 2000 har udsendt en bog, hvormed han forsøger at fastlægge en række objektive kriterier for, hvad kunstnerisk kvalitet er (Favrholdt 2000)<sup>1</sup>. Hans projekt strander umiddelbart på to forhold. For det første er det fuldstændig ahistorisk, det vil sige det tager intet som helst hensyn til, at kunsten har skiftende status i de forskellige sammenhænge og tider, den indgår i. For det andet – og det er måske det samme – tager han ikke hensyn til, at kunst bestandigt arbejder sig fremad mod nye måder, nye billeder, nye formuleringer, nye sprog – det

1 David Favrholdt: *Æstetik og filosofi. Seks essays*, Forlaget Høst (red.anm.).

vil sige filosofen anlægger kun sine kriterier og kan kun anlægge dem på værker, han allerede forstår at aflæse. Dermed lukker systemet sig om noget, der allerede er taget stilling til, og tilbage står bare som en slags karakter-teori, et system, hvorefter der kan uddeles point. Dette sætter os på sporet af ubehaget ved et "Nej, kvaliteten er ikke udelukkende knyttet til kunstværket" og på sporet af glæden ved et "Ja, kvaliteten er udelukkende knyttet til kunstværket".

Jeg skal nu ikke længere kredse direkte om dette nej. Jeg har vist det i tre udfoldelser, i tre skikkelser. En, hvor det giver dårlig kunst kun at svare nej – hvorfor nej er et dårligt svar her. En anden, hvor det at svare nej ikke så meget er et svar, men snarere en afsløring af, hvorledes demokratiet kommer til kort, når det handler om kunst. Og en tredje, hvor det at svare nej, blotlægger et ubehag ved ikke helt at vide på forhånd, hvad kunst er.

For så vidt det at svare nej giver dårlig kunst, er jeg imod et nej, men for så vidt det at svare nej holder kunstens felt åbent i en form for uvished, dér vil jeg forsvare et nej. Det kommer jeg i høj grad tilbage til lige om lidt, for det bliver det centrale omdrejningspunkt for den kulturpolitiske pointe jeg ser i overhovedet at beskæftige sig med spørgsmålet.

Men først skulle vi vel lige bare for skams skyld overveje – ganske kort – om ikke svaret bare kunne være ja, eller "Jo, kvaliteten er skam knyttet til kunstværket". Ligesom det nu allerede fremgår, at jeg mener at et delvist nej er et godt svar, mener jeg selvfølgelig også, at et delvist ja er et godt svar – men jeg kan allerede nu røbe, at jeg satser på begge dele for at kunne opløse spørgsmålet i det, der er vigtigere: Nemlig at forsvare kunst som et åbent felt – imod instrumentalisering.

Selvfølgelig kan vi sige ja til i det mindste at kvalitet har noget med kunstværket at gøre. Men det kommer helt an på situationen – idet der jo ikke er abstrakte og evigtgyldige normer, som vi måler kunstværket på. Et kunstværk er en ytring, en handling, en

ting, en gestus, en markering, en stilhed, en tomhed, en fylde, en sansning – vi ved jo, hånden på hjertet, at det kan være næsten hvad som helst – men vi ved også, at det er situationen, det indgår i, der er medskabende for, hvad der sker, hvad der indtræffer.

Jeg synes med andre ord, at et kunstværks kvalitet har nok så meget med dets virkning at gøre, og det implicerer altid et møde mellem værk og beskuer. Selvfølgelig kan vi være skolastikere og sofister og sige, at en van Gogh vel er van Gogh, hvad enten nogen kigger på den eller ej, men det er tankeleg, ja det er netop en slags skolastik. Og spørgsmålet ”Er kvalitet knyttet til kunstværket” lyder da også lidt ligesom middelalderskolastikkens undersøgelser af Guds egenskaber, af Guds natur. Sådant er der som bekendt ikke mange teologer, der arbejder længere, så skulle vi andre så ikke på tilsvarende vis forlade formuleringen. Selvfølgelig i tiltro til, at kunstværket har kvaliteter, der får os i tale, men at også vi bidrager med noget i denne dialog. Det lyder jo som et kedeligt kompromis, men er det egentlig ikke, for det rummer det sande kætteri, opgøret med et funktionalistisk samfunds krav om klarhed, nytteværdi, gennemsigtige argumenter, på forhånd reserverede pladser til alle fænomener og frem for alt kalkulerbare sammenhænge. Jeg foreslår altså, at man overlader spørgsmålet til diverse åndsgymnastiske diskussionsklubber og ræsonnerer som følger om kunstens placering i vores samfund – for det er vel det, det hele handler om, også her i Bergen.

Hermed er jeg nået til den moralske del af mit oplæg, en slags lettere langstrakt afslutning på noget, der aldrig rigtig kom i gang.

Det er jo højeste pædagogiske mode, at tage sit udgangspunkt i sin egen virkelighed, så det gør jeg også i det følgende:

I dagene op til åbningen af Louisianas store udstilling ”Vision og Virkelighed”, der krydsklipper mellem værker på tværs af kronologi og almindelig kunsthistorie, blev jeg interviewet til tysk TV. Damen gik efter sammenhænge, og jeg leverede varen, alt hvad remmer og tøj kunne holde. Udbredte mig om Mondrian, de Stijl-

bevægelsen, Bauhaus for så endelig at sætte trumf med netop krydsklippet til to næsten nye fotografiske værker, der stod op ad væggen i rummet med alt det andet historiske gods. Jeg forklarede nøje, hvad meningen var med denne sammenstilling og blev ikke så lidt grebet af egen veltalenhed. Det gik egentlig ret godt. Og det gik lige indtil en mand fra museets stab møder op i slutningen af seancen og fjerner de to billeder med en tør bemærkning om, at de overhovedet ikke hører til her i denne afdeling. Havde intet med sagen at gøre, stod bare på lager dér. Det giver umiddelbart en vis forlegenhed.

Man kan udlægge historien på flere måder – og altså som man vil. Hvis vi ser bort fra, at de to billeder måske i virkeligheden *var* velplacerede dér, er der to muligheder: Man kan kalde kritikeren – mig – for et fjols omend mester udi kreativ bogføring, eller man kan opholde sig ved det i og for sig let berusende, der ligger i, at kunst kan sætte talen og tænkningen fri.

Det kan næppe komme bag på nogen, at jeg ynder den sidste udlægning. Og faktisk mener, at det er, hvad kunst gør. Blandt andet. Frisætter en form for refleksion, tænkning, tale, tolkning eller bare beskrivelse, som ikke nødvendigvis bare dækker det, den omhandler, men godt kan fylde mere. Og lad mig straks sige, at jeg hermed ikke ønsker at bytte om på kunst og kritik og hævde kritikken som en kunstform, det er slet ikke det, det går ud på. Det går kun ud på at indkredse kunstværket som denne mærkelige produktivkraft: at der sker noget omkring det med dem, der tager plads dér.

Man kan sige, at man ikke har sagt meget hermed – om kunst – men det mener jeg, man har. Man har sagt noget afgørende, nemlig at det ikke på forhånd er til at sige, hvad der kommer ud af kunst. Også derfor er diskussioner, der vil fastlægge kunstens indhold håbløse. Kunst er noget andet. Kunstens udspil er for mig at se åbent – også når det ser mest lukket ud. Og den relative frihed i vore reaktioner på den.



Lad mig tage endnu et eksempel fra udstillingen "Vision og Virkelighed" på Louisiana, som er den jeg har tættest på. Flere journalister har spurgt, om det så er sådan, at visionerne fra det tyvende århundredes begyndelse er blevet virkelighed her ved årtusindskiftet. Det kan man på mange måder godt sige ja til, men når det ja er sagt, er det vigtigt at tilføje, at visionerne formodentlig blev virkelige på en helt anden måde end beregnet. For selvom kunsthistorien gerne vil have ting til at hænge sammen med noget større nødvendighed end perler på en snor, så er det jo ikke sådan historien forløber. Tilfældighed, vilkårlighed, mærkelige sammenstød, udeladelser, forglemmelser, revivals, retro-bevægelser, manipulationer, komplotter, held og hasard er alt det, der spiller med, når kultur udvikler sig. Og derfor er et bedre svar end ja på spørgsmålet: Måske! Måske blev visionerne virkelighed, noget skete, noget fandt sted. Og noget vil stadig ske.

## Kunst som nyttig unytte

Hvis man vil skyde sig ind på, hvad kunsten betyder i et samfund som vores og hvad museerne og de andre kunstinstitutioner betyder, så tror jeg det er vigtigt ikke at forgribe sig. På kunsten og de store ord. Jeg vil derfor gerne slå et slag for de svage ord.

Det er vigtigt at fastholde svagheden, og fastholde at der hverken er tale om falsk beskedenhed eller koketteri. Ikke at kunsten selv skal påtage sig denne ydmyghed som projekt, men alle vi, der kredser om den, vi gør godt i at slå os til tåls med svagheden. For der kan hurtigt nok komme for store ord på banen – KUNsten som det, der binder samfundet sammen, KUNsten som moderne tiders religion, KUNsten som hellighed, KUNsten som indholdet i vores liv. Og de store ord, de er skadelige i den her sammenhæng. Meget mere end man egentlig tror, når man giver den hele armen, grebet af kulturbegejstring. Der er nemlig en ubehagelig lov, der siger, at jo større ordene bliver om kunsten, jo større bliver også kravene til, hvad den skal yde. Og kravene til, hvad kunstinstitutionerne skal yde. Og kravene til, hvad folk skal have ud af kunsten. Og kravene til at når det hele nu engang er så storslået,

som det lyder, hvorfor så ikke udbrede kunstens evangelium totalt og gøre os alle til kunstnere om ikke for Herren så i medborgerhuset (no.: samfundshuset). Og som kravene vokser stiger skuffelserne dag for dag... kunsten er spændt for en vogn, den slet ikke kan trække. Og så er det man begynder at tale om kunstens ophør. Derfor, lige præcis derfor, er det ikke uvigtigt at omgås kunsten med de vage ord. For at fastholde både dristigheden, satsningen, fragiliteten – altså skrøbeligheden – i de udkast vi kalder kunst.

Vil nu det sige, at man ikke kan argumentere for kunstens betydning? Selvfølgelig ikke. Men man skal passe på. Baudrillard, den franske sociolog, siger det på sin egen kyniske måde: "Når jeg tager til biennalerne eller ser FIAC-udstillingen i Grand Palais, så bliver jeg slået af kunstens globale, totale og kolossale unytte: jeg kan ikke se, hvilken dramatisk plads kunsten skal kunne have i verdens udvikling." Uanset om man er enig heri, uanset om man selv bliver slået af noget andet, så er der et ganske dagligdags ord i citatet, som er godt at holde fast i, nemlig ordet unytte. For selvfølgelig har han ret, Baudrillard, men vi skal ikke lade ham nøjes med det, vi kan selv spille bolden videre og her er det netop ordet unytte, der frister.

Kunsten er unyttig. Det er et godt udgangspunkt – både for den der møder den, for det neddæmper de specifikke forventninger og stimulerer en almen sensibilitet, der kan lade værket komme til orde, og det er et godt udgangspunkt, tror jeg, for den der skaber kunst. At kunsten er unyttig giver frihed i anslaget, og selve den kunstneriske udfordring er jo at udforske, administrere, udtrykke og beherske denne frihed, at give den en form skærpet op mod et nu.

Selv for samfundet er det et godt udgangspunkt, at kunsten er unyttig, ja, jeg bliver nødt til at give efter for den retoriske fristelse, der ligger i at erklære kunstens unytte for nyttig for samfundet. Men det er nu engang det, den er, kunsten – nyttig unytte.

Det lyder, indrømmet, ikke som nogen betegnelse man kommer langt med i ministerierne, i udvalgene, i kommissionerne, hos bevillingsgiverne og hvem man nu opsøger fra tid til anden for at holde den nyttige unytte i gang. Det var sikkert nemmere, hvis man præcis kunne pege på, hvad kunstens formål var sådan positivt formuleret, hvor dens indsatsområder navnlig ligger – lige fra kvalificeret underholdning til social integration – hvad den tjener til og ikke mindst hvor mange den tjener til.

Men alt dette bidrager kun til at forfalske den *satsning*, mellemværendet med kunst altid må være. For den enkelte såvel som for samfundet. Bevares, jeg ved da godt at der *kan* argumenteres fornuftigt for kunstens *kulturelle* betydning – kunst som historisk samvittighed, vidnesbyrd, tradition, sprog, horisont, fællesskab og hvad man nu kan komme på af selvindlysende kvaliteter – men jeg synes det er afgørende – før noget andet – at fastholde dens mere utilpassede kvaliteter. Det er dem, der er nyttige, det er dem, der er vigtige at pege på, når vi kredser om spørgsmålet om, hvilken rolle kunsten spiller i samfundet. Og hvilke forventninger man rimeligvis kan have til den fra samfundets side.

Et moderne samfund har brug for mellemrum. Der skal være huller i det. Kunst er sådan nogle huller. Men vores samfund er på mange måder det modsatte – et besværgessamfund. Jo flere huller vi kan lukke og mure til, des bedre har vi det tilsyneladende. Den økonomiske afgrund var det helt store apokalyptiske hul, da jeg var studerende, men nutidens mere sekulariserede gennemtræk er heller ikke rart, hverken gennem husene som vi siliconefuger på livet løs for at holde varmen inde og kulden ude, eller over grænserne. Selv kunsten bliver undertiden taget som gidsel i besværgessamfundet – når man for eksempel ferniserer landkortet med offentlige udsmykninger, er man godt på vej til at lukke huller – og således helt i modstrid med, hvad kunst er, nemlig at holde noget åbent.

Den teknologiske kompetence stiger hver dag, men bekymringerne og forventningerne om frelse følger med. Og vi er bekymrede, selvom vi skjuler det godt. Mennesker med magt og indflydel-

se bliver hele tiden bedt om at stille garantier, bliver hele tiden bedt om at forsikre, at dette og hint ikke sker igen. Men enhver ved det – *shit happens*.

Den unyttige kunst minder os herom. Den kommer på tværs af samfundets funktionalismer, minder os om grænserne for vores formåen, fejrer dem ikke, for de færreste bryder sig om at lide og ingen bør lide, hvis det kan undgås. Men kunsten holder – alt andet lige – forestillingen om at sådant sker i live. Og det er en meget vigtig forestilling at holde i live, for hvis ikke den holdes i live, den fejlbarlighedens anskuelighed, så bliver der for alvor mangel på forståelse for alt, der er fejlbarligt, måske-egnet og så videre. Så i den sammenhæng er selv nedbrydende kunst ganske opbyggelig. Og også i den sammenhæng er perfektionsidealet et underligt småborgerligt kriterium at anlægge på et kunstværk.

Nu kunne man spørge, om kunstinstitutionerne – og det er i mit tilfælde museet – overhovedet røgter det hverv at stå vagt om den kunst, der er på tværs. Er det det, vi gør, eller gør vi egentlig det modsatte, nemlig anviser kunsten sit eget lille reservat, hvor overskridelserne og uforståeligheden kan tilegnes under kontrollerede former. Diskussionen er gammel, den handler om avantgarden og den levende kunsts forhold til institutionerne, og den bygger som regel på en række misforståelser af begge dele.

Først og fremmest er det vigtigt at skelne. Ligesom et kunstværk ikke er identisk med kunstneren – der er en sammenhæng, men værket er dog noget andet end ophavsmanden – på samme måde er et museum ej heller identisk med kunstværket. Der er en sammenhæng, værket er placeret i museet, men museet er noget andet. Det er en ramme omkring værket, et blik på det, men det blik er nogens. Nemlig publikums. Man tænker sig altid kunstværkets skæbne som bundet til den måde det bliver præsenteret på og de ting hænger da også sammen. Men det rigtigt svimlende perspektiv må da være det, der angår den måde kunstværket bliver repræsenteret på i folks hoveder. Hos dem, der ser det, fortolker det, tager afstand fra det, indlever sig i det, afskyer det, bringer det videre, citerer det, anfægtes af det, håner det, tilbeder det.

Tilgangene er uendelige og alligevel forestiller jeg mig altid to grundlæggende måder, hvorpå man møder kunst på museet. Som fremmedgørelse og som genkendelse. Fremmedgørelsen har med overraskelsen, det endnu usete, det hermetiske, det mærkelige at gøre, genkendelsen giver sig selv – men lægger jo altid noget til. Der er billeder, hvor vi siger i samme minut vi ser dem: Dét er kærlighed, dét er indbegrebet af kærlighed (hvis nu værket har med kærlighed at gøre) – og med genkendelsen vokser følelsen, den klargøres, den tydeliggøres. Og der er andre billeder, hvor vi må sige, efter at have studeret dem, sådan kan kærligheden altså også være – og ud af fremmedfølelsen vokser en ny rummelighed.

Sådanne oplevelser *er* vigtige. For alle mennesker. Ikke alle på én gang og ikke alle og enhver, men for hvemsomhelst, der vil – det kan godt være, at der er en elite, der beskæftiger sig med kunst, men det gør ikke kunsten elitær. Kunstneriske oplevelser eller erfaringer udgør en slags koncentrationspunkter eller refleksionspunkter.

Det er formodentlig i en erkendelse heraf, at vi har steder i samfundet, hvor dette kan foregå – og uden at være fastlagt på forhånd. For det har vi jo. Eller bør have. Kunstinstitutionerne.

Kunstinstitutionerne er stedfæstelsen af dette arbejde – værkets fortælling og genfortælling. Det kan udspille sig alle steder, gudskelov – men for at det kan finde sted må der være sådanne steder. Som museer og akademier.

Der er ingen garanti for nogetsomhelst sådanne steder. Og på det grundlag skal de anerkendes og ikke på noget andet, ingen falsk retorik her. For var der garanti, så var det ingen kunst. Kunstens berømte frihed har ikke så meget og har i hvert fald ikke længere så meget at gøre med at stå og råbe røv i en megafon som med det, der også er forskningens frihed: at søge uden at være sikker på at finde nogetsomhelst, der har betydning for nogensomhelst. Det er faktisk meget mere radikalt end så meget andet i dag. Der er naturligvis en faglighed sådanne steder, men selv den har sine

grænser og hviler forhåbentlig på en grundlæggende undren.

Man får ikke entréen igen på et museum, hvis man ikke kan lide billederne – ligesom universitetets naturvidenskabsmand ikke mister sin pension, fordi han aldrig fik løst cirkelns kvadratur.

Måske det hele kunne siges så enkelt. At det så bliver svært at administrere er en anden sag – det skal I heldigvis først diskutere når jeg er rejst. Jeg har alligevel lyst til at slutte med at minde om, at en ansvarlig kulturpolitik ikke blot bør respektere det konkrete armlængde-princip, men også et åndeligt armlængde-princip. Altså bør indse, at der er grænser i kunsten for instrumentaliseringen af kunsten. At kunstens legitimering derfor i sidste instans er et spørgsmål om et engagement, næsten en synskhed, hos nogle mennesker. Og at disse mennesker derfor udøver en form for udemokratisk magt. Indtil der kommer nogle nye mennesker og tager over. Den unyttige kunsts nytte for samfundet er måske bare dette udemokratiske indspil til demokratiet. For er det ikke sådan, at demokrati i folkemunde betyder, at jeg skal være med til at bestemme det hele, medens kunst hele tiden minder os om det modsatte, at der er andre mennesker, der ser tingene på en anden måde. Minder os om de andre, om den anden.

## OM KVALITETSBEGREPPET I KONSTEN

### Den estetiskt-essentiella ståndpunkten

1. Den verkliga drivkraften för skapandet av det moderna konstbegreppet är Kant. Hans behandling av estetiken motiveras genom att just denna är möjligheten att harmonisera relationen mellan kunskap och moral. För att ge konsten en roll som han eljest tillskriver naturen begagnar han sig av det konstnärliga geniet. Denne har gåvor att kunna producera något som inte är natur men som fungerar som sådan. Kants allmänna återhållsamhet i konstnärliga frågor delades inte av hans entusiastiska efterföljare som på kort tid utvecklade lång mera distinkta och samtidigt spekulativa föreställningar om konstens natur: Konsten som en maximal storhet i den mänskliga kulturen, konstnärens möjlighet att uttrycka ett upphöjt andligt liv genom konstverket, rätten till principiell frihet och överskridande av befintliga gränser. Hela denna föreställningsvärld uppfattades som något naturgivet och kunde därför återfinnas under alla epoker och i alla kulturer. Detta hindrade naturligtvis inte att den västerländska intog den främsta positionen. Denna syn på konsten innebär att konsten i sig själv är en kvalitet, alltså den andliga utgjutelse som naturgeniet förmår att inympa i verket. Dålig konst är därmed detsamma som icke-

konst, dvs. konsten (det andliga) saknas. Bekräftelsen på den konstnärliga kvaliteten ligger i den allmänna uppfattningen att vissa, åtminstone de allra bästa, allmänt uppfattas som just mästerverk.

2. Den vaga definitionen av konst och de därmed följande och ändlösa diskussionerna kring vad-är-konst i denna konstuppfattning kunde motiveras med att konsten framträdde genom ett intuitivt skådande och därför inte lämpade sig för filosofiska analyser. Och för att bemästra problemet med att den nyskapade konsten oftast fick ett svalt mottagande infördes tanken om att konsten behövde viss tid för att framhäva sin kvalitet. Konstnären framstod gärna som "före sin tid".

3. Man kan säga att den estetiskt-essentiella ståndpunkten inte har något som egentligen talar för den. Det är en ren troslära. Man tror på att konsten finns eller inte och den enda möjliga bekräftelsen kommer genom upplevelsen/uppenbarelsen. Men om tron existerar är systemet livaktigt och utvecklingsrikt eftersom det mesta blir möjligt. Att åstadkomma harmonin mellan kunskap och moral kan berättiga konstnären att ge sig in i det sociala och politiska livet. Det upphöjt andliga som det är tänkt att konstnären skall förmedla kan användas till att isolera konsten till eteriska övningar i en världsfrånvänd anda. Eftersom varje konststart uppfattades som något med sin egenart och då denna egenart förlagts till objektet kunde konstens kärna sökas i denna egenart; bildkonstens egenart tänktes föreligga i formen. Den idén blev en huvudlinje som utvecklades särskilt under modernismen och som förde fram till den alltmer renade upplagan av konstverket, den icke-föreställande bilden. Härmed kunde det proklamerats att i bildkonsten var innehållet formen och formen innehållet. Högmodernismen kunde prestera den mest avancerade formen inom detta tema: den abstrakta expressionismen, det friställda själslandskapet som alltså gjorde världen bättre. Harmoniserings-tanken övergavs aldrig.

4. Konstverket som kvalitetsbehållare. I enlighet med den estetiskt-essentiella ståndpunkten är konstverket bärare av själva



konsten som strålar ut från det. Den uppfattningen härrör inte från Kant men hans efterföljare var snara att lägga till den. Trots att många försök gjorts har det aldrig varit möjligt att fastställa vad och var själva konsten skulle finnas i "konstverket". Hänvisningarna har pekat på konstnärens uttrycksfullhet och på att det skulle finnas något speciellt i formen (tex. Clive Bells "Significant form"). Man fick anta att konstnärens hand ägde en översinnlig känslighet som medförde att hans verk aldrig kunde kopieras eller förfalskas. När sådant ändå skedde med framgång fick man föreställa sig att mottagaren inte ägde tillräcklig känslighet.

## Den institutionella konstteorin

5. Enligt den institutionella konstteorin som skapades under 60-talets senare del finns det ingen särskild konstegenskap. Istället är det konstvärlden som åstadkommer konst genom att benämna något som konst. I en konsekvent form framstår den institutionella teorin som ett sätt att avvisa all metafysisk spekulation som eljest varit självklara inslag i traditionella konstuppfattningar. Svårigheten med den institutionella teorin är att den blir cirkulär (som den blivit i George Dickies version). Det som kan ge substans åt det banala påståendet att "konst är det som konstvärlden kallar för konst" är vilken grund konstvärlden har för att kalla något för konst.

6. Varför blir något konst? En enkel förklaring är att konstvärlden tror på det estetiskt-essentiella konstbegreppet och att objekt som kan kopplas till denna tradition tämligen problemfritt förvandlas till konst. Likaledes blir sådana objekt som kopplas till traditionen för kvalitet, kvalitetskonstverk. Traditionen för kvalitet har utvecklats genom ständiga överskridelser av konstens estetiska gränser och det har därför blivit naturligt att återfinna kvaliteten i konstens förnyelse. Mer problematiskt är sådant som inte kan bedömas utifrån ett estetiskt perspektiv. När en sådan kandidat infann sig i form av konceptkonsten under 60-talet kom också konstuppfattningen generellt att skakas i sina grundvalar. "Konstverk" som helt saknade estetiska eller expressionistiska element presenterades som konst. De mest långtgående exemplen på

konceptkonst kunde bestå i att konstteoretiska artiklar skrivna av teoretiserande konstnärer hävdades som konstverk. Det kan förefalla egendomligt att konstvärlden gick med på detta.

7. Det er en brist på teoretisk noggrannhet och konsekvens i konstvärlden. Konstvärlden baseras inte på teori utan genom dess praktik, den konst som produceras. Detta betyder inte att teorin inte har haft eller har betydelse, men den är inte avgörande. I den estetiskt-institutionella konstuppfattningen är grunden för konst och konstnärlig kvalitet en förmedling av en särskild upplevelse som i första hand bekräftas genom just upplevelsen. De föreställningar som byggts runt denna upplevelse, som kan handla om kompositionella och andra formproblem (och som i någon mån har velat förklara den konstnärliga kvaliteten), har ständigt utsatts för en överskridande nydaning som i sin tur hämtar sitt mandat från idén om den konstnärliga friheten. Under modernismen kan man iakttä ett alltmer långtgående bruk av denna konstnärliga frihet. Konceptkonsten kan därför sägas kompensera sin brist på traditionella estetiska och expressiva inslag med bruket av den konstnärliga friheten; ifrågasättandet, provokationen. Konceptkonsten blev sålunda mottagen av konstvärlden (förvisso inte utan motstånd) genom dess frikostighet, men den ställde till stor förvirring inom konstteorin.

8. Med konceptkonsten blev det alltmer uppenbart att vad som helst kunde vara konst. Det var inte blott och bart en teoretisk landvinning utan kom under de följande decennierna att på ett genomgripande sätt förändra den internationella samtidskonsten. Den konst som följde de formala traditionerna enligt den estetiskt-essentiella ståndpunkten förvisades till en andrangsplats. De ledande tendenserna blev istället "kontextkonst" (ett namn bland flera, det finns ännu ingen vedertagen benämning på fenomenet) som nådde sin dominerande position några år in på 90-talet. Den institutionella konstteorin blev samtidigt allmänt vedertagen. Denna stora förändring medförde emellertid inte att det skapades någon allmänt accepterad teori som avvisade den traditionella konstsynen. Man kan nog tala om ett paradigmskifte, men under säreget liberala former där allting kunde tillåtas och accepteras.

9. Medan den estetiskt-essentiella ståndpunkten framhäver existensen av ett naturgivet "konst" och därmed gör konst till en kvalitet i sig, innebär den institutionella ståndpunkten att detta inte är fallet. Konst är det som görs till konst och kvaliteten är sålunda något som upprättas. Även "konstverket" och "konstnären" är upprättade; alla delar av konstlivet är grundade på överenskommelser i konstvärlden och har ingen existens utanför denna. Man får dock inte föreställa sig att "överenskommelser" skulle betyda att konstvärldens mera betydande instanser diskuterar och förhandlar om vad som skall vara vad. Erkännande och godkännande sker istället automatiskt utifrån de traditioner som redan finns. Och man får notera att överskridande och utmaning är en del av innehållet. Därmed kan det rådande ständigt expandera. Därvid är konsten helt annorlunda än tex. vetenskapen som kräver att det skall finnas en överensstämmelse mellan teori och praktik. Men medan vetenskapen är teori om praktiken är konsten en praktik som ägnar sig halvhjärtat åt teori.

10. Vad är ett konstverk? Ett konstverk har alltså uppfattats som någon slags behållare för konst. Idag är en sådan uppfattning knappast möjlig. Visserligen används fortfarande "konstverk" som en praktisk term som visar till ett objekt eller ett delvis överblickbart sammanhang, men då konsten inte kan läggas ner i något verk utan istället uppstår som en interaktion mellan en rad aktioner är en mera korrekt benämning "projekt" – alla "konstverk" är konstprojekt. Inget objekt eller för den delen en presenterad idé kan fungera utan att föra med sig en kontextuell ram. En sådan ram är lika mycket en del av projektet som substantiella föremål som kan ingå i det. En avgörande förändring är att ett konstverk har fått en tidsdimension. En traditionell syn på ett konstverk saknar en sådan, konstverket är ingen föreställning. Nu förekommer konstverket som föreställning, performativ konst, inom andra konstarter, men inom dessa är det, traditionellt, tänkt att ett verk inte korresponderar med sin omgivning så att det skulle förändras som konst. Ett konstverk, fortfarande enligt traditionen, blir varken bättre eller sämre (som konstverk) när det utförs. Tex. påverkas inte skådespelet *Hamlet* av att en uppsättning är bra eller dålig. Det som tillkommit inom bildkonsten är alltså inte bara att ver-

ket (projektet) utspelas i ett tidsförlopp, dess kvalitet och egenskaper förändras. Eller för att uttrycka det på ett annat sätt: Själva händelseförloppet med deltagande av alla tänkbara aktörer inom konstlivet skapar själva verket (projektet).

## Konstnärlig kvalitet

11. Problemet med kvaliteten i bildkonsten hänger samman med att själva kvalitetsmomentet inte hör samman med bilden. Dels är det (traditionellt) tänkt att alla konstarter har samma slags konstkvalitet och dels kan man tala om kvalitativa bilder utanför konsten. Vissa bilder är dock betraktade som konst och det betyder att de skall besitta denna (traditionellt) svåråtkomliga konstkvaliteten. En konsekvent tillämpning av den institutionella konstteorin löser detta problem genom att hävda att det inte finns någon särskild konstkvalitet per se. Den skapas genom föreställningar man har i konstvärlden. På så sätt blir konstkvalitet något som upprättas när ett "konstverk" (inspel, projekt...) transporteras genom konstvärldens instanser och aktörer. Härmed blir sålunda "konstverkets" kvalitet helt avhängigt kvaliteten på det nätverk det förfogar över. När det passerar genom ett högklassigt nätverk (de bästa och mest inflytelsesrika kritikerna, de bästa gallerierna och museerna, de mest framstående kuratorerna osv.) skapas verkets kvalitet. Om det föreligger någon kvalitet utanför nätverket får den kallas för prognostisk, dvs. det är möjligt att ha en uppfattning om dess möjligheter att uppnå kvalitet, antingen omedelbart eller eventuellt i ett längre perspektiv. Och det längre perspektivet är också väsentligt för kvaliteten. Kvaliteten på ett "konstverk" kan sjunka och öka beroende på hur transportererna i konstvärlden fungerar. Någon annan, extern kvalitet, existerar inte på annat sätt än att delar av konstvärlden (den traditionella) fortfarande tror att en sådan finns och därför kan åberopa den vid kontakten med ett "konstverk".

12. Nätverket som skapar den konstnärliga kvaliteten har naturligtvis synpunkter på den konst som presenteras. Dessa synpunkter, av generell natur, är ingredienser i bedömningsgrunden. Ett samtidskonstprojekt skall handla om något ("aboutness") och det

är inte säkert att detta framgår av det man direkt ser och möter. Det kan då läggas fram som en del av projektet genom tex. text eller att någon berättar. Konstnärens arbete beskrivs nu ofta som "undersökningar" och dessa riktar sig i praktiken alltid mot det sociala och brukar sammanfattas som "social kritik". Konstnärer som pretenderar att framstå som samtida kvalitetskonstnärer, kan därför förväntas inrikta sig att uppfylla sådana krav och likaledes förstärks de och (eventuellt) skapas i nätverket (under förutsättningen att nätverket innehar ambitionen internationell samtidskonst).

