

Gi meg en K

Ole Marius Hylland, Bård Kleppe og Heidi Stavrum

Ole Marius Hylland, Bård Kleppe og Heidi Stavrum

Gi meg en K

en evaluering av Kunstløftet



OLE MARIUS HYLLAND, BÅRD KLEPPE OG HEIDI STAVRUM

Gi meg en K

En evaluering av Kunstløftet



NORSK
KULTURRÅD

Copyright © 2011 by Norsk kulturråd
All rights reserved
Utgitt av Norsk kulturråd i kommisjon hos Fagbokforlaget

ISBN: 978-82-7081-154-0

Grafisk produksjon: John Grieg AS, Bergen

Omslagsdesign ved forlaget

Forside: Ikke Tro, Først Se, av Lars Morell. Vist på Saltdal Kunstforening i Rognan 2011. Foto: Bjørn S. Fridtjofsen
Sideombrekking: Laboremus Oslo AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Postboks 6050, Postterminalen
5892 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 – Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

For mer informasjon om Norsk kulturråd og Kulturrådets utgivelser:
www.kulturrad.no

Norsk kulturråds utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider med relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene står for den enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

Redaktør: Ellen Aslaksen

Forord

Norsk kulturråd utlyste i mars 2010 et oppdrag med å evaluere Kunstløftet. Telemarksforskning ble tildelt oppdraget, og den foreliggende rapporten er resultatet av evalueringen. Telemarksforskning har gjennomført evalueringen i perioden august 2010 til mars 2011. Et første utkast til rapport ble oversendt Norsk kulturråd 15. april 2011 og en revidert versjon oversendt i juni 2011.

Det er tre personer som har arbeidet med dette prosjektet i Telemarksforskning. Ole Marius Hylland har vært prosjektleder, og Bård Kleppe og Heidi Stavrum har vært prosjektmedarbeidere. I

arbeidet har vi hatt god hjelp av ulike fag- og ressurspersoner. Vi har hatt et godt samarbeid og en god dialog med oppdragsgiveren, Norsk kulturråd. Vi har også fått svært viktige innspill fra informantene våre, og vil gjerne takke disse for deres velvilighet og vilje til å dele av sine erfaringer og sin kunnskap.

Bø, 25. juni 2011

Ole Marius Hylland
Prosjektleder

Innhold

1 Innledning	7	4 Kunstløftet – organisering, ambisjoner og mål	29
Om Kunstløftet	7	Bakgrunn og oppstart	29
Bakgrunn for evalueringen	7	Organisering av Kunstløftet	30
Problemstillinger	9	<i>Styringsgruppe og referansegruppe</i>	30
Metode og empiri	9	Utlysning	31
<i>Intervju med nøkkelpersoner</i>	9	Søknadsbehandling	32
<i>Tekst- og tallmateriale</i>	11	<i>Elektronisk prosjekttrom</i>	33
<i>Om innleide stemmer – anmeldelser og kunstpedagogiske vurderinger</i>	11	Forholdet mellom de ulike leddene i saksbehandlingen	33
Rapportens struktur	12	Tildeling og rapportering	35
2 Perspektiver og kontekster	13	Mål og ambisjoner	35
Barn og unge i kulturpolitikken	13	Oppsummering	37
<i>Deltagelse og opplevelse – tilgang og egenaktivitet</i>	13	5 Kunstløftet i tall	38
<i>Formidlingsprosjekter</i>	14	Avsetningen til barne- og ungdomskultur	38
Kultur for barn og unge – evalueringer og kunnskapsutvikling	15	Søknader og søkere til Kunstløftet	38
Om kunst og pedagogikk	17	Fordeling mellom kunstuttrykk	39
Kunst for barn og denne kunstens prestisje	18	Hvem søker Kunstløftet?	41
Kunst og prestisje – god, mindre god og dårlig kunst	19	Hvor kommer søkerne fra?	41
Kunstsosiologiske forutsetninger og teorier om prestisje	20	Om Kunstløftet og tall – kort oppsummering	43
En bred og en smal kontekst	22	6 Beskrivelser og vurderinger av kunsten	44
3 Kunstløftet og andre kulturpolitiske satsinger for barn og unge	23	Om kvalitet	44
Kunstløftet og prosjektstøtten for barne- og ungdomskultur	23	Kunstløftets kvalitetsmål og kunstmål	45
Kunstløftet og Den kulturelle skolesekken	25	Kunstnernes egne beskrivelser av kunsten	47
Kunstløftet og DKS – gjensidige oppfatninger og potensielt samarbeid	26	Anmeldelser og omtale av Kunstløftet-prosjekter	48
<i>Samarbeid/koordinering mellom DKS og Kunstløftet</i>	27	<i>Anmeldelser i dags- og fagpresse</i>	49
Forholdet mellom Kunstløftet og andre ordninger	28	Vurderinger fra eksterne kommentatorer	51
		Kunstløftets kunst og kunstens kvalitet	52
		7 Kunnskapsutvikling, debatt og profilering	53
		Kunstløftets nettverksmøter og fagseminar	53
		<i>Faglige seminar og mønstringer</i>	54
		Kunstløftets nettsider	54

<i>Kulturmeglernes gjennomgang av nettsidene</i>	55	10 Konklusjoner	75
Kunstløftet, tekstproduksjon og tekstformidling	56	Organisering og arbeid	75
<i>Nettsiden og målgruppe</i>	56	Mål og ambisjoner	76
<i>Om besøksstatistikk og det å nå ut</i>	57	Søknader og tildelinger	76
Kunstløftet som informasjons- og kunnskapsaktør	57	Kvalitet, kunst og kunstnere	76
Har Kunstløftets informasjonsarbeid vært vellykket?	58	Informasjons- og kunnskapsarbeid	76
		Prestisje	77
8 Opplevelse av og endring av prestisje	59	Referanser	78
Opplevelser av lav prestisje	59	Vedlegg: Anmeldelser	80
Prestisjehierarkier, dynamikk og endring	60	Anmeldelse av <i>Sansenes rike</i>	80
Kunstløftet og prestisje – en oppsummering	61	Anmeldelse av <i>Uten ramme; nye rom</i>	81
		Anmeldelse av <i>Teenage Lontano</i>	83
9 Ambisjoner, arbeid og resultater	64	Anmeldelse av <i>Hva kommer nå?</i>	85
Prosjektleders rolle og betydning	64	En vurdering av tre billedkunstprosjekter og ett arkitekturprosjekt	86
Samspill mellom aktører: administrasjon, utvalg, råd	65	<i>Arkitekturprosjektet Man made Youngstorget – Sansenes rike</i>	88
Administrativ og økonomisk styring	66	<i>Billedkunstprosjektet Øyet som ser fra Landsforeningen Norske Malere</i>	89
Utadrettet arbeid	67	<i>Anja Niemi – Fly Me to the Moon og årets juleutstilling, Hole Artcenter</i>	90
Kunstnerens vurderinger av Kunstløftet ..	68	<i>Til verket – utvikling av en oppslagsbok for elever og lærere fra kunstnere i regi av Norske Kunsthåndverkere</i>	91
Om målgruppens nærvær og fravær	69	<i>Litteraturliste for Samuelsen's vurdering</i>	92
Hvordan måle resultater?	70		
<i>Søknadene, kunsten og prosjektene</i>	70		
<i>Refleksjon og kunnskap</i>	71		
Om forholdet mellom ambisjoner og resultater	72		
Om videreføring	74		

Innledning

Om Kunstløftet

Kunstløftet er et prosjekt i regi av Norsk kulturråd som ble igangsatt i 2008 for å øke kvaliteten på kunst og kultur for barn og unge. Prosjektet, i utgangspunktet treårig, har hatt som ambisjon å øke både kunstnerisk kvalitet for denne målgruppen samt å øke refleksjonsnivået for denne kunstens vilkår. Et integrert mål har også vært å bidra til en prestisjeheving for den kunsten som er rettet mot barn og unge.

For å nå disse målene har Kunstløftet satset på tre ulike områder. Det ene området har vært prosjektstøtte, der man har støttet både kunstprosjekter, formidlingsprosjekter og prosjekter som dreier seg om *infrastruktur* for kunst, formidling av kunst eller kunnskap om kunst. Videre har Kunstløftet satset på informasjonsarbeid, særlig gjennom nettsiden www.kunstloftet.no. Et tredje område har vært arrangering av ulike former for mønstrenger i form av nettverksmøter og seminarvirksomhet.

To spesifikke kunstprosjekter som er støttet av Kunstløftet, kan trekkes frem innledningsvis for å gi eksempler på prosjekter som faller innenfor Kunstløftets prioriterte arbeidsområde:

Eivind Lentz: Se meg!

Billedkunstneren Eivind Lentz ble tildelt 250 000 kroner fra Kunstløftet til sitt prosjekt *Se meg!* i 2009. Prosjektet var et fotokunstprosjekt som inviterte ungdommer til å bruke sin egen mobiltelefon til å ta bilder i fire kategorier: selvportrett, maten min, interessen min og hjemmet mitt. Bildene ble samlet inn, satt inn i en egen mal for de fire kategoriene, og presentert på ulike måter. En utstilling av fotografiene fra prosjektet ble vist på Preus museum i 2010. *Se meg!* har også turnert med Den kulturelle skolesekken i flere år.

Lars Notto Birkeland: Tusen millioner stjerner og en venn

Organisten Lars Notto Birkeland ble tildelt 300 000 kroner fra Kunstløftet i 2008 til å utvikle forestillingen *Tusen millioner stjerner og en venn*, opprinnelig med tittelen *Den lille prinsen* – en orgelkonsertfortelling. Den ble utviklet i samarbeid med koreografen Per Roar. Forestillingen ble basert på en kombinasjon av fortellingen om *Den lille prinsen* av Antoine de Saint-Exupéry og orgelmusikk komponert av den franske komponisten Jehan Alain. Forestillingen hadde premiere under Oslo internasjonale kirkemusikkfestival i 2009, og ble vist i Fagerborg kirke i Oslo. Den involverte en organist, en danser og en skuespiller. Forestillingen er også vist i regi av Den kulturelle skolesekken.

Bakgrunn for evalueringen

Norsk kulturråd utlyste i april 2010 et oppdrag om å evaluere Kunstløftet. Telemarksforskning ble tildelt oppdraget, og resultatet av evalueringen er den foreliggende rapporten.

Kunstløftet omtales på denne måten i utlysningen av evalueringsoppdraget:

Kunstløftet skal bidra til å gi kunst- og kulturuttrykk til barn og unge gode produksjonsvilkår, økt prestisje og en styrket plass i offentligheten. Målet med Kunstløftet er å styrke kvaliteten på kunstproduksjoner og formidling overfor barn og unge. Det er videre et mål at kunst for barn og unge skal bli vurdert på linje med annen kunstproduksjon (for voksne) og gjøres mer attraktiv for skapende og utøvende kunstnere.

Evalueringen ble i utgangspunktet beskrevet som å ha et todelt mål:

Det ene er å vurdere hensiktsmessigheten ved *Kunstløftet* som en arbeidsform for å realisere Kulturrådets mål om å utvikle profesjonell kunst for barn og unge. Det andre er å bidra til økt kunnskap knyttet til kvalitetsaspektet ved kunst for barn og unge.



Man Made, Youngstorget – en del av Oslo Arkitekturtriennale 2010. Foto: Randi Austlid Fjeldtvedt.

Problemstillinger

Utlysningen til Norsk kulturråd spesifiserte to problemstillinger, i tråd med de to definerte målene for evalueringen:

1. Hvorvidt er måten Kunstløftet organiserer arbeidet på, internt i Kulturrådet og eksternt vis-à-vis kunstfeltet, egnet til å nå målene for Kulturrådets arbeid for barn og unge?
2. Hvorvidt kan Kunstløftet sies å være et egnet virkemiddel med tanke på å styrke kvaliteten, heve prestisjen og øke interessen fra kunstnere for kunst for barn og unge?

Vi har valgt å behandle disse spørsmålene gjennom en serie problemstillinger som kan skrives inn under disse to. Disse problemstillingene spesifiserer på et konkret nivå hva vi har ønsket å undersøke i evalueringen. De sentrale spørsmålene er disse:

- Hvordan er myndighet og avgjørelser organisert i Kunstløftet?
- Hvilken kulturpolitisk kontekst er Kunstløftet en del av?
- Hvordan formuleres og forstås Kunstløftets mål og ambisjoner, og hvordan står disse i forhold til målene for Kulturrådets arbeid for barn og unge?
- Hvordan fordeler søknader og tildelinger seg på ulike kunstfelt?
- Hvem søker Kunstløftet, og hvor kommer de fra?
- På hvilken måte forvaltes og forstås kvalitet i Kunstløftet?
- Hvilken rolle har kunnskapsutvikling og -formidling spilt i Kunstløftet?
- Hvilke forutsetninger ligger til grunn for prestisje og eventuell endring av prestisje?
- Hvilket forhold er det mellom Kunstløftets ambisjoner, arbeid og resultater?

Metode og empiri

Evalueringen av Kunstløftet er basert på ulike typer empiri samlet inn og analysert med utgangspunkt i et kvalitativt metodisk fundament (jf. for eksempel Kvale 2009, Repstad 2007 og Aase & Fossåskaret 2007). Først og fremst er det kvalitative intervju og ulike former for tekstlig materiale som ligger til grunn for evalueringen. Dette metodiske utgangspunktet innebærer at man tar utgangspunkt i erfaringer og beskrivelser og gjennomfører kvalitative

analyser av disse. Kvalitativ metode vektlegger fenomeners karakter og søker å kartlegge, systematisere og analysere erfaringer, opplevelser, vurderinger og beskrivelser av de aktuelle fenomenene.