13. Ytterligare kvalitetskriterier. Det är en stark tradition för att konst skall innehålla något nytt. Detta kan framträda som provokation, överskridande, nyhet, överraskning. Vanligast är att konsten innehåller något oväntat, tex. att en undersökning i något avseende blir en smula bisarr eller ovanlig. Förutom att därigenom uppfylla ett kvalitetskriterium kan konsten också visa sig annorlunda än en mera vetenskapligt orienterad undersökning (konstens egenart gentemot ett annat område). En annan faktor är identitet, konstnären skall vara igenkännbar. Det kan handla om att objekten som produceras har vissa återkommande egenskaper eller att ämnesvalet begränsas till ett visst område. Man kan också säga att konstnärerna fungerar som varumärken, och när de blivit tillräckligt uppskattade och kända garanterar de kvaliteten i ett konstprojekt genom sitt deltagande. Eftersom det förekommer ett stort antal internationella utställningar för samtidskonst (tex. finns det ca 60 biennaler) behövs ett stort antal konstnärer som skall representera den bästa kvaliteten. Denna grupp ("pool position") ger en garanti för kvalitet i ett konstprojekt/utställning även om kvalitetens hållbarhet kan bli diskutabel.

## Teori som kvalitet

14. Den genuint grundläggande kvaliteten i konst, alltså att konst som sådant representerar något värdefullt, markeras av det teoriintresse som den drar till sig. Estetiken som en del av filosofin och dess historiska roll ger konsten en särställning i förhållande till verksamheter som kan tyckas ligga nära den: underhållning,

design, reklam, journalistik. Dessa områden uppfattas inte på samma sätt som allvarliga och existentiella, egenskaper som traditionellt tillskrivs konsten. I detta avseende har situationen inte förändrats genom att konsten blivit institutionell. Teorin kan också uppträda mera substantiellt genom att dyka upp i kataloger och tidskrifter i form av artiklar skrivna av renommerade filosofer, sociologer etc.

15. Ett exempel. 1992-95 utförde Gillian Wearing "Signs that say what you want them to say and not signs that say what someone else wants you to say". Projektet bestod i att Wearing försåg tillfälligt förbipasserande på Londons gator med en penna och ett pappersark. Personerna i fråga fick skriva vad de önskade och fotograferades sedan med sin text. Hundratals dylika fotografier blev tagna och senare visade. Vid den här tiden etablerades aktivt Londonscenen, "Young British Artists", och arbetet blev snart känt och erkänt av den internationella konstmiljön. Om inte detta hade skett, låt oss säga att projektet utförts av någon annan konstnär i ett mindre land med svagare nätverkskonstruktion, hade det förmodligen blivit marginellt. Verket hade ett socialt innehåll (aboutness): att förmedla ocensurerad och oredigerad information. Det kunde också kopplas till den relationella estetiken som fick stor utbredning under dessa år; aktivt deltagande av publiken. Projektet har vissa likheter med en sociologisk undersökning, men är alltför märklig för att identifieras med en sådan. Fotografierna är naturligtvis inte konstverket, "konstverket" är den rad av aktiviteter som konstnären, publiken och nätverket står för. Wearings projekt är ett exempel på ett projekt av hög kvalitet. Man kan mena att idén är bra och dess materialisering anslående, men det i sig är inte tillräckligt. Det kunde förblivit marginellt om det inte genomgått transporten genom ett kvalificerat nätverk.

DEL II

KVALITET OG FORVALTNING

## FORVALTNING AV KVALITET I KUNSTEN

Mitt oppdrag er å diskutere forvaltning av kvalitet i kunsten. Hva handler så det om? Jeg skal skissere noen mulige svar ved å drøfte tre forhold. For det første skal jeg prøve å lokalisere hvilke mekanismer det er som bidrar til å fremme og hemme gyldige kvalitetsfortolkninger. For det andre skal jeg diskutere hva som i dag synes å være rimelige forståelser av det kunstfeltet som skal forvaltes. For det tredje skal jeg kort drøfte hvilke utfordringer og dilemmaer som melder seg ved etablering av en kunstforvaltning som har kvalitetsvurderinger som sin forutsetning<sup>1</sup>.

### Kvalitetsforståelsens veier og avveier

Når man skal reflektere over kunsten og dens vilkår, kan det ofte være mye å hente ved å henvende seg til kunsten selv. La oss derfor oppholde oss et øyeblikk ved den unge Wilfred Sagen, hovedpersonen i Johan Borgens roman "Lillelord", og hans erfaringer med kunstnerisk kvalitet. Wilfred står på terskelen til å forlate sin

1 Spørsmål som angår temaet forvaltning av kvalitet i kunsten, er i liten grad behandlet som forskningstema. Nyere utviklingstrekk i kulturen, herunder i kunstproduksjonen, kunstformidlingen og kunstforbruket, er bare delvis dekket av forskningsbasert kunnskap. Teksten må leses som det den er, en relativt fri fortolkning av brokker av eksisterende forskning, av egne og andres forskningsinnsatser som ennå ikke er offentliggjort, av kulturpolitiske budskap osv. Når jeg ikke utstyrr artikkelen med kilde- og litteraturreferanser, er det for å understreke tekstens karakter av å være et "informert" debattinnlegg og ingen vitenskapelig artikkel.



troskyldige barndom, en barndom innhyllet i et beskyttet og realitetsfernt borgerlig liv på Oslos vestkant. Hver tredje torsdag går han, sammen med sin familie og dens bornerte venner, til musikkraften hos onkel René. Og akkurat denne torsdagen skjer det for første gang at Wilfred selv skal sitte ved pianoet og spille Mozart sammen med det faste ensemblet, en bratsj, en cello og en fiolin fra Nationalteatrets orkester. Han har lenge sett for seg dette øyeblikket med stor forventning. Men når stykket er avspilt, forlater han pianokrakken, kvalm og skjelvende, og søker tilflukt på toalettet for å skjule sin frustrasjon. Han har spilt med de profesjonelle og forstått at han aldri vil bli en god musiker. Borgen skriver: "Han visste med ett at det var en grense et sted, mellom det alminnelige og det virkelig gode (...). Han visste ikke hvor den grensen var, og ikke hvem som hører til på den ene eller den andre siden. Han bare visste at *han* aldri ville nå grensen til det gode."

Av denne passasjen kan vi slutte følgende: 1) Wilfred erfarer at det fins forskjell på god og dårlig kunst, og han vet etterpå at det er det han har gjort. Det kan vi alle, gitt at vi har en viss interesse, opplæring og øvelse. Men ettersom kunsterfaringer er påvirket av individers og grupperes sosiale og kulturelle forutsetninger, vil kvalitetsforståelser potensielt være uensartet og mangetydig. 2) Lillelord erfarer at de profesjonelle kunstnerne deler et forståelsesfelleskap om hva kunstnerisk kvalitet er. Dette vet vi også. Sakkyndighet er nøkkelen både til å utøve kvalitet og til å felle kvalitetsdommer. Men siden kunstsyn varierer blant kunstnere og kunstvitere, er også profesjonelle kvalitetsforståelser mangfoldige. 3) Han opplever at der fins en kvalitetens grense, men han kan ikke redegjøre for den. Dette er en generell erfaring. Kvalitet er vanskelig å operasjonalisere og derfor vanskelig å gjøre til gjenstand for formaliserte prosesser som for eksempel forvaltning. Og 4) Wilfred er en silkeramp og en ungdomsforbryter. Og selv om han taper gleden ved kunsten, forstår han dens nytte. Han bruker kunstens høytidelige lys som skjulested for de hemmeligheter som ikke tåler dagslys. Kunstfeltets verdier ligger altså åpne for strategisk bruk. Kvalitet og makt er nært forbundet.

Så lett og så innfløkt er spørsmålet om kunstnerisk kvalitet. I et profesjonelt kunstliv vil hva som er godt, og hva som er dårlig, måtte vurderes på bakgrunn av profesjonelt faglig skjønn. Men fordi kriteriene er diffuse, verdiene mangfoldige og konsekvensene diskutabile, må det finnes fora som sikrer meningsutveksling mellom ulike kunstsyn. Og fordi kunstens kvalitet angår flere enn de profesjonelle, og fordi den er innvevd i maktspill, må vurderinger som legges til grunn for fordeling av ressurser, være åpne for allmenn debatt. Ingen ting av dette er nytt. Ikke engang i kunstforvaltningen. Et vesentlig spørsmål er dermed: Hvilke vilkår har den offentlige meningsutveksling om kunstens kvalitet?

Det refereres ofte og gjerne til at det oppstod en "kvalitetsdebatt" på 1990-tallet, så da er vel alt i sin skjønneste orden? Slik er det etter min oppfatning ikke. En kvalitetsdebatt er, som talehandling betraktet, en *argumenterende samtale* som har som formål å bryne ulike argumenter mot hverandre ut fra den hensikt å komme fram til en felles- eller flertallsforståelse omkring et fenomen. En kvalitetsdebatt om kunst må ha et verk, en hendelse, en stilart eller lignende som sin gjenstand. Dette er gammelt nytt. Den såkalte kvalitetsdebatten som oppstod rundt 1990, mangler nettopp en gjenstand. Den må derfor forstås ut fra andre forutsetninger. Det nye på 1990-tallet var altså ikke at det oppstod en kvalitetsdebatt, men at det oppstod en politisert annektering av den offentlige samtalen om kunstnerisk kvalitet. Det oppstod et maktspill omkring kunstpolitikken som ytret seg som det man i kulturforskningen gjerne kaller en diskurs. Man diskuterte ikke konkrete kunstverk eller prosesser, men anvendte kunstnerisk kvalitet som en potent – og vellykket – retorisk strategi for å fremme bestemte kunstpolitiske interesser. Hvem var aktørene og hva stod på spill?

I løpet av 1990-tallet skjedde det flere dyptpløyende og konsekvensrike endringer i norsk kunst- og kunstnerpolitikk. Jeg skal nevne tre.

For det første skjedde det en generell forvaltningsreform i staten. Man forlot 1970- og 80-tallets regime basert på "blandings-

administrasjon og forhandlingsøkonomi” og innførte det som gjerne omtales som ”new public management”. Det var den populære kulturminister Åse Kleveland som implementerte denne generelle reformen i kunstlivet. I kultursektoren som andre sektorer hadde det vist seg at de velferdsstatlige ordningene este ut, at de produserte sin egen etterspørsel, og at velferdsstatens forvaltningssystemer var blitt innadvendte, ineffektive og styrt av snevre profesjonsinteresser. Situasjonen ble oppfattet som en organisasjons- og styringskrise. Løsningene på krisen fant en i privat sektor. Alle deler av kunstlivet ble omorganisert i konsernlignende, nasjonale nettverk, der departementet var hovedkontor og kunstinstitusjonene produserende datterbedrifter. En gjennomført mål-middel-rasjonalitet ble konsernets regulerende idé og styring dets operative mål. Siden den slags dyder ikke sto særlig høyt i kurs i kunstlivet, var reformen kontroversiell.

Som et resultat av forvaltningsreformen fikk vi et brudd med den hundreårige norske tradisjon hvor kunstnerne og deres organisasjoner ble oppfattet som den legitime ekspertisen på samtidskunst og dermed også som de mest egnede forvaltere av statlige midler og institusjoner. I løpet av 1990-årene skjedde en maktforskyvning der de før så forhatte ”kunstmagisterne”, den utdannede institusjonsekspertisen, overtok kunstnerkollektivets posisjon som innehavere av herredømmet over kvalitetsevaluerende organer og dermed også over ressursforvaltning og institusjonsstyring.

Parallelt med dette skjedde det på 1990-tallet en betydelig vekst i antallet kunstnere innenfor alle de store kunstfeltene. Dette bidro til at det oppstod en ganske markant generasjonskløft i kunstlivet. Generasjonskonflikten begynte, som slike konflikter gjerne gjør, blant billedkunstnerne. Den har siden spredd seg til andre kunstarter (før tiden herjer den scenekunsten). De unge kunstnerne gjorde felles sak med staten og kunstekspertisen. De bidro til å delegitimere den kunstnerstyrte forvaltningen av kunst- og kulturpolitiske ressurser gjennom å hevde at systemet favoriserte de etablerte kunstnerne sine interesser og hindret de nye tendensene i kunsten i å komme til ordet.

Alle store endringer i kunstfeltets maktstrukturer ser historisk ut til å kunne finne sted når, og bare når, det på én og samme tid foreligger 1) moderniseringsinteresser i staten, 2) en alternativ ekspertise som utfordrer den sittende og 3) en generasjonskonflikt blant kunstnerne. De endringene som fant sted på 1990-tallet, ble legitimert ved at staten ved Kleveland, den nye kunstekspertisen og de unge kunstnerne brukte kunstnerisk kvalitet som retorisk brekkstang mot kunstnerorganisasjonene og det komité- og jury-systemet som de representerte. Kleveland reiste kvalitets spørsmålet i "Kultur i tiden". Ekspertisen påberopte seg en internasjonalt gyldig kvalitetsforståelse. De unge kunstnerne kom ut av skolene med nye ideer om hva kunst er, og hvordan den skapes og formidles. Kvalitetsforståelsene i de etablerte kunstnermiljøene ble derfor betraktet som irrelevant. Felles for disse utropene om kunstnerisk kvalitet var deres karakter av å være generelle, gjenstandsløse og propagandistiske. De hadde nettopp karakter av å overse tendensene i de konkrete kunstneriske praksiser – framveksten av pluralistiske kunstforståelser og et nytt uttrykksmangfold som brøt med modernismens renhetsmani. I kunstdiskursen ble det snakket som om det finnes én høy, ubestridelig kvalitet.

Åse Kleveland, den nye ekspertisen og de unge kunstnerne klarte – i sin strategiske bruk av kunstnerisk kvalitet – å gjøre den samme tabben som Verdikommisjonen. Verdikommisjonen har konsentrert sin debatt om allmenne verdier som fred, menneskerettigheter, allmenn rettferdighet osv. Som forskerne Jill Loga og Thorvald Sirnes har pekt på, løftet den med dette verdidebatten i Norge opp på et nivå hvor det ikke ble noe tilbake å snakke om. Alle er for fred, menneskerettigheter og rettferdighet. Etter min oppfatning har kvalitetsdiskursen i kunstfeltet hatt tendensielt samme debatthemmende funksjon. Den har fungert som antidebatt. Kvalitet er kunstfeltets høyeste og mest generaliserte verdi. Det fins ikke en eneste person i dette land som ikke er tilhenger av kunstnerisk kvalitet. Gjennom å være infisert av politiske legitimeringsbehov, har samtalen om kvalitet mistet sin konkrete forankring i praksis. "Kvalitet" surrer derfor rundt i offentligheten som et innholdstomt mantra som ikke i noen som helst forstand kan anvendes som grunnlag for forvaltning av et levende kunstliv.

## Forvaltning basert på kvalitet – gammel løsning i ny situasjon: forståelser av feltet

Forvaltning av kunst- og kunstnerpolitiske ressurser med utgangspunkt i kvalitet er ikke særlig nytt. Så lenge det har eksistert en kunst- og kunstnerpolitikk i dette landet, har det også eksistert juryer og utvalg som har fordelt ressurser på bakgrunn av profesjonelt faglig skjønn. Det som derimot kan sies å være nytt, er de omstendighetene som preger den kunstneriske produksjonen, kunstformidlingen og kunstforbruket, altså de virksomhetene som skal forvaltes. Å forvalte kunsten på bakgrunn av kvalitet er å ty til en gammel løsning i en ny situasjon, heller enn det motsatte. Hva består det nye i?

### Kunstnerisk produksjon

For det første er vilkårene for skapende og utøvende virksomhet, altså kunstnerisk produksjon, endret. Kunstfeltet var inntil for ikke så lenge siden et profesjonsregulert område. Nå er det konkurranseregulert. Den gjeldende kunstpolitikken har ikke tatt inn over seg dette faktum. Kunst- og kunstnerpolitikken, slik den ble forstått og utformet for 20 – 30 år siden, hadde som sin enkle forutsetning at kunstnerbefolkningen og antallet kunstinstitusjoner var avgrenset og avgrensbart. De ordningene som ble innført, var tenkt å skulle kunne nå i prinsippet alle. Avgrensningspotensialet lå i at adgangen til kunstnerprofesjonene ble regulert gjennom inntaksbegrensninger i kunstutdanningen og i kunstnerorganisasjonene. Da grunnprinsippene i kunst- og kunstnerpolitikken ble formulert, var det rundt 3000 kunstnere i Norge. I dag er det trolig rundt 10 000. Profesjonskontrollen er opphevet, primært gjennom internasjonaliseringen av kunstutdanningen. I den siste kunstnermeldingen erkjenner myndighetene dette. Der heter det at staten ikke lenger kan trappe opp de ordningene som gir inntekter til kunstnerne i takt med veksten i kunstnerbefolkningen. En forlater ambisjonen om å nå alle. Innenfor de utøvende kunstartene er antallet ensembler, både permanente og prosjektbaserte, blitt mangedoblet de siste årene. Siden penger og infrastruktur er begrenset, er kunstlivet preget av knapphet og kon-

kurransse. Myndighetenes løsning har til nå vært å konsolidere støtten til dem som allerede har mest midler. Garantiinntektene er blitt frosset til den – som det heter – ”stammen av kunstnere” som allerede har fått den. Institusjonsstøtten innenfor musikk, dans og teater er blitt klebet til de ensemblene som bor i kunstens hus, og som allerede mottar mest penger. Og så har resten – la oss si 80 prosent av det aktive kunstlivets skapere og utøvere – fått lov til å konkurrere om de ressursene som blir igjen. Det paradoksale i situasjonen er at i den delen av systemet som mottar de tyngste overføringene, fins det ingen reelle kvalitetvurderinger. I resten av systemet, i innkjøpsordningene, fordelingen av prosjektstøtte, utsmykkingsoppdrag og stipendier, er konkurransse basert på kvalitetsvurderinger institusjonalisert som det normale. På sett og vis kan vi si at Kulturdepartementet forholder seg til en forståelse av kunstnerisk produksjon som er tilpasset situasjonen slik den var på 1970-tallet. Dagens kunstpolitiske utfordring ligger, etter min oppfatning, i en omlegging av finansieringsordningene for all kunstnerisk produksjon i retning av faktisk konkurransse. Det er rimelig å anta at en kvalitetsbasert konkurransse om midlene til kunstnerisk produksjon, og en allmenn tilgjengeliggjøring av kunstens infrastrukturer, både vil kunne skape incentiver til fornying av kunstfeltet og la seg kombinere med ivaretagelse av kulturpolitiske mål som desentralisering, demokratisering og prioritering av bestemte grupper. Dette bringer oss over til neste tema, situasjonen innenfor formidlingen.

## Formidling

På samme måte som for kunstproduksjonen er grunnlaget for kunstformidling endret på et vesentlig punkt uten at dette har fått konsekvenser for den politiske forståelse og forvaltningsmessige praksis. De endringer det er snakk om, dreier seg dypest sett om utviklingen i kompetanseforholdene i norsk kunstliv. Både 1950- og 60-årenes formidlingsmodell – den med Riksinstitusjonene – og 1970-årenes formidling ved etablering av regionale kunstinstitusjoner, har som forutsetning at kompetansen på kunstneriske spørsmål har fantasi et lite antall byer, først og fremst Oslo. I dag er situasjonen etter min oppfatning annerledes. De mange

kunsthøytidene og lokale kunstevenementene som har vokst fram rundt om i Norge det siste tiåret, peker i retning av at det tradisjonelle kompetansemONOPOLET i kunsten er brutt. I dag fins det personer og grupper med høy utdanning og kunstfaglig kompetanse i en rekke lokalsamfunn. Det er slutt på at det er vesentlige kulturforskjeller mellom by og bygd i Norge. Festivalene er i så henseende interessante som case. De kan nemlig ses på som en seismograf for rikets kompetansemessige tilstand på kunstformidlingsområdet. Det er i dag ca. 100 kunstfestivaler i Norge. De viser en rekke kunstarter – litteratur, teater, dans, film, musikk, billedkunst, kunsthåndverk osv. Programmene kombinerer ofte både kunstarter og sjangere, og de inkluderer som regel bidrag fra en kombinasjon av lokale, nasjonale og internasjonale kunstnere. Publikumstilstrømningen er gjennomgående god, og sterkt økende. Festivalene er tilpasset lokale forhold. De utnytter lokale forutsetninger og er ressursmessig meget effektive. I overraskende grad inneholder programmene utfordrende kunst av høy kvalitet. Disse arrangementene sysselsetter profesjonelle kunstnere i stor stil, de baserer seg på globaliseringens potensial, nemlig at der nasjonalt og internasjonalt fins et ”marked” av artister og kunstnere som er mobile og, hvis man har penger, også tilgjengelige. Festivalene organiserer seg i tiltakende grad i nasjonale og internasjonale nettverk som bidrar til å styrke deres posisjon overfor agenter og kunstnere. De inngår som likeverdige partnere i en nasjonal og internasjonal utvekslingsprosess.

Jeg mener ikke å si at all kunst i regionene skal være vist gjennom festivaler. Det jeg derimot prøver å gi uttrykk for, er at festivalene viser at det i dag fins en stedlig regional arrangør- og produsentkompetanse som ikke fantes for kort tid tilbake. Etter min oppfatning bør den pågående diskusjon om bl.a. R-ene, regionteatrene, kunstnersentrene osv. ta inn over seg dette faktum. Verken R-ene eller de minikopiene av sentrumsinstitusjonene som ble etablert på 1970- og 80-tallet, har fått til noen vellykket tilpasning til de lokalmiljøer og regioner de skal betjene. Det har derimot de lokalt baserte arrangørene og formidlerne greid. I et kunstfelt hvor en stadig større del av kunstnerne er mobile og ubundet av faste infrastrukturer, og hvor det faktisk viser seg å eksistere etterspør-

sel etter kvalitetskunst over hele landet, bør en vri formidlingspolitikken mot en nettverksløsning hvor en stimulerer etterspørselen og den stedlige arrangørkompetanse i de globaliserte distriktene. Dette vil være et godt alternativ til den misjonsaktige formidlingslogikk som har preget og preger kunstpolitikken. Kvalitet i formidlingen kan best fremmes ut fra kjennskap til og mobilisering av de lokale forutsetningene som gjelder. All erfaring tyder på at det er slik.

## Konstruksjonen av publikum

Det tilhører den postmoderne orden at heller ikke publikum er som det en gang var. Et av de mest kvalitetsundergravende trekk ved dagens kunstpolitikk er at politikkenes viktigste målgruppe – brukerne – av myndigheter, politikere og andre blir forstått på feil grunnlag. Den politiske konstruksjon av publikum hviler på en kombinasjon av en foreldet kulturforståelse og en klasseanalyse som ikke lenger er gyldig. Sammen med språket er kunsten tradisjonelt blitt forstått som den vesentlige kjerne i den norske felleskulturen. Den har derfor gyldighet for alle. Når statistikken viser at bare en begrenset del av befolkningen faktisk utsettes og utsetter seg for kunstneriske erfaringer, er det blitt forstått som grunnet i sosiale og geografiske barrierer mot spredning av felleskulturen. Man har trodd og tror at de som ikke eksponeres for kunstnernes og kunstinstitusjonenes tilbud, så å si er ufrivillig ulykkelige og kulturelt understimulerte. Kulturforskningen tyder på at dette er en forkjært figur. Både for barn, ungdom og voksne er det kulturytringer erfart via medier og den internasjonale kulturindustrien (film, TV, video, CD-plater, moter osv.) som er kjernen i de felleskulturelle referanser. Som utløpere fra denne fellesplattformen finner man en rekke ulike identitetsbetingede interesseprofiler hvor interessen for de tradisjonelle, skjønne kunster utgjør én – og bare én – av mange kulturelle nisjer. Etter min oppfatning er det en slags uhyrlig og gammelborgerlig paternalisme i ideen om at kunsten skal være for alle, uansett om de vil eller ikke. Jeg tror at kunstinteressen må forstås som det den er, en relativt stor subkultur som i likhet med andre subkulturer, eksisterer som et gruppespesifikt identitetsprosjekt på utsiden av den



felleskulturen som mediene og kulturindustrien representerer. Kunstens opphøyde posisjon over andre kulturelle ytringsformer er et uttrykk for symbolsk herredømme. Estetisk erfaring og ekspressiv utfoldelse finner vi i alle subkulturelle ytringer. Et liv uten kunst kan altså være et brukbart liv. Jeg tror at en god og fornuftig kunstpolitikk må ta inn over seg dette. Vi som bryr oss om de tradisjonelle kunststartene, må erkjenne at det vi driver med, er meningsfullt for oss uten at vi skal gjøre krav på at alle andre skal like det samme som oss. Hvis det er noe vi nå burde ha lært, er det at kvalitet på ett område ikke ekskluderer at det fins like betydningsbærende og meningsskapende kvaliteter i alternative kulturelle sektorer. Dagens konstruksjon av publikum har to paradoksale konsekvenser. For det første presser det statlige kravet om kvantitet som forutsetning for kvalitet i kunstlivet fram en håpløs populisme, en middelmådig kunst som ingen egentlig er interessert i. Kvantitetslogikker fremmer kunst som konkurrerer på underholdningsindustriens premisser. Og der er den en klar taper. For det andre bidrar konstruksjonen av publikum til selvoppfyllende klasseprofetier. Ved at en fastholder ideen om kunsten som det egentlige kulturelle fellesgods, hvilket den empirisk sett ikke er, vedlikeholder man kunstens sosialt distingverende overhøyhet. Man underkjenner folks faktiske kulturinteresser som mindreverdige og produserer dermed de sosiale ulikheter man ønsker å motvirke. Når jeg hevder at kunsten faktisk ikke har gyldighet for alle, reduserer jeg ikke da dens betydning? Svaret er nei. Kunstens kulturelle og samfunnsmessige betydning er indirekte, subtil og den syns best på etterskudd. Og den er definitivt ikke et spørsmål om hvor mange det er som har den som hobby. Det er ikke gjennom antall solgte billetter at kunstnerne har satt sine avtrykk. Tvert imot er det gjennom at de har ytret seg i og om sin samtid, med eller mot den allmenne og politiske interesse, at kunsten har påvirket menneskene og historien.

## Kvalitet i praktisk forvaltning – utfordringer og dilemma

Hvilke utfordringer og dilemma dukker opp dersom en skal gjennomføre en forvaltning basert på kvalitetsvurderinger? Jeg skal

kort trekke fram fire problemområder som alle bør tenkes igjennom.

1) I kunstpolitikken er myndighetsutøvelse og kvalitetsbedømming både nødvendig og problematisk. Med den konsernmodellen som er beskrevet foran, hvor myndighetene i så direkte forstand har hånden på rattet i styringen av kunstinstusjonene, virker forvaltningen i for stor grad førende på de kunstneriske prioriteringene. Kulturdepartementet kan godt insistere på at de ikke blander seg inn i de kunstfaglige spørsmål, men det hjelper ikke. Armlengdes avstand-prinsippet er viktig, og det ivaretas ikke i tilstrekkelig grad i dag. En kunstforvaltning basert på kvalitetsvurderinger må bygges på organisasjonsløsninger som gir rom for at det er fagkompetente organer som fordeler og prioriterer ressurser, selv sagt innenfor de rammer som myndighetene fastsetter. Modellen fins allerede i Norsk kulturråd og andre fondsbaserte fordelings-systemer. Kvalitetsvurderinger forutsetter fri faglig debatt, og den må ikke bindes av for stor nærhet til de politiske interesser og beslutninger.

2) Kunstfaglig skjønn er en virksomhet som forutsetter profesjonalitet og ekspertise. Det er alltid grunn til å følge ekspertisen på dette feltet med kritisk blikk. Ekspertene, særlig i små land som Norge, har lett for å være innbyrdes enige. Dette produserer fare for ensretting. De forvaltningsmessige ordningene som skal bygge på kunstnerisk kvalitet, kan gjerne tillate tydelige fagprofiler. Da kan de diskuteres. Men samtidig – og fordi kvalitet er kompleks og mangfoldig – må en sikre at de faglige organene som fordeler midler, rullerer gjennom utskifting av utvalgsmedlemmer og gjennom at ansatte eksperter har åremålsstillinger. Meningsmangfold mot ensretting, med andre ord. Dette er nødvendig for å hindre etablering av kvalitetstyrannier i kunsten.

3) Regionalisering står på dagsordenen. Bl.a. har det regjeringsbærende parti, Arbeiderpartiet, nylig programfestet at forvaltningen av kunst- og kulturpolitikken skal knyttes til et foreløpig ikke-definert antall regioner. Hvis en forutsetter etablerte systemer for finansiering av hele den kunstneriske produksjon basert på faglig

skjønn, vil vi umiddelbart støte på problemer med kompetanseunderskudd og inhabilitet dersom disse prosessene desentraliseres. Jeg er av den oppfatning at fordeling av midler til kunstnere, ensembler, prosjekter og institusjoner må skje sentralt. Og det bør primært være et statlig anliggende. Når det gjelder arrangør- og formidlingssiden – og finansiering av infrastruktur – er regionalisering ikke bare mulig. Det er også fornuftig og ønskelig. Jo nærmere en kommer skoen, jo lettere er det å se hvor den trykker. Gjennom et slikt dobbelt system, en sentralt basert finansiering av produksjon og en regional stimulering av etterspørselsiden, vil en også kunne få til en dynamikk mellom produsenter på den ene siden og arrangører/publikum på den andre, noe som sikrer kvalitetsmangfold.

4) For å kunne følge opp et forvaltningssystem som bygger på kvalitet, vil en få behov for et system av både søknadsvurdering og resultatevaluering. Begge deler vil være nødvendig, og begge deler vil representere en vesentlig fare for byråkratisering av kunstlivet. En vil måtte bygge opp en evalueringskompetanse som i dag bare delvis fins, og en vil måtte produsere søknads- og rapporteringsprosedyrer som ikke er mer arbeidskrevende enn de trenger å være.

Det er allerede i dag et problem at styring tar energien fra kunsten. Styring er nødvendig, men bør dimensjoneres med rimelighet.

## Avslutning

Jeg skal slutte der jeg begynte, i de pubertale erfaringer med kunstnerisk kvalitet. I likhet med Wilfred Sagen, Lillelord, har også hovedpersonen i Jan Kjærstads roman "Forføringen", Jonas Wergeland, i sin ungdom en overgangserfaring, utløst av storartet kunst. Jonas ligger, som så ofte før, på et rødt teppe på gulvet i Grorud kirke. Kirken er tom. Han lytter til sin far, organisten, som spiller et stykke om englene. Mens han ligger slik og lytter, med blikket festet på et stort freskomaleri, begynner fresken å vibrere foran øynene hans. Bildet gir med ett fra seg et strålende skinn, det begynner å leve – som et gigantisk TV-bilde (Jonas Wergeland blir seinere i livet Norges mest populære TV-kjendis).

Med et brak stiger den ene engelen ut av veggen og ned til ham, løfter ham opp, og de – engelen med Jonas i armene – flyr opp mot taket og gjennom vinduet så glassmaleriet singler i tusen knas rundt dem. Han kommer til seg selv i nysnøen utenfor kirken og vet at han fra nå av er blitt et individ, adskilt fra de andre. I dette øyeblikket av overskridende kunsterfaring blir hans livsambisjon klarlagt, den ambisjonen som mange år seinere materialiserte seg i tittelen på hans mest suksessfulle TV-program: "Å tenke stort".

Kanskje kan vi si at de endringene som preger kunstfeltet, gjør det rimelig å betegne også den kunstpolitiske situasjon som en pubertal overgangstilstand, som i likhet med Wilfred Sagen og Jonas Wergeland berøres av problemer med den kunstneriske kvalitet. Wilfred mistet troen på kunstens betydning og kom derfor til å forstå den som tørr instrumentalisme. Jonas bestemte seg, ut ifra sin overskridende kunsterfaring, for en mer lidenskapelig variant, nemlig å tenke stort. Hvis dette også er alternativene for kunstpolitikken, er det siste etter min oppfatning å foretrekke: "Å tenke stort".

*Jon Bing*

## HVORDAN BØR EN KUNST- POLITIKK SE UT?

55

Hva er kunst?

I den tiden jeg har vært leder av Norsk kulturråd, har jeg ikke unngått av og til å bli stilt overfor det anklagende spørsmålet: "Hva er kunst?" eller i formen: "Men dette er da ikke kunst?!"

Det er ett av de minst fruktbare spørsmål jeg vet. For jeg forstår ikke hva man skal med svaret. Spørsmålet innleder en kamp om kategorier som minner om den utkjempet i rettssalen når aktor og forsvarer er uenige om et drap er "forsettlig" eller "uaktsomt". Men i det siste tilfellet har kategoriseringen en klar konsekvens, utmålt i lengden på et fengselsopphold. Men hva er konsekvensen av at man anser noe for kunst eller ikke?

For å tydeliggjøre: Hva hvis vi er enige om svaret – dette er kunst, men det er skrekkelig dårlig, det er mislykket. Trøster vi noen? Vil noen for eksempel da ønske å bruke offentlige midler til å støtte denne kunsten? Blir kunstneren trøstet av å få vite at han eller hun nok har produsert kunst, men du verden hvor elendig? Naturligvis ikke.

For det er sjelden vi får spørsmålet presentert med motsatt fortegn: Du gode hvor dyktig – dette er gripende, det gir oss en skjønnhetsopplevelse, det er en viktig kommentar til samtiden og menneskets situasjon. Men kunst er det dessverre ikke. (Helt ukjent er nok ikke denne problemstillingen, for eksempel omkring håndverk som overskrider sine fagmessige kvaliteter og blir kunsthåndverk.)

Ergrelsen over spørsmålet er selvsagt at det dekker over en diskusjon av *kvalitet*. Spørsmålet synes liksom å innføre et mer objektivt diskusjonstema enn spørsmålet om hvorvidt noe er godt eller mindre godt. Etter mitt skjønn er det kvaliteten som får stå i sentrum og være avgjørende. Hvis det er enighet om at kvaliteten er høy, så er diskusjonen om hvorvidt det er kunst i beste fall akademisk. Hvis det er enighet om at kvaliteten er lav, så er det en mager trøst at det likevel er kunst.

Men spørsmålet reises jo vanligvis ikke der hvor det er enighet. Det reises når spørsmålet om kvalitet er kontroversielt. Og det hender jo rett som det er. Forsøket på å avspore kvalitetsdebatten med spørsmålet om hvorvidt det nå egentlig er kunst, er altså et forsøk på å erstatte en nødvendig og ofte fruktbar uenighet om vurdering av noe nytt, noe ukjent, noe provoserende med et spørsmål som i sin form er akademisk, men i sin konsekvens er villedende.

### Hva er *god* kunst?

Det riktige spørsmålet er altså etter min mening spørsmålet om kunstnerisk kvalitet. Dette spørsmålet er i seg selv vanskelig nok til at det kan fylle mange små timer med diskusjon. Det er heller ikke å vente at vi noen sinne skal oppnå enighet om det.

I mangel av kunstfaglig bakgrunn, angriper jeg dette spørsmålet på min egen måte, med en bakgrunn i juridisk normteori.<sup>1</sup> For det er jo ikke bare i forhold til kunst det finnes vanskelige avveininger eller omstridte vurderinger. Typisk vil en jurist måtte ta

1 Denne tilnærmingen er basert på Nils Kristian Sundby *Om normer*, Universitetsforlaget, Oslo 1974.

stilling til om noe er "uaktsomt", om en pris er "rimelig", om en vare holder "vanlig" kvalitet osv.

Dette er vurderinger. Men vurderingene er *ikke* basert på subjektiv eller vilkårlig synsing. En måte å analysere vurderingene på vil være å oppløse dem i tre elementer.

For det første hvilke *typer av faktiske forhold* eller typer av momenter som det kan legges vekt på når man tar stilling til vurderingen. I et spørsmål om hvorvidt det foreligger erstatningsbetingende uaktsomhet, vil dette for eksempel være skadevolders alder, om bruksanvisninger m.v. er fulgt, skadevolders erfaring på det aktuelle livsområdet, osv.

For det andre tar man stilling til i hvilken retning tilstedeværelsen av et faktisk forhold eller et moment av en viss type trekker (dette kalles gjerne spørsmålet om *verdi*). Lav alder trekker for eksempel i retning av at det ikke foreligger uaktsomhet, er vedkommende voksen, trekker det i retning av at det foreligger uaktsomhet. Hvor mange verdier det vil være, avhenger av hvor mange mulige resultater som kan bli utfallet. Eller resultatet skal også plasseres på en gradert skala (fra 1-0).

For det andre tar man stilling til hvor stor *vekt* forekomsten av et faktisk forhold eller et moment vil ha i det aktuelle tilfellet.

Dette gir en beskrivelse av en vurdering. Resultatet fremkommer da rett og slett ved at man legger sammen vektene, og det alternativ som får høyest vekt, blir det seirende alternativ, eventuelt så angir det plasseringen langs en skala.

Dette er en generell beskrivelse av den typen normer som kalles vurderinger, og påstanden er at dette kan brukes til å beskrive *enhver* vurdering, også utenfor det juridiske området. Det er i og for seg en utfordring å forsøke å anvende en slik teori for å redusere spørsmålet om hva som er "god" kunst, til en mer skjematisk angivelse av typer av relevante faktiske omstendigheter eller typer

av momenter, med tilhørende verdier og vekter. Og det vil straks være innlysende at det ikke kan gjøres på det generalitetsnivå som spørsmålet er stilt: Hva er god kunst? Man kan ikke fange hele kunstfeltet i én forståelse av hva som er kvalitet, man må i det minste spesifisere spørsmålet i forhold til de ulike kunstuttrykkene. Og det er kanskje også for generelt å spørre om hva som er en god bok eller god litteratur. Det blir sikkert mer meningsfylt å spørre om hva som er en god roman, eller kanskje enda mer spesifikt, hva er en god samtidsroman, en god kriminalroman, en god historisk roman osv. – selv om spesifiseringen sikkert også kan være kontroversiell.

Men det er lett å eksemplifisere typer av faktiske omstendigheter eller typer av momenter som kan være relevante:

- *Håndverksmessig kvalitet.* Behersker kunstneren de håndverksmessige virkemidler han eller hun benytter seg av? Dette vil åpenbart variere innen kunstuttrykkene, for en forfatter vil det omfatte slike elementære ting som ortografi og syntaks, for en bildende kunstner penselføring eller bruk av nålen mot kobberplaten.
- *Innhold.* Kanskje ikke alle vil mene at dette er et relevant moment, men jeg synes det er relevant å legge selvstendig vekt på hva kunstneren forsøker å si eller kommunisere, selv om uttrykket "budskap" kanskje er å gå for langt. Men lett er det å finne eksempler på kunst med et budskap som har opprørt lesere eller tilskuere til de grader at bøker er brent eller økser har flenget lerret.
- *Forholdet mellom virkemidler og innhold.* Er virkemidlene valgt på en slik måte at de fremhever og støtter opp om innholdet som ønskes formidlet?
- *Kontekst.* Forholdet mellom kunstverket og den sammenheng det formidles i. En kunstnerisk utsmykning av et rom må selvsagt stå i forhold til rommet, og ikke vurderes isolert fra det. Bygningskunst må vurderes i forhold til landskap eller andre bygninger.



Denne eksemplifiseringen er gjort uten den nødvendige erfaring og bakgrunn. Men kanskje den likevel er tilstrekkelig til å illustrere hvordan man kan komme nærmere en forståelse av hva som ligger i vurderingen av kunstens kvalitet. Åpenbart vil enhver slik spesifisering kunne være gjenstand for uenighet og diskusjon – men en slik diskusjon vil tross alt lettere kunne holde ulike forhold ut fra hverandre, gjøre det noe lettere å isolere uenigheten. For eksempel kan man fastslå om uenigheten bygger på at det er en type faktiske omstendigheter eller type av momenter man har avvikende syn på hvorvidt er relevant, eller om man er enige om at typen av faktiske omstendigheter eller type av momenter er relevant, men uenigheten dreier seg om hvor stor *vekt* dette skal tilordnes i det konkrete tilfelle.

Eller man kan avsløre at uenigheten bygger på innholdsdimensjonen: Selv har jeg for eksempel problemer med slektsromaner, som fortrinnsvis handler om at mennesker fødes, forelsker seg, gifter seg, får barn og dør – selv om de mest selsomme omstendigheter og opprivende følelser blir blandet inn. Men hvis det forekommer et romskip eller to, og gjerne en fremmed planet, da er jeg straks interessert. Denne innsikten gjør at jeg selvsagt ikke hevder dette har noe med vurderingen av kunstnerisk kvalitet å gjøre, men personlige preferanser om hva en bok skal handle om. Det sier antagelig noe dypt deprimerende om min egen personlighet, ikke noe om det litterære verk som skal vurderes. Og med denne innsikten kan man kanskje komme litt videre i diskusjonen med medmennesker med andre preferanser.

For i teorien bak vurderinger understrekes to egenskaper ved denne typen normer. For det første kan man prinsipielt ikke på forhånd bestemme *hvilke* typer av faktiske omstendigheter eller momenter som kan være relevante ved vurderingen. Det vil si at man må være forberedt på at typer av faktiske omstendigheter eller typer av momenter som aldri før har vært ansett som relevante, blir kvalifisert som relevante ved vurderingen av et nytt tilfelle. Og for det andre at man prinsipielt aldri på forhånd kan fastlegge hvilken relativ vekt som skal tilordnes de ulike typer av faktiske mo-

menter eller vurderinger. Også dette må avgjøres i det konkrete tilfelle.

60

Dette gjør at vurderinger er ikke-deterministiske eller ikke lar seg uttømmende beskrive på forhånd. Når man da har å gjøre med en prinsipiell usikkerhet, så må man også vente at det kan oppstå uenighet. Men en slik uenighet må ikke tas som tegn på at man har å gjøre med vilkårlighet eller noe mystisk som unndrar seg beskrivelse (for eksempel i slekt med det som ofte kalles "taus kunnskap" eller "tacit knowledge", det vil si noe som prinsipielt ikke kan formidles med ord eller språk, eller som man i alle fall mangler erfaring for å formidle). Enhver som har vært til stede i en rettssak hvor to parter diskuterer hvorvidt det foreligger erstatningsbetingende uaktsomhet, vil vite at man med gode begrunnelser kan argumentere for avvikende resultat, uten at dette er et tegn på at det er grunn til å hevde at det resultat domstolen kommer frem til, bygger på vilkårlighet. Man kan heller ikke avvise angrep på egen vurdering ved å henvise til en eller annen form for skjønn som unndrar seg nærmere analyse.

Vurderinger er ikke-deterministiske. Det ligger i deres natur at det vil være tilfeller hvor det kan være begrunnet uenighet om resultatet. Likevel forhindrer ikke dette at de fremstår som saklige, og kan være gjenstand for en diskusjon. Gjennom en slik diskusjon kan man vinne ny innsikt og dypere forståelse, og faktisk isolere mer konkret *hvorfor* man har avvikende oppfatninger. Denne diskusjonen må man ikke frykte, og uenighet må oppfattes som en indikasjon på at man har foran seg et tilfelle hvor muligheten for å lære noe faktisk er til stede. Diskusjonens formål har ikke nødvendigvis som det primære formål å overbevise den annen part om at vedkommendes resultat er uriktig, den bør være en felles søken etter *årsaken* til uenigheten. Hvis man lykkes i dette, kan man gratulere hverandre med at ny innsikt er vunnet, og uenigheten forklart. En forstått uenighet er på mange måter å foretrekke fremfor den uforklarte enighet. Enhver debatt – ikke minst debatten om kvalitet i kunsten – vil vinne på større entusiasme over uenighet, glede over at man er i en situasjon hvor man risikerer å lære noe.

Men dette har sine forutsetninger. En av disse forutsetningene er erfaring og innsikt, det vil si bakgrunnskunnskap. Dette etablerer en felles plattform som uenigheten kan møtes på. En ukvalifisert synsing over kunstnerisk kvalitet er ikke en vurdering, den bygger på en manglende innsikt i vurderingens elementer – i hvilke typer med faktiske forhold eller typer av momenter som kan være relevante, og hvordan man tilordner relativ vekt til de ulike forholdene.

Nå er det ytterst sjelden at diskusjonen om kunstnerisk kvalitet følger det mønster som er skissert på en normteoretisk bakgrunn ovenfor. Men denne teorien pretenderer å avdekke *hvordan* vurderinger skjer, også når de som foretar vurderingene, ikke har den ringeste innsikt i normteori. Så selv om diskusjonspartnerne er uskyldige i forhold til den litt pedantiske tilnærmingen jeg har antydnet ovenfor, så vil altså en faglig diskusjon omkring kunstnerisk kvalitet kunne analyseres etter dette skjemaet. Erfaring og bakgrunnskunnskap vil bidra til å sikre at diskusjonen skjer med innsikt og saklighet.

Dette er kanskje en nokså ordrik og komplisert måte å begrunne det på som for mange er en selvfølgelighet – nemlig at spørsmålet om kvalitet i kunst ikke er et spørsmål som man kan ta stilling til uten en slags saklig eller faglig innsikt. Det er ikke et spørsmål om ureflektert å fortelle at man liker eller ikke liker noe, om ukvalifisert synsing. Usikkerhet og uenighet mellom personer som har fagkunnskap og innsikt, er *ikke* noe bevis på at den faglige kunnskap og erfaring er overflødig eller unødvendig. Den er bare en følge av at vi har å gjøre med vurderinger, og det ligger i vurderingenes natur at ulike personer kan komme til avvikende resultat i tilfeller hvor man har forskjellige oppfatninger om de elementer vurderingen bygger på.

## Pluralisme

Erfaring har vist at vurderinger kan påvirkes. Jo vagere skjønns-temaet er, desto lettere kan vurderingene påvirkes. Ofte har man selv ikke innsikt i hvordan utenforliggende forhold påvirker kva-

lifiseringen av typer av faktiske omstendigheter eller typer av momenter man anser som relevante, eller den vekt som tilordnes.

Et typisk tilfelle ville være om det i samfunnsdebatten oppsto et emne som tiltrakk seg oppmerksomhet – det kan være et allmennpolitisk tema som kvinnesak, et spørsmål knyttet til en bestemt gruppe, for eksempel homofile eller stoffmisbrukere. Det kan være hva som helst. Empiriske studier viser at dette smitter over på vurderinger – det vil for eksempel legges større vekt på momentet om innhold når dette korresponderer med emnet som er ”oppe i tiden”. Denne tendens er, som sagt, tydeligere jo vagere vurderingstemaet er. Hvis temaet karakteriseres med ord som ”viktig”, styres det lettere. I det hele har det vist seg at den *sammenhengen* en vurdering skjer i, har betydning for vurderingen. En litteraturkritikers vurdering påvirkes for eksempel av de bøker vedkommende har lest *før* kritikeren gir seg i kast med den bok som nå skal vurderes. Dette betyr ikke, som understreket over, at det er noe usaklig eller klanderverdig ved vurderingen – man får bare ta til etterretning at spesielt vektleggingen kan påvirkes.

Man kan forsøke å kontrollere dette på ulike måter. En typisk strategi ville være å finne frem til mer spesifikke skjønnstema, eller forlate vurderingene og erstatte dem med en fast regel. Et eksempel på en fast regel kunne være at romanens personer fordelte seg likt på kjønn, eller at den hadde en minimumslengde målt i antall ord. På mange områder av livet er det ønskelig å begrense spillerommet for skjønn. Man kan for eksempel sammenligne skjønnstemaet om at en bilfører skal holde den hastighet som veien og omstendighetene for øvrig tilsier, med en høyeste tillatt hastighet merket med skilt. Slike eksempler begrunner bare enda tydeligere at i forhold til kunstnerisk kvalitet, vil faste regler eller innsnevrede skjønnstema lett virke både tåpelige og gjøre selve vurderingen irrelevant og ubrukelig. Men de finnes naturligvis i all forvaltning av kunst. Innkjøpsordningen for ny, norsk skjønnlitteratur bygger på en vurdering av litterær kvalitet, men suppleres med faste regler som for eksempel at én forfatter bare får innkjøpt én bok hvert år.

Den strategi som gir større mening, er innføring av *pluralisme*. Vi vet at det kan være ulikt syn på litterær kvalitet. Men har man fått avslag fra ett forlag (noe enhver ekte forfatter har opplevd), så finnes det heldigvis andre forlag. Selv om skjønnstemaet er det samme, så sikrer man seg gjennom de konkurrerende forlagene at ulike personer vurderer det samme manuskriptet, og slik håper man at grensetilfeller unngår å bli utestengt på grunn av den ubønnehørlige karakter av usikkerhet som ligger i de enkelte konsulenters eller forlagsredaktørers vurdering.

Det er ikke alltid man har råd til å la pluralismen løses gjennom konkurrerende systemer, som for eksempel konkurrerende forlag, scener, fjernsynsselskaper osv. Dette gjelder spesielt i et lite land som Norge, hvor markedet ikke kan bære et mangfold, og hvor offentlig støtte ofte er den eneste utveien for at det skal finnes et visst minimum av kanaler mellom kunstnere og offentlighet. I slike tilfeller må pluralismen sikres på andre måter. Ofte blir løsningen kollegiale organer sammensatt slik at ulike kunstsyn, ulik politisk bakgrunn blir reflektert sammen med andre forhold som kjønn, regional tilhørighet, alder osv. I kollegiale organer hvor man ikke frykter uenighet, og har respekt for hverandres avvikende vurderinger og vilje til å komme frem til beslutninger, vil dette kunne være en tilfredsstillende sikring av pluralisme. Sammensetningen av Norsk kulturråd er et godt eksempel på dette – blant annet oppnevnes medlemmene av to forskjellige organer (Storting og regjering), noe som bidrar til å sikre pluralisme. Alle de råd, juryer og lignende organer innen kunstfeltet er blant annet eksempel på at man søker å sikre pluralismen.

Det finnes strategier som ikke brukes fullt så ofte. For eksempel kunne man tenke seg at det var to forskjellige redaksjoner som valgte ut bøker for utgivelse på samme forlag, fremveksten av "imprints" under samme forlagsparaply kan kanskje ses som et utslag av dette. Eller to forskjellige juryer som valgte ut bildende kunst til den samme utstilling.

Pluralisme er viktig innenfor kunstfeltet, nettopp fordi vi i så stor grad bygger på vurderinger. Faren for at det vokser frem "autori-

serte” syn på hva som er kunstnerisk kvalitet, vil være en utfordring. Ser man seg tilbake, er det nok ofte mulig å argumentere for at ”skoler” eller bestemte tradisjoner har kastet slagskygger over vurderingen av kunstnerisk kvalitet i ulike perioder. Igjen er det ingen grunn til å skamme seg over dette, man får akseptere at vurderingenes natur gjør dem prinsipielt sårbare for nettopp slike tendenser.

Derfor er ikke bare pluralisme viktig, men kvalifisert diskusjon og debatt. Den saklige uenighet og meningsbrytning er derfor også et nødvendig korrektiv for å vedlikeholde og videreutvikle vurderingen av kunstnerisk kvalitet. Hvis man klarer å gjennomføre en slik debatt uten at man er altfor opptatt av å identifisere vinnere eller tapere, eller lar det utarte til en diskusjon om dem som vurderer, snarere enn vurderingen, så er debatten noe å glede seg over. Og uten en slik debatt, vil selve vurderingen av kunstnerisk kvalitet over forholdsvis kort tid kunne lide.

## Kunst og kommunikasjon

Kunst er yringer. Det kan være nokså forskjellig i hvilken grad den enkelte kunstner tenker kommunikasjon i sitt eget arbeid. Men hovedpoenget er at i forhold til kunstpolitikken er kunst kommunikasjon – det skapte verk eller den utøvende kunstners prestasjon skal formidles til et publikum.

Kanskje kan det hevdes at det ikke er meningsløst for det offentlige å kjøpe inn for eksempel billedkunst for å lagre det, usett av publikum. Tross alt vinner kunstneren erfaring gjennom arbeidet, og vederlaget bidrar til å holde kunstneren i live. Jeg tror det er noe dypt utilfredsstillende for den enkelte kunstner å male for kjellerne eller skrive for hyllene, og det synes heller ikke å være noe mål for en kunstpolitikk.

En kommunikasjonsprosess har minst to elementer – en avsender og en mottaker. I vår sammenheng er avsenderen en kunstner, og mottakeren publikum, en enkelt person som opplever et bilde

eller leser en bok, eller en gruppe av personer som samtidig ser et teaterstykke eller hører en konsert.

Men mellom disse to elementene finnes det et formidlingsapparat. I motsetning til ytterpunktene – avsender og mottaker – så er det stor variasjon i hvordan disse mellomliggende leddene er organisert. Utgangspunktet er det enkle at avsender og mottaker ikke finner hverandre uten hjelp. For litterære verk involverer kommunikasjonsprosessen forlag med konsulenter og redaktører, trykkerier, bokbindere, lager, transport av bøker til boklader og bibliotek, annonsering for å informere om hva som tilbys osv. Valgte man eksempler fra andre kunstuttrykk, ville kommunikasjonsprosessen være minst like sammensatt. Over tid er det utviklet samvirkende og komplekse systemer som knytter forbindelsen mellom de to ytterpunktene.

Selv om det er en grov forenkling, kan man likevel ta utgangspunkt i ytterpunktene og gjøre noen enkle, kanskje naive, refleksjoner. Hvis man ser på mottakeren, er det en person som inngår i et lokalt miljø med bestemte forutsetninger. De delene av kommunikasjonsprosessen som er nærmest mottakeren, må naturlig nok kjenne denne sammenhengen. Den eller de bør ha innsikt i interesser og spørsmål som er spesielt aktuelle i dette lokale miljø, i forutsetninger skapt av enkle, men grunnleggende ting som lokaler – alt fra scener til bibliotek – hvilken sammenheng det formidlede vil inngå i, for eksempel hvilke andre relevante aktiviteter som vil finne sted i det lokale miljø: festivaler, konserter, sceniske fremføringer eller utstillinger. Selvfølgelig ikke bare av kunstnerisk art, men for eksempel når det lokale fotballag spiller hjemmekamp.

Kanskje er slike betraktninger for enfoldige. Men de synes å antyde at når det gjelder støtte av den delen av kommunikasjonsprosessen som ligger nærmest mottakeren, så bør man være nær det lokale miljø. Man kan bruke dette til å argumentere for at midler til arrangører bør forvaltes og fordeles regionalt, for å stimulere utviklingen av – om man vil – mottakerapparatet.

Hvis man så ser mot det andre ytterpunkt, vil oppgaven være å stimulere skapende og utøvende kunstnere. Her vil det være viktig å bygge på kravene til kvalitet. Som det er argumentert for tidligere, er slike vurderinger ikke vilkårlige – de bygger på faglig innsikt og erfaringer. Her vil det være kunstuttrykkets egenverdi som er avgjørende. Det vil være nærliggende å støtte seg til sentrale mekanismer for å vurdere kunst og prosjekter. Hensynet til pluralisme må bygges inn i ordningene, og de må vernes mot innflytelse av mer situasjonsbestemt art: Hva som anses som ”saker i tiden” osv. Dette avtegner et system med bruk av råd eller utvalg, satt sammen på faglig grunnlag, og med kompetanse til å treffe avgjørelser, som må skje i full åpenhet og være gjenstand for kritikk og debatt, men som likevel er selvstendige og uavhengige av for eksempel politiske organer. I Norge betegner vi gjerne dette som ”armlengdes avstand”-prinsippet.

Åpenbart må de elementene som utvikles nær avsender, dvs. kunstneren og det produserende prosjekt, kobles sammen med de elementene som utvikles nær mottakeren og det lokale miljø. Og dette kan gi utgangspunkt for en grov skisse av en kunstpolitikk.

## Forvaltning av kvalitet i kunsten

Diskusjonen foran kan brukes til å risse noen mulige hovedlinjer av en kunstpolitikk.

Det politiske nivå vil ha ansvar for rammebetingelsene. Dette er et tungt og alvorlig ansvar, for kunstpolitikken må på dette nivået ses i sammenheng med andre politiske oppgaver. Man må ha innsyn i hvordan kunstpolitikken henger sammen med slike store oppgaver som for eksempel utvikling av tettsteder og å legge forholdene til rette for vekst i arbeidsplasser i ønskede regioner. Man må ta hensyn til at kunst er en form for symbolbehandling som kompletterer den symbolbehandling som informasjonsteknologi legger opp til, og at kunst henger sammen med de krav som stilles til kompetanse i det postindustrialiserte samfunn. Det er i det hele en formidabel oppgave å se kunstpolitikken i sammenheng



med den betydning kunst har for den enkeltes livskvalitet og overgripende, samfunnsmessige kvaliteter.

Slik bestemmes rammebetingelser for et statlig system som tilfører støtte til produksjon av kunst. (Selve ordet "produksjon" egner seg ikke svært godt til å beskrive den skapende prosess som ligger bak et kunstnerisk uttrykk, det gir assosiasjoner til en slags industrialisert prosess, som forsterkes av moteord som "innhold-sleverandør" m.v. – men i denne sammenheng får det våge seg.) Her bygger vurderingene på kunstnerisk kvalitet, med de utfordringer som er nevnt ovenfor.

Det som produseres, skal formidles. Og formidlingen bygger på arrangører lokalt og regionalt, som med innsikt i de regionale og lokale forhold og behov utnytter produksjonene. Her vil det også arbeides med å utvikle aktivitet og publikum på stedet.

Det må også være en del av kunstpolitikken å legge forholdene til rette for vekst og styrking av de regionale og lokale komponentene, for eksempel gjennom utvikling og profesjonalisering av arrangørene, samarbeid mellom regioner osv. Det finnes eksempler på dette i dag, ett slikt eksempel er Norsk scenekunstbruk. Et annet eksempel er Kulturrådets program Rom for kunst, som tar sikte på å utvikle og sikre at det faktisk finnes fysiske rammebetingelser for at kunstuttrykk kan utnyttes lokalt: At det finnes et gulv å danse på, vegger å henge bilder på, en scene, et konsertlokale. Slike fysiske forutsetninger kan synes trivielle – de er også trivielle, men som så ofte ellers i livet, er de trivielle tingene også nødvendige, og uten at rommene er til stede som forutsetninger, kan ikke det andre følge etter.

Et viktig perspektiv på denne utviklingen er endringen fra et *desentralisert* til et *distribuert* system.

Et desentralisert system er et system som har en hierarkisk struktur. Telefonnettet er et typisk eksempel: En abonnent er knyttet til en nærsentral, som er knyttet til en fjernsentral. Skal forbin-

delse settes opp, ringer man til nærsentralen, som kobler videre til fjernsentral, som kanskje kobler videre til en ny fjernsentral, før signalet går videre til den riktige nærsentralen og videre frem til den abonnenten man ønsker kontakt med. Mye av vår tenkning er styrt av en forutsetning om at dette er en naturlig måte å organisere ting på. Vi kan se dette speilet også i kunstforvaltningen, hvor nasjonale institusjoner som for eksempel Riksteatret eller Rikskonsertene har ansvaret for å bringe sentralt utviklede produksjoner frem til regionale nærsentraler.

Denne modellen utfordres av den distribuerte modellen eller nettverksmodellen. Her er det ikke nærsentraler eller fjernsentraler – det er trukket linjer direkte fra hver enkelt abonnent til alle andre abonnenter. Ønsker man kontakt, så tar man direkte kontakt – i teknisk slang kalles dette ofte ”peer-to-peer” (P2P)-kommunikasjon.

Og det er en slik organisering av forvaltningen av kunst vi kanskje bør nærme oss. Det gis støtte til en fri, scenisk gruppe i Trondheim. Prosjektet har høye kunstneriske ambisjoner, og det er derfor en risiko for at det skal mislykkes. Men i dette tilfellet blir resultatet spennende og interessant. Da bør ikke prosjektet spilles ut på bare noen få dager ved den scene prosjektet var utviklet for. Det bør være muligheter for å bringe denne produksjonen ut på tur – gjennom nettverket av regionale og lokale arrangører, til de rom for kunst som tillater utnyttelsen.

I dette perspektivet blir det færre sentra, mer mobilitet og forhåpentligvis større aktivitet. Det blir også gitt større ansvar til og lagt større vekt på de regionale og lokale komponentene, samtidig som modellen sikrer at den kunstneriske vurderingen av kvalitet holder mål, og ikke erstattes av syensing eller vilkårlighet. Det blir også mindre entydig å ”lokalisere” aktiviteter – allerede i dag ser man at kunstnere har stor mobilitet, en kunstner bosatt i Skien søker om midler til å gjennomføre et prosjekt i Trondheim, og gjennom nettet bringes produksjonen til mange andre steder.

## Prosjekt og institusjon

Den skissen som er risset her, er selvsagt alt for enkel. Man må få lov til å håpe at den blir tatt for hva den er, et perspektiv på utviklingen. Det er mange andre forhold som er viktige og problematiske. La meg nøye meg med fire.

Det første er spenningen mellom prosjekt og institusjon. I skissen ovenfor står det kunstneriske prosjekt sentralt, det arbeid som den skapende eller utførende kunstner eller gruppe av kunstnere former. Men naturligvis er ikke disse fritt svevende i samfunnet. Ofte er de integrert i en institusjon.

Et teater er en slik institusjon. Selve ordet "teater" er mangetydig. Det kan betegne den forestilling man ser på, men like ofte betegner det en bygning med scener og sal. Institusjonen "teater" er en sammensmelting av prosjektet og bygningen med den nødvendige infrastruktur. Dette gjelder også konserthus, kulturbygg, gallerier og mye annet, selv om teateret nok er hovedeksempelet. Man bør vel på ny reise det spørsmål som også tidligere har vært formulert, om det er ønskelig med en slik sammensmelting. Eller om man skal følge eksempelet fra andre samfunnssektorer og separere de to – skape et kunstens jernbaneliknende nett som kunstnerne rullende materiell kan traversere. Åpenbart må de institusjoner man har – og ønsker å ha – sikres en grunnfinansiering, men for spesielle satsinger bør man konkurrere om prosjektmidler.

Det eksisterer en åpenbar spenning mellom forutberegnelighet og fleksibilitet. Den enkelte kunstner har et behov for å kunne planlegge livet på lengre sikt, og prosjektfinansiering vil ofte bli gitt med kortere tidshorisonter enn dette behovet. Bare hvis det finnes *tilstrekkelige* prosjektmidler, vil man kunne skape en nødtørfig forutberegnelighet. Går støtten til ensembler uavhengig av prosjekt, vil på den annen side den eksisterende situasjon og fordeling sementeres. Det er lett å forutse at dette fører til stagnasjon og manglende kunstnerisk utvikling.

Man må derfor innse at dette er en spenning som ikke har noen enkel utløsning. I en situasjon med for knappe midler – og den situasjonen må vi nok forutse vil vedvare – vil vi hele tiden måtte overprøve om man har funnet den riktige balansen mellom forutberegnelighet og fleksibilitet. Det må være tillatt for en kunstner eller gruppe å peke på sin merittliste og kreve at også den offentlige forvaltning av midler legger vekt på erfaringene – man må ikke hver gang starte med blanke ark, man må ha lov til å påberope seg sine tidligere resultater.

## Norge i verden

Norsk forvaltning av midler til kunst skal selvsagt komme norske kunstnere til gode (uten at det her er oppfordring til å diskutere hva "norsk" betyr, for ordens skyld nevnes likevel at dette i alminnelig juridisk språkbruk betyr de som er bosatt i Norge, og ikke har noe å gjøre med statsborgerskap eller etnisk bakgrunn). Midlene skal også komme et norsk publikum til gode.

Men i internasjonaliseringens tidsalder er ikke grenser mellom land selvfølgelig grenser for markeder eller kunstneres arbeidsområder. Det er åpenbart for kunstarter som ikke er bundet til Norge ved de lenker som språket representerer, typisk for bildende kunst, musikk og dans. Men også "litterær" kunst som litteratur eller scenekunst rekker utover grensene.

Samtidig er det åpenbart at norske kunstnere må inngå i en dialog med kunstnere og kunstneriske uttrykk fra andre land. Det betyr at "import" av kunst også må være en del av norsk kunstpolitikk – støtte til oversettelse av utenlandsk skjønnlitteratur, gjestespillordninger m.v.