Det har vært en målsetting å belyse Kunstløftet som prosjekt så bredt som mulig, fra de ulike innfallsvinklene som ulike kilder kan bidra med. Det har også vært viktig å analysere disse ulike kildene på en måte som tar høyde for særtrekkene ved den konkrete empirien. I det følgende beskrives arbeidet med kildene og materialet i noe mer detalj.

Intervju med nøkkelpersoner

Hoveddelen av datamaterialet har vi samlet inn gjennom kvalitative intervjuer med nøkkelpersoner. Vi har lagt vekt på å undersøke erfaringer fra ulike aktører som har vært i kontakt med eller knyttet til Kunstløftet som prosjekt. De vi har intervjuet, har ulike roller i forhold til Kunstløftet, og det har vært viktig å innhente synspunkter og erfaringer fra disse ulike ståstedene. Intervjuene har tatt utgangspunkt i de enkelte personenes erfaring og kompetanse, og relatert dette til Kunstløftet som prosjekt. Vi har intervjuet 12 personer, med følgende funksjoner/posisjoner:

1. Prosjektleder for Kunstløftet (to intervjuer)
2. Ansatt i Norsk kulturråd
3. Ansatt i Norsk kulturråd
4. Medlem av Norsk kulturråds faglige utvalg for barn og ungdomskultur
5. Medlem av Norsk kulturråds faglige utvalg for barn og ungdomskultur
6. Medlem av Norsk kulturråds faglige utvalg for barn og ungdomskultur
7. Scenekunstner, mottager av støtte fra Kunstløftet
8. Musiker, mottager av støtte fra Kunstløftet
9. Scenekunstner, mottager av støtte fra Kunstløftet
10. Scenekunstner, mottager av støtte fra Kunstløftet
11. Leder for sekretariatet for Den kulturelle skolesekken
12. Leder for Scenekunstbruket

I tillegg til å intervju de med administrativt ansvar for Kunstløftet i Norsk Kulturråd, det vil si prosjektleder, saksbehandlere og medlemmer av det faglige utvalget for barn og ungdomskultur, har vi også intervjuet et utvalg kunstnere. Dette inkluderer både kunstnere som har fått tildelt prosjektstøtte fra Kunstløftet, og kunstnere som *ikke* har fått gjennomslag for sine prosjektsøknader. Informantene

har blitt stilt ulike typer spørsmål i forhold til hvilken rolle de har hatt i forhold til Kunstløftet. Informantene fra det faglige utvalget for barn og ungdomskultur og fra Norsk kulturråds administrasjon har for eksempel særlig fått spørsmål om arbeidet med Kunstløftet internt i Kulturrådet, om samarbeidet med prosjektlederen og om arbeidet med søknadsbehandling. Samtidig har alle informanter fått spørsmål innenfor disse hovedtemaene: organiseringen av Kunstløftet, Kunstløftets målsettinger, arbeid med kunst og kultur for barn og unge, samt dette arbeidets prestisje.

Samlet har vi intervjuet fire kunstnere som har mottatt prosjektstøtte fra Kunstløftet. Dette er en musiker, en danser/koreograf, en regissør/instruktør og en regissør/scenograf. Flere av kunstnerne arbeider på tvers av tradisjonelle og etablerte skiller mellom kunstfeltene, slik at de har tilhørighet til flere felt eller har flere roller innenfor det kunstfeltet de primært arbeider innenfor. Disse kunstneres erfaring med Kunstløftet består i at de alle har skrevet prosjektsøknader, vært i kontakt med Kunstløftets prosjektledelse og/eller Kulturrådets administrasjon underveis i prosessen, og mottatt støtte til sitt prosjekt. Samtidig befant de seg på ulike steder i prosessen med å realisere prosjektene. En av kunstnerne var ved intervjuutidspunktet i ferd med å turnere med sitt prosjekt. En annen var ferdig med gjennomføringen av det opprinnelige prosjektet, men hadde ved det tidspunktet en søknad til Kunstløftet inne, om å gjenoppta prosjektet for nye forestillinger.

De intervjuede kunstnerne har også erfaring med *andre* søknadsprosesser, slik at de har mulighet til å vurdere Kunstløftet sammenlignet med andre finansieringsformer de har vært knyttet til. Spørsmålene til kunstnerne dreide seg om generelle erfaringer med kunstnerisk arbeid for barn og unge, konkrete erfaringer med Kunstløftet – søknadsprosess, behandling, dialog, samt om synspunkter på barne- og ungdomskulturens generelle status og prestisje.

To av informantene representerer eksterne institusjoner som også arbeider med kunst og kultur for barn og unge i en norsk kulturpolitisk kontekst. Informantene fra Scenekunstbruket og Den kulturelle skolesekken representerer således eksterne blikk på Kunstløftet. Disse informantene ble inkludert i utvalget for å få frem noen erfaringer med Kunstløftet slik det forstås fra et ståsted utenfor Norsk kulturråd. De representerer også sentrale posisjoner i det relevante feltet. Spørsmålene til disse informan-

tene dreide seg om generelle perspektiver på arbeid med kunst og kultur for barn og unge, og om hvordan Kunstløftet som prosjekt forstås i relasjon til andre viktige ordninger og tiltak på feltet, for eksempel Den kulturelle skolesekken.

Som vi straks skal komme inn på, er det også en del andre stemmer «utenfra» som er inkludert i evalueringen, jf. vårt samarbeid med en kunstpedagog og flere kunstkritikere. Det er likevel en viktig gruppe aktører som er utelatt: Dette gjelder mottagerne av Kunstløftets prosjekter, de som skal oppleve kunsten, det vil si barn og ungdom i alderen 0–26 år. Selv om det åpenbart kunne finnes flere gode grunner til å inkludere barn og unges erfaringer i analysen, la ikke evalueringsmandatet til grunn at denne gruppen skulle være med.

Selve gjennomføringen av de kvalitative intervjuene har dels blitt gjort på stedet og dels pr. telefon. Det har blitt gjort opptak av intervjuene, og alle intervjuene er deretter transskribert i sin helhet. Den videre bearbeidingen av materialet har bestått av kategorisering og systematisering av utsagn relatert til sentrale tema og forhold ved Kunstløftet som prosjekt. Dette har delvis foregått på bakgrunn av kategorier definert på forhånd gjennom spørsmålsstillingen i intervjuene, og delvis på bakgrunn av tema som har dukket opp «uannmeldt» i intervjusituasjonen.

Som nevnt har vi også sett det som viktig å innhente erfaringer og synspunkter fra kunstnere og kulturarbeidere som har søkt støtte fra Kunstløftet, men som *ikke* har mottatt støtte til å realisere sine prosjekter. For å dekke denne gruppen sendte vi i november 2010 ut en e-postundersøkelse til 18 informanter som hører til i denne kategorien. Mottagerne ble tilfeldig valgt ut fra søkerlistene til Kunstløftet. Undersøkelsen inneholdt spørsmål om erfaringer med søknadsprosessen og synspunkter både på Kunstløftet og på vilkårene for barne- og ungdomskultur mer generelt. Etter flere purringer mottok vi kun fem svar på denne undersøkelsen. Det kan være flere årsaker til manglende respons. En mulig forklaring er at de søkerne som ikke har fått støtte fra Kunstløftet, heller ikke har særlig kjennskap til prosjektet, og at de dermed unnlater å svare. E-postundersøkelsen var imidlertid en kvalitativt orientert undersøkelse, så antallet svar er ikke avgjørende. Vi vurderer det slik at de svarene vi fikk, ga oss relevant informasjon om det å bli avslått av Kunstløftet, fra søkere som ikke følte seg bundet til eller forpliktet overfor Kunstløftet eller Kulturrådet,

på samme måte som de kunstnerne som har fått støtte i teorien kan gjøre.

En generell utfordring ved kvalitative evalueringer og intervjuundersøkelser av denne typen er at de empiriske dataene blir til i en bestemt kontekst. Informasjon, holdninger og erfaringer som presenteres i intervjuene, avhenger av den enkeltes posisjon og relasjon, både til prosjektet Kunstløftet og til Norsk kulturråd mer generelt. Dette gjelder opplagt for informanter ansatt i Norsk kulturråd, der resultatet av evalueringen eventuelt kan få betydning for egen stilling og/eller fremtidige arbeidsoppgaver. Også kunstnere som har fått støtte fra Norsk kulturråd, uttaler seg fra en bestemt posisjon. Det kan for eksempel være vanskelig å komme med kritiske innvendinger eller si noe ufordelaktig om de samme bidragsyterne som man er økonomisk avhengige av, og for flere av kunstnerne er det viktig å opprettholde gode relasjoner til fagpersonene i Norsk kulturråd.

For å få informantene til å ytre seg mest mulig fritt har vi derfor valgt å anonymisere dem. I rapporten har vi valgt en gjennomført anonymisert sitatpraksis. Alle informanter har blitt informert om anonymiseringen i forkant av intervjuet eller e-postundersøkelsen, og der det er brukt eksplisitte sitater fra informantene i rapporten, har disse fått anledning til å lese og godkjenne bruken av sitatene.

Tekst- og tallmateriale

I tillegg empiriske data fra intervju- og e-postundersøkelse har vi benyttet et omfattende skriftlig materiale som datakilde i evalueringen. De viktigste skriftlige kildene har vært de følgende:

1. Årsrapporter fra Kunstløftet
2. Årsrapporter fra Norsk kulturråd
3. Søknader til Kunstløftet
4. Informasjon tilgjengelig i Kunstløftets elektroniske prosjekttrom, «e-rommet»
5. Kunstløftets nettsider
6. Omtaler av Kunstløftet og Kunstløftets prosjekter i nyhetsmedier: papir- og nettaviser

Vi har også hatt tilgang til en rekke interne saksbehandlingsdokumenter som administrasjonen og ledelsen av Kunstløftet har gjort tilgjengelig for oss. Til sammen representerer de ulike skriftlige kildene et stort og mangetydig tekstmateriale som bidrar til å utfylle bildet av Kunstløftet som prosjekt. De interne dokumentene (planer, saksbehandlingsma-

teriale, søknader) har særlig bidratt til å belyse sider ved Kunstløftets innhold, organisering og historie. Kunstløftets nettsider inneholder også generell informasjon om prosjektet og om de ulike kunstprosjektene som har fått støtte, i tillegg til at vi der finner ulike tekster som reflekterer over kunst for barn og unge, og debatterer forhold knyttet til det å drive kunstformidling for denne målgruppen.

Via Kunstløftets elektroniske prosjekttrom, av informantene kalt *e-rommet*, har vi fått tilgang til en del kvantitativ informasjon om søkerne til Kunstløftet for alle de tre prosjektårene. På bakgrunn av data om søkerens bakgrunn (kunstuttrykk, geografisk lokalisering), prosjektenes karakter, innvilgede støtte-sommer og eventuelle avslag har vi utarbeidet en statistisk oversikt som gir et bilde av Kunstløftet i tall.

Via søk i databasen A-tekst har vi også foretatt en kort gjennomgang av hvilken medieomtale noen utvalgte prosjekter som har fått støtte fra Kunstløftet, har fått. Vi har valgt ut tre eksempelprosjekter fra prosjektårene 2008, 2009 og 2010. Alle de utvalgte prosjektene har vært blant prosjektene med størst støttebeløp i det aktuelle året (300 000 eller mer) og er valgt ut for å kunne se nærmere på prosjekter med et høyt ambisjonsnivå og en viss størrelse. A-tekst er en database som blant annet dekker 84 norske papiraviser og -tidsskrifter. Dette inkluderer en lang rekke lokale og regionalt baserte aviser. Med andre ord dekker denne databasen en vesentlig del av den norske medieoffentligheten. Dermed er det dekning for å hevde at den gir et relativt representativt inntrykk av hvilken medieomtale et gitt prosjekt har fått.

Om innleide stemmer –

anmeldelser og kunstpedagogiske vurderinger

Kunstløftet er en satsing som vektlegger nyproduksjon av kunst på et høyt kvalitativt nivå. Vi anså det som vesentlig at enkelte utvalgte prosjekter som har blitt realisert ved hjelp av midler fra Kunstløftet, også ble belyst i evalueringen. I tillegg vurderte vi det som interessant også å inkludere mer spesifikke kunstfaglige vurderinger i arbeidet. Flere av prosjektene som får støtte fra Kunstløftet, har store kunstneriske ambisjoner, og vi ønsket å innlemme enkelte vurderinger av slike prosjekter fra et mer rendyrket kunstfaglig perspektiv. For å få til dette engasjerte vi profesjonelle kritikere på ulike kunstområder til å skrive kritikker eller anmeldelser av utvalgte forestillinger eller prosjekter. Vi ønsket også å inkludere en kunstpedagogisk ekspertstemme til å gjennomføre vurde-

ringer av noen enkeltprosjekter ut fra et slikt faglig perspektiv. Innledningsvis hadde vi noe høyere ambisjoner for denne delen av evalueringsprosjektet enn det viste seg mulig å få realisert. På grunn av sykdomsforfall og på grunn av et relativt lavt antall tilgjengelige prosjekter i den perioden det var aktuelt med feltarbeid, ble antallet av og dekningsgraden til disse anmeldelsene noe mindre enn opprinnelig planlagt. Vi tror likevel at de har bidratt konstruktivt til en bedre og mer helhetlig evalueringsrapport.