I de årene jeg har arbeidet i Norsk kulturråd, har jeg følt en stigende frustrasjon over formelle grenser for hva midler skal kunne brukes til, ut ifra hvorvidt noe er knyttet til Norge, Norden eller andre land. Dette henger sammen med den tradisjonelle ansvarsfordelingen mellom Kultur- og Utenriksdepartementet. Etter mitt

skjønn er det på høy tid at man forlater de formelle begrensningene. Man behøver ikke å kreve noen dramatisk omorganisering, men i alle fall gjøre den enkle modifiseringen at Kulturfondets midler skal komme norske kunstnere til gode – og at det av og til begrunner støtte til prosjekter utenfor Norges grenser, slik at kunstneren kan møte et annet publikum, måle seg med andre standarder osv. På samme måte er det nødvendig at man har midler som tillater norske kunstnere å delta i den internasjonale dialogen, hvor en generøs invitasjon fra et annet land ofte har den stilltiende forutsetning at tilsvarende invitasjoner av og til kommer fra Norge.

Det er selvsagt nødvendig at den utvikling som internasjonalisering representerer, også må reflekteres i forvaltningen av midlene til støtte for norsk kunst og norske kunstnere.

## Deltagelse og opplevelse

Diskusjonen i dette innlegget har hatt som utgangspunkt den, om man vil, profesjonelle kunstens vilkår. Dette er selvsagt ikke den eneste dimensjonen.

En av de tingene jeg er takknemlig for å ha fått lov til å oppleve i de årene jeg har arbeidet i Kulturrådet, er den betydning kunst har for det lokale samfunnet. Jeg tenker først og fremst på opplevelsen av *deltagelsens* betydning. *Peer Gynt* ved Golåvatnet er ikke bare en opplevelse for de tilstedeværende, det gir også følelsen av hvordan fremføringen nærmest definerer det samfunnet som har maktet å skape en slik magisk kveld. Og dette er bare ett eksempel – betydningen av deltagelse kan knapt overdrives.

Og vi som deltar på denne måten, vil samtidig bli et mer kvalifisert publikum. Scenekunst oppført for disse, vil møte et entusiastisk og kritisk publikum.

På denne og andre måter er kunst med på å skape identitet og tilhørighet. Jeg opplever nærmest en andektig stemning når jeg står foran monolitten til Nils Aas på Inderøy, skapt i bildet av en

monolittisk stabel av vedskier, tilegnet stedets befolkning. Igjen er følelsen av at kunstverket er med på å definere stedets identitet nærværende, den er så sterk at den nærmest føles under fingrene.

Kunst gir den enkelte en måte å realisere seg selv på. Det er noe mer enn underholdning, den lærer oss noe om oss selv, noe vi alle har erfart, men som det kan være vanskelig å sette ord på.

Derfor er kunst også en nødvendig strategi for stedsutvikling. I et samfunn hvor ordet "kunnskapsindustri" brukes for å karakterisere utviklingen, vil de som arbeider og bor på stedet, krevne den stimulans som kunstnerisk opplevelse og deltagelse kan gi. Informasjons- og kommunikasjonsteknologi tillater at man kan distribuere arbeidsplasser. En utviklingsavdeling kan legges til en sørlandsby og forsøke å konkurrere om arbeidskraft med å tilby et barnevennlig bomiljø, arbeidsplasser i gåavstand fra boligområder, et sjarmerende tettsted med nærhet til sjø og skog.

Men det er ikke nok – det må også være et rikt kulturelt tilbud, et tilbud om deltagelse og opplevelse. Forhåpentligvis vil et nettverkssystem for formidling bidra til opplevelsen, men det er ikke nok. Kulturpolitikk er en selvfølgelig del av lokal og regional utvikling, ut ifra en snusfornuftig vurdering av hvordan man skal skape en infrastruktur som oppmuntrer til etablering av nye arbeidsplasser og utvikling av de eksisterende. Det er begeistrende å se stadig flere eksempler på en slik politisk erkjennelse, men det er fremdeles et stykke frem til at dette gjennomstrømmer allmennpolitiske holdninger.

## Marked og offentlig støtte

Kultur er en infrastruktur. Den er usynlig, men like viktig som veier og broer. Den kommer ikke av seg selv. Det finnes nok land som har tilstrekkelig stor befolkning til at det oppstår tilstrekkelige marked for flerfoldige kulturtilbud. Norge er ikke ett av dem.

Det er ingen som tror at en bro til et liten øy er en investering som vil forrente seg. Men det er en investering i en nødvendig infra-

struktur båret oppe av troen på at den er nødvendig for å beholde samfunnet på øya. På samme måte må den kulturelle infrastruktur bygge på politiske valg. Man må ikke tillate at det trøstespises på troen om at norsk litteratur vil overleve og styrke et levende og moderne norsk språk uten offentlig støtte. Man må ikke tro at profesjonell scenekunst vil kunne nærme seg av billettinntekter alene. En norsk opera er en investering i noe annet enn sannsynlig økonomisk gevinst over tid.

Dette er åpenbart på mange livsområder. Et forslag om at Stortinget bør finansiere sin virksomhet ved salg av abonnenter på Stortingstidende og billettinntekter for plassene på galleri, vil helt korrekt få en uforstående og hånlig mottakelse. Men at operaen skal finansieres ved salg av programhefter og billetter, oppleves ikke like selvfølgelig som komisk.

Det offentlige har et ansvar for kunst. Ikke først og fremst av hensyn til kunstnerne, men av hensyn til landet og landets fremtid. De aller største ordene kan man ta frem og pusse blanke. Hva slags kulturell infrastruktur vi skal ha, må bygge på en politisk vurdering av hvordan vi skal bringe samfunnet inn i fremtiden, hvilke verdier i vår egen kultur vi ønsker å ta vare på, og hvilke vi ønsker skal utvikles og representere vårt særpreg.

For meg er det naturlig å ta språket som eksempel. Norsk er ikke noe verdensspråk. I internasjonaliseringens tid møter norsk virksomhet utfordringer formulert på andre språk. Hvis det i et styre kommer inn en representant fra et annet land, så må man slutte å snakke norsk i styrerommet. Mange store norske bedrifter er gått over til engelsk som "offisielt" språk.

Vi behøver ikke å like det. Og hvis vi misliker at norsk langsomt fases ut som et levende språk i styrerom og eksportindustri, så må vi ta vare på det på andre måter. Gitt den politiske målsetning at norsk skal forbli på ubestemt tid levende og moderne, et språk som tillater oss å diskutere informasjonsteknologi og genterapi, så får vi ta konsekvensene av det. Og konsekvensen er å sikre gjen-

nom offentlig støtte at språket brukes. Det betyr blant annet en støtte i likhet med innkjøpsordningen for ny norsk litteratur. Det betyr også pressestøtte. Det nytter ikke å henvise til markedet, en slik henvisning er en ansvarsfraskrivelse, og minner om hardt gjenknepte øyne.

Mens vi faktisk bør møte fremtidens utfordringer med freidig blikk og en effektiv offentlig kulturpolitikk.



## ET REGIONALT PERSPEKTIV PÅ KUNSTPOLITIKKEN

Fylkeskommunene har særlig i de senere år kjempet for å få et større kunstpolitisk ansvar. Spesielt gjelder dette kunstformidling. Her har fylkeskommunene samlet og hver for seg tatt en rekke initiativ for å få en desentralisering av ansvaret for formidlingsoppgaver. Som konkret eksempel nevnes fylkeskommunenes kamp for å få overta det fulle ansvaret for skolekonsertene.

I den politiske retorikk på nasjonalt hold tales det også om desentralisering av oppgaver på kunstfeltet. Og flertallet i oppgavefordelingsutvalget<sup>1</sup> går inn for at flere oppgaver på det kulturpolitiske området samles regionalt. Men innenfor de sentrale kunstfaglige miljøene synes skepsisen mot en slik utvikling å være nærmest kompakt. Motargumentene er mange. For å nevne noen: Desentralisering vil gi regionale ulikheter. Sentral styring og leveranse er mer rasjonell. Og med særlig styrke hevdes det at desentralisering generelt kan gi kvalitetssenkning, sentrale myndigheter mister kvalitetskontrollen. Det er all grunn til å tro at en får store kvalitetsforskjeller over landet.

1 Oppgavefordelingsutvalget er et utvalg som ble nedsatt for å foreta en helhetlig gjennomgang av ansvars-, oppgave- og funksjonsfordelingen mellom de tre ulike forvaltningsnivåene: stat fylke og kommune (red. amn.)

## Noen avgrensninger

I det videre vil jeg særlig dvele ved forholdet mellom kunstpolitikk på regionalt nivå og kvalitet.

Jeg vil ikke ta for meg hele kunstpolitikkfeltet, men knytte mine resonnementer til *kunstformidling*. For enkelthets skyld setter jeg også likhetstegn mellom region og fylkeskommune. Resonnementene vil dertil bli farget av den fylkeskommunen jeg kjenner best, vel vitende om at forholdene kan variere fra fylkeskommune til fylkeskommune.

Jeg vil male med bred pensel. Nyanser i et svært sammensatt felt vil derfor være nærmest fraværende.

## Et historisk tilbakeblikk

Kulturmeldingene som kom på midten av 1970-årene, ga en nyorientering i kulturpolitikken. For den regionale kulturpolitikken er det grunn til å merke seg at kulturmeldingene kom omtrent samtidig med opprettelsen av fylkeskommunene. I min sammenheng her er det særlig to forhold som er viktige:

- Kunstpolitikken ble sett på som en del av og på mange måter integrert i den allmenne kulturpolitikken. Dette førte til at forskjellene mellom kunst og det man tradisjonelt hadde betegnet kultur, ble tilsørt.
- I meldingene var det nærmest lagt inn som en grunnverdi at den kulturpolitikk er god som gir de hundre blomster mulighet for å blomstre. Verdien av kvalitet ble dermed tonet ned, og ulike kvalitetsbegreper innen kunst og kultur ble ikke problematisert. Det var i det hele tatt ikke stuerent å tale om kvalitet i norsk kulturpolitikk før begrepet ble rehabilitert i *Kultur i tiden*, altså på begynnelsen av 1990-tallet.

## Kunstpolitikk i dagens fylkeskommuner

Kulturmeldingene fra 1970-årene hadde stor gjennomslagskraft og har i sterk grad bidratt til å forme forståelsen av og innholdet i

så vel regional som lokal kulturpolitikk. Dette er sannsynligvis en vesentlig årsak til en markant mangel på forståelse for at kunstpolitikk på vesentlige punkter skiller seg fra allmenn kulturpolitikk. Vi finner mange tilfeller der amatørkulturenes kvalitetsbegreper er blitt lagt til grunn for vurdering av kunst.

Denne situasjonen blir ikke bedre av at det på nasjonalt nivå ikke ser ut til å finnes en selvstendig og helhetlig kunstpolitikk som kunne ha fungert som en rettesnor og et korrektiv til regional kunstpolitikk, eller som en kunne relatere regionale kunstpolitiske debatter til. Hvilken plass kunst har hatt på den politiske dagsorden, har variert mye fra fylkeskommune til fylkeskommune. Innholdet i kunstpolitiske debatter synes også å variere mye, og kvalitetsdrøftinger synes ikke å ha hatt stor plass.

Likevel er nok alle fylkeskommuner opptatt av at det formidles kunst av god kvalitet til befolkningen. Hvordan dette skal gjøres, til hvilke målgrupper og hvem som skal gjøre det, er gjenstand for politiske debatter. I denne sammenheng har spørsmålet om etablering av regionale kunstinstitusjoner stått sentralt. Og utallige delegasjoner har siden 1970-årene reist til departement og Storting for å tale sin sak om planer for en kunstinstitusjon i sin region. Og selv om noen sikkert vil være uenige med meg, er det min påstand at slike fremstøt i de aller fleste tilfeller har vært forankret i den allmenne distriktspolitikk og ikke som en del av en regional kunstpolitikk. Det har vært argumentert med demokratiske rettigheter, likhetsbetraktninger og at kunst er et gode alle bør få nyte godt av. Spørsmål om kunstnerisk kvalitet har vært nærmest fraværende. På mange måter er det å få en kunstinstitusjon blitt et mål i seg selv.

## Fylkeskommunenes rolle i kunstformidlingen

Jeg vil se litt nærmere på fylkeskommunenes rolle i kunstformidling, og velger å inndele den slik:

- Forholdet til de regionale kunstinstitusjonene.
- Forholdet til kulturarrangementer som festivaler og lignende med i hovedsak profesjonelle utøvere.

- Prosjekt-/produksjonsstøtte.
- Formidlingsordninger der fylkeskommunen selv står ansvarlig.

I kulturplaner er nok de regionale kunstinstitusjonene satt inn i en kulturpolitisk sammenheng, men mindre forsøkt vurdert som en del av en kunstpolitisk helhet. Mitt inntrykk er at den løpende dialogen mellom politikerne og de regionale kunstinstitusjonene i hovedsak er av økonomisk art. Utover en generell forventning om god kvalitet, drøftes kvalitetsbegrepet sjelden. Det er til og med grunn til å tro at mange av kunstinstitusjonene ikke ønsker å involvere sine oppdragsgivere i en dialog om kvalitet. De ønsker i sin region å ha et monopol på kvalitetsdefinisjoner. Er institusjonene da heller ikke deltakere i den nasjonale kvalitetsdebatt, blir de lett ganske isolert i kunstlandskapet. Slik kan kvalitetsnormene bli ganske stivnede og uinteressante i forhold til kunstnerisk utvikling.

Større kulturarrangementer som festivaler og lignende er blitt en stadig viktigere del av kulturlivet. Gjennom festivalene skjer bl.a. ofte en kobling mellom det globale og lokale, dvs. en glocalisering av kunsttilbudet. Arrangørene har gjennom år utviklet høy kompetanse, ikke minst i internasjonalt kunstsamarbeid. Festivalene er blitt arenaer hvor store deler av den kunstinteresserte befolkningen får sine største kunstopplevelser. Mange fylkeskommuner bruker betydelige beløp i støtte. Men jeg stiller meg spørrende til hvor mange fylkeskommuner som har en dialog med arrangørene om kunstnerisk profil og kvalitet.

Jeg antar at de fleste fylkeskommunene har ordninger med prosjekt- eller produksjonsstøtte med profesjonelle grupper eller utøvere som målgruppe. Iallfall er det slik i Oppland. Og vi ønsker gjennom slik støtte å stimulere til kulturell nyskaping. Ulempen er at midlene er så små at det er vanskelig å finansiere større og mer utfordrende prosjekter. Kvalitetsvurdering er også vanskelig. Ofte blir denne basert på prosjekter kunstnerne tidligere har gjort. Og vi er i stor grad avhengig av andres vurderinger. Dette betyr at

vi må ha gode referansekllder. Dessuten blir det vanskelig for dem som ikke har noe å vise til, å slippe til. Vi får lett gjengangere.

Noen fylkeskommuner har i drift egne ordninger for kunstformidling, flere er i ferd med eller har planer om egne ordninger. Jeg skal bruke noen minutter til å si noe om vår egen ordning, Kulturformidling i Oppland, og enkelte dilemmaer i forhold til kvalitet.

## Kulturformidling i Oppland

Kulturformidling i Oppland er:

Eit samordna opplegg for formidling av kulturopplevingar med profesjonelle utøvarar der ein innan musikk, teater/dans, bildekunst/kunsthandverk og litteratur med barn og unge som sentral målgruppe på systematisk måte innhentar og distribuerer tilbod/produksjonar frå nasjonale og regionale kulturinstitusjonar og frie grupper til kommunane i Oppland.

Jeg vil ikke gå igjennom hele ordningen, bare gi en skisse som synliggjør kvalitetsdilemmaer vi står overfor.

Vår samarbeidspartner på mottakersiden er kommunene. Det er frivillig for kommunene å være med i ordningen. Vi, altså fylkeskommunen, er mao. avhengig av at mottakeren vil ha vår "vare" til den pris vi leverer. Og for at fylkespolitikerne skal stille opp med nødvendige ressurser, er vi avhengige av at kommunene slutter opp.

Vi har et løpende samarbeid med kommunene slik at vi får tilbakemelding på de produksjonene som har vært vist. På samlinger kommer kommunene med sine ønsker om hvilke målgrupper de ønsker å prioritere i planleggingsperioden. De kan si noe om hvilke lokaler de vil bruke, ønsket format på produksjonene og gjerne komme med forslag til konkrete produksjoner. På dette grunnlaget søker vi etter aktuelle produksjoner i produksjonsmiljøene. I enkelte tilfeller står vi også selv for produksjon. Vi setter så opp en meny der kommunene kan gjøre sine valg.

Det er dermed grunn til å understreke at for å lykkes, må vi ha kvalitet i alle ledd. Bare på den måten er siste ledd, dvs. mottakeren, sikret en fullverdig opplevelse. Både i distribusjon og hos arrangør er det forholdsvis greit å definere kvalitetskrav. Vanskeligere blir det når vi nærmer oss selve kunstverket. Da ser vi til fulle at samtidens kunstliv er preget av mangfold, fravær av enhetlige kunstretninger, og at grensene mellom kunstformene utfordres.

Og selv om vi har en god dialog både med kommunene og produksjonsmiljøene, blir vi selv stående som forvaltere av kunst og ikke minst viktig – kvalitet i kunst. Vi må for det første ta ansvaret for den kunstneriske profil i tilbudet. Her har vi ikke gjort det lettere for oss ved at vi har som ambisjon å ha en stor andel samtidskunst og kunstuttrykk mottakeren ikke er fortrolig med. Vi står dertil overfor våre mottakere ansvarlig for at den enkelte produksjon holder mål ut fra en kvalitetsvurdering. Dette innebærer at alle deler av produksjonen, dvs. også presentasjonsmaterieell osv., holder mål, og at den treffer den målgruppen den er beregnet for.

Dette er arbeidskrevende og vanskelig. Det krever høy kompetanse og god forståelse av utviklingen innen kunstfeltene. Klarer vi det? Svaret er både ja og nei. Skal svaret bli ja, må vi for det første ha en realistisk oppfatning av hvilken kompetanse vi selv kan bygge opp. Denne kompetansen må samordnes med et nettverk vi også må bygge opp. I dette nettverket må både skapende kunstmiljøer, kolleger og mottakere være deltakere. De må delta og respekteres som fullverdige deltakere ut fra at de alle sitter med kompetanse som har betydning i en løpende diskusjon av kvalitetsbegrepets grunnleggende innhold og dets mange fasetter. Kort sagt er det min mening at et fruktbart forhold til kvalitet får en bare ved å etablere arenaer der kvalitet står på dagsordenen, og der de som har en rolle i produksjonsprosessen, deltar.

## Hvilke oppgaver kan fylkeskommunen løse?

For å forebygge misforståelser når jeg nå går videre med å si noe om hvilke oppgaver fylkeskommunene kan og bør løse, vil jeg understreke at jeg mener at vi trenger nasjonale kraftsentra på kunstområdet. Jeg mener også at de bør styrkes i forhold til dagens nivå.

Som jeg sa innledningsvis, er det på sentralt faglig hold en sterk skepsis til å legge et større kunstpolitisk ansvar til fylkeskommunene. Min første reaksjon på denne type kritikk er: Hvilken oversikt har nå de der inne i sine respektive elfenbenstårn over kompetansen ute i provinsen, slik noen av dem ynder å betegne oss? For det første varierer nok kunstfaglig kompetanse ganske mye fra fylkeskommune til fylkeskommune. For det andre er det helt åpenbart at det gjennomgående er behov for både høyere og bredere kompetanse i de fleste fylkeskommunene. Men min mening er at kompetansen best kan løftes ved å gi tillit og ved å tildele oppgaver.

Mer konkret mener jeg at den enkelte fylkeskommune kan ta hovedansvaret for å sikre befolkningen i eget fylke et tilfredsstillende tilbud av gode kunstopplevelser. Og grovt inndelt mener jeg den enkelte fylkeskommune bør ta det operative ansvar for formidling av mindre og lettere produksjoner. Skolekonsertene og produksjonene formidlet gjennom Norsk Scenekunstbruk er nevnt som eksempel. Sett i lys av de erfaringer vi har gjort, vil dette være produksjoner som vi i noen grad produserer selv, men i hovedsak kjøper i produksjonsmiljøene, både de regionale og nasjonale. I dette opplegget mener jeg at også for eksempel regionteatrene bør inngå slik at de i prinsippet ikke bare produserer for egen region, men for hele landet. Til gjengjeld vil de inngå i en konkurransesituasjon også i egen region og må finne seg i også der å bli valgt bort dersom produksjonene ikke holder mål.

I et slikt system mener jeg i motsetning til enkelte av mine kolleger at riksinstusjonene fortsatt har en plass, kanskje viktigere

enn hittil. Men det forutsetter et mye tettere samarbeid og en bedre samordning mellom riksinstitusjonene og fylkeskommunene. Dette kan gjerne være nedfelt i skriftlige samarbeidsavtaler, slik vi nå har fått med Riksutstillinger.

Aktuelle oppgaver for riksinstitusjonene vil etter min mening være:

- 1) De bør ta ansvar for større og ressurskrevende produksjoner.
- 2) De bør ha et særlig ansvar for internasjonale kontakter og internasjonalt samarbeid.
- 3) De bør ha ansvar for å kvalitetssikre et visst antall produksjoner som tilbys fylkeskommunene. Hvem skal for eksempel kvalitetssikre produksjoner fra Norsk Scenekunstbruk, et for øvrig glimrende tiltak, når dette prosjektet skifter status til vanlig driftstiltak?
- 4) De bør ha et spesielt ansvar for utviklingsarbeid med eksperimentelle uttrykk, herunder å sikre et godt tilfang av samtidsproduksjoner.
- 5) Og til slutt bør de ha ansvar for nasjonale nettverk der fylkeskommunens fagpersonell inngår og sikre disse et godt tilbud om faglig oppfølging og videreutvikling og herigjennom skape arenaer der det ligger til rette for løpende diskusjoner om kvalitet og kvalitetsnormer. Som en del av dette får riksinstitusjonene et ansvar for at kunsttilbudet til det ganske land er tuftet på en felles grunnvoll, mens fylkeskommunene får ansvaret for de regionale og lokale tilpasninger som fanger opp de kulturelle særegenheter vi har i landet.

## Oppsummering og konklusjon

I mine tanker om fremtidig landsdekkende kunstformidling ser jeg en modell basert på samarbeid mellom riksinstitusjonene og fylkeskommunene og mellom fylkeskommunene, kunstinstitusjonene og frie grupper og ensembler. Denne modellen er like avhengig av godt fungerende riksinstitusjoner som fylkeskommuner. En slik modell gir både fleksibilitet og nærhet, og den bør gi alle parter interessante utfordringer.



Skal modellen fungere godt, vil det betinge at iallfall min fylkeskommune bruker mer penger til kunst generelt og kunstformidling spesielt. Velger mine politikere å gjøre det, er det særlig tre områder jeg vil satse på:

- Utvikling av prosjekter og produksjoner
- Flere produksjoner ut i hele fylket
- Ett tyngre senter for kunstnerisk virksomhet

Og for så å koble det hele til en mer generell påstand om kvalitet. I takt med det som skjer i samfunnslivet ellers, har kunsten gjennomgått og vil fortsatt gjennomgå grunnleggende endringer, endringer som tvinger frem nye og sannsynligvis stadig åpnere kvalitetsbegreper. Skal vi ha et vitalt kunstliv i dette landet som stimulerer nyskaping, må den løpende diskusjon eller diskurs om kvalitet i kunsten ikke bare være forbeholdt fagmiljøene i de lukkede rom der kunstens mange portvoktere fører streng kontroll med hvem som skal slippes inn. Vi trenger åpne arenaer, der alle som på en eller annen måte arbeider med kunst, kan delta med sin spesifikke kompetanse. Og for oss i regionene som i årene som kommer sannsynligvis får et større ansvar for iverksettelse av kunstpolitiske tiltak, er det viktig at vi får delta i denne diskusjonen, ikke bare for vår egen del, men for å yte vårt bidrag til kunstnerisk nyskaping og for å gi befolkningen i hele landet et fullverdig kunsttilbud.

Etter min mening er diskusjonen om kvalitet en type diskusjon som først og fremst må holdes levende blant dem som arbeider med kvalitet i kunsten til daglig. Vi som arbeider med kunstfaglige problemstillinger i fylkeskommunene, ønsker å være aktive deltakere i denne debatten. Det kan vi bare dersom vi får ansvar og har oppgaver å bryne oss på. Mao. har vi også her et argument for å styrke regionenes kunstpolitiske rolle.

Vi kan ikke vente at våre regionalpolitikere har muligheter til å trenge inn i kvalitetfeltets mange irrganger. Det bør de heller ikke gjøre. Vi bør imidlertid ha som forventning til våre politikere både

på nasjonalt og regionalt plan at de utformer en kunstpolitikk der kvalitet verdsettes, og der det trekkes opp hovedlinjer som legges til grunn for den løpende diskusjon om kvalitet i kunsten. Der er vi heller ikke i dag, så la dette være mitt ønske til våre politikere.

## KUNST OG POLITIKK

### Innlegg til plenumsdebatt

Forvaltningen av kvalitet i kunsten er en arbeidskrevende og vanskelig oppgave. Det krever høy kompetanse og en god forståelse av utviklingen innen kunstfeltene. Er denne oppgaven ivaretatt på en tilfredsstillende måte i Norge i dag? Eksisterer det en særegen politikk for det profesjonelle kunstlivet? Er det behov for å skille kunstpolitikken ut fra den allmenne kulturpolitikken? Hvordan burde eventuelt en slik kunstpolitikk se ut? Hvem bør utforme denne politikken, og bør den forvaltes på et statlig, regionalt eller lokalt nivå? Disse spørsmålene danner utgangspunkt for innleggene før plenumsdebatten, sammen med Bings og Sannums foredrag, som var sendt ut til innleiderne på forhånd. Her følger tre av innleggene.

### Kulturminister Ellen Horn

La meg først få takke for invitasjonen til å holde dette innlegget under Norsk kulturråds årskonferanse. For meg er det viktig å få muligheten til – i dette sterke faglige selskapet – å ta del i en grundig drøfting omkring faglige tema av stor interesse for vårt felles arbeidsfelt.

La meg også få benytte anledningen til å rose arbeidet som gjøres i Norsk kulturråd. Både for den høye faglige kompetansen rådet på ulike nivå representerer, og for måten dere framstår på. Det er mitt klare ønske at jeg i tiden som kommer, vil kunne dra enda mer nytte av denne kompetansen enn jeg har gjort til nå.

Norsk kulturråd er med sitt kunstnerstyre en unik institusjon. Jeg ser det som en styrke at deler av pengene det offentlige bevilger til kulturfeltet, forvaltes i et samspill med ulike fagpersoner og -grupper. På denne måten vil miljøene som skal motta pengene, i en direkte grad medvirke i de økonomiske prioriteringene som gjøres.

For meg som kulturminister er det videre helt nødvendig at dialogen mellom oss i departementet og Norsk kulturråd er god, og ikke minst konstruktiv. Det vil jeg legge alt inn på at skal være tilfelle.

Et element i arbeidet med den nye kulturmeldingen – som etter planen skal legges frem for Stortinget våren 2002 – vil være evaluering av Norsk kulturråd. Denne evalueringen må ikke tas som en kritikk av organisasjonen, men ses som en naturlig del av arbeidet for en best mulig bruk av ressursene – både fagkompetanse og penger – i møtet med morgendagens samfunn.

Innleggene som til nå har vært framført under konferansen, har vært både interessante og dyptpløyende. Jeg vil i det følgende gripe fatt i noen av de tema som til nå er blitt drøftet:

Temaet for Norsk kulturråds årskonferanse er denne gang kunst, kvalitet og politikk. Dette favner om et felt som jeg både som kulturpolitiker og scenekunstner vil uttrykke stor respekt og ydmykhet for. Emnet er også så omfattende at det selvfølgelig er umulig å belyse det i alle dets fasetter i løpet av en to-dagers konferanse.

Når dette er sagt, er det likevel et tema de kunstfaglige aktørene og kulturpolitiske organene må være seg bevisst og engasjere seg i.

Følgelig er det både modig og betimelig av Kulturrådet å sette det på dagsordenen – modig fordi det er så vidtfavnende, mangefasettert og komplekst; betimelig fordi det er meget aktuelt. Derfor er det heller ikke tilfeldig at det regjeringsoppnevnte scenekunstutvalget også er bedt om å drøfte hva kvalitet innebærer i scenekunstsammenheng og fremme forslag til tiltak for å fremme, vurdere og belønne høy kvalitet.

Vi vet alle at kunstfeltet alene omfatter mange ulike og til dels svært forskjellige yringer. Det finnes som kjent mange kunstarter – blant annet de som det rettes spesielt fokus mot på denne konferansen: billedkunst, fri scenekunst og litteratur. Innen hver kunstart eksisterer så en rekke sjangre.

Hele kunstfeltet er dessuten i kontinuerlig endring: Etablerte uttrykk sviner bort, nye kommer til, og grensene mellom tidligere etablerte kunstarter og sjangre glir over i hverandre eller viskes ut.

Dette skjer selvfølgelig ikke i et historisk og kulturelt vakuum. Selv om kunsten har en egendynamikk, fungerer den også i interaksjon med tid, rom og ulike aktører. I og med at kunstfeltet er så forskjelligartet, er det lite fruktbart å operere med ett kunstbegrep. Tvert imot kan man si at det eksisterer flere kunstbegreper: Noen er kanskje mest relevante i forhold til den historiske kunsten, andre i relasjon til dagens plurale kunst. Vår samtids kultur er preget av mange ulike kunstforståelser, både blant menigmann og eksperter – for eksempel:

- kunst som etterligning – eller, mer dagsaktuelt, som representasjon
- kunst som rent formuttrykk
- kunst som kunstnerens uttrykk eller intensjon
- kunst som pulikumsopplevelse og -erfaring
- kunst som kommunikasjon og formidler – av skjønnhet, sannhet eller ”annenhet”, og så videre

Til hver av disse kunstforståelsene, som ikke nødvendigvis utelukker hverandre, hører mer eller mindre klart uttrykte normer

for hva kunst er, og følgelig hva god kunst – kvalitetskunst – er. Derfor kan vi neppe uten videre hevde at én kvalitetsnorm er mer gyldig enn en annen – så fremt vi ikke kjenner til dens nærmere brukssammenheng.

Kvalitetsnormene er følgelig bestemt av konteksten: Det vil si at de blant annet er avhengig av tid, rom og hvilke aktører som er inne i bildet: Innenfor billedkunsten ville man selvsagt ikke legge til grunn de samme kvalitetskriterier for å vurdere en altertavle fra middelalderen som et maleri fra vår egen tid. Et verdensberømt litterært verk som Shakespeares *Hamlet* kan ikke vurderes etter de samme kriterier som Per Sivles *Vossastubbar*.

Det vil dermed være både problematisk og overforenkende å snakke om én isolert kvalitetsnorm med gyldighet for all kunst. Spørsmålet er kanskje heller hvor mange, og hvilke normer som i hvert enkelt tilfelle kan vise seg relevante i forhold til den aktuelle kunstytringen.

Kvalitet er med andre ord et svært åpent begrep. Slår man opp i ordboken, vil man finne kvalitet definert som ”god, verdifull, ut-søkt” – det vil si noe som gir oss assosiasjoner til noe positivt. Bruken av ordet ”kvalitet” uten nærmere presisering kan derfor – på den ene siden – lett skape usikkerhet, så fremt man ikke er innforstått med dets betydning i en gitt sammenheng.

På den andre siden gjør denne udefinerbarheten betegnelsen særdeles anvendelig – retorisk og polemisk. Kanskje er det nettopp derfor at ”kvalitet” så ofte brukes som argument i ulike kunst- og kultursammenhenger. Det kan være et hendig begrep å ty til for å begrunne hva som inkluderes og ekskluderes, eller for å legitimere utvalgs- og vurderingskriterier. Og det blir nesten uangripelig hvis det brukes normativt fra et eller annet faglig autoritativt hold.

Ukritisk bruk av kvalitetsbegrepet kan tilsløre hvilke formål og mekanismer som er i kraft når man skal treffe en avgjørelse. Innen enkelte kunstmiljø har det for eksempel vært nokså alminnelig

praksis å knytte ett kvalitetsbegrep, som hevdes å være allmenngyldig, til visse historisk og kulturelt betingete kunstbevegelser, stilretninger og formspråk som har konjunktur. Dermed fungerer kvalitetsbetegnelsen som legitimering for et bestemt kunstsyn.

Tilhengerne av en rendyrket modernistisk kunst, med dets krav om autonomi og universalitet, synes eksempelvis å ha operert med ett enkelt "allment" forstått kvalitetsbegrep, som ugyldiggjorde blant annet en del tradisjonell kunst. Dagens pluralistiske kunstscene kan til en viss grad ses som en reaksjon på dette, med den følge at modernismens kvalitetsnorm nå blir betraktet som én av flere.

Jeg mener ikke med dette å avskrive kvalitetsbegrepets relevans som kunstnerisk og estetisk utvalgs- og legitimeringskategori. Tvert imot, "kvalitet" er et nøkkelord i dagens kunstfaglige og kulturpolitiske landskap, noe de ulike innleggene ved denne konferansen til fulle har vist.

Jeg vil imidlertid påpeke at betegnelsen "kvalitet" bør spesifiseres eller inngis med en klar betydning når den anvendes. I motsatt fall kan kvalitetsformuleringene lett fungere tilsørende eller til og med forvirrende.

Når jeg nå avslutningsvis skal si noe nærmere om kunst og kvalitet i en politisk sammenheng, går jeg altså ut fra følgende forutsetninger: Kunstnerisk kvalitet er neppe én fast identifiserbar egen-skap, men snarere en historisk og kulturelt betinget størrelse som må ses i sammenheng med andre faktorer. Derfor er det vanskelig å hevde at det finnes universelle kriterier for kvalitet. Kvalitetsbegrepet må spesifiseres i forhold til den aktuelle kunstytringen og dens posisjon i en nærmere avgrenset kontekst.

På bakgrunn av dette er det kanskje ikke videre overraskende at kulturmyndighetene i alle demokratiske samfunn er varsomme med å legge føringer som har konsekvenser for de enkelte tilskuddsmottakeres og institusjoners kunstnerlige særpreg. Kunstfeltet må

etter mitt syn være åpent for mangfold. Men dette mangfoldet impliserer ikke et felt som er så åpent og inkluderende at det omfatter "alt". Da flyter kunsten ganske enkelt bort.

Faren for en utvanning er imidlertid liten hvis man etablerer klare distinksjoner mellom det profesjonelle kunstlivets mange ulike felt, og er åpen for at disse kan operere med ulike kunstbegrep og kvalitetsnormer. Å ta høyde for at forskjellige kvalitetsnormer kan eksistere side om side kan bidra til å sikre det kvalitative nivået innen de ulike delene av dette mangfoldet. Et differensiert kvalitetsbegrep vil kunne sikre kunstlivets dynamikk. Ja, det er mulig å hevde at kunstverdenens dynamikk nettopp består i at ulike oppfatninger om kvalitet brytes mot hverandre.

I en situasjon med divergerende kvalitetsvurderinger innen kunstlivet må vi nødvendigvis føre en differensiert kvalitetsmålstyring. Vi må avstå fra å legge absolutte kriterier til grunn for målstyringen, og i stedet bestrebe oss på å skape spillerom for brytninger mellom ulike kvalitetsnormer.

Det ligger utvilsomt store utfordringer i å integrere den kvalitative dimensjonen i de ulike kunstaktørenes mål- og resultatstyring. All profesjonell kunstnerisk virksomhet bør knyttes til klart definerede kvalitetsnormer. De kvalitative målsettingene for det profesjonelle kunstlivets ulike felt bør være generelt høye.

Det er mange metodiske grenser for å kunne måle en kunstytrings kvalitet. I de fleste tilfeller vil jeg tro det først og fremst er faglige og sakkyndige evalueringer som kan gi svar på de enkelte aktørenes kvalitative kunstnerlige nivåer. Og som Jon Bing også gav uttrykk for tidligere i dag: Man kommer ikke utenom erfaring og skjønn. Det ville unektelig vært til stor hjelp for kulturmyndighetene om kunstfeltet hadde presentert et felles og omforent kvalitetsbegrep, men den dagen man kommer dit, tror jeg kunstlivet har sviktet sin oppgave. Full enighet om kvalitetskriteriene vil legge kunstlivet dødt. Her ser jeg visse paralleller til det politiske liv.



Jeg håper at den videre debatten utover dagen blir både fruktbar og interessant, og at samspillet mellom Kulturdepartementet og Norsk kulturråd vil være sterkt i tiden som ligger foran oss.

## Storingsrepresentant Trond Helleland (H)

Jon Bing var i sitt innlegg glad for at han ikke var politiker og skulle ta vanskelige valg innenfor trange rammer. Dette framstår for meg som koketteri, som leder av Norsk kulturråd er han kulturpolitiker og foretar valg som får store konsekvenser for de kunstnere som får eller ikke får støtte. En annen ting er at mange av dem som ikke har fått støtte, kommer til oss i kulturkomiteen for å be om støtte. Det hender også ofte at vi sender folk videre til Kulturrådet.

Høyre er tilhenger av et sterkt offentlig engasjement for kunst og kultur. Og da mener jeg å satse på kunst og kultur i seg selv. Jeg er lei av at det skal være lettere å få støtte til en rockekonsert dersom den er mot rus, enn dersom den bare er en rockekonsert. Det er et tankekors at det er lettere å utløse kulturmidler til en eller annen kampanje mot noe vi er imot, enn å få midler til et kulturarrangement.

Høyre er tilhenger av en aktiv kulturpolitikk, og legger vekt på at kunst og kultur er avgjørende for den enkeltes utvikling og livskvalitet. Forankring i vår nasjonale kulturarv er en viktig motvekt mot rotløshet og press, mot nasjonale tradisjoner og språk. Et trygt forhold til eget kultur- og verdigrunnlag er en forutsetning for å kunne utnytte impulser utenfra, og en forutsetning for å unngå at vi blir passive kulturimportører.

Regionalisering av kunstpolitikken er det nye diskusjonstemaet med utgangspunkt i Turid Birkelands kulturutvalg. Som Sannum sa i sitt innlegg, et utall delegasjoner kommer og har kommet til Stortinget med sine planer. Dette er bra, men jeg er i tvil om det er fylkeskommunen som er motoren i dette. Motoren er lokale ildsjeler, som går fra dugnadsstadiet til det profesjonelle. Fylkes-

kommunen bør etter min mening være koordinator og medfinansør. Da har jeg mer tro på Jon Bings distribuerte modell. Landets kulturhus har gått sammen i et kulturhusnettverk. Kulturhusene er motoren i det levende kulturlivet i landets mange bygder, småbyer og regionale sentra. De samarbeider papirløst og ubyråkratisk via nettet. En spennende modell for framtida.

Høyre mener at vi trenger sterke, nasjonale institusjoner og landsdelsinstitusjoner. Sterke institusjoner som f.eks. symfoniorkestrene gir grobunn for en lang rekke andre aktiviteter og spennende nyskapninger, og musikerne er pytt og panne i det lokale musikkliv.

Kvalitetsbegrepet vil alltid være under debatt, og det er bra at vi har denne debatten, men når *Kultur i tiden* ble trukket fram som et vendepunkt, må jeg protestere: I meldingen var det å "satse på kvalitet" forklart slik: "Det er å legge forholdene til rette for at flest mulig skal få anledning til å utvikle og utfolde seg på det nivå han eller hun evner." Ergo så lenge den enkelte gjør sitt beste, så er det kvalitet. Litt høyere krav bør vi sette om vi skal kunne snakke om kunstpolitikk. Jeg ønsker kulturministeren og departementet lykke til med å videreføre den slappe definisjonen fra *Kultur i tiden*<sup>1</sup>.

## Stein Olav Henrichsen, Opera Vest

Diskusjonen som pågår her på denne konferansen, er uhyre viktig fordi den er med på å foreta en helt nødvendig klargjøring av begrepene. Særlig er klargjøringen av vårt kunst- og kulturlivs begrunnelse viktig. Forståelsen av forholdet mellom ulike instrumentelle og kunstfaglige begrunnelser er viktig fordi vi må vite hva vi holder på med. Hvorfor gjør vi det vi gjør? Gjør vi det vi sier at vi gjør? Jeg mener at vi gjør langt fra det vi sier, eller kanskje til og med tror, at vi gjør. Dette skyldes et sammensurium av begrunnelser og begreper som vi har vært engstelige for å rydde opp i.

1 St. meld. nr. 61 (1991-92), *Kultur i tiden*.

Tiden gir meg mulighet for ett eksempel. Vi har nesten 20 distriktsoperaer i Norge. Disse drives i prinsippet av frivillige med frivillige. Med noe innleid profesjonell hjelp. Om disse er det vedtatt: "Distriktsoperaene har produksjoner av høy kunstnerisk kvalitet". Hvem sier dette? Er det Kulturrådets scenekunstutvalg? Er det statens scenekunstutvalg? Nei, det ble vedtatt på landsmøtet i Arbeiderpartiet sist helg.

Det er klart vi skal ta vare på distriktsoperaene, men ikke fordi de produserer høy kunstnerisk kvalitetskunst, men kanskje fordi vi ønsker å aktivisere folk på fritiden, eller at vi får mange nesten gratis operaproduksjoner rundt i landet. Hva skulle vi med Den Norske Opera, som koster oss ca. 170 mill årlig, hvis man kan produsere høy kunstnerisk kvalitet for en million eller to? Egentlig er det absurd at vi ikke har kommet lenger i 2000. Vi har vært for lite opptatt av kvalitet og kompetanse. Vi er med på å forveksle entusiasme med kompetanse og kvalitet.

Selvfølger skaper vi med dette en forvirring og en uklarhet som gir de beste vekstvilkår for de holdningene vi for tiden finner ytterst til høyre i vårt samfunn.

Svaret på spørsmålet om begrunnelse legger også premissene for hvilken kompetanse vi bygger opp, og for hvordan vi organiserer vårt kunst- og kulturliv. Dermed er vi inne på det helt sentrale når vi skal se på organiseringen av kunstproduksjon i Norge i fremtiden. Og når jeg sier kunstproduksjon, mener jeg hele det profesjonelle kunst- og kulturliv. (For den saks skyld bør også det frivillige kulturliv bygges på faglige premisser. Det er ikke tid til å gå inn på det nå.)

Hvis det er det slik, så er det departementet eller Stortinget som forvalter en instrumentell begrunnelse, mens det er Norsk kulturråd som forvalter den kunstfaglige. (Dette er selvfølgelig noe grovt sagt, men hvis vi legger til grunn for en faglig premiss, en pågående kunstnerisk vurdering basert på armlengdes avstand-prinsippet og med faglig og økonomisk konsekvens, så kan vi si det

slik.) Da snakker vi for scenekunstens vedkommende om at ca. 3% bevilget av de totale ressurser er begrunnet rent kunstnerisk. For musikkens vedkommende er det ca 1,5%.

Hva ville konsekvensen være om vi endret disse forholdstall radikalt? Kunne for eksempel 50 % tildeles etter rent faglige premisser? Eller mer? Er vi modne for å legge til side noen av de instrumentelle begrunnelsene? Hvis ikke, hva skyldes så dette? Hvilke forutsetninger skal til for å fjerne alle de instrumentelle begrunnelser? Altså kun tenke faglig? Er det mulig? Ønsker vi det? I så fall ville jo denne debatten om kvalitetskriterier få en helt annen dimensjon. For ordens skyld må jeg understreke at jeg her ikke legger meg opp i hvem som skal ha forvaltningsansvaret: Kulturdepartementet eller Kulturrådet, eller hvem som skal få tildelt midler, men kun på hvilket grunnlag, på hvilke premisser offentlige ressurser til kunstproduksjon skal tildeles.

Mitt spørsmål er: Skal kultursektoren være en vernet sektor?

På grunn av ytre forhold står den ene sektor i offentlig forvaltning etter den andre overfor store utfordringer, pga. globalisering, ny informasjonsteknologi, EU, flerkultur for å nevne noen av en rekke forhold som gjør at behovet for modernisering, omorganisering og tilpasning til internasjonale forhold skjer i sektor etter sektor. Kanskje den mest relevante sammenligning vi kan foreta med kultursektoren, er skolesektoren – særlig de utfordringer høyere utdanning, inklusiv fri forskning, står overfor. Her har det skjedd, og vil skje i enda større grad fremover, radikale endringer.

I USA, og nå etter hvert også i deler av Europa, har det foregått en ganske omfattende modernisering og endring av kunstproduksjon nettopp fordi man er kommersielt avhengig. Billettinntekter og sponsorinntekter utgjør stort sett hele finansieringen. Man blir tvunget til å ta hensyn til en endret virkelighet med folks endrete handlingsmønstre. Når den ansvarlige for Los Angeles-filharmonien, Stephen Belth, ble spurt om det var smertefullt å gjennomføre den omstillingen hvor de over fem år reduserte gjen-

nomsnittsalder på publikum med nesten 20 år, var svaret: Mens abonnentene og sponsorene ringte og klaget, sto barna deres i billettkøen!

Dette for å understreke at begrunnelser knyttet til publikum ofte er mystiske og unøyaktige. Det kan være andre grunner enn publikum, som vi ofte liker å skyldre på, til at kunstproduksjonen blir som den blir.

Vel, dersom det er slik at vi ikke blir tvunget til drastiske endringer i organiseringen av kunst- og kulturpolitikken – at vi venter for lenge – fordi vi har ressurser til å la være, kan oljepengene bli vår svøpe.

Jeg mener at vi skal bruke alle tilgjengelige midler til å endre organiseringen av norsk kunstproduksjon radikalt. Jeg synes vi skal øke vår internasjonale kontaktflate gjennom en betydelig økning av internasjonalt samarbeid. Jeg synes vi skal gi det norske publikum muligheten til å oppleve det beste av kunst. Og det beste av vår tids kunst. Kanskje vi til og med ville ha penger igjen til å overlate det kommersielle til det kommersielle, og bruke våre offentlige penger på det som må være det primære offentlige ansvar: nemlig å ta vare på det som ikke er kommersielt, men som er viktig av andre grunner, for eksempel vårt demokrati, vår ytringsfrihet, vårt mangfold. Men da må vi i langt større grad legge kunstfaglige vurderinger til grunn for vår begrunnelse.

Vi må utnytte vår relativt gode økonomi til å unngå det de fleste andre europeiske land har vært igjennom, nemlig nedbygging av deler av kultursektoren. Vi bør benytte anledningen til å bygge videre på det kulturliv vi har, det er lett å rive noe ned, men det tar lang tid å bygge noe opp igjen. Man må heller ikke overvurdere kunst- og kulturlivets forankring i det norske samfunn.

Men vi må endre retningen, utvikle kompetansen, skape et moderne kunst- og kulturliv i et moderne samfunn i samspill med de ytre påvirkninger som endrer vår hverdag i stadig større tempo.

Derfor må vi ikke bygge motsetninger i kultursektoren, men skape en felles forståelse av utfordringene og den nødvendige veien fremover.

Derfor er debatter av denne typen viktige. Vi må rydde opp i begrepene. La oss starte med å legge en nasjonal plan for kunst og kunstnere.

Takk for oppmerksomheten!

Etterord:

Jeg har fått mange spørsmål etter konferansen om premissene for offentlige tilskudd når det gjelder kunsthaglige og instrumentelle begrunnelser, og hvordan dette kan ha betydning for hva slags kunstproduksjon vi får. Etter min oppfatning vil en rent kunsthaglig begrunnelse for produksjonsmidlene i norsk kunstproduksjon vise hvordan organiseringen av kulturlivet og organisasjonsstrukturer i den enkelte organisasjon både har en konsekvens for kvalitet, repertoar, forholdet til barn og unge, internasjonalt samarbeid og en rekke andre forhold hvor vi i dag sier vi prioriterer på en bestemt måte, men ender opp med å gjøre noe helt annet.

DEL III

KVALITET OG KUNST-  
OMRÅDER

## BILLEDKUNST – HVEM SKAL FÅ STILLE UT?

### **Debattleder:**

Siri Meyer, Universitetet i Bergen

### **Innledere:**

Øyvind Storm Bjerke, Norsk museum for fotografi,  
Ina Blom, førsteamanuensis ved Institutt for kunsthistorie, Uni-  
versitetet i Oslo

### Problemstillinger for seminaret

Kuratorene har stor innflytelse innen billedkunstfeltet. De velger hvilke verk av hvilke kunstnere som skal bli stilt ut. Hvilke kvalitetsvurderinger legger kuratorer til grunn når de gjør sitt utvalg av kunst? Er det fare for at kunstekspertisen med eksklusive kvalitetsnormer kan bidra til en ensretting av kunstfeltet som virker imot det mangfold de fleste ser på som et gode ved kunsten? Hvilke spesielle utfordringer stiller den nyeste sjangeroverskridende kunsten kuratoren overfor? Dannes det nye hegemonier og kvalitetshierarkier som ikke er formulert eksplisitt?



## KURATORENES ROLLER OG VERDIER

I dagligtale er "kunst" for de fleste fortsatt et begrep som uttrykker at hva det refereres til, er i besittelse av en verdi, enten av håndverksmessig, teknisk, persepsjonsmessig, opplevelsesmessig, åndelig eller idémessig art. For å kvalifisere til å omtales som kunst må det som omtales, for de flestes vedkommende ha gjennomgått et kvalitativt inngrep i forhold til materien. Det kan skje i form av en sosial eller diskursiv praksis eller som et fysisk inngrep. Når en handling eller en gjenstand blir omtalt som "kunst", ligger det for de flestes vedkommende også en implikasjon av en prestasjon på ekstraordinært eller høyt nivå. Når det gjelder samtidskunst, henvises det som oftest til en individuell prestasjon og i sjelden grad til en kollektiv prestasjon. Ettersom samtidens kunstverk likner mindre og mindre på de historiske eksempler på kunstverk, er det ofte med møyse, eller overhodet ikke mulig, å identifisere deler av samtidens kunst på grunnlag av referanser til form i henhold til utformingen av paradigmatisk eksempler på kunst. Identifikasjonen som kunst hviler i stedet ofte på ulike typer referanser som plassering (dette er utstilt i eller foregår i et kunstmuseum, ergo er det kunst) eller tekst (denne røde flekken på denne veggen har et

skilt som identifiserer flekken som et kunstverk ved siden av seg, mens den røde flekken på gjerdet utenfor ikke har et skilt og kan være et penselstrøk fra en maler som har malt med rød maling, men det er intet som indikerer om vi har å gjøre med et kunstverk eller ikke).

Problematiseringen av kunstbegrepet fører til en endring i vår omgang med hva vi tidligere var villige til å kalle kunst. Glidningen fra modernitetens forsøk på å isolere og finne frem til kunstens essens og de enkelte kunstneriske ytringenes vesen gjennom en undersøkelse av de verkimmanente forhold til å vektlegge de estetiske praksiser det kan settes i relasjon til og tolkes i lys av, betegner en glidning bort fra oppfatningen av kunsten som autonom til en oppfatning av kunsten som heteronom ved at den står i et avhengighetsforhold til faktorer og referanser utenfor verket for i det hele å kunne oppfattes som kunst til forskjell fra alt annet. Påkallelsen av kuratoren som en hjelpemann i denne situasjonen er lett begripelig, men ikke nødvendigvis til stor hjelp.

Kuratorbegrepet har sin opprinnelse i begrepet "curare," noe som antyder en anvendelse av begrepet i tilknytning til det å ta vare på, forvalte og pleie – i sammenheng med kunst blir dette tradisjonelt forstått som det å ta vare på, forvalte og pleie kunstverk. For å bære tittelen kurator har man tradisjonelt krevet at vedkommende også er i besittelse av bestemte kvalifikasjoner som gir retten til å tre inn i rollen. Kurator har i norsk sammenheng utviklet seg fra denne grunnbetydningen til å bli en betegnelse som er løsrevet fra spesifiserte kvalifikasjoner og som ensidig omtaler noen få av de mange funksjoner som ligger implisitt i den opprinnelige bruken av begrepet i forbindelse med kunst, nemlig det å sammenstille og gjennomføre en utstilling. Hvem som helst som står ansvarlig for utstillingsarrangementer, kan kalle seg "kurator," men som oftest er det en kunstner eller en kunsthistoriker. Jeannette Christensen fremsetter en strengere definisjon og mer spesifiserte krav til en kurator enn den som her er anført, i et forord til UKS-biennalen, 1996: "... en kurator trenger ikke nødvendigvis være kunsthistoriker, men kan like gjerne være billedkunstner. En ku-

rator er en faglig kvalifisert person som setter kunst inn i en utstillingsmessig begrunnet sammenheng.” En definisjon som fanger opp hva man i beste fall kan håpe av en kurator, men som ikke alltid er tilfelle.

Slik begrepet blir brukt i Norge, skiller det seg fra hvordan det i engelsk- og franskspråklige land benyttes som synonym til norsk konservator. Desto viktigere blir det å skille mellom ulike kuratorroller. Det kan til dels gjøres ut fra institusjonell tilhørighet og funksjon: Vi har samlingskuratoren, hvilket i praksis er en bruk av begrepet som synonymt med en norsk museums-konservator. Vi har utstillingskuratoren som er knyttet til en institusjon, og som oftest er det samme person som kuratoren for samlingen – men ikke nødvendigvis. En tredje type er frilanskuratoren. Det er den tredje typen som har fått størst oppmerksomhet på 1990-tallet, og som utgjør en problematisk kategori, ikke minst ved å utfordre institusjonene.

Vi må forvente at en institusjon som leier inn en frilanskurator, må ha et svært bevisst forhold til hva målsettingen er: Er målsettingen at vedkommende skal fungere som en prosjektmedarbeider underordnet institusjonens egne målsettinger, eller er hensikten at vedkommende nettopp skal representere en kraft utenfra som først og fremst har sin lojalitet i eget prosjekt, eget nettverk og egen karriere og gjennom dette byr institusjonen på en utfordring? Denne kuratortypen representerer også en utfordring ved at institusjonen setter ut en del av sitt ansvar som redaktør til en ekstern medarbeider. Man må forvente at også en frilanskurator i noen grad har sin lojalitet til oppdragsgiver, men man kan ikke forlange det, og man må påse at dette forholdet er regulert i en avtale. Når det gjelder institusjonens egne kuratorer, må man forvente en større grad av lojalitet mot institusjonen, men også her påligger det institusjonen å definere forholdet.

Bruk av innkjøpte kuratortjenester kan være et positivt bidrag for å gjøre en institusjon mer dynamisk og oppdatert, samt øke kompetansen på nye felter. Men det krever at det foreligger en bevisst

policy der dette er innarbeidet, for at bruken ikke skal oppleves som en mistillit til eller en kritikk overfor den faste staben av kuratorer. Bevisst bruk av eksterne kuratorer kan inngå som en del av endringsorienterte praksiser i en institusjon. Der bruken skjer ubevisst, kan en ekstern kurator lett bli oppfattet som et fremmedelement og et forsøk på overprøving fra ledelsens side av den interne kompetansen.

Flere toneangivende kunstmuseer har på 1990-tallet konsentrert seg om enkeltkunstnere (eventuelt bevegelser) og oppbygging av homogene samlinger uten sterk tilstedeværelse av noe selvstendig kuratorisk grep. Dette er blitt en konvensjon i de fleste museer og samlinger for samtidskunst, fremfor oppbygging av en heterogen samling med bredt samlingsfelt og høye krav til bred kompetanse og orientering innen fagstaben. Kontrasten mellom den utstillingsform som preger samlinger av homogent versus heterogent materiale, kan man belyse ved å stille utstillingene de seneste par årene ved et lite museum med smal samlingsprofil, som Museet for samtidskunst, opp mot utstillingene ved en stor institusjon med bred samlingsprofil, som Museum of Modern Art. Bearbeidelse av et heterogent materiale stiller større krav til kompetanse både i formidling og i konservator-/kuratorleddet. Det er langt lettere å konsentrere seg om enkeltkunstnere eller et homogent materiale i så vel markedsføring, formidling og forvaltning enn utstillinger satt sammen av et heterogent materiale. Konservator-/kuratorgruppen har i realiteten fått svekket sin makt i mange av institusjonene – og ikke øket den som man i enkelte sammenhenger får inntrykk av. Dette svekker den intellektuelle diskurs om verket innenfor institusjonene, og vi ser da også en parallell tendens internasjonalt til at den mest interessante diskurs føres utenfor institusjonene i uavhengige tidsskrifter, eller i bøker og avhandlinger utgitt av universitetsforlag. Det er en klar tendens til at universitetene overtar diskursen, og at skillet mellom museer og universiteter blir større. Dette har også ført til at det er få medarbeidere i kunstmuseer som oppfyller de kompetansekrav som etter hvert stilles til å besette vitenskapelige stillinger, og at stillinger som tidligere ble ansett som vitenskapelige i museer, i dag i større

grad blir besatt av fagkonsulenter. Studenter som har utmerket seg faglig ved universitetene og ledende etablerte akademikere har de senere år i liten grad blitt rekruttert til kunstmuseene. De har i stedet valgt poster ved universitetene, eventuelt fungert som selvstendige kuratorer eller frilansere når valget har stått åpent.

Grovt skissert har vi møtt to grunntyper av kuratorer på 1990-tallet:

1. Ideologen: Denne kuratortypen har som hensikt med sitt prosjekt å formidle et "korrekt" utvalg av kunst og kunstneren og en "korrekt" oppfatning, holdning og fortolkning av utvalget. Begrepet "korrekt" kan her referere til noe sosialt, etisk eller estetisk eller et hvilket som helst aspekt ved et utvalgt verk eller en kunstner (f.eks. kan en kunstners kjønn eller seksuelle legning i seg selv være nok til å være avgjørende for et valg).
2. Pragmatikeren: Pragmatikeren forholder sitt prosjekt til et eller flere parametere eller utvalgs-kriterier uten noen pretensjon om å gi noen "korrekt" fortolkning av utvalget, eller selv sitte inne med den riktige holdning og oppfatning. I stedet for å forvalte en gitt norm vil denne kuratortypen åpne for en drøfting av normen/e og avstår fra å hevde et tolkningsmonopol til fordel for et tolkningsmangfold. Det innebærer ikke at kuratoren anerkjenner alt som like gyldig, men at man åpner opp for å komme frem til rimelige tolkninger gjennom drøfting og dialog, uten at man forestiller seg at det foreligger en "korrekt" tolkning.

Ideologen og pragmatikeren kan som kuratortyper knyttes til problematikken om ensretting og mangfold i kunsten. Vil kuratoren formidle en norm fordi den utgjør den "korrekte" norm, eller vil han introdusere sine normer med den hensikt å gi et bud i en pågående debatt? Så vel ensretting som mangfold kan ende i enfold, og det er liten eller ingen sammenheng mellom det å introdusere og påtvinge en norm eller legge frem en eller flere normer til vurdering, og det at et kunstprosjekt har kvalitet. I noen kultu-

rer eller innenfor en sektor av en kultur er ensretting, standardisering og oppfyllelse av et definert mål et ønske. På kunstscenen gir dette seg uttrykk på mange måter: en av dem betegnes i introduksjonen til en forestilling at en form for kunst er "mer relevant" i samtiden enn en annen. Spørsmålet om "relevans" må alltid ses i forhold til hva og peker dermed på et verdivalg som utgangspunkt for at noe utpekes som "mer relevant." Når én kontekst blir foretrukket eller prioritert fremfor en annen som utgangspunkt for en undersøkelse av samtidskunsten, er det i forhold til hvilke interesser det kan tjene i en kamp om hegemoni, enten det er på kunstscenen eller andre scener, eller ut fra hvilken aktualitet den ene har fremfor den andre i forhold til den løpende samfunnsdebatt. Vi befinner oss overfor en tankekonstruksjon som minner om det orwellske "noen er likere enn andre". "Relevans" er i vår sammenheng et verdiladet begrep. I kampen om makt og ressurser i kunstfeltet blir påstanden om egen relevans et middel som kan gi posisjon i forhold til så vel estetisk debatt og diskurs, som i forhold til tildeling av utstillingsplass, oppmerksomhet og økonomiske ressurser.

Forestillingen om mangfold som kvalitet og ønsket om å fremme et mangfold, kommer i konflikt med interessene til særgrupper som opplever og definerer kunstfeltet som slagmark. På denne slagmarken er målet ikke å komme frem til konsensus, men å nedkjempe og seire. I og med at det i stor grad dreier seg om en symbolsk krig, er overtalelse et av de sterkeste retoriske våpen. Ofte vil påstander som fremsettes om ulike saksforhold innen kunstfeltet fremsettes i form av en beskrivelse av en virkelighet. Om beskrivelsen har noen rot i en virkelighet, blir likegyldig, bare man kan få gjennomslag for den forestilling om virkeligheten som uttrykkes. Ofte er det et misforhold mellom hvordan særgrupper plasseres hierarkisk og tillegges betydning av storsamfunnet og i andre sektorer av kunstlivet, og den plassering og betydning særgruppens medlemmer tillegger seg selv.

For mange er det fortsatt et ideal at kunstscenen bør være et felt hvor ulike innspill veies mot hverandre med tanke på å nå frem til

konsensus med hensyn til hvilke innspill som kan betraktes som mer verdifulle enn andre. Ved å betone "aspekter" åpnes det for at de ytringer og uttrykk som i én kontekst faller igjennom, kan være de mest interessante og betydelige i en annen kontekst. I mange kulturer og sektorer av en kultur er mangfold fortsatt et hovedmål. Når det gjelder de fleste områder innen en kultur som ønsker å oppfatte seg som en del av et demokratisk samfunn, er det siste tilfellet. Det er ikke bare et mål, men noe som oppfattes som et mål på kvalitet. Et kunstverk som uttrykker mangfold, vil i en slik kultur ofte rangeres høyere enn et som oppfattes som enspreget og ensformig eller har få tolkningsmuligheter. Noe av det som for mange skiller estetisk kommunikasjon med status av "ren" kunst fra annen form for kommunikasjon som ikke har denne status, men for eksempel omtales som "brukskunst", er ofte nettopp mangfoldige tolkningsmuligheter, mens for eksempel et trafikkskilt må være mest mulig entydig for å være vellykket.

Nedbrytning av en felles oppfatning av hva som utgjør kjerneverdiene i kunstfeltet, har i de senere år ført til at man på ny kan se hvordan debatt om verdier som ikke bare er knyttet til kunstverkernes estetiske sider, men også de etiske implikasjoner av kunstneriske verk og handlinger, får fornyet aktualitet. Det er ikke gitt at man aksepterer at kunst skal leve i en beskyttet enklave som det ikke stilles de samme krav til som for andre typer aktiviteter og ytringer. Dette er en situasjon som er betinget av konflikten som er oppstått mellom de som oppfatter "kunst" som identisk med den del av den estetiske produksjon som faller utenom den estetiske produksjonen som fortsatt tillegges et samfunnsmessig oppdrag, ansvar eller forpliktelse, som for eksempel arkitektur og design, og de som mener at kunsten har et slikt ansvar. Dette ansvaret kunne man lett se bort fra i de perioder kunstnere dyrket de rent formale aspekter ved billedkunsten, og hvor de samfunnsmessige konsekvenser av en fremføring eller gjennomføring av det kunstneriske prosjektet var minimale. Når den unge kunsten igjen har begynt å bearbeide samfunnsmessige forhold, forestillinger og myter, eller forener livspraksiser og kunstnerisk praksis, fremkommer ytringer som utfordrer grensene for hva som er samfunns-

messig akseptert. Da blir det et spørsmål om hvor legitimt det vil bli oppfattet i allmennheten, når vi opplever enkelte kunstneriske ytringer som bryter med hva som blir oppfattet som god skikk eller lovformelig dekker seg bak en henvisning til kunsten som et autonomt felt, når den samme kunsten ikke lenger opprettholder dette som noen grunnleggende forestilling for sin praksis. Man må være urimelig naiv eller i ond tro dersom man innbiller seg at det vil være legitimt å begå kriminelle handlinger i kunstens navn. På samme måte må dagens kuratorer påregne å bli stilt til ansvar for de verdivalg som kommer til uttrykk i de ulike utstillingskonsepter.