Til å gjennomføre denne delen av arbeidet engasjerte Telemarksforskning tre frittstående ekspertkommentatorer. Tori Skrede, frilans musikkansmelder og redaktør for fagbladet *Musikk i skolen*, overvar og anmeldte to konsertproduksjoner: *Teenage Lontano* under Ultimafestivalen 2010 og *Hva kommer nå?* i Stavanger i november 2010. Line Ulekleiv, kunsthistoriker og frilans kunstanmelder, har anmeldt to kunstprosjekter: installasjonen *Sansenes rike*, i Oslo, og utstillingen *Uten ramme, nye rom*, i Tromsø. Dosent Arne Marius Samuelsen, som har en doktorgrad innenfor feltet kunstpedagogikk, gjennomgikk dokumentasjon, intervjuet kontaktpersoner og vurderte flere prosjekter innenfor billedkunstområdet: installasjonen *Sansenes rike*, formidlingsprosjektet *Øyet som ser*, utstillingen *Fly me to the moon* og bokutgivelsen *Til verket*.

Disse tre kommentatorenes vurderinger er inkludert i denne rapporten som et vedlegg. Vurderingene er noen få steder trukket inn i rapporten der dette har vært hensiktsmessig, men for øvrig står disse vurderingene for kommentatorenes egen regning. Det har vært viktig å unngå å legge noen føringer for kommentatorenes kunstfaglige og kunstpedagogiske vurderinger.

Rapportens struktur

Kapittel 2 gjennomgår sentrale perspektiver og kontekster for evalueringen. Dette gjelder særlig forholdet mellom barn og unge og kulturpolitikk, samt forutsetninger som ligger til grunn for prestisje og anerkjennelse innenfor kunst- og kultursektoren. I kapittel 3 utvides kontekstualiseringen av Kunstløftet ved å sette prosjektet i sammenheng med andre satsinger på kunst og kultur for barn og unge. Kapittel 4 inneholder en gjennomgang og analyse av Kunstløftets organisering og mål og ambisjoner. I dette kapitlet finnes en gjennomgang av bakgrunnen for Kunstløftet, en beskrivelse av hvordan Kunstløftet er organisert, og en gjennomgang av hvordan mål og ambisjoner for Kunstløftet beskrives. Kapittel 5 inneholder en gjennomgang og analyse av enkelte nøkkeltall for Kunstløftet: antall søknader, fordeling på kunstuttrykk, innvilgelsesprosent og geografisk fordeling. I kapittel 6 dreier det seg om beskrivelser og vurderinger av Kunstløftets kunst og av kunstens kvalitet. Hvordan beskrives disse størrelsene i formålsbeskrivelsene i prosjektet, av kunstnerne selv, av eksterne anmeldere og kritikere? Kapittel 7 inneholder en beskrivelse og analyse av Kunstløftets forhold til kunnskap, samt av utvikling, utveksling og formidling av den aktuelle kunnskapen. I kapittel 8 gjennomgår vi punkter knyttet til et av hovedformålene med Kunstløftet – økning av prestisjen knyttet til kunst for barn og unge.

Kapittel 9 dreier seg om Kunstløftets ambisjoner og arbeid og inneholder en vurdering av ulike sider ved dette arbeidet. I dette kapitlet diskuteres også mulighetene for vurdering av et slikt prosjekts resultater. Kapittel 10 er et kort kapittel som inneholder kortfattede og utvalgte konklusjoner på bakgrunn av rapporten som helhet.

Vurderingene fra de tre eksterne ekspertene er inkludert i et avsluttende vedlegg i rapporten.

Perspektiver og kontekster

Dette kapittelet skisserer to områder som utgjør viktige perspektiver for Kunstløftet og for denne evalueringen. Det ene området dreier seg om barn og unge som tema i kulturpolitikk og kunnskapsutvikling. Det andre området dreier seg om prestisje som et kunstsosiologisk tema og om hvordan dette temaet kan relateres til kunstproduksjon for barn og unge.

Barn og unge i kulturpolitikken

Fra å ha vært et kulturpolitisk stebarn og unntakstilfelle har formidling og produksjon av kunst og kultur for barn og unge blitt et satsingsområde i norsk kulturpolitikk. Norsk kulturråd har vært en sentral aktør i en etablering av kultur for barn og unge som et eget felt. Historisk var støtte til barne- og ungdomslitteratur den første eksplisitte avsetningen av egne midler til denne målgruppen, og det første Kulturrådet bevilget i 1966 300 000 kroner til dette formålet (Berg Simonsen 2008:7). To år etter, i 1968, startet Rikskonsertene sin virksomhet, og hadde allerede fra sine første år en ambisiøs målsetting om å nå alle elever i de norske skolene med to eller tre konserter årlig (jf. Hylland 2010:10). I løpet av 70-tallet ble nye områder inkludert i kulturpolitikken, og i tråd med det utvidede kulturbegrepet ble kulturtilbud for barn anerkjent som et eget kulturpolitisk område.

Et svært sentralt prosjekt i det kulturpolitiske arbeidet for barn og unge de senere årene har vært Den kulturelle skolesekken (DKS). En annen vesentlig satsing har vært oppbyggingen av de kommunale kulturskolene. Pr. 2009 var det mer enn 110 000 elever ved disse skolene. Siden 1960-tallet har det vært kommunale musikkskoler i Norge, og etter hvert ble både området for undervisning utvidet og kulturskolene gjort til et statlig anliggende. I

1982 ble det vedtatt en statsstøtteordning til disse skolene (senere inkludert i rammetilskuddet til kommunene), og i 1997 ble kommunenes ansvar for kulturskoler lovfestet i opplæringsloven. Denne lovfestingen er Norge alene om på verdensbasis (jf. Hjelmbrekke & Gustavsen 2009).

Deltagelse og opplevelse – tilgang og egenaktivitet

En grunnleggende kulturpolitisk skillelinje går mellom det å delta og det å se på. Det er ulike begrep som har blitt benyttet for å beskrive disse to sidene. Når man i kulturpolitisk sammenheng snakker om tilgang til kultur, opplevelse av kultur, demokratisering av kultur m.m., er det rollen som mottager av kultur man tar utgangspunkt i. Når man på den andre siden understreker betydningen av deltagelse, opplevelse av egen mestring m.m., er det *egenaktivitet* som står i fokus – den kulturelle virksomheten som utføres av de som verken har inntekter fra eller yrkesgrunnlag i kulturproduksjon. Skillet mellom tilgang til og egen deltagelse og den kulturpolitiske vektleggingen av begge sider ble etter hvert også relevant for den kulturpolitiske satsingen på barn og unge.

Når Kulturrådet mot slutten av 1980-tallet innførte en egen avsetning øremerket kultur for barn og unge og selv initierte prosjekter på dette området, var dette med et todelt mål. Det skulle både sørges for tilgang til kunst og kultur, og det skulle utvikles muligheter for egenaktivitet (jf. Berg Simonsen et al. 2008:10). Denne todelte målsettingen har siden blitt beholdt innenfor Kulturrådets arbeid med barne- og ungdomskultur.

I perioder har én og samme støtteordning åpnet for støtte til begge disse sidene ved barne- og ungdomskultur – tilgangen til kunst og egenaktiviteten. Det er imidlertid mulig å beskrive forholdet mellom Kunstløftet og den generelle prosjektstøtten til barn

og unge som en oppsplitting av disse to grunnleggende formålene. Dette er en skjematisk forenkling, men den har en viss støtte i formåls- og intensjonsbeskrivelsene til de to støtteordningene.

Prosjektmidlene for barne- og ungdomskultur går ifølge utlysningsteksten blant annet til disse typene prosjekter:

- Kurs og workshoper der barn og ungdom skal jobbe med kunst- og kulturuttrykk under ledelse av profesjonelle kunstnere/fagpersoner.
- Forestillinger, konserter, utstillinger og andre tiltak der barn og ungdom er med som deltagere sammen med eller ledet av profesjonelle kunstnere/fagpersoner.

Her er det *egenaktiviteten* det legges vekt på. I spesialisasjonen av hva Kunstløftet støtter, gis det et visst rom for egenaktivitet, men det er profesjonell kunstproduksjon som er det sentrale: «Søknader fra profesjonelle kunstnere og kunstmiljøer om støtte til nyskapende produksjoner for barn og ungdom, samt prosjekter som utforsker, diskuterer og bidrar til å fremme vilkårene for og formidlingen av slike produksjoner, rettes til *Kunstløftet*.» At denne skjematisk delingen mellom egenaktivitet og profesjonell kunstproduksjon allikevel ikke er helt rendyrket mellom de to ordningene, utdypes i senere kapitler.

Fokuset på egenaktivitet innenfor feltet barn og unge er i tråd med den mer generelle utvidelsen både av kulturbegrepet og kulturpolitikken som ble etablert gjennom 70-tallets kulturmeldinger. Med disse fikk kultur som egenaktivitet en plass innenfor den offentlige kulturpolitikken, som da både skulle sørge for den etablerte kunsten og dens distribusjon, samt for muligheten for amatørernes kulturelle egenaktivitet.

Formidlingsprosjekter

I løpet av de siste 10–15 årene har det også vært gjennomført en rekke enkeltstående prosjekter med innbyrdes sammenlignbare mål: LilleBox (1998–2001), Klangfugl (2000–2003), Trafo (2001–d.d.), Den Unge Scenen (2003–2006), danseprosjektet Isadora (2005–2008) mfl. LilleBox var et prosjekt for å satse på nyskapende scenekunst for barn og unge; Klangfugl-prosjektet arbeidet for å skape kunst (scenekunst) for aldersgruppen 0–3 år; Trafo.no var et prosjekt initiert av Norsk kulturråd, som skulle være et nettsted for kunstaktiv ungdom, for å kunne søke pengestøtte til prosjekter, få faglige

vurderinger av arbeidene sine m.m. Den Unge Scenen (DUS) er et nettverk mellom scenekunstaktører som skal arbeide for å fremme og heve kvaliteten på dramatik for ungdom. Og danseprosjektet Isadora var et kunstnerisk utviklingsprosjekt med dans som uttrykksform for og med barn og unge.

Den sentrale aktøren for støtte til disse tiltakene har vært Norsk kulturråd, og Kunstløftet utgjør det foreløpig siste tiltaket i denne rekken.

I 1985 ble det for første gang avsatt egne midler i Norsk kulturråd som var øremerket barn og unge. Denne avsetningen har blitt permanent, og størrelsen på den har utviklet seg jevnt siden da. For budsjettåret 2010 var avsetningen på 15,78 millioner kroner. Det representerer en dobling i løpet av 10 år. Fra og med budsjettåret 2011 er størrelsen på avsetningen, som er en del av post 55, Norsk kulturfond, under kapittel 320 Allmenne kulturformål, overlagt til Norsk kulturråd å avgjøre.

Samlet sum på søknadene til avsetningen har økt betraktelig og blitt mer enn femdoblet de siste 10 årene. I 2000 ble det søkt om drøye 10 millioner kroner, mens samlet søknadssum for 2009 var på over 55 millioner kroner. Samtidig har denne summen utviklet seg ujevnt, og enkelte år gått kraftig tilbake fra foregående år. Bakgrunnen for denne utviklingen er ukjent. Økningen i antall søknader og i samlet søknadssum har også gjort at forholdet mellom den samlede avsetningen og den samlede søknadssummen har variert kraftig. I 2000 dekket eksempelvis avsetningen over 70 % av den samlede søknadssummen, mens i 2005 dekket avsetningen kun 17 % av søknadssummene.

Barne- og ungdomsfeltet har utviklet seg i forhold til omfanget av søknader, og dermed også i forhold til omfanget av det administrative arbeidet knyttet til søknadsmengden. En av de ansatte i Kulturrådet sier dette om utviklingen, og setter Kunstløftet som nyskapning i forbindelse med økningen:

Så det har vært en økning av søknader pr år fra ca. 30–40 til ca. 300 (i den generelle BU-støtten), mens det ikke er tilført flere administrative ressurser til barn- og ungeområdet. En konsekvens av dette har vært at vi ikke har kunnet ta så mange initiativer til nye tiltak som vi har ønsket, og som vi gjorde tidligere. [...] det er nok en av grunnene til at vi ønsket, og klarte å sette i gang Kunstløftet.

[...] [F]or tidligere hadde jeg mulighet til å reise rundt og snakke med folk og delta på seminarer og dialogmøter. Det å komme ut og ha kontakt med ulike miljøer er en av de viktigste grunnene til at man startet Kunstløftet, for søknadene og de gode prosjektene kommer ikke av seg selv.

Samme informant knytter også en bekymring for kvaliteten på søknadene til barn og unge-midler til bakgrunnen for Kunstløftet: «[A]ntall søknader økte veldig, men kvaliteten økte ikke.»

Kulturrådets arbeid med og satsing på barn og unge tar utgangspunkt i følgende overordnede visjon: Alle barn og unge i Norge skal få oppleve nyskapende kunst og kultur av høy kvalitet.¹

Hovedmålene i Kulturrådets strategi for å oppfylle denne visjonen er disse:

- sikre barn og unge tilgang til nyskapende kunst av høy kvalitet
- sikre barn og unge tilgang til profesjonelle kultur møter
- sikre barn og unges egen produksjon av kulturelle ytringer i en profesjonell sammenheng

Kunstløftets målsettinger er på mange måter tett samsvarende med Kulturrådets overordnede strategi og mål på barne- og ungdomsområdet. Kunstløftet fokuserer på kvalitetsheving, økt prestisje, kunnskapsutvikling og erfaringsutveksling. Slik sett skriver Kunstløftet seg inn i en etablert prosjekttradisjon i Kulturrådets regi. I likhet med Kulturrådets arbeid på andre områder skal Kunstløftet fremme *både* kulturproduksjon og kunnskapsproduksjon. Det primære er produksjonen av ny kunst av høy kvalitet, men samtidig skal det fremmes en bevissthet og diskusjon om forholdet mellom barn og kunst. Tidligere prosjekter der profesjonell kunst skal formidles mot barn som målgruppe, har også hatt en lignende kombinasjon av mål. I evalueringen av prosjektet Klangfugl, hvor profesjonell scenekunst skulle formidles til barn mellom 0 og 3 år, heter det for eksempel: «I løpet av Klangfuglprosjektet har det vært forventninger om at prosjektet skal bidra til å gi klare svar på hvordan man lager god kunst for barn, og hva slags virkemidler man må bruke» (Borgen 2003:101).