## HEGEMONI, MANGFOLD OG ENSRETTING

Slik invitasjonen fra Kulturrådet ble formulert, er jeg invitert til å bidra i debatten som representant for det man oppfatter som en "ny" kurator-generasjon. Jeg er altså posisjonert som ekspert fra et kunstnerisk felt som – ifølge konferansens problemstilling – skal være så mangfoldig at tradisjonelle kvalitetsvurderinger blir problematiske. Jeg synes imidlertid det er vanskelig å gjøre rede for min "posisjon" uten å se litt nærmere på de begrepene som har dannet utgangspunkt for denne problemstillingen.

Hovedbegrepet her er "mangfold". Og slik Kulturrådet har formulert seg, er det åpenbart at dette er et ambivalent begrep. Vi kan også kalle det et overdeterminert begrep, hvilket vil si at det, selv i denne ene sammenhengen, har mange forskjellige meninger på en gang. Med referanse til en tradisjonell estetikk fremstilles mangfold som *problematiske*, siden det bryter inn i forestillingen om felles normer for vurdering av kunstnerisk kvalitet basert på genreforståelse. Samtidig, hevdes det, er mangfold *et gode ved kunsten*, og her går jeg også ut fra at Kulturrådet mener flere ting på en gang: For det første, at vi holder oss med en kunstideologi

der estetiske uttrykk helst forbindes med anti-autoritære tendenser, og der kunsten a priori er formulert som et rom for "alternative" stemmer. Og, for det andre, at man innenfor en videre kulturpolitisk horisont ser likestilling av ulike estetiske praksiser og miljøer som et grunnleggende demokratisk gode.

Vi har med andre ord en situasjon der en rekke ulike anvendelser av begrepet mangfold legges over hverandre som et ikke nærmere definert uttrykk for det ubehaget man føler stilt overfor den åpnebare kompleksiteten i det kulturelle feltet. I denne situasjonen henter man så inn et begrep som kan forvandle ubehaget til noe som ligner en kritisk problemstilling. Begrepet er *hegemoni*, og den kritiske problemstillingen lyder dermed som følger: Kan det være at det nye mangfoldet ikke er så mangfoldig likevel? Er det mulig at det dannes nye kvalitetskriterier, som, ved ikke å være allment tilgjengelige og transparente innenfor en samfunnsmessig helhet, er uttrykk for nye kulturelle hegemonier, og som igjen representerer en ny ensretting av det kulturelle feltet?

Jeg vil komme tilbake til denne – etter min mening problematiske – tendensen til å sette et begrep som hegemoni opp mot idealet om demokratisk mangfold og slik likestille "hegemoni" med "ensretting". Men først vil jeg komme med et eksempel på hvordan begrepet "mangfold" kan forstås i forhold til en utstillingspraksis som jeg selv har vært interessert i og hatt glede av, både som en intellektuell modell og som en konkret estetisk erfaring.

Sommeren 2000 presenterte Moderna Museet i Stockholm en utstilling med tittelen *Tenk Om: Kunst på grensen til arkitektur og design*. Flere elementer ved denne utstillingen gjør den representativ for viktige tendenser innenfor en nyere estetisk praksis.

Det dreide seg ikke om en utstilling av designobjekter eller arkitektoniske modeller. Det var heller ikke en utstilling av såkalt "brukskunst". Derimot var det en utstilling av en rekke nye kunstverk som alle, på forskjellige måter, kunne sies å "kannibalisere" disipliner som arkitektur og design, som ledd i en estetisk reflek-

sjon over den konkrete og formgitte virkeligheten som omgir oss. Nå er det selvsagt ikke noe spesielt ved at kunstverk reflekterer over det vi kaller "virkeligheten". Det spesielle i denne utstillingen var at denne refleksjonen over våre virkelige omgivelser fant sted i en utveksling med *disipliner som i utgangspunktet har uklare skillelinjer* mot kunsten selv. Uten å fjerne seg fra det vi (i alle fall tradisjonelt) gjerne regner som spesifikt kunstneriske erfaringsformer (for eksempel fokus på form, farge, stil, proporsjoner), fungerte utstillingen dermed som en form for artikulasjon der det vi kunne kalle det spesifikt kunstneriske eller estetiske ikke var et resultat av at man bekreftet en rekke forhåndsdefinerte kriterier for hva som er "kunst". Det "kunstneriske" her var heller *noe nytt som oppstod i konfrontasjon med kunstens egne randsoner*.

Et vesentlig moment i denne artikulasjonen var den konkrete organisasjonen av utstillingsrommet. Verkene var ikke presentert enkeltvis på rekke og rad, slik konvensjonen er. De var i stedet samlet i en form for tette grupperinger som gjorde at de samlet utgjorde et kvasi-arkitektonisk interiør eller miljø man følte seg oppfordret til å slå seg ned i, heller enn rett og slett å gå gjennom. Denne strategien forandret ganske enkelt hele det vanlige tempoet og takten i museums-opplevelsen. Utstillingen brukte med andre ord museets konkrete rom (og de estetiske konvensjonene som har utviklet seg sammen med det) som et utgangspunkt for en helt annen form for fysisk erfaring av det estetiske rommet. Igjen hadde vi en forflytning fra et på forhånd definert institusjonelt rom til et nytt, "potensielt" rom.

Et annet vesentlig moment lå i en forflytning av kuratorrollen. Som kjent lages de fleste utstillinger ved at en kurator plukker ut verk eller deltagere. Denne utstillingen kom i stedet i stand som resultat av et seminar der Moderna Museets kurator og en gruppe kunstnere (som alle tidligere hadde samarbeidet, og på forskjellig vis følte seg forbundet med hverandre), sammen utformet en problemstilling og et prosjekt, som så genererte en rekke nye verk fra de enkelte deltagerne – samt invitasjoner til andre kunstnere eller utvelgelse av andre verk som kunne være med på å utvikle og

berike prosjektet. Verkene på utstillingen var altså ikke rett og slett uavhengige størrelser, plukket herfra og derfra. De var i stor grad produkt av en sammenheng definert av kunstnere og kurator i fellesskap.

Hvis man skal forklare på hvilken måte en utstilling som *Tenk om ...* gir uttrykk for mangfold, er det ikke nok å vise til at utstillingen inneholdt mange ulike genrer eller teknikker eller en rekke verk som ikke lot seg tilpasse noen genrestemmelse overhodet. Dette er både for generelt og for abstrakt: Man *opplevde* jo ikke denne utstillingen som et forvirrende mylder av ulike uttrykk. Utstillingen var tvert imot preget av en sterk indre sammenheng – en koherens og intensitet som er sjelden i gruppe-utstillinger. Det vi i denne sammenhengen kan kalle mangfold, består heller i hvordan denne utstillingen ikke ganske enkelt reproducerer en bestemt kunstnerisk kontekst, men går inn i en åpen konfrontasjon med noe som vanligvis defineres som denne spesifikke kontekstens ”utenforliggende”.

Hvis vi, i forlengelsen av dette undersøker hvordan spørsmål om kvalitet spiller inn i denne utstillingen, vil vi, på lignende vis, kunne si at de ikke bare forholder seg til forhåndsbestemte kriterier, men at de i like stor grad blir artikulert gjennom den sammenhengen og meningen verkene i fellesskap produserer. En sammenheng og mening som i dette tilfellet er en artikulasjon i et felt preget av både åpenhet og konflikt.

Tilbake til spørsmålet om kulturelle hegemonier og ensretting. Jeg definerte mangfold i forhold til *Tenk Om...* ikke som en totalitet av ulike kunstneriske strategier, men som en (intens) artikulasjon av åpenhet og konflikt innenfor en bestemt kunstnerisk lokalitet. I kontrast til dette lokale perspektivet på mangfold, kan det synes som om bekymringen for nye hegemonier springer ut av en kulturpolitisk bekymring for det totale mangfoldet av kunstneriske strategier, det vil si, av et slags overordnet blikk på en kulturell totalitet. Før vi begynner å trekke politiske konklusjoner kan det dermed være verdt å minne om de politiske filosofene

Ernesto Laclaus og Chantal Mouffes kritikk av den utbredte tendensen til å forestille seg sosiale og kulturelle totaliteter som positive størrelser; det dreier seg alltid om imaginære helheter som i høyeste grad er ideologiske. I forlengelsen av denne kritikken finner vi en analyse av begrepet hegemoni som nettopp kobler hegemoniske prosesser til demokratiske prosesser: Innenfor marxistisk tenkning ble begrepet hegemoni som kjent tatt i bruk for å kunne hankses med den problematiske mangelen på koherens og enhet innenfor grupperinger som – i teorien – skulle opptre som én totalitet (for eksempel arbeiderklassen). Hegemoniske prosesser oppstår som artikulasjoner i situasjoner der man har interessekonflikter, antagonismer, og disse artikulasjonene er mulige nettopp der elementene i det sosiale systemet ikke oppleves som fastlagte eller definerte en gang for alle, men som åpne og i forvandling. Hegemoniske prosesser er dermed nettopp eksempler på det uavsluttede ved det sosiale eller, i vårt tilfelle, det ”kulturelle”.

Mitt poeng er at snarere enn å bekymre oss for hegemoniske prosesser bør vi bekymre oss for den ensrettingen som følger av den lave toleransen for konflikt og interessemotsetning som later til å prege den kulturpolitiske diskursen i Norge idag – et resultat av en overdreven følelse av ansvar for ”hele” det kulturelle landskapet. Hvem av oss skal påta oss dette ansvaret? Og hva slags kulturelle aktører vil dette i så fall gjøre oss til?

## DEBATT BILLEDKUNST

Debattleder Siri Meyer inviterte til debatt ut fra stikkord som kuratorrollens maktposisjon og kunstverkets funksjon. Lukker kvalitetsdebatten for å se hvordan kunst faktisk fungerer? Skaper konflikter oppstått under en debatt om kvalitet slike felles forståelsesformer som kunstformidling er opptatt av å skape?

Et hovedtema under debatten var forståelsen av kuratorens rolle. Er det slik at kuratoren primært skal velge kunst ut fra sine egne faglige og stilmessige preferanser eller innebærer rollen også et samfunnsansvar? Flere hevdet at det er viktig at preferansene tydeliggjøres slik at det er mulig å se hvilke perspektiver som står mot hverandre.

Ina Blom argumenterte for en ny subjektivism. Selv har hun bakgrunn fra det subkulturelle rockemiljøet, der det var greit at en kritiker valgte å engasjere seg i deler av, og ikke i hele feltet. Som kunstkurator kreves det derimot at man engasjerer seg i hele; det er ikke like legitimt å ha særinteresser der som i rockemiljøet. Til spørsmålet om hvem som skal få stille ut, var hennes svar at kuratoren spør seg selv hvem han eller hun selv er, og hva han eller hun selv vil stille ut. De store institusjonene har jo ikke én stemme,

men mange, og mange interesser. Det er viktig at slike institusjoner tydeliggjør sin flerstemthet.

Storm Bjerke lurte på om dette ikke ble vel egosentrisk? Selv mente han at både institusjoner og personer i mange tilfeller må ha et større samfunnsansvar enn det å dyrke sine egne interesser. Gjelder det institusjoner der det offentlige går inn med midler eller institusjoner opprettet for ideelle formål, har man en forpliktelse ut over seg selv. For å forene krav og motsetningsforhold rundt en institusjon må institusjonslederen ta noen valg. Han må utforme en policy, sette opp prioriteringer, gjøre valg i dialog med sin oppdragsgiver sentralt. Når han leder en slik institusjon, må han påta seg å gå inn i den dialogen, ikke å løse alle spørsmålene.

Et motspørsmål som ble reist, var om ikke Norge består av for små miljøer til at det eksisterer en reell flerstemthet. Er det ikke slik at det i Norge er for små miljøer til at utstillingsledere kan bygge opp selvtillit og vise flere ulike kunstneriske "strategier"? Dette er kanskje et enda større problem når det gjelder kritikken. Bare de største avisene har flere kritikere knyttet til seg, og hvis for mange kritikere befinner seg i samme nisje av kunstområdet, kan det oppstå et synlighetsproblem for kunstnere i andre nisjer, og dermed også for publikum. Det kan bli vel trangt her hjemme når det gjelder å gi plass til ulike kunstneriske strategier. I større nasjoner er det bedre plass, ulike strategier lever side om side og får oppmerksomhet så vel fra kritikere som fra publikum.

Flere debattanter, særlig representanter fra mindre institusjoner, pekte på at diskusjonen om kuratorrollen kanskje er blitt overdrevet det siste tiåret. Ut fra deres erfaringer innenfor f.eks. den kunstnerstyrte formidlingstradisjonen, mente de at en kurator egentlig mer kan oppfattes som en type utstillingssekretær. De kjenner seg derfor ikke igjen i den spesialiserte kuratordiskusjonen.

## FRI SCENEKUNST: HVEM SKAL FORDELE PENGER OG HVEM SKAL FÅ DEM?

**Innledere:** Tom Remlov, Norsk Film  
Anne-Britt Gran, Universitetet i Oslo

**Debattleder:** Stein Olav Henrichsen, Opera Vest

### Problemstillinger for seminaret:

Støtteordningen til fri scenekunst, som Kulturrådet forvalter, har begrenset med midler til disposisjon. Støtte herfra kan imidlertid bety et være eller ikke være for scenekunstprosjekter. Samtidig er dette en omdiskutert ordning. Hvilke kvalitetsvurderinger ligger til grunn for utvelgelsen av prosjekter som får støtte? Scenekunstfeltet er i rask endring. Hvordan bør støtteordningen ses i sammenheng med øvrig bevilgningspolitikk? Bør en i fordelingspraksisen legge vekt på øremerking av midler til ulike deler av feltet eller ha kunstnerisk dynamikk som sitt viktigste mål? Kan en kunstfaglig ekspertise som tar suverene avgjørelser, føre til en ensretting innen scenekunsten? Finnes det alternative modeller for fordeling av midler i forhold til dagens praksis?



*Anne-Britt Gran*

## KVALITET FØR OG NÅ – KVALITETSKRITERIER I OMLØP

115

Hvorfor står kvalitet på dagsordenen på Norsk kulturråds årskonferanse i det symbolske året 2000? Nå er jo Norsk kulturråd en institusjon som har til oppgave å sikre og fremme den kunstneriske kvaliteten – slik sett er det ikke rart at interessen for kvalitet er stor. Når kvalitetsproblematikken hentes frem akkurat *nå*, henger det imidlertid sammen med en viss følelse av kvalitetskrise og en svak uro for utilstrekkeligheten ved de kvalitetskriterier som råder.

Norsk kulturråd har flere ganger kommet i offentlighetens lys de siste årene på grunn av dyp uenighet på kvalitetsfronten. Jeg tenker her på nullingen av Anne Holts *Mea Culpa* i innkjøpsordningen, diskusjonen om krimlitteratur som pågår akkurat nå, og debatten om Grenland friteater på scenekunstheltet. Tiden synes moden for en revurdering av eksisterende kvalitetskriterier og for lanseringen av noen nye.

Både i det kulturpolitiske feltet, blant kunstnere og blant kritikere finnes det en forestilling om at kvalitet er noe mystisk og

undefinerbart. Myten om at det offentlige ikke blander seg opp i kvalitetsspørsmål, men kun ordner de økonomiske rammebetingelsene, er sterk. Også på denne konferansen har *kvaliteten* så å si svevet over vannene, som noe etterstrebellesverdig og vidunderlig, ja, men altså så umulig å sette begrep på. Med all fare for å avmystifisere kvalitetsdebatten, vil jeg her bevege meg i motsatt retning: Jeg vil forsøke å systematisere de kvalitetstypene som faktisk råder både når kritikeren dømmer et kunstnerisk verk, og når det bevilges penger.

En “kvalitetstype” er en overordnet idealtypisk kategori som rommer mange underliggende kvalitetskriterier. Jeg har funnet fire slike kvalitetstyper i omløp: 1) den håndverksmessige, 2) den formale, 3) den instrumentelle og 4) den kommersielle. For å fange opp noen nye tendenser i samtidskunsten, her spesielt på scenekunstfeltet, har jeg valgt å innføre også den pragmatiske kvalitetstypen.

## Den håndverksmessige kvalitetstypen

Den håndverksmessige kvalitetstypen er, som navnet tilsier, knyttet til selve utøvelsen av det bestemte kunstfaget. Godt håndverk er god kvalitet. *Det er ingen målestokk utenfor selve utøvelsen.* Denne kvalitetstypen er spesielt utbredt i de utøvende kunstformene som teater, musikk og ballett, men også på billedkunst- og litteraturfeltet kan man snakke om godt håndverk. Det handler om å beherske bestemte teknikker og om å demonstrere profesjonalitet.

Idéhistorisk *kan* denne kvalitetstypen knyttes til 1800-tallet, da profesjonaliseringen av kunstnerne fant sted – særlig synlig i de nye spesialiserte kunstinstitusjonene. Men denne kvalitetstypen har også klare premoderne trekk. Den henger sammen med kunst som *kunnen*; det å beherske et fag eller et yrke. Slik sett er det ikke noe spesielt moderne ved den håndverksmessige kvalitetstypen.

Det har vært en tendens i anvendelsen av denne kvalitetstypen at de “klassiske” formene har satt standarden. Den klassiske ballet-

ten og det realistiske teatret har direkte eller indirekte skapt håndverksmessige kvalitetskriterier som ikke er tilpasset andre formuttrykk. De fungerer som et sammenligningsgrunnlag der de andre formene er dømt til å tape.

Nye former for performance-teater og performance-dans har ikke etablert håndverksmessige kriterier på sine egne premisser. Derfor blir stadig non-actingskuespillerstil kritisert for å være dårlig spill (sic), og postmodernistisk dans med mye innslag av hverdagsbevegelser blir kritisert for være slett danset. Skal det ikke-institusjonelle scenekunstheltet benytte seg av håndverksmessige kvalitetskriterier, må det etablere sine egne.

Rent kulturpolitisk kan man si at det er Kulturdepartementet som i størst grad benytter denne kvalitetstypen. Når de store teater- og musikk institusjonene bevilges penger, betyr "høy kunstnerisk kvalitet" først og fremst godt håndverk, håndverk på de klassiske kunstformenes premisser. Slik sett blir "godt håndverk" også et forsvar for bestemte kunstneriske former, der de fleste av dem ble utviklet på 1800-tallet.

## Den formale kvalitetstypen

Den formale kvalitetstypen er, som navnet tilsier, knyttet til bedømmelsen av kunstverkets form. Denne kvalitetstypen er knyttet til de estetiske egenskaper ved verket, egenskaper som har skiftet i løpet av historiens gang. *Det finnes ingen målestokk utenfor verket selv.*

Det formale fokuset kan historisk sett knyttes til fremveksten av den moderne, autonome kunstinstitusjonen som så dagens lys i andre halvdel av 1700-tallet. Kunstverket skulle nå betraktes løst fra sin brukssammenheng, med et desinteressert blikk, og formen vant over funksjonen, som nettopp knyttet verket til interessen.

I romantikken skulle kunstverket være skjønt, i modernismen derimot skulle det være nyskapende, eksperimentelt og ikke-

mimetisk, og i postmodernismen skulle det være ironisk, selvreferensielt, dekonstruktivt, intertekstuel osv. Lenge har det vært et eksplisitt eller implisitt kvalitetskriterium at kunsten er nyskapende og/eller ironisk og selvreferensiell. Nå synes også det ironiske og ambivalente å være på retur, og nye formale kvalitetskriterier skapes. Det sentrale her er at alle disse kvalitetskriteriene er knyttet til formen. Dette er kunstkritikkens viktigste credo, skapt som den er av den autonome kunstinstitusjonen selv.

Kulturpolitisk er det nyskapende det mest uttalte av de formale kvalitetskriteriene – altså et modernistisk kriterium. Forvaltningsmessig er det primært Norsk kulturråd som har til oppgave å håndheve de formale kvalitetskriteriene, noe som krever kunstfaglig kompetanse.

## Den instrumentelle kvalitetstypen

Den instrumentelle kvalitetstypen er knyttet til at kunstverk brukes som middel for ikke-kunstneriske mål, f.eks. folkeopplysning, nasjonsbygging, desentralisering, sysselsetting o.l. Hvis kunstverket virker som middel, er det god kvalitet. Når denne kvalitetstypen er i bruk, betraktes kunstverkets funksjon som viktigere enn både dets form og dets håndverksmessige kvalitet. Målet helliger middelet i bokstavelig forstand. *Det finnes her ingen målestokk innenfor verket selv.*

Norge har lange historiske tradisjoner der den instrumentelle kvalitetstypen har vært dominerende – helt eksplisitt i nasjonsbyggingen på 1800-tallet, i folkeopplysningens ånd på 1950-tallet, som desentraliseringsstrategi på 1970-tallet og som uttalt instrumentell kulturpolitikk på 1980-tallet, da kulturen ble betraktet som middel til å skape økonomiske ringvirkninger.

Denne kvalitetstypen finner vi brukt i alle de tre forvaltningsnivåene, stat, fylkeskommune og kommune. I Norsk kulturråd brukes sjelden de instrumentelle kvalitetskriteriene på samtidskunsten, fordi her dominerer de formale kriteriene. Den formale kvalitetstypen er den instrumentelles motsetning. I kunstkritikken,

som først og fremst er et produkt av den autonome kunst-institusjonen, finner vi derfor aldri den instrumentelle kvalitets-typen i bruk.

## Den kommersielle kvalitetstypen

Den kommersielle kvalitetstypen er egentlig fraværende i kultur-politikken, som ikke beskjeftiger seg med rene kommersielle pro-dukter. Likeså i den seriøse kunstkritikken – som ikke tar slike vulgære hensyn. Likevel har det sneket seg inn en logikk i kultur-politisk tenkning som ligner til forveksling på “godt salg = god kvalitet”.

Det synes å finne sted en sammenblanding av det kulturpolitiske målet om at kunsten skal nå flest mulig – noe dets legitimitet er avhengig av – og kravet til økonomisk egeninntekt. Kravet til egen-inntekt fører i en rekke institusjoner til at den kommersielle kvalitetstypen i praksis blir dominerende – også for kunst-institusjonene selv – og det på sterk bekostning av de andre kvalitetstypene. Det gir den kommersielle kvalitetstypen “godt salg = mer penger = god kvalitet”. *Det finnes her ingen målestokk uten-for inntjeningskravet.*

## Den pragmatiske kvalitetstypen og dens begrunnelse

Sett fra et estetisk fags ståsted er det svært mye spennende kunst-nerisk aktivitet utenfor den tradisjonelle kunst-institusjonen. Både i de tradisjonelle kunsthusene og i de mer eksperimentelle kunst-miljøene søkes det utover og ut av kunst-institusjonens autonomi. Aktivitetene er dog ikke så anti og aggressive som 1920- og 1960-tallets avantgardisme var i sine angrep på den autonome og bor-gerlige kunst-institusjonen.

Det handler i dag snarere om å re- eller nykontekstualisere kunst-verk for et nytt og ikke-inside publikum. Det søkes nye kontekst-er, andre brukssammenhenger og alternative kommunikasjons-kanaler til kunst-institusjonens, og selvfølgelig et nytt publikum.

Videre handler dette om aktiviteter som ikke like lett lar seg klassifisere som kunstverk i det hele tatt. Det kan synes hensiktsmessig å snakke om *kunsthandlinger* eller kunstige handlinger fremfor *kunstverk*, derfor valget av den pragmatiske kvalitetstypen; *pragma* betyr opprinnelig handling. I forhold til slike kunsthandlinger synes det hensiktsmessig å innføre andre kvalitetskriterier enn både de håndverksmessige og de mer sofistikerte formale og kunstinstusjonelle kriteriene.

For noen år siden skapte scenekunstnerne Camilla Eeg, Karstein Solli og gruppen Panterbiffene en slik kunstig handling i Glasmagasinetts vindusutstilling med Glasmagasinetts varer. Aktørene bokstavelig talt bodde i en vareutstilling. Rett utenfor er det trikke-stopp, så det ble aldri glissent med publikum. Høytalere på gaten formidlet hva de snakket om. Vindusutstillingen fungerte fremdeles som nettopp en *utstilling av varer*, samtidig som aktivitetene der inne forskjøv vår resepsjon i retning av *utstillingen av handlingen*. Samtidig fremhevet handlingen det ekshibisjonistiske ved selve utstillingsformen, det være seg av varer eller mennesker.

Dette er en estetisk tendens som vi finner både i teatermiljøet og i kunstfagmiljøet. Istedenfor å lage ferdige kunstverk for salg eller fremvisning i kunsthus, skapes det underlige situasjoner ute i virkeligheten. Det kunstferdige i disse handlingene skiller dem fra andre hverdags handlinger.

Det er fristende å hente frem Brechts begrep om *Verfremdung* og å gi det en ny og utvidet betydning. *Verfremdung* er Brechts oversettelse av litteraturkritikeren Viktor Shlovskijs begrep *Priem Ost-rannenija*, som til norsk gjerne oversettes med "underliggjøring". *Verfremdung* som underliggjøring får en mer generell betydning i retning av å gjøre det hjemlige fremmed, å gjøre det kjente ukjent slik at det kan erkjennes på nytt. Som underliggjørings-strategier setter kunsthendingene vår virkelighetsoppfatning på prøve eller forskyver den i bestemte retninger. I tillegg produserer disse handlingene effekter som gjør det mulig for dem å unnsnippe kunstinstusjonens autonomi. Konsekvensene av handlingene har alltid allerede involvert seg i andre praksiser enn den kunstautonome.

Et annet område som ikke skal forfølges her, men som likevel bør nevnes, er den nye informasjonsteknologien. Ikke minst Internett muliggjør helt nye former for produksjon og formidling av kunst, som ikke like lett lar seg innordne av kunstinstitusjonen. Nettet er også et utmerket sted for kunsthandlinger, der et av målene er kommunikasjon og metakommentarer til vår virkelighetsforståelse.

I dag er en rekke kunstnere helt likegyldige til kunstinstitusjonen, om det de holder på med er kunst eller ikke, om hva kritikerne synes og andre typisk kunstrelaterte greier. De er mest opptatt av å *gjøre* ting, ting som overrasker, sjokkerer, kommuniserer, og som oppnår noen effekter. Den kunstinstitusjonelle autonomien er ikke lenger rammen for deres virksomhet, nye kontekster og bruksammenhenger tas i bruk og nye funksjoner produseres. Underliggjøring kan sies å være én slik funksjon, identitets- og relasjonsbygging en annen, samfunnskritikk en tredje.

Hvordan skal man så bedømme kvaliteten på disse aktivitetene, hvis man i det hele tatt kan det? Jeg vil her argumentere for at det kan man, og jeg har valgt å samle kvalitetskriteriene under paraplyen den *pragmatiske* kvalitetstypen. "Pragmatisk" både fordi *pragma* etymologisk betyr handling, og fordi utviklingen av kvalitetstypen er inspirert av den amerikanske pragmatiske filosofien – en filosofi som nettopp er handlings- og nytteorientert, ja, i en viss forstand instrumentell.

I forhold til de tidligere fire kvalitetstyper kan man si følgende overordnet om de pragmatiske kvalitetskriteriene:

- 1) de er handlingsorientert og kontekstfølsomme fremfor formorienterte,
- 2) de er idé- og kommunikasjonsorienterte fremfor håndverksorienterte,
- 3) de er effekt- og konsekvensfokuserte fremfor verkautonome, og
- 4) de er *handlingsimmanent* instrumentelle fremfor nyttige til andres formål

Det siste punktet krever en utdypning. En handlingsimmanent instrumentalisme innebærer at middel-funksjonen er innreflektert i selve kunsthandlingen: Kunsthandlingen gjør seg selv til middel – ingen utenforstående stat eller kulturpolitikk gjør det. Målet/ideen med handlingen er definert av aktørene selv, og handlingenes kontekstuelle og kunstferdige karakter gjør det ikke lett for utenforstående å appropriere dem.

Ut ifra perspektivforskyvningen som den pragmatiske kvalitets-typen innebærer, kan det nå presenteres noen konkrete kvalitetskriterier. Sentralt for disse kriteriene er at de kan gradbøyes. Det er altså snakk om mer eller mindre fremfor enten-eller (type godt-dårlig, nyskapende-ikke nyskapende).

Jeg foreslår her fem kvalitetskriterier som jeg finner svært sentrale, men det betyr ikke at det ikke kan produseres flere kriterier. Bestemte handlinger og kontekster kan også kreve nye kriterier.

- 1) Graden av *relevans* i en gitt kontekst. I hvilken grad har kunsthandlingen relevans akkurat her? Hva slags relevans har handlingen? For hvem har handlingen relevans?
- 2) Graden av *kommunikasjon* i den gitte konteksten. I hvilken grad kommuniserer handlingen her? Hva kommuniseres? Til hvem kommuniseres det?
- 3) Graden av *effektoppnåelse* i den gitte konteksten. I hvilken grad oppnås det noen effekter av handlingen? Hvilke effekter? Hvem treffer effektene?
- 4) Graden av *underliggjøring*. Underliggjøring betraktes som en egen effekt av handlingen, en uunnværlig effekt som skiller kunsthandlingen fra andre handlinger, og underliggjøring betraktes derfor som et eget kvalitetskriterium. I hvilken grad forskyver handlingen vår virkelighetsoppfatning? I hvilken grad gjøres det hjemlige fremmed? Og for hvem?
- 5) Graden av *teoretisk interesse*. At handlingen blir gjort til gjenstand for teoretisk interesse hos akademikere, kritikere og intellektuelle, betraktes som en kvalitet. Den teoretiske interessen flytter handlingen, som allerede er avsluttet, over i en beva-



rende diskurs der den kan fortsette å virke og være nyttig for tanken. I hvilken grad ble kunsthandlingen funnet teoretisk interessant? På hvilken måte var handlingen interessant? Hvem fant den teoretisk interessant?

Ingen kvalitetskriterier befinner seg utenfor kunsthandlingens uendelige potensial.

Her har jeg knyttet den pragmatiske kvalitetstypen til bestemte kunstneriske aktiviteter som befinner seg utenfor kunstinstitusjonen og autonomieretten. Og så langt jeg kan se, vil de også egne seg godt til en del kunstaktiviteter på nettet.

Det er ingenting i veien for å bruke disse kvalitetskriteriene på tradisjonelle kunstverk også. Man kan velge å benytte den pragmatiske tilnærmingen som *et perspektiv* på ethvert kunstnerisk uttrykk. Alle estetiske uttrykk er handlinger i bestemte kontekster. Dermed vil f.eks. nyskapning kunne betraktes som en effekt av en bestemt kunsthandling (eventuelt kunstverk), og ikke som et kvalitetskriterium i seg selv.

Ja, det synes til og med plausibelt å utfordre kvalitetstyper som den rent formale og den teknisk håndverksmessige, kvalitetstyper som ble utviklet under helt andre historiske betingelser, og som var tilpasset helt andre kunstformer enn våre samtidige. I en tid da både den kunstinstitusjonelle autonomien og verkautonomien er kraftig utfordret, må man stille seg spørsmålet om det er hensiktsmessig å operere med de fire historiske kvalitetstypene som ble presentert innledningsvis. Det kan synes som om det tvinger seg frem noen pragmatiske kvalitetskriterier som kan måle kunstverkets eller kunsthandlingens potensial i enhver sosial sammenheng – inklusive nettets.

## DEBATT FRI SCENEKUNST

Debatten tok utgangspunkt i Anne-Britt Grans og Tom Remlovs innledninger og behandlet et bredt knippe av temaer. For det første var både innleiderne og flere debattanter opptatt av *forholdet mellom de statlige aktørene og de ulike støtteformene innen scenekunst-feltet*.

Anne-Britt Gran reiste spørsmålet om Kulturdepartementets og Kulturrådets ulike roller bør videreføres, det vil si om forskjellige statlige organer bør ha ansvar for finansieringen av a) forvaltning av kulturinstitusjonene og b) prosjektrelatert kunst. Burde ikke heller samme statlige organ støtte både det institusjonelle og det ikke-institusjonelle feltet? Hun etterlyste også mer tydelighet når det gjelder kvalitetskriterier.

Tom Remlov pekte på at institusjonsteatrene i dag får støtte uansett innhold. Ved å øremerke en relativt stor del av støtten til institusjonene til *produksjon*, kunne man frigjøre midler til kunstnerisk utvikling. Med andre ord ville man få en modell "midt imellom" institusjons- og prosjektstøtte. Han reiste også spørsmålet om *hvem* som oppnevner Kulturrådets scenekunstutvalg:

Det består ikke lenger av representanter for organisasjoner, men er valgt på individuelt faglig grunnlag. Utvalget bør således kunne hvile enda mer på "integritet". Remlov spurte også om fordelingen mellom departementet og Kulturrådet er rimelig, så lenge Kulturrådets bevilgninger skal rekke til langt flere kunstnere.