Samtidig skiller Kunstløftet seg ut fra tidligere kulturrådsstøttede prosjekter på flere måter. For det første åpner prosjektet for flere kunstgenrer, og omtaler seg selv som «tverrkunstnerisk». For det andre er også Kulturrådet den ansvarlige aktøren i prosjektet, og den ansatte prosjektlederen er gitt nokså vide fullmakter til egne initiativ og aktivt samarbeid med de ulike kunstfeltene.

Sett under ett har altså den kulturpolitiske profilen på kultur for/til barn og unge vært delt i ulike former for prosjekter og satsinger. For det første har man de større, nasjonale og uttalt varige satsingene som ligger i Den kulturelle skolesekken og de kommunale kulturskolene. Begge disse tiltakene har svært ambisiøse demokratiske mål – de skal i prinsippet nå alle barn i skolealder. For det andre har man den prosjektstøtten og de faste støtteordningene på feltet som Kulturrådet har forvaltet over lengre tid. Dette gjelder prosjektstøtteordningen for barn og unge, støtte til barne- og ungdomslitteratur og tilsvarende ordninger. For det tredje har man de tidsavgrensede prosjektene med en tydeligere nisjesatsning – enten det er aldersgruppen mellom 0 og 3 år, som med Klangfugl, eller det er nyskapende scenekunst for unge, som med LilleBox.

Kultur for barn og unge – evalueringer og kunnskapsutvikling

Kunnskapsutviklingen på feltet barne- og ungdomskultur er preget av at det representerer et krysningspunkt mellom ulike fagtradisjoner. Med en forenkling kan man si at det særlig er to fagtradisjoner som er viktige i dette krysningspunktet. Den ene er en pedagogisk eller *kunst*pedagogisk fagtradisjon. Den andre er en kunstfaglig, estetisk fagtradisjon. Disse to tradisjonene har vektlagt henholdsvis *barnet* og barnets møte med kunst, og *kunstens* møte med barnet. I tillegg til disse tradisjonene har man en del kultursosiologiske arbeidere som studerer kulturfeltets organisering av arbeidet med barn og kunst, samt kulturpolitisk ideologi og praksis på dette området.

Kunnskapsutviklingen på dette området har foregått innenfor tradisjonelle akademiske rammer i universitets- og høyskolemiljøer, samtidig som utredninger og evalueringer av konkrete prosjekter i økende grad har levert oppdatert kunnskap og vært premissleverandører for faglige diskusjoner på området.

Det har vært en sentral ambisjon at kulturpolitikken for barn og unge skal utvikle seg i tråd med et oppdatert kunnskapsgrunnlag. Dette kunnskapsgrunnlaget består delvis av forskningsprosjekter i universitets- og høyskolesektoren og delvis av de erfaringer som springer ut av konkrete kulturpolitiske prosjekter. Etter hvert består en vesentlig del av dette kunnskapsgrunnlaget av utredninger om og evalueringer

1 Jf. http://www.kulturradet.no/fagomrader/barn_og_unge/strategi-2006-10/.

ringer av slike prosjekter. Det har også medført at de sentrale diskusjonene om forholdet mellom kunst, kvalitet, formidling og barn har vært ført i tilknytning til konkrete kulturpolitiske tiltak på området.

Sentrale evalueringer inkluderer evalueringene av Klangfugl (Borgen 2003), av LilleBox (Borgen 2001), av www.trafo.no (Borgen 2005), av Den Unge Scenen (Haukelien 2007) og av danseprosjektet Isadora (Berg Simonsen et al. 2008). Evalueringer av og utredninger om Den kulturelle skolesekken hører også med i dette kunnskapsgrunnlaget (jf. Borgen & Brandt 2003, Haukelien & Kleppe 2009, Hylland, Kleppe & Berge 2009, Berge 2010). I tillegg kommer utredninger og seminarrapporter uten direkte tilknytning til disse kulturpolitiske tiltakene, som for eksempel Østberg (red.) 2005 og Kleppe 2009.

LilleBox ble evaluert i 2001. Prosjektet ble initiert og drevet av Black Box Teater og hadde som formål å formidle nyskapende scenekunst til barn og unge. Teateret fikk tilskudd til prosjektet fra og med høsten 1998 til og med våren 2001. LilleBox skulle både inkludere egenproduksjon av ny scenekunst og innkjøp av forestillinger.

Støtten til prosjektet ble bevilget både fra Faglig utvalg for scenekunst og Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur. Gjennomgangen av LilleBox viser interessant nok til at målsettingene for bevilgningen til prosjektet er noe ulike fra de to utvalgene. Der scenekunstutvalget vektlegger det man kan kalle kunstpolitiske målsettinger, primært gjennom å støtte nyskapende scenekunst, vektlegger barne- og ungdomsutvalget bidraget til å «høyne statusen for det å produsere nyskapende scenekunst for barn og unge» (Borgen 2001:8).

Evalueringen av LilleBox har ingen endelige konklusjoner knyttet til fagutvalgets mål om økt status for scenekunstproduksjon for barn og unge, men mener å se at «det er en endring på gang i synet på barn og unge som målgruppe i scenekunstfeltet» (op.cit.:44). En av hovedkonklusjonene i evalueringen er denne: «[B]arnefaglig og kunstfaglig kompetanse vil ha nytte av hverandre, og at samhandlingen mellom disse kunnskapsfeltene kan være et viktig bidrag til god kunstformidling for barn og unge» (Borgen 2001:58).

Prosjektet Klangfugl skulle både støtte kunstproduksjon rettet mot barn i aldersgruppen 0–3 år og samtidig virke kunnskapsutviklende – bidra med «nye tenkemåter om små barn» m.m. (jf. Borgen

2003:9). Ifølge evalueringen av prosjektet ble det også antatt at gjennom å synliggjøre muligheter for og vise eksempler for kunst for barn ville man også bidra til å heve statusen knyttet til kunstproduksjon for barn. Gjennom de kunstneriske prosjektene og gjennomføringen av dem var det også en ambisjon om å bidra til kunnskapsutvikling. To av de vesentlige konklusjonene i evalueringen av Klangfugl var for det første at kommunikasjonen av kunsten var like vesentlig som produksjonen av kunsten, og for det andre at barna i dette prosjektet ble presentert for en relativt mangfoldig kunst i en kontekst som både var lærerik for kunstnerne og opplevelsesrik for barna.

Vi ser at både Klangfugl og LilleBox har intensjoner som er sammenlignbare med Kunstløftets. Dette gjelder for det første ambisjonen om å øke status og prestisje knyttet til kunstnerisk arbeid med eller mot barn og unge. For det andre gjelder det også, særlig i forhold til Klangfugl, ambisjonen om å kombinere kunstnerisk arbeid med kunnskapsutvikling. Kunnskapsambisjonen blir også begge steder formulert med bakgrunn i en forståelse av at det er et behov for både mer og mer relevant kunnskap på området kunstproduksjon for barn og unge.

Den kulturelle skolesekken (DKS) har på sin side vært gjenstand for en relativt stor tekstproduksjon, som utgjør viktige bidrag til kunnskapsutviklingen på området. DKS har blitt behandlet i ulike typer dokumenter: evalueringer (f.eks. Borgen & Brandt 2006, Kleppe & Haukelien 2009, Haugsevje 2002), utredninger (f.eks. Aslaksen et al. 2003, Lidén 2004), stortingsmeldinger (St.meld. nr. 38 og 39 (2002–2003) og St.meld. nr. 8 (2007–2008)), vitenskapelige artikler (f.eks. Borgen 2003), hovedfags- og masteroppgaver (f.eks. Dalaaker 2007, Evjen 2005, Rørosgaard 2006 og Nyrud 2008) og doktoravhandlinger (Bjørnsen 2009, Digranes 2009).

Disse bidragene er skrevet med ulike utgangspunkt: Evalueringene har vurdert enkeltprosjekters eller helhetens resultater i forhold til intensjonene, utredningene har vurdert prinsipielle sider ved gjennomføringen og videreføringen av DKS, stortingsmeldingene har presentert det sittende kulturdepartements prinsipper for videreføring av DKS, og forskningsbidragene har formidlet ny analyse- og teoribasert kunnskap om utvalgte sider ved DKS.

Erfaringer og vurderinger, særlig fra evalueringslitteraturen på dette området, kan oppsummeres blant annet i disse punktene:

- De ulike prosjektene har hatt som mål å utvikle kvalitetsbegrepet når det gjelder kunst for barn og unge, samt å bidra til en viss operasjonalisering av hva denne kvaliteten består i. Med andre ord: gi et svar på spørsmålet om hva som er bra kunst for barn og unge.
- Kommunikasjonen og formidlingen av kunsten er svært viktig.
- Barn og unge har blitt langt mer synlige som kulturpolitisk målgruppe. Dette er med på å synliggjøre dem, samtidig som forståelsen av barn og unge som en annerledes målgruppe forsterkes.
- Problemstillingene ved formidling av kunst til barn og unge er mange av de samme som ved kunstformidling generelt.
- Kunstaktører har vist til dels liten interesse for betydningen av kunnskap om barns forhold til kunst rettet mot den målgruppen.
- Samarbeid mellom og samforståelse på tvers av pedagogiske og kunstneriske perspektiver er en løpende utfordring.
- Kunstnere som har kompetanse på og forståelse for samspill med barn, kan skape svært gode kunstmøter og resultater.
- Det er en utfordring å produsere kunst som både skal tilfredsstillе profesjonelle kunstkriterier og involvere egenaktivitet for og dialog med barn

Mange av disse problemstillingene kjenner vi tydelig igjen i Kunstløftets praksis og målsettinger. Dette gjelder blant annet preget av å arbeide med ambisjoner på flere områder parallelt: produksjon av kunst, formidling av kunst, bygge opp samarbeid mellom aktører, utvikle refleksjon og diskusjon.

Om kunst og pedagogikk

De siste to tiårenes faglige diskusjon om forholdet mellom kunst og barn har til tider vært preget av polarisering og skjematisk dikotomier. Et felles trekk ved store deler av litteraturen er at den vektlegger det grunnpoeng at kunstprosjekter for barn innebærer et *møte* – mellom to forståelsesformer, to diskurser, to logikker og to sett kvalitetskriterier. Begrepene som brukes om disse møtene, er ulike, men mange av begrepene dreier seg om et møte mellom kunst og pedagogikk, og beskriver dette som et møte mellom kulturer – med tilhørende problemstillinger og utfordringer. Både prosjektevalueringer og utredninger har fokusert på at vellykkede kunst-

prosjekter for barn er avhengig av en god dialog mellom disse to perspektivene.

Det eksisterer en tilsynelatende seiglivet uenighet om det rette forholdet mellom kunst og pedagogikk, og om hvilket kvalitetsbegrep og hvilken kvalitetsforståelse som er mest relevant i kunstprosjekter for barn og unge. Diskusjonen om forholdet mellom kunsten og pedagogikken dreier seg blant annet om hvilken størrelse som skal tjene hvilket formål. Er det slik at kunsten er og skal være et godt verktøy i pedagogikkens tjeneste, og bidra med en måte å lære på som utfyller den tradisjonelle undervisningen? Er det slik at pedagogikken skal hjelpe kunsten til å kunne formidles bedre og dermed gi kunsten større gjennomslagskraft overfor barn og unge? Eller er det slik at pedagogikken og kunsten skal samvirke for å bygge opp barnets egen kreativitet og skaperkraft, med andre ord gi barna selv en mulighet til å være utøvende og skapende? Alle disse tre utgangspunktene finnes igjen i ulike kombinasjoner i de siste to tiårenes kunstprosjekter for barn og unge.

I tillegg har diskusjonen også dreiet seg en del om kunstformidlingens arena og kontekst, og dette er en diskusjon som særlig har tatt utgangspunkt i en estetisk diskurs. Et ferskt eksempel på et innlegg i en slik diskusjon kom fra tidligere kulturminister Ellen Horn (også egentitulert som Den kulturelle skolesekkens mor), som i et innlegg i Aftenposten i anledning av Den kulturelle skolesekkens 10-årsjubileum advarte mot at kunstens magi forsvant i skolens hverdagslighet. Spesielt var Horn skeptisk til gymsalers evne til å være magiske arenaer (Horn 2011).

Kunstløftet legger eksplisitt vekt på å fremme kunstopplevelser også utenfor de rammer og den arenaen som utgjøres av skole og læreplanverk.

For flere av informantene til denne evalueringen fungerer pedagogikk som et begrep å spenne ifra mot, å ta avstand fra, for å beskrive hva for eksempel Kunstløftet skal prioritere og ikke skal prioritere. Samtidig er det noen som mener at dikotomien mellom kunst og pedagogikk ikke lenger har relevans og er utdatert. En informant sier for eksempel at «den gamle dikotomien mellom pedagogikk og kunst er i ferd med å smuldre litt opp». Samme informant vektlegger også at det er avstander mellom feltene, og at de har mye å tjene på å innse at det er relevant kunnskap hos «den andre»:

Det som jeg er veldig nysgjerrig på, er når kunstfeltet skal oppdage pedagogene som en ressurs. [...] Skolen har mye å hente i kunsten, og kunsten har mye å hente i skolen.

Det er samtidig enkelte trekk som tyder på at det i løpet av Kunstløftets prosjektperiode har foregått en viss endring i forholdet til det pedagogiske. Prosjektlederen har for eksempel denne refleksjonen om pedagogikkbegrepet:

Det er ganske mange som søker som har et kunstpedagogisk formål med prosjektet sitt – at det ikke primært er verkproduksjon, men er et læringsformål i en eller annen form.

Kunstløftet har gått fra å være litt småhissig på at det vil vi ikke ha noe med, til heldigvis å skjønne, for det var en liten milepæl når Seanse hadde en konferanse på Litteraturhuset i Oslo, så inviterte de en svensk sosiolog. Hun hadde jobbet med en scenisk produksjon i Nord-Sverige, et enormt materiale hvor hun hadde snakket masse med ungdom; hvordan mottar de verket, hvordan tenker de om det, hvor differensiert er publikumsgruppen, hva er samsvaret mellom kunstnerens tenkning i formålet og hvordan dette mottas osv. Og da lærte jeg litt om at pedagogikk er selvfølgelig også faget om nettopp, kommunikasjon med unge mennesker og hvordan ting mottas, og hvilke persepsjonsforutsetninger de har og det kan selvfølgelig kunst og bør kunsten være interessert i. Så den dikotomien som liksom har eksistert, eller den hangen til å distansere seg, den oppsto også fordi at jeg, slik jeg leste oppdraget var det veldig nødvendig å frigjøre kunstløftprosjektene fra den instrumentelle konteksten veldig mye av denne kunsten har eksistert i. [...] Så det jeg sier er at vi prøver å bli klokere på hva slags type tenkning om pedagogikk som kan være relevant for den kunstproduksjonen som kunstløftet etterlyser.

Samtidig er det tydelig at det i Kunstløftets utgangspunkt, i målsettinger, praksis og kvalitetsvurdering eksisterer en vedvarende ambivalens i forhold til pedagogiske problemstillinger. Kunsten er primær og pedagogikken eventuelt sekundær. Kunsten er utgangspunktet, men pedagogikken kan, dersom den brukes godt nok, være dens verktøy.

Kunstløftet er et kulturpolitisk prosjekt som både har tidligere forløpere og beslektede nåværende tiltak. Det står i en etter hvert nokså lang tradisjon av kulturellrådinitierte eller -støttede prosjekter som har det til felles at de ønsker å gi kunstproduksjonen for barn og unge et løft, samtidig som refleksjonen og kunnskapen om koblingen kunst og barn ønskes forbedret. Forholdet mellom Kunstløftet og tilgrensende satsinger på kultur for barn og unge skal behandles nærmere i kapittel 3.

Kunst for barn og denne kunstens prestisje

Det kunstprosjektene innenfor Kunstløftet har til felles, er at de enten er laget for barn og unge, eller at de skal formidles til denne målgruppen. Forhol-

det mellom kunst og barn er det mange, sterke og divergerende oppfatninger om. En oppfatning som finnes hos enkelte aktører, er at begrepene «kunst» og «målgruppe» er inkommensurable, altså at de ikke lar seg forene. Når kunst er rettet mot en målgruppe, slutter det innenfor en slik forståelse å være kunst. På en motsatt kant vil andre hevde at kunstens kvalitet, eller preg av å være kunst, *ikke* er noe som påvirkes av hvorvidt kunsten er intendert for et ungt eller et voksent publikum.

Et åpenbart fellestrekk, både for synspunkter blant våre informanter og i faglitteratur som dreier seg om kunst og barn kunst, er at det legges stor vekt på det relasjonelle aspektet ved kunsten. Med en relasjonell vektlegging trekker man hovedfokusset vekk fra verket og over på den konteksten verket inngår i. I et relasjonelt fokus ligger videre at kunsten oppstår i den *relasjonen* som skapes mellom kunstverket og kunstpublikummet, eventuelt at det er nettopp denne relasjonen som *utgjør* selve kunstverket.

Dermed berører man også et prinsipielt skille i estetisk teori, som kun skal refereres kort i denne sammenhengen: forskjellen mellom en autonomiestetikk og en relasjonell estetikk. En autonomiestetisk tilnærming innebærer at et kunstverk skal vurderes, behandles og forstås på sine egne premiser. Det vil si at enhver form for vurdering av kunsten, blant annet en vurdering av kunstens kvalitet, tar utgangspunkt i det som tilgjengeliggjøres i og med verket. Autonomiestetikken har i perioder vært en dominerende form for innfallsvinkel til hvordan kunstverk skal forstås og fortolkes, men det har også vært tydelige forskjeller mellom de ulike kunstfeltene. Det har for eksempel vært hevdet at litteraturresepsjon og -vitenskap har vært sterkt preget et autonomiestetisk paradigme (jf. Østenstad 2003).

Det motsatte av en autonomiestetikk vil være en *relasjonell* estetikk. Dette begrepet ble lansert av den franske kunsthistorikeren og kuratoren Nicolas Bourriaud for å beskrive viktige strømninger i 1990-tallets kunst, der publikums *delta-gelse* i verkene var det som konstituerte dem (Bourriaud 2007). Begrepet betegner også en mer generell måte å forholde seg til kunst på, som i motsetning til en autonom estetikk tar utgangspunkt i verkets relasjoner med omverdenen, med ulike kontekster og med sitt varierende

publikum, når fortolkning eller vurdering gjennomføres.²

En plausibel hypotese om årsaken til den antatt lavere prestisjen for kunst for barn kan nettopp ligge i forholdet mellom det autonome og det relasjonelle. Autonomi og uavhengighet vil for mange settes høyere enn forbehold og avhengighet. Det er for mange aktører i kunstfeltet et grunnleggende ideal at kunst og kunstproduksjon skal være autonom, fri og uavhengig. Pierre Bourdieu beskriver kunstfeltet som et spenningsfelt mellom to poler, en *autonom* og en *heteronom* (uselvstendig) pol. Ved den autonome polen av kunstfeltet blir kunsten verdsett ut ifra rent kunstneriske kriterier; mens kunst produsert ved den heteronome polen blir styrt og vurdert utfra mer markeds- og publikummessige hensyn. Samtidig er det den autonome polen som har definisjonsmakt over hva som er god og legitim kunst innenfor kunstfeltet (jf. Bourdieu 1993).

Med Bourdieus begreper har altså autonomi større verdi og nyter større anerkjennelse enn heteronomi. Dersom kunst for barn oppfattes som heteronom og dermed som en mindre anerkjent form for kunst, forutsetter dette imidlertid to ting: På den ene siden at man fortolker kunstproduksjon for barn som en kontekst som er preget av nettopp forbehold og avhengighet, der målgruppekonteksten oppfattes som en kunstnerisk begrensning. På den andre siden forutsettes også at den kunstproduksjonen som *ikke* rettes mot barn, har en slik ettertraktet autonomi og uavhengighet, at man i øvrige former for kunstproduksjon ikke tar forbehold, at kunsten ikke er avhengig av spesifikke kontekster. Det kan argumenteres for at begge disse forutsetningene eller oppfatningene er problematiske.

Blant de informantene som er intervjuet i vår undersøkelse, og som delvis har kommet til orde gjennom sitater, er det gjennomgående en holdning til barne- og ungdomskunst at den verken er, bør eller skal være kvalitativt underlegen øvrige former for kunst.

Samtidig kan det være et metodisk poeng at man med det ikke får fatt i de stemmene som ikke er involvert i kunstproduksjon for barn og unge, og som presumptivt kunne hatt en mer negativ holdning til hvilke muligheter og begrensninger som ligger i en slik kunstnerisk praksis. Informantene har alle en direkte eller indirekte erfaring med kunst for barn og unge, og vil trolig være i utgangspunktet positivt innstilt til denne kunsten og dens muligheter og kvaliteter.

Kunst og prestisje – god, mindre god og dårlig kunst

Å hevde at en del av et kunstfelt har lav prestisje, impliserer naturlig nok at det finnes et visst hierarki av prestisje – at det finnes kunstområder med høyere prestisje enn andre. Påstanden impliserer også at prestisje i seg selv er en verdi det er mulig å ha mer eller mindre av – det er en analog størrelse, ikke bare noe man enten har eller ikke har. Et mulig utgangspunkt for en slik påstand kan også ligge i noen etablerte hierarkier for anerkjennelse av kunst, jf. forholdet mellom det autonome og det heteronome: Fri er bedre enn bunden, autonom bedre enn uselvstendig, egeninitiert bedre enn bestilt m.m. Antatt «fri» kunst blir i dette perspektivet bedre enn antatt pedagogisk kunst; kunst som vil eller skal noe, er mindre bra enn kunst som ikke vil eller skal noe. I engelske betegnelser finner vi at «fine arts» oppfattes som mer anerkjent enn «decorative arts» og «applied arts», at «arts» er bedre enn «crafts» m.m., akkurat som kunst anerkjennes mer enn kunsthåndverk, som anerkjennes mer enn håndverk. Alle disse antatte hierarkiene eksisterer imidlertid primært innenfor et felt, et kunstfelt i bourdieusk forstand, som anerkjenner disse formene for logikk.

Innenfor en autonom forståelse av hva kunst skal, bør og kan være, oppstår det også hierarkier knyttet til grad av autonomi. Nedover i et slikt hierarki finner man for eksempel kunst som på en eller annen måte er formålsbasert. Et eksempel på dette kan være kunst som har et politisk siktemål. Den tyske kunstfilosofen Boris Groys argumenterer på sin side i boka *Art Power* for at også den direkte politiske og propagandistiske kunsten hører hjemme i kunsten. Politisk kunst står i manges øyne lavere enn den kunsten som ikke er politisk, nettopp fordi den er skapt med et direkte formål, som også springer mottageren av kunsten direkte i øynene. Slik kan eller vil politisk kunst degraderes i et hierarki på en måte som kan sammenlignes med pedagogisk kunst, siden begge er formålsbaserte. En politisk kunst er det motsatte av subtil og sublim (som er størrelser som verdsettes høyt i en tradisjonell estetisk oppfatning av hva kunst er og bør være). Kunst med et formål fjerner det meste av mystikken fra spørsmålet om «hva dette egentlig er for noe», og med det den spekulasjonen og uklarheten og åpenheten for personlig fortolkning

2 I evalueringens vedlegg gjennomgår Arne Marius Samuelsen noen tilstøtende spørsmål, i tilknytning til vurderingen av utvalgte Kunstløftet-prosjekter.

som mange mener god kunst skal gi muligheten til. Vi finner en parallell forståelse av den rene kunsten som den gode kunsten hos den amerikanske filosofen James Feibleman. Feibleman skrev i 1971 artikkelen «Bad Art», og med det er han en av få som har forsøkt å systematisere hva som egentlig menes med dårlig kunst. Feibleman setter opp åtte ulike kriterier for hva som kan gjøre kunst dårlig:

Kunst er ifølge Feibleman dårlig

- 1) when the parts are more important than the whole in a work of art
- 2) when morality supercedes beauty
- 3) when technique exceeds content
- 4) when previous standards of the beautiful are employed in repetition
- 5) when conventional evaluations are allowed to govern new work
- 6) when pity replaces emotion
- 7) when there is no organization or direction
- 8) when art is directed to ends other than the aesthetic

(Feibleman 1971:63).

Det er særlig det siste punktet til Feibleman som er interessant her. Kunst blir altså i dette perspektivet dårlig dersom den rettes mot andre formål enn de rent estetiske. Feibleman utdyper: «[W]hen works of art are perverted to other uses at the expense of their own autonomous claims, then the result is genuinely bad art» (Feibleman 1971:71).

Feiblemans systematisering av dårlig kunst er en modell som har begrenset praktisk nytte. Den er imidlertid interessant som en rendyrking av et syn på hva kunst skal være for å være kunst. Feiblemans system er preget av et tradisjonelt estetisk perspektiv. Dersom disse distinksjonene snus hundre og åtti grader, får man nettopp det klassiske synet på hva *god kunst* er, hva kunst er og nødvendigvis må være: en 1) estetisk tiltalende og 2) original 3) helhet, som vekker 4) emosjoner og skjønnhetssans, og som har 5) estetisk form og emosjonelt innhold som sitt 6) eneste formål. Hvis ett eller flere av disse kriteriene ikke er oppfylt, er den aktuelle kunsten, pr. definisjon og med nødvendighet, *dårlig*.

Kunstsosiologiske forutsetninger og teorier om prestisje

Kunstsosiologisk forskning har gjennomført nokså omfattende analyser av autonomi, av smaks- og verdihierarkier og av hvordan kunstneriske felt styres av

interne logikker. Et begrep som samler flere av de viktigste perspektivene for denne forskningen, er *prestisje*.

Prestisje er også et fenomen som er sterkt knyttet til omkretsen av det felt eller område den gjelder innenfor. Prestisje oppstår gjerne innenfor et etablert område, og forvaltes og fordeles av aktører innenfor dette området eller feltet. Det er samtidig ikke vanskelig å finne eksempler på at prestisjehierarkier oppstår innenfor prestisjehierarkier – at det for eksempel blant utøverne av et yrke eller en aktivitet med høy prestisje finnes egne vurderinger av prestisje som gjelder innenfor denne gruppen. Man kan tenke seg legeyrket som et illustrerende eksempel på dette. Det er åpenbart at å være lege er blant yrkene med høyest prestisje i den allmenne befolkningen. Siden er det klart at blant leger gir det større prestisje å være kirurg enn å være allmennpraktiker. Videre gir det trolig høyere prestisje blant kirurger å være hjernekirurg enn å amputere ekstremiteter. Den samme hierarki-på-hierarki-modellen kan man etter alt å dømme kjenne igjen i alle yrker der det kreves spesialisert og høy kompetanse.