Leder for Kulturrådets scenekunstutvalg, Ola E. Bø, pekte på at departementet og Kulturrådet kunne samhandle bedre når det gjelder prosjekter som går over flere år. Gode prosjekter burde overtas av departementet for eksempel i en femårsfase. Han mente også at fordelings- og bevilgningspolitikken overfor institusjonene er feilaktig. Pengene burde følge kunstnerne.

Flere innledere pekte på at det fins flere mulige modeller for arbeidsdeling mellom de ulike aktørene. I dag fordeles KD store midler til relativt få kunstnere, mens Kulturrådet gjør det motsatte. Noen få får veldig mye, mange får svært lite. Spørsmålet er så: Hvordan skal man få midlene til å sirkulere slik at de blir tilgjengelige for flere?

Et annet spørsmål som ble diskutert, var om *instrumentelle og faglige begrunnelser kan eksistere side ved side?* Er det mulig å være subjektiv og instrumentell på samme tid? Er det slik at man kan bli nødt til å bruke instrumentelle begrunnelser for å få politisk støtte? Gran hevdet at instrumentalismen er i vekst. Eksempel er operaen, der det ikke foregår noen diskusjon om innholdet, kunsthusene blir symboler. Hun var heller ikke redd for instrumentell tenkning: Det gir nye muligheter.

Et tredje gjennomgående tema var *formidling av scenekunst*. Det ble hevdet at det i denne kvalitetsdebatten ikke måtte glemmes hvem det spilles for. Kvalitetsvurderingene må også forholde seg til en virkelighet. Og i den forbindelse er arrangør- og formidlingsleddet viktig. Hvordan skal man få forestillingene utover i landet? Flere innledere la imidlertid vekt på at publikumsoppslutning ikke må bli eneste kvalitetskriterium. Antall personer i salen legitimerer ikke uten videre kunsten. Ola Bø opplyste om at det i behand-

ling av søknader i Kulturrådet også legges på et kriterium om at gruppene skal spille *for folk*, ikke bare *for seg selv*.

Det ble også reist spørsmål om hvordan Kulturrådet kan *stimulere til produksjon av scenekunst lokalt og regionalt*. Scenekunstkonsulenten i Kulturrådet, Kai Johnsen, pekte på at både kunstbegrepet og geografibegrepet er i endring. Kulturrådet arbeider aktivt for å finne levedyktige miljøer utenfor Oslo.

Debattleder Stein Henrichsen oppsummerte debatten ved å minne om den allmenne kulturpolitiske målsetningen om 1% av statsbudsjettet til kultur. Spørsmålet er imidlertid hva vi skal *fylle* en slik målsetning med. Derfor er debatten om kvalitet viktig, avsluttet han.

# LITTERATUR: HVEM SKAL BLI KJØPT INN?

127

## **Debattleder:**

Sverre Tusvik, Samlaget

## **Innledere:**

Kjersti Bale, Universitetet i Oslo

Jan H. Landro, Bergens Tidende

## **Problemstillinger for seminaret:**

Innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur for voksne er en av de mest debatterte ordningene i norsk kulturliv. Ordningen er basert på en balanse mellom interessene til forlag, forfattere, bibliotek og lesere. Utvelgelsen av bøker som ikke blir kjøpt inn, er ofte kontroversiell. Hvilke kriterier og kvalitetsvurderinger ligger til grunn for avgjørelsen om at én bok blir kjøpt inn, mens en annen ikke blir det? Fungerer ordningen som en statlig sensurinstans, eller er den et godt virkemiddel for å fremme utviklingen av god litteratur i Norge?

## MELLOM KUNST OG KITSCH - OM LITTERÆRE KVALITETS- KRITERIER

I København inntraff det i 1994 en aldri så liten skandale. På Michael Brammers utstilling "Love" fantes en installasjon kalt "Tro, håb og kærlighed med venner" som mildt sagt vakte forargelse. Installasjonen, som var 3,5 m høy og 3 m i diameter, bestod av et digert rødt glassfiberhjerter med kors og anker, og rundt dette var det plassert fem utstoppede hundevalper. Et par aviser stilte spørsmål ved det etisk forsvarlige i å avlive søte små valper i kunstens tjeneste, og det førte til demonstrasjoner fra dyrevernföreninger, bombetrusler mot utstillingen, mordtrusler mot kunstneren og endte med at noen en natt brøt seg inn og begikk hærverk på kunstverket.

Hvordan ville Norsk kulturråds vurderingsutvalg for skjønnlitterær prosa ha forholdt seg til en litterær parallell til denne installasjonen, med andre ord til en tekst som fremstillingsmessig benyttet seg av triviallitteraturens stereotypier, men som samtidig provoserte til debatt om etiske spørsmål? Selvfølgelig er det umulig å besvare et slikt spørsmål uten å ende opp i fruktesløs spekulasjon. Når jeg likevel har formulert spørsmålet, er det fordi jeg mener det setter fingeren på en form for schizofreni som den litterære institusjonen<sup>1</sup> lider under, og som har å gjøre med hva vi forstår med begrepet kunst.

Ofte kan det være betimelig å minne oss selv på at begrepet kunst oppstod i løpet av 1700-tallet med overgangen fra føydalt til borgerlig samfunn og dermed fra mesenat til marked. Før dette hadde for eksempel tragedie- og komedieforfattere blitt lønnet av høye beskyttere, som også finansierte oppsetningene. Teatersalene var slik utformet at publikum så mesenen bedre enn hva som foregikk på scenen, og hans bifalls- eller mishagsytringer styrte deres mottagelse av stykket. Med fremveksten av det borgerlige samfunn endret det økonomiske grunnlaget for teaterforestillinger seg. Billettsalg i teaterbygningene erstattet personlige invitasjoner fra mesenen.<sup>2</sup>

I og med denne overgangen oppstod etter hvert et krav om at kunsten skulle være tilgjengelig for alle. Imidlertid foregikk det samtidig en bevegelse i motsatt retning: I takt med den nye økonomien vokste det fram et stigende krav om målrettethet, nytteverdi og lønnsomhet som krevde rendyrking av menneskets rasjonelle sider i arbeidslivet. Slik ble kunsten overlatt den oppgave religionen hadde hatt tidligere, nemlig å gi rom for de åndelige og følelsesmessige sider ved mennesket. Kunsten ble et alternativ til den virkelige verden, og det at den kun lød sin egne lover, som var annerledes enn samfunnets, kjennetegnet den nettopp som kunst.

Det sier seg selv at disse kravene var uforenlige. Det førte da også til en splittelse på det litterære området, for nå å begrense meg til dette. På den ene siden fikk man den markedstilpassede masse- eller triviallitteraturen, på den andre den høyverdige og over markedskreftene høyt hevede skjønnlitteraturen. Bare den forfatter som skrev kunstnerisk høyverdig litteratur, kunne oppnå geni-status. Dette virket tilbake på hans publikum: For å forstå et geni måtte man om ikke selv være et geni, så i det minste en dannedt leser. Den høyverdige litteraturen kom slik til å vende store deler av sitt potensielle publikum ryggen.

1 Jf. Peter Bürger, "Institusjonen kunst som litteratursosiologisk kategori. Skisse av en teori om de historiske endringene i litteraturens samfunnsmessige funksjon". I Atle Kittang o.a., *Mo derne litteraturteori. En antologi*. Oslo 1991, s. 332-58.

2 Jf. Richard Sennett, *The Fall of Public Man*. New York og London 1992, s. 73-87.

Etter mitt syn er det kunstbegrepet jeg her har gitt en noe karikert versjon av, enn så lenge rådende innenfor den norske litterære institusjonen. Selv om det finnes unntak, forteller fremdeles for eksempel hvilken kanal en bok er distribuert gjennom, hvorvidt det dreier seg om trivial- eller skjønnlitteratur. Imidlertid har dette kunstsynet over noe tid vært gjenstand for utfordringer fra kunsten selv, særlig tydelig innen de visuelle kunstartene, men også i litteraturen. Er så Kulturrådets vurderingsutvalgs kvalitetskriterier fleksible nok til å kunne tilpasse seg slike endringer og utfordringer, eller er de lojale overfor det kunstsyn jeg har skissert og dermed utidsmessige?

Norsk kulturråd har nedfelt et sett vurderingskriterier i form av en stikkordliste som ankenemnda benytter når den skal begrunne sine avslag. Dette er:

- sjangerspesifikke virkemidler
- stilistiske virkemidler
- struktur og komposisjon
- tematisk oppbygging og utvikling
- språkbehandling
- kunnskapsgrunnlag

Med unntak av det siste kan alle disse kriteriene karakteriseres som formelle. Samtlige er verkrelaterte. I det konkrete arbeidet i vurderingsutvalget vil imidlertid de problematiske vurderingene og grenseoppgangene etter min erfaring ikke bare involvere snevert litterære kriterier, men også forholde seg til det som er en av intensjonene med støtteordningen, nemlig å sikre mangfold og bredde og unngå ensretting. Jeg vil på bakgrunn av denne erfaringen presentere tre kriterier som et utgangspunkt for debatt. Disse kvalitetskriteriene er ikke tenkt som erstatning for, men supplement til de allerede nevnte. Etersom de retter seg like mye mot leserens reaksjoner som mot verket selv, bidrar de også til å tydeliggjøre min oppfatning av den prosess vurdering av litterær kvalitet er: Det dreier seg om å konfrontere antatt relevante kriterier med konkrete verk, gjennom en diskusjon mellom ideelt sett kompetente, men potensielt uenige samtalepartnere.



Hvilke bøker som kan vurderes av prosautvalget med hensyn til kvalitet, er romslig definert. Avtalen omfatter ikke memoarer, biografier, satire og humor eller bøker som Universitetsbiblioteket klassifiserer som ”bøker av blandet litterært innhold”, men også disse kan bli vurdert dersom det foreligger søknad fra forlaget. I forhold til dette er det interessant å merke seg at krim- og spenningslitteraturen ikke kom med før i 1981. At så skjedde, finner jeg helt på sin plass, og jeg vil nevne to grunner. Den første er at de ulike genrer ikke er stabile størrelser med et gitt innhold, men like historisk foranderlige som kvalitetsbegrepet. En bestemt genre kan derfor ikke frakjennes kvalitet uavhengig av de konkrete versjonene av den. Da Agatha Christie skrev *The Murder of Roger Ackroyd* (1926) og lot jeg-fortelleren og morderen være én og samme person, brøt hun med én av genrens uskrevene regler. Det betydde imidlertid ikke at boken ikke var en krim, men at krimgenren dermed forandret seg. Denne foranderligheten innebærer at kvalitet kan dukke opp i hvilken som helst genre, og at en genre stadig vil være i endring avhengig av hvilke bøker den til enhver tid utgjøres av. Å utelukke krimlitteraturen fra ordningen var – riktignok av praktiske grunner – å underkjenne genrens historisitet.

For det andre var beslutningen om å innlemme krimlitteraturen i overensstemmelse med det som etter mitt eget syn er ordningens aller viktigste funksjon, nemlig å ivareta litteraturen som et område der det foregår en kontinuerlig utforskning av språket. Jeg tenker da ikke bare på språklig eksperimentering, men også på det å finne adekvate uttrykk for våre erfaringer. For har vi ikke det, kan disse erfaringene usynliggjøres, ja, i sin ytterste konsekvens forsvinne. Litteraturen er et reservoar der vi alle kan hente ord, uttrykk, bilder og fortellemåter som kan hjelpe oss til å sette ord på, formidle og forstå både egne og andres erfaringer. Et eksempel på det er Karin Fossums siste krim, *Elskede Poona*, som blant mye annet setter ord på den tro og tvil som knytter seg til det å være et vitne.

Imidlertid er krimlitteraturen også en trussel mot avtalens intensjon om å bidra til mangfold, hvis jeg nå skal sette det på spis-

sen. Av de bøkene jeg har lest for Kulturrådet i høst, er omkring en fjerdedel krim- eller spenningslitteratur. Mye av denne litteraturen tilhører de svakere blant de godkjente. Grunnen til det er at det for kriminallitteraturens del i langt høyere grad enn for andre genrer finnes en slags oppskrift, som hvis den blir fylt med en brukbar intrige og grei språkbruk, skaper gangbar litteratur. Vurdert etter Kulturrådets kriterier holder den altså mål. Jeg synes imidlertid det kunne være interessant om man diskuterte om ikke mangfoldet var sikret også om den gangbare, men ensformige litteraturen ikke fikk støtte, med andre ord om ikke likegyldighet eller overflødighet skulle kunne benyttes som kriterium, og da ikke bare overfor krim.

Det leder meg til det neste kriteriet jeg vil bringe til torgs, som er skillet mellom hva man kan kalle kitsch og ærlig underholdning.<sup>3</sup> Med kitsch mener jeg da en litteratur som foregir å være noe annet og mer enn hva den er, som ikke innfrir sine egne ambisjoner, som legger opp til å bli mottatt som original og nyskapende, men som ved nærmere ettersyn viser seg å bestå av klisjeer, stereotyper og floskler, uten at disse er bevisst brukt. Slik litteratur har en særlig tendens til å avsløre seg i billedbruken. Opp imot dette kan man sette den ærlige underholdning, som kun etterstreber å underholde og derfor unnviker kunstferdighet både i språkbruk og struktur, og som ikke appellerer til tolkning, men til innlevelse. Et eksempel på dette kunne være Jo Nesbøs *Rødstrupe*.

Overgangen mellom kitsch og ærlig underholdning er selvfølgelig glidende. Hvor skillet mellom dem går, vil gjerne være omtvistet, ikke minst fordi flere bestselgere befinner seg i gråsonen. Det blir imidlertid ikke mindre sentralt av den grunn. For skal vår kunnskap om litteraturens retoriske grep og overbevisningsstrategier gjøre oss i stand til å avdekke slike i andre sammenhenger – enten det dreier seg om reklame, politikk eller propaganda – må vi være i stand til å danne oss en mening om forskjellen.

Det tredje kriteriet jeg vil nevne, dreier seg om tekster som har evnen til – på en måte som gjør at det blir underordnet hvorvidt

3 Jfr. Umberto Eco, *The Open Work*. Oversatt av Anna Cancogni. Cambridge, Massachusetts 1989, kap. IX.

de fra et formelt synspunkt er vellykkede eller ei – å sette spørsmålsteget eller røre ved etablerte meninger og holdninger, forestillinger og ideer, og sette i gang refleksjon hos leseren.

Jeg vil fremheve at disse tre kriteriene – 1) likegyldighet eller overflødighet, 2) kitsch vs. ærlig underholdning og 3) igangsettelse av refleksjon hos leseren – ikke retter seg mot verket alene, men like mye mot leseren. En inkompetent leser vil kunne oppfatte den viktigste bok som likegyldig, redusere det nyskapende og komplekse til kitsch, hovere over underholdningslitteraturens manglende ambisjoner og uten å vite det avslå tekstens invitasjon til refleksjon.

Avslutningsvis vil jeg ta for meg to av årets romaner, nemlig Rune Christiansens *På ditt aller vakreste* og Henrik Langelands *Requiem*. Grunnen til at jeg har valgt nettopp disse, er at de hver på sin måte benytter seg av populærkulturens grep og slik er eksempler på den utfordring av skillet mellom populærkultur og kunst som jeg eksemplifiserte i innledningen ved hjelp av Brammers installasjon. Dessuten belyser de hvordan nedbrytingen av dette skillet kan gjøre snevert formelle kvalitetskriterier underordnet tekstens evne til å utfordre sine lesere.

Rune Christiansens *På ditt aller vakreste* er en jeg-roman fortalt av den 27-årige Markus. Sammen med en kamerat lager han pornofilmer, der han selv spiller, mens kameraten filmer og produserer. De ønsker å lage ordentlig porno, ”uten all skiten i bønn”, som de sier. Både Markus og kjæresten Kajsja mener hans liv som pornostjerne ikke påvirker forholdet deres. Likevel bryter hun med ham, rett etter at Markus’ kamerat har foreslått at de skal slutte med filmingen. Etter en del forvirring og sorg blir Markus til slutt sammen med en av sine medspillere fra flere pornofilmer. Og slik finner han lykken. Boken slutter med hans tanker om at all gammel skit nå er over, ”all ensomhet, all rastløshet, alle jævla sorger”. Slik blir det livet uten pornoen som fremstår som ”all skiten i bønn”.

Bokens mer pornografiske partier kan betraktes som et grep hentet fra denne type litteratur, eller fra triviallitteratur i videre forstand. Det kan òg persontegningen. Et påfallende trekk ved både Markus og Kajsa er nemlig at de er så utvendige og overflatiske. Populærkulturen får dessuten ytterligere plass i romanen gjennom en rekke sitater fra og referanser til filmer og soul-låter. Disse kildenes felles konsentrasjon om følelse og affekt påvirker Markus' språk og tenkemåte. Talen hans er spekket med bannord og avbrutte setninger (tre prikker), i retorikken kalt aposiopese. Bannord og aposiopese har det til felles at de uttrykker affekt og ikke mening. Markus' språk og tanke har i denne forstand preg av den samme jeg-oppløsning i form av en overgivelse til følelse alene som han dyrker i den erotiske nytelsen. Han fremstår i det hele tatt som en lite reflektert person, og bokens siste avsnitt heter da også "hvordan det føles".

Men dette er etter mitt syn mye av bokens poeng: Den presenterer ingen refleksjon over pornografiens vesen, funksjon eller plass i det postmoderne samfunn. Derimot viser den – gjennom likhetskapende overføringer mellom for eksempel låttekster og pornografi, mellom kjærlighet og pornografi, mellom nytelsens språkløshet og de meningstomme ordene og mellomrommene i språket – at hvordan Markus erfarer, betinges av hvilke andre erfaringer han gjør. Når han til slutt mener å ha funnet kjærligheten, er den som en repetisjon av erfaringer fra pornofilmsettet. For ham er lykken en gjentagelse av evig det samme, i motsetning til for Kajsa, som uttrykker at lykken finnes i åpenheten for det ukjente som plutselig kan fremtre i det altfor kjente.

Slik setter *På ditt aller vakreste* i gang refleksjoner i leseren som ikke finnes hos jeg-fortelleren: Refleksjoner over i hvilken grad vi selv kan styre hva som skal påvirke oss, om ikke kulturens påvirkninger setter rammene for vår forståelse av verden, og hvorvidt overfokusering på nytelse, umiddelbar behovtilfredsstillelse og selvbebreftelse fremfor refleksjon og ettertanke, er trekk ved vår tids kultur.

Mye tyder på at nytelsen virkelig har en større og mer akseptert plass i kulturen nå enn tidligere. Ingen har så vidt jeg har kunnet registrere løftet et øyenbryn over Christiansens roman, mens både Bjørneboe og Mykle som kjent fikk rettssaker på nakken. Dette setter i gang refleksjoner over forholdet mellom seksualitet, rettsfølelse og historie. Og nettopp slike refleksjoner bidrar Henrik Langelands *Requiem* til.

Romanen forteller om en dødelig syk eldre mann fra Oslo som reiser til Zanzibar, og der lever ut sin pedofili. Han blir helt besatt av en ung gutt som han kaller Alfred, så besatt at han holder ham innestengt i leiligheten. Da gutten endelig klarer å rømme, og mannen fortvilet forsøker å finne ut av hvor det er blitt av ham, får han til slutt beskjed om at Alfred er drept i en trafikkulykke. Samtidig trer sykdommen inn i sin siste fase, og mannen dør.

På bokens siste side får vi vite at den er sammensatt av lett manipulerte sitater fra Anne Lisa Amadous oversettelse av Marcel Prousts *På sporet av den tapte tid*. Både forfatteren selv og kritikerne har påpekt at dette er et grep som særlig er kjent fra musikkindustrien, såkalt "sampling". Det reiser opphavsrettslige spørsmål, for hvor mye kan en forfatter sitere en annens verk uten at dette bryter med åndsverksloven? Hvis slik sampling er å bryte loven, er da loven i utakt med tiden?

*Requiem* er like mye en tilbakevending av genren cento, kjent i antikken og renessansen, som en litterær variant av et populærmusikalsk grep. Dette setter søkelys på vår oppfatning av hva en forfatter er, og reiser spørsmålet om ikke den forfatterrolle som er forbundet med det kunstsyn jeg skisserte i det foregående, er forældet. Både cento-forfatteren i førmoderne tid og den postmoderne sampler er skapende uten å være originale i tradisjonell forstand. At *Requiem* er en likvidering av Forfatteren som originalt skapende individ, tydeliggjøres i romanens sluttscene. Etter at den eldre pedofile herren som er bokens jeg-forteller er død, fortsetter nemlig boken å være en jeg-fortelling. Selve fortellehandlingen fremstår slik som betinget av siterbare utsagn snarere enn av enkelt-

menneskers utsigelse. For det er ikke godt å si hvem som er tekstens opphav, er det Langeland, Amadou eller Proust? Romanen tar i en forstand rett og slett livet av Proust og den forfatterrolle han representerer. Dette understrekes selvsagt av romanens tittel, *Requiem*, som jo betyr "messe for en avdød".

Interessant nok bidrar også andre trekk ved denne romanen til refleksjoner omkring historiske endringer. Hovedpersonens pedofili er et klart lovbrudd. Leser vi imidlertid boken uten å trekke inn utenomtekstlige forhold, dempes leserens eventuelle moralske forargelse fordi hovedpersonens av Proust formulerte tanker er så dyptloddende. En slik tilnærming vil være å opprettholde det skille mellom kunsten og samfunnslivet for øvrig som oppstod på 1700-tallet. Men hva om vi trekker inn utenomtekstlige forhold, noe Langeland indirekte inviterer til gjennom sine opplysninger om sitattyveriet og sin likvidering av en bestemt forfatterrolle? Bli det da relevant at Marcel Proust hadde et homoseksuelt forhold til sin sjåfør og sekretær Alfred, som bidrog til hans beskrivelser av forholdet mellom Marcel og Albertine i *På sporet av den tapte tid*, som reproduseres i forholdet mellom hovedpersonen og Alfred i *Requiem*? Homoseksualitet var forbudt ved lov på Prousts tid (uten at det nødvendigvis er grunnen til at historien om Marcel og Alfred omdannes til fortellingen om Marcel og Albertine i *På sporet av den tapte tid*), liksom pedofili er det i vår.

Dette igangsetter tanker om endringer i rettsfølelsen. For på samme måte som man har endret holdninger til homoseksualitet, er det ikke umulig at man vil endre holdninger til pedofili slik dette defineres i dag. Litteraturen er et sted der man kan bli klar over hvilke holdninger som er i omløp og ta stilling til dem. Etter mitt syn tar Langelands bok klart avstand fra hovedpersonens moral, noe som fremkommer i den grelle kontrasten mellom hovedpersonens tanker omkring et samleie med Alfred som utvetydig fremstår som en voldtekt, og ved at hovedpersonen detroniseres som forteller.

Som Rune Christiansens *På ditt aller vakreste* er Henrik Langelands *Requiem* en utforsking av språkets muligheter for å formu-

lere holdninger i endring og til å utfordre dem. Det gjør de ved i likhet med Michael Brammer å ta i bruk populærkulturens grep og virkemidler. Dermed utfordrer de vårt syn på hva vi kaller kunst generelt og god kunst spesielt. Intensjonen med innkjøpsordningen er å verne om vår nasjonallitteratur, og det ut fra et sett vurderingskriterier som i hovedsak er formelle og estetiske. I en tid da det nasjonale med god grunn blir møtt med motforestillinger, kan man spørre seg om det ikke snarere er litteraturen som et sted for refleksjon og utforskning av språket vi bør slå ring rundt enn dens norskhet. I så fall må man videre spørre seg om refleksjon og utforskning av språket virkelig er knyttet til visse genrer fremfor andre. Hvis ikke er det nok på tide å tenke igjennom den oversatte litteraturens, essayets og faglitteraturens relative plass innen ordningen. Enn så lenge vil vurderingsutvalgenes legitimitet som smaksdommere etter mitt syn stå og falle med hvorvidt de er åpne og fleksible nok i sine forestillinger om hva god litteratur er, til å kunne ta utfordringene som kommer fra litteraturen selv.

*Jan H. Landro*

## HVEM SKAL BLI KJØPT INN?

Kjersti Bales refleksjoner over de to bokeksempelene hun trakk frem fra prosautvalgets arbeid, gir meg troen på at det arbeides grundig og skikkelig i utvalget. Men samtidig er jeg redd for at dette er unntaket, og at de fleste gjennomgåelser i utvalget får en langt mer summarisk karakter.

Om min egen posisjon er å si at jeg er verken en fundamentalistisk forsvarer eller ihuga motstander av innkjøpsordningene. Det vil fremgå av det følgende, som ikke er fritt for inkonsistenser - fordi jeg kan komme til å se ordningen fra litt ulike synsvinkler. Selv foretrekker jeg å kalle dette *litt dialektisk*, som unektelig høres bedre ut.

La meg så begynne med å anmelde noen betenkeligheter:

Denne debatten burde kommet for 10-15 år siden, minst. Eller den kunne utstått i noen få år til. For skal vi vurdere spørsmålet om hvem, eller retttere sagt: hva som bør kjøpes inn i forhold til gjeldende innkjøpsordning, er det ikke noe avgjørende nytt ved dagens situasjon i forhold til slik den var på 1980-tallet - bortsett



fra at ordningen pga. sin suksess synes å ha blitt en stadig tyngre økonomisk bær for Kulturrådet. Jeg håper imidlertid vi ikke er invitert til denne debatten primært for å bidra til en idédugnad om kostnadsbegrensende tiltak, men som et utgangspunkt for radikal nytenkning omkring innkjøpsordningen.

Samtidig står vi foran en digital og elektronisk omveltning som i løpet av de nærmeste år vil kunne komme til å revolusjonere ikke bare alt som heter bokproduksjon og -distribusjon, men som også vil utfordre selve vårt litteraturbegrep ved å åpne for nye genrer og fargerike hybrider vi i dag knapt har fantasi til å forestille oss. Det eneste jeg våger å spå, basert på noen års erfaring, er at de nye genrene skal få slåss både hardt og lenge før de vinner innpass i det gode selskap (og med det mener jeg hele det litterære system). For den del; kan vi ta for gitt at det fortsatt vil være behov for noen innkjøpsordning når bøkene skrives og produseres papirløst, distribueres via nettet, kan lastes direkte ned på harddisken og oppbevares på CD'er?

Dessuten er det ikke så enkelt å drøfte kvalitetskriterier for innkjøp, prøve å etablere terskler for estetisk vurdering osv. Her beveger vi oss fort inn i en hengemyr av pro et contra, og ut derfra går det ingen tydelig merket vei, bare en gangsti brolagt med kompromisser og skjønn. Nettopp derfor har det til alle tider vært lettvtint og greit å angripe utvalgsvurderinger og ankeavgjørelser knyttet til innkjøpsordningen, samtidig som de angrepne også har kunnet bite fra seg med en klar fornemmelse av å "ha rett". Med samme begrunnelse kan muligens også Kulturrådet selv forsvare at det aldri har gjort noe for å få innkjøpsordningen skikkelig kvalitetsevaluert. Men her må det legges til at heller ikke pressen eller våre litteraturvitenskapelige miljø har gjort nevneverdig for å vurdere et noenlunde representativt utvalg av nullede bøker opp mot slike som har passert nåløyet - med eller uten ankenemndenes hjelp. I mediene skrikes det bare opp hvis et kjent forfatternavn nulles, og bortsett fra det store LITINOR-prosjektet har ikke akademia vist noen særlig interesse. Så har da heller aldri litteratursosiologi stått spesielt sterkt i vårt akademiske miljø, dessverre.

Egentlig burde diskusjonen gå langs flere linjer. Aller først: Trenger vi innkjøpsordningen? Som kjent ble den etablert for å redde norsk skjønnlitteratur fra det som midt på '60-tallet fortonte seg som en tilværelse på sotteseng. Ser vi på det firedelte målet som begrunnet nyordningen, kan vi lett konstatere at mye er oppnådd gjennom 35 år:

- Forfatternes økonomiske vederlag er blitt økt, skjønnlitteraturens status hevet og rekrutteringen til yrket betydelig styrket.
- Ønsket om å gi utgiverne av ny, norsk skjønnlitteratur større trygghet mot tap, er realisert til overmål. Forlagene stikker av med ca. 75 % av de knapt 70 millioner kronene i innkjøpsordningene.
- Intensjonen om lavere bokpriser er overhodet ikke innfridd, ordningen har snarere virket prisdrivende - fordi de støttede bøkene prises maksimalt av hva man antar at Kulturrådet vil godta, fordi opplagene har sunket i stedet for å gå opp og fordi forlagene ikke behøver gjøre så mye for å selge disse bøkene, dekningsbidraget er jo sikret likevel. Når innkjøpte, oversatte romaner koster det samme i utsalg som ikke-innkjøpte, sammenlignbare romaner, forteller det alt om ordningens fallitt og forlagenes likegyldighet på akkurat dette området.
- Spredningen av ny, norsk skjønnlitteratur til alt folket har det også vært så som så med. Bøkene stadig kortere levetid, bokhandler som gir blaffen i det vesle som er igjen av lagringsplikten samt bibliotek som av manglende evne eller vilje ikke gjør særlig for å skape interesse for disse bøkene, forklarer hvorfor situasjonen er slik.

Men vi skal heller ikke utelukke enda en forklaring på publikums manglende interesse- at de rett og slett finner mye av det som utgis med statlig støtte revnende likegyldig, uten relevans for deres livssituasjon eller ganske enkelt ulidelig traurig. Eller kanskje har de ikke engang så stor tro på vår hjemlige skjønnlitteratur at de gidder bry seg.

Betyr det at det utgis for mye norsk skjønnlitteratur? Jeg tror ikke det, men absolutt for mange dårlige og likegyldige bøker. Dette

kan skje i ly av en statssubsidieordning som for forlagsbransjen er blitt en sovepute.

Da er vi tilbake til spørsmålet: Trenger vi disse innkjøpsordningene? Jeg nøler med å foreslå dem nedlagt i hvert fall så lenge papirboken fremdeles er vårt dominerende litterære medium, selv om avviklingen skulle skje via en nedtrappingsplan over noen år. Først måtte i alle fall konsekvensene utredes nærmere. Men jeg mener at tiden er overmoden for å justere ordningene, gjerne radikalt fornye dem.

Kanskje er det lettest å si noe om hvem som **ikke** bør bli kjøpt inn. Hvis vi forutsetter at innkjøpsordningene bare skal justeres, er det ingen grunn til fortsatt å inkludere bokklubbadelen og andre bestselgere. I dag fungerer ordningen slik at innkjøpsbøkene automatisk får støtte opp til 5000 solgte eksemplarer. I stedet burde passerte 5000 føre til at all støtte falt bort fordi det da må være åpenbart at statlig nødhjelp slett ikke kan være nødvendig. Det fins flere grunner for en slik endring.

Det ene er en rimelighetsbetraktning, andre vil muligens kalle det misunnelsesfaktoren: Nok er nok og mye trenger ikke få mer så lenge det er det offentlige som punger ut. Økonomisk støtte til de største suksessene svarer overhodet ikke til noen av de mål som ble formulert i 1965 og som fremdeles er gjeldende. Langt viktigere er at pengene kan brukes mer fornuftig. Innkjøpsordningene er ingen Sareptas krukke. Når prosa, lyrikk og dramatik har fått sitt, kan det som eventuelt måtte være igjen av potten disponeres til innkjøp av essaysamlinger. Denne viktige genren må altså nøye seg med smulene fra de rikes bord og en uforutsigbarhet fra år til år som er aldeles uholdbar. I stedet burde innkjøpsordningen stimulere til utgivelse av flere og bedre essaysamlinger og annen resonerende litteratur. Hvis vi antar at det som tilfaller hver bestselgende roman kunne sikret støtte til halvannen essaysamling, blir det helt meningsløst at pengene brukes på den måten. Nå som Bokklubben Nye Bøker har utvidet bokåret til 18 måneder, som riktig nok i stor grad er forbeholdt kriminalromaner, burde det være en del midler å overføre til litteraturens stebarn.