Begrepet «prestisje» stammer etymologisk fra fransk *prestige*, og defineres gjerne som «anseelse» el. innflytelse (for eksempel i Kunnskapsforlagets fremmeordbok). Interessant nok har begrepet opprinnelig hatt et mer negativt ladet innhold, i retning av pompøs, overflatisk prakt, og det latinske opphavet i *prestigium*, antyder dette. *Prestigium* betyr opprinnelig «illusjon» eller «triks». Denne siden ved begrepet har forsvunnet, i det minste i det nordiske språkområdet. Det nærmeste man kommer synonymer til ordet slik det brukes i hverdagspråket, er *respekt* eller *anseelse*.

Begrepene «respekt», «anseelse» og «prestisje» har det til felles at de betegner den verdi som tillegges noe eller noen slik det vurderes gjennom *andres* øyne. Prestisjefenomenet kompliseres også av at det ikke er likegyldig hvilke øyne prestisjen vurderes gjennom. Det kan ofte være langt viktigere å bli anerkjent av sine likemenn enn av en uopplyst allmennhet uten innsikt i de mer subtile forskjellene i de interne prestisjehierarkiene. Utenfor et universitet gir det prestisje at man arbeider ved et universitet, mens innenfor universitetet er en stilling innenfor for eksempel studieadministrasjon lite prestisjefyllt. Det samme er åpenbart tilfelle innenfor kunstverdenen – minst like viktig som selve vurderingen er hvem som kommer med vurderingen, og i hvilken kontekst vurderingen kommer frem. For å ta et banalt eksempel: hvis en kunstner får rosende

omtale både av sin bestemor og av en høyt respektert kritiker, er det liten tvil om hvilken vurdering som både kan påvirke kunstnerens anseelse og karriere.

Prestisje er et relasjonelt fenomen som oppstår imellom aktørene i et felt. Prestisje står med andre ord alltid i forhold til noe, og kan ikke reduseres eller objektiveres til et fast analytisk objekt. Dette gjør det også til en analytisk utfordring å studere prestisje. Her snakker vi om størrelser som ikke er objektive, men som gjennom sin tverr-subjektive og sterke posisjon får et skjær av det objektive, og, om ikke annet, blir reelle og objektive i sine konsekvenser.

I likhet med spørsmålet om hvem som egentlig tillegger noe større eller mindre prestisje, er det et like viktig og like vanskelig spørsmål hvem som *oppfatter* forskjeller i prestisje – hvor, hvordan og i hvem prestisjeforskjeller er forankret. Her er det flere roller som yter sitt – kunstpolitiske aktører, kritikere, samlere, gallerister o.a., kunstnere, publikum osv.

Dag Solhjell beskriver anerkjennelse på denne måten: «Anerkjennelse betyr å motta symbolske belønninger som rangerer høyt i kunstinstitusjonene, dvs. belønninger fra agenter i kunstinstitusjonen som selv har høy status. Bare agenter med posisjoner i det eksklusive kretsløpet har så høy status at de kan gi symbolske belønninger som fører til anerkjennelse. *En anerkjent kunstner er derfor en kunstner som har mottatt symbolske belønninger fra agenter i det eksklusive kretsløpet*» (Solhjell 1995:43, kursivert i original).

Kunstsosiologen Howard Becker behandler lignende problemstillinger under overskriften *Reputations*. Ifølge Becker kan både enkeltartister, enkeltverker, kunstneriske retninger og kunstneriske medier preges av ulike omdømmer/«reputations». Han skriver for eksempel om ulike medier at deres kunstneriske omdømme er svært ulikt:

Some media, such as easel painting in oils, have the highest possible reputation; they are art and no doubt about it. Other media, such as weaving or glassblowing, have lower reputations as minor or decorative arts. Still others (quilting or whittling³) have the reputation of folk arts or (soap operas or rock music) popular arts and the media of some totally idiosyncratic productions [...] don't even have a name, let alone a reputation. In each case, the reputation of the medium is a judgment as to the possibility of doing serious, important, or great art in it (Becker 2008:359).

Becker kunne i sin omtale av *reputation* åpenbart utvidet denne også til å omfatte kunst i forhold til

ulike målgrupper, alternativt kunst med ulike formål. Graden av prestisje vil med Beckers formulering i så fall være en funksjon nettopp av «a judgment as to the possibility of doing serious, important, or great art». Becker forklarer hvordan *reputation* oppstår ved å påpeke at det er et resultat av «the collective activities of the art worlds» (Becker 2008:362). Han utdyper det flerdimensjonale og kollektive ved *reputation* slik:

All the cooperation which produces art works, then, also produces the reputations of works, makers, schools, genres and media – reputations which are a shorthand for how good the individual work is, whether or not a school is on a fruitful track, and whether genres or media are art at all (ibid.).

Pierre Bourdieu er blant de viktigste bidragsyterne til teorier om hvordan kunstfeltet (eller kunstfeltene) har utviklet en egen logikk og et eget system, samt om hvordan disse fungerer i praksis. Sentralt i Bourdieus teorier om kunstfeltet står blant annet ideer om hvordan et slikt felt forvalter anerkjennelse og prestisje. Anerkjennelse kan for eksempel komme til uttrykk i skillet mellom legitim og illegitim kultur. Kultur eller kunst blir legitim gjennom en prosess Bourdieu referer til som *konsekrering* (Bourdieu 1993:120 f.). «Konsekrering» (eng. *consecration*, fr. *consecration*) er i utgangspunktet et teologisk begrep som betegner helliggjøring, å gjøre noe hellig, og betegner særlig den prosessen som foregår i den kristne nattverden når oblater blir legeme og vin blir blod – den såkalte transsubstansiasjonen. Bourdieu beskriver den *kulturelle* konsekrering som en prosess som foregår gjennom at aktører som har makt til å konsekrere, bruker denne makten til å anerkjenne og inkludere kunstnere eller kunstverk. Aktørene med slik makt representerer ulike former for konsekrerende autoritet – som enkeltstående kritikere, som representanter for institusjoner, som fremstående forleggere, gallerister o.l.

Bourdieu poeng med å bruke en teologisk analogi, noe han langt fra er alene om i analyser av kunstfeltet (jf. for eksempel Røyseng 2007), er blant annet at det helliggjorte løftes over i en annen form for logikk. Begrepet om helliggjøring er også en funksjonell analogi fordi det antydes at det som er konsekrert, er hevet over diskusjon og over det hverdagslige og menneskelige. Det konsekrerte er langt vanskeligere å sette spørsmålstegn ved enn det som

3 Whittling = treskjæring.

ikke er det, blant annet fordi man da kan bidra til å undergrave den logikken som opprettholder feltet som sådan. Konsekkrering er også en anerkjennelse fra de aktørene som kunstnerne selv anerkjenner. Dette viser også at det er en form for potensiell sirkelbevegelse i systemer for tilskrivning av prestisje: For å kunne forvalte anerkjennelse må anerkjennerne anerkjennes av de som skal anerkjennes.

En bred og en smal kontekst

Både Kunstløftet som prosjekt og den foreliggende evalueringen bør perspektiveres i forhold til to kontekster – en bredere og en smalere. Den bredere konteksten er knyttet til de kunstsosiologiske forut-

setningene som ligger til grunn for hvordan anerkjennelse og prestisje forvaltes og forhandles. Prestisje og/eller anerkjennelse er en skjør valuta som både oppstår og verdilades, eventuelt devalueres, relasjonelt. Med andre ord må alle forsøk på å forstå eller arbeide med prestisje integrere et blikk for en slik bredere, systemorientert kontekst.

Den smalere konteksten ligger i barn og unge som kulturpolitisk satsingsområde. Kunstløftet som prosjekt er både en arvtager og et eksempel på en type satsning som både i tid og i bredde er mer omfattende enn Kunstløftets rammer. Denne kulturpolitiske konteksten og konkrete tiltak som hører med i denne konteksten, skal vi behandle nærmere i det følgende kapittelet.

Kunstløftet og andre kulturpolitiske satsinger for barn og unge

Dette kapittelet dreier seg om Kunstløftet som kulturpolitisk prosjekt. I det følgende blir Kunstløftet vurdert i forhold til tilgrensende og beslektede satsinger overfor barn og unge. Dette gjelder særlig på to områder: Kulturrådets prosjektstøtte for barne- og ungdomskultur, og Den kulturelle skolesekken.

Kunstløftet og prosjektstøtten for barne- og ungdomskultur

I Norsk kulturråd er Kunstløftet faglig underlagt arbeidet med barne- og ungdomskultur og administrativt underlagt Flerfaglig seksjon. Kunstløftet skiller seg ut innenfor Kulturrådets faglige portefølje, siden det er organisert som et tidsavgrenset prosjekt med tilhørende prosjektleder. Gjennom organiseringen, samt gjennom satsingen på egen nettside / eget domene og med egen referansegruppe, styringsgruppe og redaksjonsråd, fremstår Kunstløftet like mye som et sideordnet som et underordnet prosjekt. I det praktiske og administrative arbeidet fungerer det også slik. Søknader til Kunstløftet behandles i de samme utvalgsmøtene som prosjektsøknadene til barne- og ungdomskultur, men i en separat møtebolk. Fra utvalgsmøtene kommer det så to referater – et for Kunstløftet og et for de ordinære prosjektsøknadene.

En administrativ og faglig utfordring for arbeidet med kultur for barn og unge er at dette både kan ses på som et eget *felt* og som et område som er en integrert del av de ulike kunstfeltene. En av de ansatte i Kulturrådet vektlegger hvordan arbeidet med barn og unge er et tverrfaglig arbeid, og et arbeid som innebærer kontakt med de øvrige avdelinger og fagområder i Kulturrådet:

Barn og unge er et tverrkunstnerisk område der vi jobber med prosjekter som har med alle kunstområdene å gjøre. Og vi har i utstrakt grad dialog med de andre fagområdene i huset.

Selv om Kulturrådet har en eksplisitt satsing på barn og unge, og selv om kultur for denne målgruppen er et av de strategiske målene for Kulturrådet, er det enkelte som mener at arbeidet med dette formålet nedprioriteres internt. Dette utdypes eksempelvis med at fagutvalget for barn og unge er det eneste utvalget (med unntak av utvalget for Rom for kunst) som ikke har et rådsmedlem i utvalget, og at det krever mye arbeid å få gehør for problemstillinger som er relevante for dette fagområdet.

Det er naturlig å sammenligne Kunstløftet og de prosjektmidlene som Kunstløftet forvalter, med den øvrige avsetningen til barne- og ungdomskultur, det som formelt heter Prosjektmidler Barn og unge. Hvordan oppfattes disse to støtteordningene? Hvordan skiller de seg fra hverandre? Hvordan kommuniseres forskjellene mellom disse to?

Vi kan gripe tak i det siste først. I utlysningstekstene på Kulturrådets og Kunstløftets hjemmesider spesifiserer man et stykke på vei hvilke prosjekter og søknader som hører hjemme hvor. Her står det blant annet:

I hovedregel gjelder:

Søknader fra profesjonelle kunstnere, kunstmiljøer eller formidlere om støtte til produksjon eller utvikling av verk/arenaer/ formidling etc. for barn og unge rettes til Kunstløftet (Klikk her for utlysning ...).

Søknader om støtte til produksjonsprosjekter i barne- og ungdomskulturen rettes til Prosjektstøtte barne- og ungdomskultur (se under).

Kulturrådet prioriterer tiltak av høy kvalitet som prøver ut nye formidlingsmåter, som tar for seg nye kunstuttrykk og/eller etablerte uttrykk på nye måter, samt tverrkunstne-

riske tiltak. Det gis videre prioritet til tiltak som bidrar til å fremme et språklig og kulturelt mangfold, samt tiltak rettet mot de yngste barna.

Følgende kan ikke få støtte i noen av ordningene: Utvikling og produksjon av undervisningsmaterieell, innkjøp av utstyr, klasseturer og studiereiser i inn- og utland, student- og utdanningstiltak, drift av fast kursvirksomhet og kurs/workshoper der opplæring alene er målet, ordinær drift av organisasjoner og institusjoner.

Utlysningstekstene til de to ordningene kan ikke sies å bidra til en tydelig avklaring av hvilke prosjekter som hører hjemme hvor. Det er eksempelvis nokså små forskjeller mellom formuleringen *produksjon eller utvikling av verk/ arenaer/ formidling etc. for barn og unge*, som dekker prosjekter i Kunstløftet, og *produksjonsprosjekter i barne- og ungdomskulturen*, som dekker prosjekter som skal rettes til prosjektstøtten for barn og unge. Videre formidles en generell prioritering for begge ordningene og en utdyping av hva som ikke kan få støtte i noen av ordningene. I begge ordningene prioriteres høy kvalitet, nye kunstuttrykk og tverrkunstneriske tiltak. På den annen side utelukker begge ordningene for eksempel utdanningstiltak, og kurs eller workshops der «opplæring alene er målet».

I Kulturdepartementets budsjettproposisjon omtales de to støtteordningene slik:

Som en del av dette prosjektet [Kunstløftet] gis det støtte til nyskapende kunstproduksjoner for barn og unge og til formidling av slike prosjekter. Fra den øvrige prosjektstøtten gis det i hovedsak tilskudd til prosjekter der barn og unge selv er deltakere (Prop. s. 1 (2010–2011)).

I denne korte omtalen settes det opp et nokså tydelig skille mellom nyskapende kunst på den ene siden og barn og unges medvirkning og kulturelle utfoldelse på den andre.

Forholdet mellom de to ordningene berøres også av flere informanter. Både innenfor og utenfor kulturrådssystemet, dvs. både blant de som arbeider med søknader og søknadsadministrasjon, og blant de som har et eksternt forhold til Kunstløftet, eksisterer det en gjennomført oppfatning av at Kunstløftet er støtteordningen for en «renere» form for kunst, sett i forhold til prosjektstøtteordningen for barn og unge. Begrepene som brukes for å utdype denne oppfatningen, er ulike. Et utvalgsmedlem sier at «kravene er litt større» til det kunstneriske, og at Kunstløftet retter seg mot den «profesjonelle kunsten». Et annet medlem nevner at eksempelvis kunsthåndverk kan høre

inn under barn og unge-ordningen og *ikke* Kunstløftet, siden det ikke kan regnes som kunst. En ansatt i Kulturrådet sier at barn og unge-støtten ikke går til «rene kunstproduksjoner». En kunstner oppfatter på sin side skillet mellom de to ordningene som at Kunstløftet er stedet for det nyskapende og grensesprengende, mens barn og unge-støtten går til mer tradisjonelle prosjekter.

Det er også en forskjell på hvem som søker midler fra de ulike ordningene, slik det blir beskrevet av en informant involvert i administrasjonen av disse:

Grovt sett vil jeg si at det er mer klare kunstinstusjoner, mange flere kunstnere og kunstnergrupper som søker Kunstløftet, det er mye mer av type kommuner, eller andre på en måte ansvarlig for å drive aktiviteter for barn og ungdom, som søker på prosjektstøtten.

Samtidig er det åpenbart at det er overlappinger i praksis mellom ordningene – prosjekter kan flyttes begge veier imellom de to avsetningene.

Samme informant peker på en interessant forskjell mellom de to ordningene med hensyn til hvilke typer kunstuttrykk som søknadene dekker. Utgangspunktet for begge ordningene er å dekke tverrkunstnerisk, men i praksis blir det visse skjevheter. Om prosjektstøtten til barn og unge sier vedkommende for eksempel at «Prosjektstøtte barn og unge får inn veldig få søknader når det gjelder billedkunst, særlig, det er jo en veldig stor overvekt av scenekunst, og musikk». Informanten utdyper dette med å peke på at Kunstløftet gjennom aktivt arbeid i langt større grad har klart å tiltrekke seg søknader fra billedkunstfeltet. Som oversikten i kapittel 5 viser, har 23 % av søknadene i 2009 og 2010 kommet fra dette feltet.

Samtidig er det ikke alle kunstnerne som er like sikre på hvor eget prosjekt har hørt hjemme. En kunstner beskriver prosessen med søknaden slik:

Vi var veldig usikre på om vi skulle søke det som heter Barn og unge eller Kunstløftet, og vi synes det var litt vanskelig utfra nettsidene og generelt å skjønne hva gjør at det faller inn under det ene og hva gjør at det faller inn under det andre. For da søkte vi først Barn og unge og så ble vi bedt om å søke Kunstløftet i stedet. [...] Første henvendelse, da ringte vi Barn og unge, så sa de nei, bare send det til oss, og da søknaden kom inn så skjønnte de på det de fikk, at det burde høre inn under Kunstløftet.

Det er også andre uttalelser som tyder på at skillet mellom de to støtteordningene ikke oppfattes som klart. En av støttemottagerne sier dette:

Men jeg tror også det er litt usikkerhet: 'hva er det [Kunstløftet] i forhold til Barn og unge', vi har snakket litt om det med de jeg jobber sammen med nå, [...] hva er det nyskape i kunst for Barn og unge, hva er kriteriet for at det skal være det?

Samme informant sier også at det kunne vært viktig for Kunstløftet å profilere seg tydeligere som noe annet enn prosjektstøtten til barne- og ungdomskultur.

Det er også åpenbart at det i forvaltningen av midlene oppstår en del tvilstilfeller med hensyn til hvilket prosjekt som hører hjemme hvor. Jevnlige overføres prosjekter eller søknader mellom ordningene etter en vurdering i Kulturrådet av hvor de best hører hjemme. Dette gjøres ut fra generelle skjønnsbaserte kriterier i forhold til kunstnerisk nivå, grad av medvirkning av barn og unge, grad av nyskaping og lignende, samtidig som en av de involverte sier at det ikke er noen «sylskarp linje» mellom de to ordningene. Fordelingen av prosjekter mellom disse har også en historisk dimensjon i at kunstnerisk ambisiøse prosjekter som i dag legges til Kunstløftet, ville hørt inn under eller bli støttet av barn og unge-ordningen før 2008, da Kunstløftet ble lansert som ordning.

Kunstløftet og Den kulturelle skolesekken

Kunstløftet er altså et prosjekt som har fellestrekk og et visst slektskap med Den kulturelle skolesekken (DKS). Samtidig er det tendenser til at Kunstløftet blir legitimert som et motstykke til DKS, at Kunstløftet blir definert i forhold til DKS. Her skal det handle om forholdet mellom disse to satsingene på kunst og kultur med barn og unge som målgruppe.

Arbeidet med Den kulturelle skolesekken har siden 2002, da DKS ble vedtatt som varig og landsomfattende, tatt utgangspunkt i at alle barn i den norske grunnskolen skal ta del i flere kulturopplevelser årlig, fordelt innenfor genrene visuell kunst, scenekunst, musikk, litteratur, kunstarter i spill, kulturarv og film. Fra 2009 er også den videregående skolen inkludert i satsingen. DKS er en omfattende satsing, både innholdsmessig, administrativt og økonomisk: Siden 2002 har om lag en milliard kroner blitt brukt til dette tiltaket. Flere tusen arrangementer, forestillinger og formidlings tiltak har blitt formidlet til flere hundre tusen elever. Mellom 70 og 90 mennesker arbeider full tid med å administrere ordningen. Disse tallene gjør DKS til et av de største kulturpolitiske formidlingstiltakene i Norge noensinne.

DKS tar utgangspunkt i noen grunnleggende premisser. De viktigste prinsippene for satsingen er disse:

- DKS skal være en varig ordning.
- Ordningen skal omfatte alle elever.
- DKS skal bidra til å realisere mål i læreplanverket.
- DKS skal fokusere på høy kvalitet.
- Ordningen skal støtte opp under et kulturelt mangfold.
- Ordningen skal være preget av bredde og regulert.
- DKS skal være basert på et samarbeid mellom kulturlivet og skoleverket.
- DKS skal ha lokal forankring og lokalt eierskap.

Den kulturelle skolesekken skal også dekke ulike genre og kulturuttrykk. De nasjonale føringene viser til at følgende uttrykk skal dekkes av DKS: musikk, litteratur, film, scenekunst, visuell kunst og kulturarv.

Et overordnet mål for arbeidet med DKS er *profesjonalitet*. I St.meld. nr. 8 (2007–2008) står det at «Den kulturelle skolesekken skal medverke til at elever i skulen får oppleve, gjere seg kjende med og utvikle forståing for profesjonelle kunst- og kulturuttrykk av alle slag».

På et grunnleggende nivå er det noen åpenbare likhetstrekk mellom DKS og Kunstløftet. For det første er kvalitet og profesjonalitet utgangspunktet for begge satsninger. Det er kunst og kultur på et høyt kvalitativt nivå, utført av profesjonelle kunstnere, som etterspørres begge steder. For det andre er målgruppen for kunsten sammenlignbar for prosjektene, med det unntak at DKS rettet seg mot barn og ungdom i skolealder, fra 6 til 18 år, mens Kunstløftets kunst rettes mot aldersgruppen helt fra 0 til 20 år. For det tredje er en kunstnerisk tverrfaglighet lagt inn begge steder – det er kulturuttrykk fra flere genre som ønskes formidlet til målgruppen. Samtidig er det også noen åpenbare strukturelle forskjeller mellom Skolesekken og Kunstløftet. Disse er primært knyttet til forholdet til skolen og til konteksten for barnas kunstopplevelser. I Den kulturelle skolesekken foregår det meste av kunstformidlingen i løpet av skolehverdagen og på skolene til barna. Med DKS har gymsaler blitt en av de viktigste arenaer for kulturformidling i Norge i dag, og en svært viktig scene for eksempelvis scenekunsten. Skolen utgjør også konteksten for kunsten på et annet nivå

i Den kulturelle skolesekken. Som vi så var samarbeidet mellom kulturlivet og skolesektoren en av bærebjelkene i Skolesekken. Samarbeidet skal blant annet ligge i forholdet til skolens læreplanverk – for enhver forestilling, konsert eller kulturopplevelse i Skolesekken skal det være mulig å knytte denne til konkrete mål i den aktuelle læreplanen, og til time-tallene for de ulike læringsmålene. I tillegg utgjør skolen en praktisk og logistisk kontekst for Skolesekken – den kunsten som formidles, må tilpasses det som er praktisk mulig innenfor en skolehverdag og i de fleste tilfeller en skolebygning. Her er det en åpenbar forskjell fra Kunstløftet, hvor prosjekter *i utgangspunktet* ikke behøver å forholde seg til denne konteksten. Samtidig er det i praksis en viss overlapping av prosjekter mellom DKS og Kunstløftet.

Forholdet mellom kunstuttrykk og læringsmål har vært omdiskutert gjennom hele Skolesekkens historie. Det har vært en viss motstand, både på prinsipielt og praktisk nivå, mot å knytte kunstopplevelser til konkrete læringsmål. Samtidig har det vært utfordringer for skoleverket i å finne de mål i læreplanene som dekkes av en aktuell forestilling, konsert eller annen kulturopplevelse. Mye tyder på at det har utviklet seg en nokså pragmatisk holdning til dette spørsmålet etter noen års erfaring med DKS.⁴

Hvordan blir så forholdet og forskjellen mellom henholdsvis Kunstløftet og Den kulturelle skolesekken oppfattet og beskrevet av informantene?

Kunstløftet og DKS – gjensidige oppfatninger og potensielt samarbeid

Det eksisterer ulike oppfatninger av hva som karakteriserer Kunstløftet på den ene siden og Den kulturelle skolesekken på den andre siden. I vårt materiale ser det ut til at det er klare ulikheter mellom oppfatningene fra informanter som representerer Kulturrådet, informanter tilknyttet Den kulturelle skolesekken, og kunstnere.

Fra informanter knyttet til Kulturrådet uttrykkes det en viss ambivalens med hensyn til Den kulturelle skolesekken. Det understrekes at Kunstløftet og Skolesekken er helt ulike prosjekter. En informant sier for eksempel: «[J]eg tror Kunstløftet er en helt annet instans og stiller helt andre krav enn Den kul-

turelle skolesekken. [...] [D]et går ikke an å si at DKS for eksempel prioriterer rent kunstneriske formål eller aktiviteter.» En annen informant er skeptisk til den sentrale rollen hun mener DKS har fått som arbeidsmarked for scenekunstnere. Etter hennes oppfatning er det bra at barn får møte kunst gjennom Skolesekken, men samtidig bør ikke ordningen bli for dominerende.

Det finnes også en oppfatning om at DKS ikke bidrar til å heve prestisjen for kunst for barn og unge, som altså er et av målene til Kunstløftet. En informant fra Kulturrådet mener for eksempel at søknader rettet inn mot produksjon av skolesekkprosjekter ikke er gode nok og har hatt en synkende kvalitet. I tillegg er denne informanten bekymret for at kombinasjonen av synkende kvalitet og økende volum har innvirket negativt på den prestisjen som er knyttet til kunstproduksjon for barn og unge.

Videre blir også DKS omtalt som et *tvangstiltak*:

Skolesekken er jo et tvangstiltak. [...] De har ikke noe valg, og det er jo vil jeg si nesten litt kunstfiendtlig, i hvert fall i den tradisjonelle oppfatningen av kunst.

Fra motsatt hold er det en sterk motstand fra representanter for Den kulturelle skolesekken mot å bli plassert i en instrumentell, pedagogisk bås, der skolehverdag og -logistikk begrenser det kunstneriske uttrykket. Sekretariatslederen for Den kulturelle skolesekken sier for eksempel dette om en oppfatning av DKS som en formidler av instrumentell og pedagogisk kunst:

Det er en klisjé, tror jeg. Jeg tror du kan finne pedagogisk tilpasset kunst innen en veldig stram ramme, og kanskje til og med med begrenset kunstnerisk gnist i DKS, men du kan også finne eksperimenterende, nyskapende, spennende produksjoner i DKS. Slik at det blir litt firkantet at den ene gjør det ene og den andre gjør det andre.

En annen informant som arbeider med Den kulturelle skolesekken, uttrykker en lignende oppfatning:

Ja, jeg mener det er kunstige skiller. Det hører jeg også ofte, at DKS, da snakker man om lukkede forestillinger. Men man kan ikke bare sitte og si at, nei, DKS, det er bare kun innenfor skoleverket, og da er det ikke noe bra, så vi må jo se ordentlig teater også. Det er her veldig få ting som irriterer meg mer, for det er ganske mange kunstnere der ute som

4 Det er uansett en løpende utfordring eksempelvis å knytte fastsatte mål for læring til en danseforestilling eller til en rockekonsert. Det som gjøres i praksis, er at man setter opp nokså generelle mål fra læreplanen tilknyttet de enkelte arrangementene. Den regionale administrasjonen av DKS knytter av og til kulturtilbudene til foreslåtte mål, og kan for eksempel omtale disse i katalogen over aktuelle DKS-tilbud (jf. for eksempel Hylland, Kleppe & Berge 2009).

er spesialisert og som er veldig gode på å bruke rommene som finnes som en kunstnerisk utfordring og lage kvalitetsmessig veldig gode ting i forhold til det. Jeg får en følelse av at det er en litt arrogant holdning i forhold til det enorme kunstprosjektet som DKS er. Det sitter altså meget kompetente mennesker på fylkesnivå og setter sammen et repertoar i forhold til en kvalitetsmessig tanke.