Skal dagens ordning bare justeres, må det også innebære at listen legges høyere. Nå er det nærmest automatikk i at den som først har klart å debutere, også slipper gjennom med bok nr. 2, 3, 4 osv. Da er det naturlig at slike bøker som Kjersti Bale omtaler som likegyldige og overflødige, blir ofret. Og selvsagt dem hun karakteriserer som *kitsch*. Det forundrer meg hvis det er slik at den slags utgivelser ikke blir silt ut allerede – selv om vi saktens har lest bekreftelser på at det faktisk forholder seg slik.

Dessuten er det ikke uten videre gitt at en god forfatter *bare* skriver gode bøker. Her kan man lære av de store bokklubbene, som faktisk våger å skvise ut veletablerte navn - men la det for alt i verden ikke skje på de premisser som styrer utvelgelsen på Gullhaug Torg!

Innkjøpsordningene kan lett komme til å virke konserverende og sementere dagens litteratursyn. Bokklubbsystemet forsterker denne tendensen ytterligere og med veldig tyngde. Derfor bør kanskje innkjøpsordningene leve videre i en selektiv utgave, hvor debutantene, andre ferskinger og de eksperimenteringsvillige/dyktige mottar støtte. Og der man i langt større grad enn nå tar sjansen på å gå på trynet ved å gi penger til noe som middelaldrende forståelsepåere avviser på rein ryggmargsrefleks. For vi må innrømme det nye en viss virketid før vi avsier dødsdom.

Men dagens ordninger synes ikke å tillate slikt, og jeg tror ikke at innkjøpsordningene oppmuntrer til hybridisering og dristige sprang ut i litteraturens yttersfærer. Når sant skal sies, har jeg heller ingen tro på at forlagene i påtrengende grad åpner seg for den slags, for dem er tross alt bunnlinjen viktigst. Derfor kunne det kanskje være en tanke å dreie noe av støtten bort fra forlagene og over på direkte forfatterstøtteordninger à la dem filmbransjen opererer med til manusutvikling. Men det må ikke påføre vurderingsutvalget noen konsulentrolle og heller ikke la det bli opp til utvalget om en bok skal komme ut eller ikke. Selv om Internett etter hvert kommer til å gjøre uavhengig publisering vanligere og gi begrepet ”eget forlag” et litt nytt innhold, vil likevel behovet for den status og legitimering som et anerkjent forlags-

navn gir, være sterkt. Direkte forfatterstøtte er ikke tenkt som et fritt frem for allslags påfunn, men en hjelp til å løfte opp det helt nye og utradisjonelle innenfor den litterære institusjonens rammer.

Gjeldende mandat for utvelgelse skaper ikke uten videre tillit til at vurderingsutvalgene våger å gå på tvers av det tradisjonelle og etablerte. At de ærede dommere skal se bort fra tendens og budskap, sier seg selv. For øvrig heter det kort og greit i retningslinjenes §5: "Utvalgenes mandat er å vurdere de påmeldte bøkene ut fra kvalitetsmessige og sjangermessige kriterier for innkjøp." Her sies både for lite og for mye, og jeg forstår Kulturrådets dilemma. Et statlig forvaltningsorgan skal selvsagt ikke definere et sett entydige kriterier for hva av litteratur som kan og ikke kan motta statlig støtte. Men samtidig mener Kulturrådet seg berettiget til å legge rigide genremessige føringer, slik at f.eks. *Medaljens forside*, Dag Solstads "Roman om Aker", og Roy Jacobsens "fortelling" om Trygve Bratteli kan nulles på teknisk-formelt grunnlag.

Uten å vite stort om hva som faktisk foregår i de fem vurderingsutvalgene og tre ankenemndene, våger jeg å påstå at selve denne statlige genresyken kan bli en flaskehals for bøker som ikke følger den slagne genrevei. Kanskje er den det allerede, nullingen av Solstad og Jacobsen kan jo tyde på det. Billedkunst, musikk og teater har i langt større grad enn litteratur åpnet seg for ulike *cross over*-fenomen, men dette kommer mer og mer også i bøkens verden, og da skulle jeg gjerne vite hva Kulturrådet akter å gjøre med sine "sjangermessige kriterier".

Heller ikke utvalgenes sammensetning borger uten videre for at nye, genreoverskridende uttrykk slipper frem. De som befolker utvalgene, er etablerte representanter for etablerte system og smaksretninger. Tiden er moden for å få inn i hvert fall noen alternative stemmer. Rekrutteringen til utvalgene, slik det fremgår av Kulturrådets retningslinjer, viser med all ønskelig tydelighet at her er det institusjonelle interesser som skal ivaretas. Derfor sørger de relevante institusjoner - primært forfatterforeningene, forleggerforeningene og bibliotekforeningen - for å oppnevne sine solide

tradisjonsbevarere. Så tar man for gitt at litteraturens interesser dermed også blir ivaretatt. Men er det slik? Og i hvilken grad reflekterer dagens ordning den markante generasjonskløft i kunstlivet, som Svein Bjørkås omtalte i sin hovedinnledning?

Noen tall kan belyse én side ved problemet: I perioden 1995-1999 har nullingsprosenten for prosa svevd mellom 9,6 og 14,9. Tilsvarende ytterpunkt for lyrikk har vært 8,2 og 17,2 prosent, og på ett år nær har underkjenningsprosenten for lyrikk ligget til dels klart høyere enn for prosa, av årsaker det er lett å forestille seg. Samlet for de to genrene nulles 14-15 prosent av de oppmeldte bøkene årlig, med 1999 som et slående unntak, da bare 8,9 prosent av bøkene ble støtt ut i kulden. Det siste tallet får 1999 til å fremstå som et litterært gullår her hjemme. Personlig husker jeg det ikke akkurat slik, men det kan naturligvis være min feil.

En annen mulig forklaring er store personutskiftninger i vurderingsutvalgene nettopp dette året. Det er i hvert fall et faktum at fire av seks medlemmer i prosa- og lyrikkutvalgene samlet ble skiftet ut ved årsskiftet 1998-99, og at gjennomsnittsalderen som følge av dette sank fra ca. 62 år til rundt 52 år. Før utskiftningen besto for øvrig lyrikkutvalget av tre personer midt i femtiårene. Hvis mye av forklaringen ligger i slike forhold, illustrerer det bare hvor personavhengig ordningen er og hvor sårbar den kan være for smaksforskjeller, ulike litteratursyn, alder og institusjonelle forventninger. Og da er det ikke nødvendigvis hva utvalgene nuller som blir det interessante, men like gjerne hva de *ikke* nuller. Uansett, hvis utvalgenes sammensetning kan gi så signifikante utslag, må det være lov å trekke deres representativitet i tvil.

Hvert vurderingsutvalg har altså tre medlemmer med funksjonstid på to år og mulighet for å bli gjenoppnevnt for inntil to perioder. Ankenemndene består av fem personer (ankenemnden for dramatikk har bare tre), og disse er oppnevnt for fire år - med mulighet for én gjenoppnevning. Minst to medlemmer av vurderingsutvalget skal ha lest hver bok. Hvis vi forutsetter at medlemmene gjennomsnittlig sitter i prosautvalget i fire år, betyr det at disse alene tar stilling til 500-600 romaner og novelle-

samlinger. Tilsvarende tall for lyrikk er i nærheten av 400 titler. Vi må videre kunne forutsette at langt de fleste av disse bøkene er blitt lest av kun to medlemmer. For *hele* utvalget leser bare de bøkene de to første leserne er uenige om. Det betyr at disse personene må være ganske samstemte i sitt genre- og kvalitetssyn. For samstemte, kanskje? Selv om en hel del av bøkene neppe ville skape nevneverdig uenighet, uansett, kan utvalgets beskjedne størrelse likevel åpne for mistanken om at hensynet til litterær bredde ikke er godt nok ivarettatt.

Så kommer riktignok ankenemndene inn og slipper noen av de avviste gjennom, men i sum sikrer ikke rekrutteringen til vurderingsutvalg og ankenemnder nødvendigvis den bredde i litteratursyn og estetisk vurdering som kan gi disse ordningene nødvendig faglig legitimitet. Særlig fordi institusjonenes interesser og behov spiller med i vurderingene. At begrunnelsene for underkjenningene er så korte at de grenser til det intetsigende, styrker heller ikke ordningenes legitimitet i forhold til en offentlighet som har vent seg til at maktøverne i stadig større grad åpent må begrunne sine avgjørelser. La meg her minne om Svein Bjørkås' påpekning av at kunstens kvalitet angår flere enn de profesjonelle og at den er innvevd i et maktspill, derfor må vurderinger som legges til grunn for fordeling av resurser, være åpne for allmenn debatt.

I sum medvirker disse forholdene trolig til at utvalgenes avgjørelser stadig utsettes for angrep. Jeg forstår engstelsen for at grundigere begrunnelser kan ytterligere forsterke den normdannende funksjon innkjøpsordningene allerede har, men jeg er usikker på hvor godt begrunnet en slik frykt er, og hadde i alle fall gjerne sett at den ble nøye vurdert opp mot de hensyn som særlig taler for større åpenhet.

Skal innkjøpsordningen føres videre, gjelder det å gi den en kulturpolitisk innretning, et støttenivå og en slags kvalitetsterskel som ikke mistenkeliggjør den, men tvert imot legitimerer ordningen. Uangripelige vurderingskriterier finnes ikke, og enhver vurdering vil være subjektiv - uansett hvor "objektive" kriteriene måtte forekomme. Men vi kan likevel ikke gjøre det til en menneskerett at

alt som utgis automatisk skal være berettiget til støtte fra det offentlige.

På tampen har jeg lyst til å bringe inn ytterligere et moment som det kan være grunn til å ta med i diskusjonen om innkjøpsordningenes fremtid. Hvis det er et mål å sikre lødig og god skjønnlitteratur på norsk språk, så er vi der i dag. Vår skjønnlitterære flora er frodig. Som Trond Andreassen har pekt på, er en annen del av den norskspråklige litteraturen nå kommet under kraftig press. Jeg synes de faglitteræres generalsekretær har et åpenbart poeng når vi ser hvordan norsk faglitteratur må gi tapt for engelsk på stadig nye fronter. Riktignok har skjønnlitteratur hatt en særstilling og en særegen status her i landet de siste hundre år, noe som også til de grader reflekteres i mediene, men ingen vil vel hevde at det som skrives av faglitteratur på norsk, er så ubetydelig at vi - dvs. staten - ikke skal hive ut en livbøye til dem det gjelder. Erfaringene med den relativt ferske innkjøpsordningen for ny norsk faglitteratur for barn og ungdom, burde definitivt ikke skremme.

Det er et sykdomstegn, både for innkjøpsordningen og dem som forvalter den, at den stort sett ikke problematiseres annet enn når budsjettet sprenges eller mediene griper fatt i en *spicy* nulling, à la Anne Holt. Med noenlunde jevne mellomrom og med varierende utgangspunkt har innkjøpsordningen vært satt under offentlig debatt. Nokså lite har kommet ut av dette. Da det stormet som verst for to-tre år siden, kalte Kulturrådet inn til éndagsseminar. Det ble en deprimerende opplevelse, en ren repetisjon av pensum, hvor det meste av dagen gikk med til å fortelle om gjeldende regler og tretti års praktisering av disse. I forlengelsen av dette gir man i høst ut en rapport om debatten rundt nullingen av Anne Holt og Torgrim Eggen i 1998<sup>1</sup>. Vel og bra, men en enslig Bourdieu gjør ingen sommer, og heller ikke denne studien i litterær mediedebatt bringer tenkningen omkring innkjøpsordningene noe særlig videre.

Kulturrådet har satt i gang et større, treårig prosjekt om strukturendringer i bokbransjen. Der inngår både e-boken, en mulig lov

1 Pernille Haugen: "Litterær mediedebatt 1998 – en kamp om normer, makt og posisjoner." Norsk kulturråds rapportserie, 2000



om faste bokpriser, en fremtidig litteraturpolitikk og ulike sider ved innkjøpsordningen. Mitt ønske, som også blir min konklusjon, er at Kulturrådet lar dette munne ut i at man, når alle relevante fakta er brakt frem, oppnevner et utvalg til å gjennomgå innkjøpsordningene med sikte på å få til en radikal nytenkning om alt fra forvaltning og utvelgelseskriterier til evalueringsstrategier og - eventuell nedleggelse. Jon Bing er i mine øyne den opplagte leder av et slikt arbeid, men la ikke utvalget bli så institusjonstynget at alt forblir ved det gamle.

## DEBATT LITTERATUR

Dag Heyerdahl Larsen og Per Quale fra Norsk Oversetterforening fikk først ordet for å legge fram sine synspunkter på forholdet mellom innkjøpsordningen for ny norsk skjønnlitteratur og innkjøpsordningen for oversatt skjønnlitteratur. Mens den siste er selektiv, dvs. bare omfatter et begrenset antall titler årlig, som kjøpes inn i 500 eksemplar, er den norske ordningen "åpen", dvs. at alt som er godt nok, kan kjøpes inn – i 1 000 eksemplar. Både i mediene og blant leserne taper oversettelsene i oppmerksomhet, til tross for høy kvalitet både på originalutgivelsene og oversettelsene. Denne forskjellsbehandlingen gjør at Norsk Oversetterforening ser det som nødvendig å gjøre nye framstøt overfor bevilgende myndigheter for å få gehør for en utvidelse av rammene for oversettelsesordningen. Innlederne pekte på at Norsk kulturråds avsetning til oversatt skjønnlitteratur har stått stille på 4 mill. kroner i en årrekke. Per Quale gav en rapport fra arbeidet i Vurderingsutvalget for oversatt skjønnlitteratur, hvor bl.a. klassikernes andel av de 50 titlene som kjøpes inn, stadig vekk blir diskutert.

Dag Larsen fra Norske Barne- og Ungdomsbokforfattere pekte på

hvordan kritikken av innkjøpsordningen beveger seg mellom påstandene om at for mange bøker kjøpes inn og at ordningen er for restriktiv. Løsningen for den økonomiske krisen som begge de skjønnlitterære ordningene befinner seg i, er imidlertid ikke et titteltak, dvs. en selektiv ordning, noe som bare vil medføre en sementering av forholdet forlagene imellom. Den økonomiske kontrollen med ordningene må skje via prisfastsettingen for innkjøp. Han kritiserte Jan Landro for ikke å ha nevnt leserne; det er retten til lik tilgang til bøker gjennom folkebibliotekene som er ordningenes viktigste begrunnelse. Videre stilte han spørsmål ved Kjersti Bales kategori "ærlig underholdningslitteratur" og mente at diskusjonen bør gå videre i vurderingsutvalgene om hennes andre foreslått kriterier for kvalitetsvurdering.

Trine Kolderup Flaten og Leikny Haga Indergaard, begge representanter fra bibliotekhold, var enige om at det ikke er noen løsning å overføre statlige midler fra innkjøpsordningene til kommunene for at bibliotekene selv skal bestemme innkjøpene. I tillegg til at øremerking av overførte midler ikke er aktuell politikk, er sannsynligheten for at disse etter et par år vil forsvinne inn i andre kommunale formål, overhengende. Dersom bibliotekene likevel skulle få økte bokbudsjett, vil pengene gå til innkjøp av mer oversatt skjønnlitteratur enn norsk, mente Trine Kolderup Flaten. Leikny Haga Indergaard var særlig opptatt av den oversatte barnelitteraturen og ønsket seg flere eksemplarer av bøkene. Til ønsket om å utvide voksenordningen slik at videregående skoler også skulle få bøkene tilsendt, sa hun at evalueringen av "Troll i ord"-prosjektet i Stavanger viser at disse bøkene bare i sjeldne tilfeller blir brukt og utlånt.

Else Baugh fra Solum forlag og Sverre Tusvik fra Det Norske Samlaget kunne begge melde at de skjønnlitterære avdelingene i de små medlemsforlagene sliter økonomisk. Innkjøpsordningene gir den helt nødvendige økonomiske ryggdekningen, men ingen kan overleve på grunn av ordningene.

## OM FORFATTERNE

### KJERSTI BALE

Dr. philos. Tidligere forlagsredaktør i Aschehoug. Ansatt ved Universitetet i Oslo, Medlem i Kulturrådets innkjøpskomité for norsk skjønnlitterær prosa f.o.m. 1999, og leder f.o.m. 2001.

### JON BING

Forfatter og professor i rettsinformatikk ved i Universitetet i Oslo. Leder av Norsk kulturråd fra 1993 til 2000.

150

### SVEIN BJØRKÅS

Sosiolog, daglig leder ved Forskningsrådets Senter for kulturstudier ved Universitetet i Bergen. For tiden også fungerende leder for Norsk kulturråds utredningsenhet.

### INA BLOM

Førsteamanuensis ved Institutt for Kunsthistorie, Universitetet i Oslo. Dr. art i kunsthistorie, og tidligere konservator ved Museet for Samtidskunst og kunstkritiker i Aftenposten.

### ANNE-BRITT GRAN

Dr. philos. med avhandlingen "*Hvite løgner/sorte myter*" - *det etniske på modernitetens scene*. Kritiker i Morgenbladet. Evaluator av Kulturrådets Mosaikk-program og lærer på NMH Handelshøyskolen BI i kurset «Kultur og ledelse».

### TROND HELLELAND

Medlem av kulturkomiteen på Stortinget fra Høyre.

### STEIN HENRICHSEN

Kunstnerisk og administrativ leder av Opera Vest og Bit 20 Ensemble

### **JAN H. LANDRO**

Kulturjournalist i Bergens Tidende.

### **FRODE SANNUM**

Leder av kulturseksjonen i Oppland fylkeskommune siden 1994. Fra 1978 til 1984 var han Tromsø kommunes første kultursjef og deretter kommunaldirektør.

### **ØYVIND STORM BJERKE**

Direktør ved Norsk museum for fotografi i Horten.

### **POUL ERIK TØJNER**

Fra 2000 direktør for Louisiana Museum for moderne kunst. Litteratur- og kunstkritiker i 15 år, blant annet kulturredaktør i Weekendavisen i København. Fra årsskiftet 2000 direktør for Louisiana i Humlebæk.

### **LARS VILKS**

Professor i kunstteori ved Kunsthøgskolen i Bergen siden 1997. Også virksom som kunstner. Ph dr ved Lunds universitet 1987.

## PROGRAM

### Onsdag 15.11: Kunst og kvalitet

Ordstyrer under hele konferansen: Marta Norheim, NRK P2

- 10.00 - 11.00 Fremmøte, registrering. Kaffe og wienerbrød
- 11.00 - 11.30 Kunstnerisk innslag  
Åpning v/Ole Jacob Bull, Norsk kulturråd
- 11.30 - 12.00 *Er kvalitet knyttet til kunstverket?*  
Poul Erik Tjøjner, Louisiana Museum for moderne kunst.
- 12.00 - 12.30 *Eksisterer kunstverket fortsatt?*  
Lars Vilks, Kunsthøgskolen i Bergen
- 12.30 - 13.00 Debatt
- 13.00 - 14.00 Lunsj
- 14.00 - 14.30 *Forvaltning av kvalitet i kunsten*  
*Kunstopolitiske, geografiske og organisasjons-*  
*messige utfordringer.*  
Svein Bjørkås, Norges forskningsråd
- 14.30 - 17.00 Parallele seminarer  
SEMINAR 1  
Billedkunst: Hvem skal få stille ut?  
SEMINAR 2  
Fri scenekunst: Hvem skal fordele penger og hvem skal få dem?  
SEMINAR 3  
Litteratur: Hvem skal bli kjøpt inn?
- 19.00 Konferansebuffet

## Torsdag 16.11: Mellom kunst og politikk

- 09.30 - 10.00 *Hvordan bør en kunstpolitikk se ut?*  
Jon Bing, Norsk kulturråd
- 10.00 - 10.20 *Et regionalt perspektiv på kunstpolitikken*  
Frode Sannum, Oppland fylkeskommune
- 10.20 - 11.00 Innlegg ved kulturminister Ellen Horn, Trond  
Helleland (h), Ågot Valle (sv) og Stein Olav  
Henrichsen (Opera Vest)
- 11.00 - 12.00 Lunsj
- 12.00 - 13.30 Plenumsdebatt
- 13.30 - 14.00 Bit 20 Ensemble møter Baktruppen

## Utredninger fra Norsk kulturråd

Norsk kulturråd utgir utredninger i to skriftserier:

**Rapporter:** Her utgis hovedsaklig sluttrapporter fra utrednings- eller evalueringsprosjekter av et visst omfang, og som har potensielt bred interesse for norsk kulturliv.

**Notater:** Her utgis arbeider av mindre omfang eller av mer foreløpig karakter.

Noen utgivelser er ikke lenger å få tak i.

### Rapportserien

- Rapport nr. 21: Cecilie Wright Lund: *Kritikkens rom – rom for kritikk?* Kulturstoffets rolle i dagspressen, 2000, 139 sider.
- Rapport nr. 20: Pernille Haugen: *Litterær mediedebatt 1998, 2000*, 187 sider.
- Rapport nr. 19: Jorid Vaagland, Halvor Fauske, Hilde Lidén, Roel Puijk og Hanne Riese: *Kulturpolitikken og de unge*, 2000, 344 sider
- Rapport nr. 18: Ellen K. Aslaksen og Christian Lund: *Grenseløs utkant?* Norsk kulturliv mellom sentrum og periferi, 2000, 129 sider.
- Rapport nr. 17: Sigrid Røyseng: *Operadebatten*. Kampen om kulturpolitisk legitimitet, 2000, 147 sider
- Rapport nr. 16: Ellen K. Aslaksen: *Teater ut til bygd og by?* Scenekunstformidling på 90-tallet - to forsøksprosjekt og to tenkemåter, 2000, 106 sider.
- Rapport nr. 15: Tom Eldegard: *Kunstnere og trygd*. Om konsekvenser av kunstnernes arbeids- og lønnsvilkår for de pensjons- og trygdeytelser de oppnår, 1999, 84 sider.
- Rapport nr. 14: Jørgen Langdalen, Christian Lund og Per Mangset (red.): *Institusjon eller prosjekt – organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra kulturrådets årskonferanse 1998, 1999, 128 sider.



- Rapport nr. 13: Anne-Britt Gran: *uLike barn leker best*. En evaluering av prosjektet "Teater for alle", 1999, 111 sider.
- Rapport nr. 12: Svein Bjørkås: *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*, 1998, 148 sider.
- Rapport nr. 11: Per Mangset: *Kunstnerne i sentrum*. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet, 1998, 280 sider.
- Rapport nr. 10: Knut Løyland: *Produksjon av nynorsk litteratur*. En vurdering av noen statlige virkemidler, 1997, 75 sider.
- Rapport nr. 9: Per Mangset: *Kulturskiller i kultursamarbeid*. Om norsk kultursamarbeid med utlandet, 1997, 362 sider.
- Rapport nr. 8: Ellen Aslaksen: *Ung og lovende*. 90-tallets unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår, 1997, 167 sider.
- Rapport nr. 7: Odd Skaarberg: *Evaluering av prosjektet «Aktiv musikk for alle»*, 1996, 109 sider.
- Rapport nr. 6: Georg Arnestad & Per Mangset (red.): *Kulturfeltet i storbyene*. Rapport fra en konferanse i Trondheim 19.-20. juni 1995, 1996, 111 sider.
- Rapport nr. 5: Einar Harboe, Advokatfirmaet Bugge, Arentz-Hansen & Rasmussen: *Kunstneres skatte- og trygdeforhold*, 1996, 90 sider.
- Rapport nr. 4: *Improvisasjon sett i system - om etablering av Norsk jazzforum*. Utgreiing frå ei arbeidsgruppe oppnemnd av Norsk kulturråd, 1995, 62 sider.
- Rapport nr. 3: Lidvin M. Osland og Per Mangset: *Norwegian Cultural Policy. Characteristics and Trends*, 1995, 21 sider.
- Rapport nr. 2: Gunnar Danbolt og Åse Enerstvedt: *Når voksenkultur og barns kultur møte*. En evalueringsrapport om de kulturformidlingsprosjekter for barn som Barnas Hus, Bergen, har satt i gang, 1995, 134 sider.

Rapport nr. 1: Mie Berg Simonsen: *Evaluering av Landsdelsmusikerordningen i Nord-Norge, 1995*, 90 sider.

## Notatserien

Arbeidsnotat nr. 44: Shanti Brahmachari (ed.) *New Stages. Conference at Norsk kulturråd February 2001*, 51 sider.

Arbeidsnotat nr. 43: Jorunn Spord Borgen: *Møter med publikum*. Formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge med prosjektet LilleBox som eksempel, 2001, 74 sider.

Arbeidsnotat nr. 42: Odd Are Berkaak: *Serios og beskyttet*. En evaluering av Norsk musikkinformasjon, 2001, 85 sider.

Arbeidsnotat nr. 41: Anne-Britt Gran: *Produksjon og formidling av opera og ballett i Norge*. Rapport fra konferanse i Haugesund mars 2000, 2000, 96 sider.

Arbeidsnotat nr. 40: Jöran Lindvall: *Utredning om norsk arkitekturmuseums utveckling*, 2000, 116 sider.

Arbeidsnotat nr. 39: Eivind Smith: *Inhabil eller inkompetent?* Om kravene til habilitet i Norsk kulturråd. 2000, 40 sider.

Arbeidsnotat nr. 38: Lars Marius Ulfrstad: *Evaluering av Kritikerakademiet*. 2000, 61 sider.

Arbeidsnotat nr.37: Odd Are Berkaak: *Evaluering av Norsk Kassettaugiftsfondsinternasjonale lanseringsstipend for musikere/aspiranter 1998 - 1998*, 2000, 84 sider

Arbeidsnotat nr.36: Ellen Os: *Klangfugl - kulturformidling med de minste*. Rapport fra et forprosjekt i regi av Norsk kulturråd, 2000.

Arbeidsnotat nr.35: Kristin Ellefsen, Christian Lund, Ane Aamodt (red.): *Rom for kunst*. Rapport fra dagsseminar i regi Norsk kulturråd, 2000.

- Arbeidsnotat nr.34: Svein Bjørkås: *Danse med ulver*. En analyse av virksomheten ved Nye Carte Blanche Danseteater AS 1996-1999. 1999, 29 sider.
- Arbeidsnotat nr.33: Jørgen Langdalen og Per Mangset (red.): *Kultursektor i endring*. Rapport fra et forskningsseminar om kommunal kultursektor, 1999, 66 sider.
- Arbeidsnotat nr.32: Halvor Fauske og Roel Pujik: *Ungdommens kulturmonstring og andre kulturtiltak for barn og unge – et kommuneperspektiv*, 1999, 95 sider.
- Arbeidsnotat nr.31: Anne Wiland: *Skjønnheten og utstyret. Produksjonsnettverk for elektronisk basert billedkunst*. Innstilling fra arbeidsgruppe oppnevnt av Norsk kulturråd 1997, 1999, 54 sider.
- Arbeidsnotat nr.30: Anton Fjeldstad: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for ny norsk faglitteratur for barn og ungdom 1996–1998 – ei evaluering*, 1999, 45 sider.
- Arbeidsnotat nr.29: Dag Grønnestad: *Distribusjon og markedsføring av norske fonogrammer i de smale generene*, 1999, 79 sider.
- Arbeidsnotat nr.28: Anton Fjelstad: *På ramnevengar til utlandet? MUNIN og faglitteraturen 1996-1998*, 1998, 36 sider
- Arbeidsnotat nr.27: Halvard Vike og Erik Henningsen: *Evaluering av "Nasjonalt nettverk for dokumentasjon av barns kultur*, 1998, 31 sider.
- Arbeidsnotat nr.26: Jorid Vaagland: *Norsk kulturråds innkjøpsordning for samtidskunst og kunsthåndverk*, 1998, 68 sider.
- Arbeidsnotat nr.25: Nils Asle Bergsgard, Erik Henningsen og Joar Sannes: *En evaluering av prøveprosjektet "Alternativ musikkundervisning" ved Dissimilis Kultur- og Kompetansesenter*, 1998, 60 sider.
- Arbeidsnotat nr.24: Hilde Rudlang: *Barn og unges boklesing - en kunnskapsoversikt*, 1998, 44 sider.

- Arbeidsnotat nr.23: Einar Økland: *Lynnesvågar - ein tøddel kystkultur*, 1998, 14 sider.
- Arbeidsnotat nr.22: Sigurd Allern, Nils Asle Bergsgard og Brynjulv Eika: *Evaluering av tidsskriftet Kulturnytt*, 1997, 48 sider.
- Arbeidsnotat nr.21: Arnfinn Åslund: *Bjørnstjerne Bjørnson og norsk kulturpolitikk*, 1997, 15 sider.
- Arbeidsnotat nr.20: Øivind Danielsen: *Kommunale og fylkeskommunale utgifter til kulturformål 1991-95*, 1997, 48 sider.
- Arbeidsnotat nr.19: Ellen Aslaksen: *Flerkulturelle tiltak i kultursektoren*, 1997, 46 sider.
- Arbeidsnotat nr.18: Mie Berg Simonsen: *Musikkdilla*. Evaluering av et samarbeidsprosjekt mellom Norsk kulturråd, NRK og Rikskonsertene, 1997, 36 sider.
- Arbeidsnotat nr.17: Aslaksen, Bjørkås, Mangset, Rønning: *Om St meld nr 47 (1996-97) "Kunstnarane"*, 1997, 30 sider.
- Arbeidsnotat nr.16: Erling E. Guldbrandsen: *Evaluering av Oslo Sinfonietta*, 1997, 89 sider.
- Arbeidsnotat nr.15: Georg Arnestad og Ove Osland: *Fritidskulturlivet i Norge - ein forstudie*, 1997, 63 sider.
- Arbeidsnotat nr.14: Nils Asle Bergsgard: *Kunstkoleforsøket for barn og unge, 1994-96*. En oppsummering av erfaringer, 1997, 30 sider.
- Arbeidsnotat nr.13: Ellen K. Aslaksen: *Evaluering av Kulturdepartementets utstillingstipend for billedkunstnere, kunsthåndverkere og frie fotografer, og Norsk kulturråds debutant- og utstyrstøtte*, 1997, 43 sider.
- Arbeidsnotat nr.12: Jon Bing: *Rettslige aspekter ved elektronisk formidling av materiale fra arkiv, museum, bibliotek, universitet og visse andre institusjoner*, 1996, 24 sider.

- Arbeidsnotat nr.11: Georg Arnestad og Lidvin M. Osland: *Norsk kulturråd og det frivillige kulturlivet*, 1996, 10 sider.
- Arbeidsnotat nr.10: Ellen Aslaksen, Svein Bjørkås og Per Mangset: *Kunstnerkår og kunstner politikk*. Tre prosjektbeskrivelser, 1996, 43 sider.
- Arbeidsnotat nr. 9: Viggo Vestel: *Evaluering av «Oslo Groove Company»*, 1996, 38 sider. Arbeidsnotat nr. 8: Jon Bing: *Gjenbruk av Norsk rikskringkastings arkivmateriale*, 1996, 11 sider.
- Arbeidsnotat nr. 7: Arvid O. Vollnes: *Fonogramproduksjon og -distribusjon i Norge*, 1996, 54 sider.
- Arbeidsnotat nr. 6: Geir O. Rønning: *Evaluering av opplæringsprogrammet KULTUR OG REISELIV*, 1995, 37 sider.
- Arbeidsnotat nr. 5: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i P4*, 1995, 21 sider.
- Arbeidsnotat nr. 4: Knut-Arne Futsæther: *Kartlegging av programinnholdet i nærradioer*, 1995, 78 sider.
- Arbeidsnotat nr. 3: Geir H. Moshuus: *Kulturentreprenører i det flerkulturelle Norge*. En evaluering av Internasjonalt Kultursenter og Museum, 1995, 47 sider.
- Arbeidsnotat nr. 2: Geir R. Johansen: *Evaluering av BIT 20 Ensemble*, 1995, 34 sider.
- Arbeidsnotat nr. 1: Geir O. Rønning (red.): *Evaluering av prosjekter i Norsk kulturråd*, 1995, 27 sider.