Kunstløftets fokusering på kvalitet blir av noen aktører innenfor Den kulturelle skolesekken oppfattet som en nedvurdering av at kvalitet er et sentralt kriterium også innenfor DKS:

Det er nettopp her det er ved kjernen, for Kunstløftet er jo veldig opptatt av kvalitet. Og det er også en av våre viktigste oppgaver. [...] Vi kan godt ha en diskusjon med Kunstløftet om kvalitet, hva vi legger i kvalitetsbegrepet og slike ting. [Men] [i]gjgen så er det måten dette blir kommunisert på til oss, det føles litt sånn ovenfra og ned, arrogant: 'Ja dere trenger vel det å jobbe med kvalitet, dere. Her kommer vi og skal virkelig gå i sømmene på hva dere mener med kvalitet.' Og jeg har ikke noe problem med det, men det kommuniseres på en måte som at dette er noe vi ikke har tenkt på før.

I vårt materiale er det mye som tyder på at diskusjonene knyttet til hva Den kulturelle skolesekken skal og ikke skal være, samt hvilke styrker og svakheter ordningen har, på ingen måte er avsluttet. Et prosjekt som Kunstløftet forholder seg både direkte og indirekte til DKS og er dermed med på å holde en slik diskusjon levende. Det er også slik at alle kunst- og kulturprosjekter rettet mot barn og unge mer eller mindre blir nødt til å forholde seg til Den kulturelle skolesekken, om ikke annet så på grunn av DKS' dominerende størrelse og antall involverte kunstnere og kunstprosjekter.

Samarbeid/koordinering mellom DKS og Kunstløftet
Uansett hvilke oppfatninger som så måtte gjøre seg gjeldende om DKS og Kunstløftet, er det åpenbart at en eller annen form for samarbeid mellom de to ordningene kan være relevant. Vi har spurt flere av informantene om dette temaet.

Noen mener at dette samarbeidet er ganske bra, andre mener det bør bli langt bedre, blant annet med hensyn til hvordan man organiserer vurderinger av kvalitet. En ansatt i Norsk kulturråd peker på at samarbeidet mellom Kulturrådet og DKS i perio-

der har vært godt, særlig i den perioden hvor Kulturrådet forvaltet produksjonsmidler for scenekunst i DKS.⁵ Dette gjelder imidlertid det generelle barn og unge-arbeidet i Kulturrådet og ikke Kunstløftet spesielt. En informant som arbeider med DKS, sier dette om samarbeidet med Kunstløftet:

Vi har vært veldig lite involvert direkte i arbeidet med Kunstløftet. Jeg har vært på et møte en gang, blitt invitert til et annet møte som jeg ikke kunne komme på. [...] Ellers så har jeg hatt lite å gjøre direkte med Kunstløftet og det er på ingen måte samordning av våre aktiviteter eller vårt arbeid.

Aktører fra flere deler av feltet deler en oppfatning av en potensiell gevinst ved et tettere samarbeid mellom Kunstløftet og Den kulturelle skolesekken. Ifølge denne oppfatningen burde det være et felles ønske å få kunstproduksjoner ut til målgruppene, men at oppbygningen av systemene ikke nødvendigvis fremmer dette formålet. Dette har blant annet med hvilke og hvor mange instanser for kvalitetskontroll en kunstproduksjon skal igjennom. En informant påpeker for eksempel at den kvalitetskontrollen som ligger i at en produksjon har fått støtte fra Kulturrådet, ikke burde skape et behov for å gå igjennom nye kontroller for hvert fylke de ønsker å turnere i. Hun sier at dette systemet gir unødvendig mange instanser for kontroll med kvalitet, og gjør avstanden mellom produksjon og formidling unødvendig lang og tungrodd. Dette blir imidlertid sagt i forbindelse med en påpeking av potensielle problemer ved organiseringen av DKS. En annen informant påpeker i samme retning at en bedre koordinering og et tettere samarbeid mellom Kunstløftet og DKS kunne gjort at gode produksjoner blir vist for så mange som mulig.

Samtidig er det i praksis en nokså stor grad av overlapping mellom Kunstløftet-prosjekter og DKS-prosjekter, og mellom kunstnere som får støtte fra Kunstløftet, og kunstnere som arbeider innenfor DKS-systemer. Dette er spesielt tydelig innenfor scenekunst og billedkunst. Noen eksempler på konkrete prosjekter kan illustrere dette:

I 2008 var det seks prosjekter innenfor Kunstløftet som ble tildelt støtte på 250 000 kroner eller mer:

5 Disse midlene ble overført Scenekunstbruket i 2009, som da overtok ansvaret for forvaltningen av midlene under betegnelsen Spenn.

Tabell 1: Tildelinger i 2008 på over 250 000 kroner.

Søker	Prosjekt	Tildeling
Høgskolen i Volda	KunstVerket i Volda – videreutvikling av kultursenter for barn og unge	kr 570 000
Flaatenbjørk kompani	Seksuell empati – videreutvikling av prosjekt	kr 300 000
Lars Notto Birkeland	Den lille prinsen – Orgel-konsertfortelling	kr 300 000
Samovarteateret	Ung, ny og naken i helvetes drittbygda	kr 300 000
Claire de Wangen	Deichmans komplott	kr 250 000
Vest-Agder fylkeskommune	Operasjon Almenrausch	kr 250 000

Fem av disse prosjektene er knyttet til Den kulturelle skolesekken. KunstVerket i Volda ble initiert blant annet for å bidra til å skape flere kvalitetsproduksjoner i Den kulturelle skolesekken. Videre har forestillingene Seksuell empati, Den lille prinsen (Tusen millioner stjerner og en venn), Ung, ny og naken i helvetes drittbygda og Operasjon Almenrausch alle blitt vist i DKS-sammenheng.

I 2009 støttet Kunstløftet blant annet produksjon/utvikling av ca. tolv forestillinger innenfor kategorien scenekunst. Åtte av disse forestillingene er brukt innenfor Den kulturelle skolesekken.

Forholdet mellom Kunstløftet og andre ordninger

Det kan foreløpig konkluderes med at Kunstløftet og Prosjektstøtte barn og unge både er tilgrensende og av til overlappende tilskuddsordninger. Det er imidlertid en viss variasjon med hensyn til hvordan forholdet og forskjellen mellom de to ordningene blir kommunisert, og hvordan det blir oppfattet. Utlysningstekstene til ordningene er ikke svært tydelige på hva som hører hjemme hvor, og, som vi har sett, har også enkelte av kunstnerne vært i tvil om tilhørigheten. På den annen side eksisterer det en ganske samstemt oppfatning i det kulturpolitiske og -byråkratiske apparatet om hvordan skillet mellom støtteformene fungerer – at Kunstløftet er mer utprøvende og mer på den kunstneriske utviklingens premisser, mens Prosjektstøtte barn og unge er mer på formidlingens, egenaktivitetens og *workshopenes* premisser. Det ser ut

til at samarbeidet og arbeidsdelingen mellom de to støtteordningene fungerer tilfredsstillende. Samtidig er det tegn til at det både er litt større uklarheter om hva som hører til hvor, enn det behøver å være, og at administrasjonen av to såpass nærliggende ordninger kan føre til noe parallelt arbeid.

Det er åpenbart at på et konkret prosjektnivå, der scenekunst står i en særstilling, er det et delt eierskap mellom Kunstløftet og Den kulturelle skolesekken til en rekke prosjekter. Disse sammenhengene kan fortolkes på flere måter: Særlig innenfor scenekunst, men også innenfor andre kunstuttrykk, har støtte fra Kunstløftet bidratt til å utvikle produksjoner som siden har turnert innenfor DKS-systemet. Dermed har Kunstløftet også fungert som en produksjonsstøtte for skolesekkforestillinger. På den måten ligger deler av Kunstløftets støtteordning tett opp til den produksjonsstøtteordningen for scenekunst i DKS som forvaltes av Scenekunstbruket, spenn.no. Det er også flere av scenekunstproduksjonene som har fått støtte både av Kunstløftet og av spenn.no.

Dette tydelige sammenfallet på enkelte områder viser at det, i hvert fall innenfor scenekunst, men trolig også på andre områder, er vanskelig å opprettholde en idé om at det er store prinsipielle kunstideologiske forskjeller mellom Den kulturelle skolesekken og Kunstløftet. Om ikke annet viser et delt eierskap til et flertall av scenekunstproduksjonene, og også en samfinansiering av flere av dem, to ting: For det første at den retoriske avstanden er større enn den faktiske, og for det andre at et tettere samarbeid mellom DKS og Kunstløftet er verdt å prøve ut.

Et moment det er verdt å nevne avslutningsvis, er at den formelle og institusjonelle situasjonen til Den kulturelle skolesekken og Kunstløftet ble endret i og med konsolideringen mellom Kulturrådet og ABM-utvikling. Selv om det i en stortingsmelding om skolesekken ble lagt føringer for at sekretariatet for DKS skulle legges til Kulturdepartementet, fortsatte det sin tilhørighet til ABM-utvikling. Når ABM-utvikling (eller mer presist, arkiv- og museumsfunksjonene i det tidligere ABM-utvikling) ble inkludert i Kulturrådet fra og med januar 2011, ble også den nasjonale administrasjonen av DKS og Kunstløftet samlet i samme statlige organ. Det har ikke ligget til vårt mandat å behandle denne nye situasjonen for de to ordningene, men det er åpenbart at spørsmålet om samarbeid ikke blir mindre aktuelt med denne omorganiseringen.

Kunstløftet – organisering, ambisjoner og mål

Dette kapittelet beskriver bakgrunnen for Kunstløftet og hvordan prosjektet og søknadsbehandlingen er organisert internt i Norsk kulturråd. Det analyserer videre hvordan Kunstløftets ambisjoner og mål er formulert og forstått.

Bakgrunn og oppstart

I 2005 vedtok Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur at det skulle bevilges midler for å utrede et nytt grunnlag for arbeidet med barne- og ungdomskultur i Kulturrådet. Utgangspunktet var et definert behov for å heve kvaliteten på og kompetansen om arbeidet med kunst og kultur for barn og unge. Ane Aamodt, daværende rådgiver i Kulturrådet, gjennomførte en utredning med tittelen «Kulturrådet og barn og unge – en utredning», og la denne frem i slutten av 2006. Denne utredningen foreslår blant annet muligheten for å dele opp avsetningen for barn og unge i to deler, der en del går til utviklingsprosjekter og en annen del går til generell søknadsbehandling.

Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur tok initiativet videre gjennom å invitere et av utvalgsmedlemmene, Lars Ove Seljestad, til å skrive en rapport som utdypet diskusjonen i utvalget, og som skulle danne grunnlaget for et utviklingsprosjekt. Prosjektet hadde innledningsvis tittelen «Regionale produksjonsverksteder». Med andre ord var et av utgangspunktene en idé om å etablere et distribuert nettverk for kulturproduksjon, for å sikre en bredere geografisk spredning av slik produksjon. Dette regionale utgangspunktet ser ut til å ha forsvunnet ut av prosjektet.

Prosjektet ble omdøpt til «Kunstverket» og siden «Kunstløftet». Seljestads notat ble gitt navnet «Kunstverket – Kunst for barn og unge», og ble

behandlet i fagutvalget for barn og unge i mars 2007. I etterkant ble administrasjonen i Norsk kulturråd anmodet om å skrive et notat som konkretiserte et prosjekt på denne bakgrunnen. I dette notatet presenterte administrasjonen tre modeller for et kommende prosjekt:

1. Å utlyse kompetanse- og utviklingsmidler til kunstnere som ønsker å produsere kunst for barn og unge.
2. Å utlyse arenaviklingsmidler til eksisterende virksomheter/miljøer som ønsker å gjennomføre en flerårig, nyskapende satsing på kunst for barn og unge.
3. Å jobbe mot regionale myndigheter og institusjoner med tanke på å etablere regionale kompetanse- og produksjonsverksteder der kunstnere som jobber med kunst for barn og unge, kan prøve ut ideer og prosjekter og innhente nødvendig kompetanse.

I rådsmøtet i mars 2007 ble det opprettet en arbeidsgruppe for prosjektet. Denne gruppen bestod av Kulturrådets direktør Ole Jacob Bull, seksjonsleder scenekunst Grete Indahl, fagansvarlig Rom for kunst/Arenautvikling Birgit Bærøe, og fagansvarlige for barne- og ungdomskultur Mariann Komissar og Cathrine Høgset. Rådet bevilget 250 000 kroner til første fase av prosjektet.

Det ble noe senere tildelt 420 000 kroner over Kulturrådets avsetning til barne- og ungdomskultur i 2007. Prosjektet ble fra oppstarten forankret i Kulturrådets overordnede strategi for barn og unge, der et av de sentrale målene er å heve kvaliteten på kunst og kultur for barn og unge.

Arbeidsgruppen for Kunstløftet leverte et notat til Kulturrådets møte i september 2007. I dette notatet ble tre hovedmål presentert for prosjektet, som på dette tidspunktet ble foreslått å hete Kunstløftet. De tre målene var:

- a) etablering og videreutvikling av produksjonsarenaer med rom for utprøvende og nyskapende kunstproduksjon for barn og unge;
- b) utvikling av kunstproduksjoner og formidlings tiltak for barn og unge der det å prøve ut modeller for samarbeid mellom kunstnere og aktører med barnefaglig kompetanse inngår som en del av prosjektet;
- c) utvikling av prosjekter som fremmer dialog, debatt og økt kunnskap blant kunstfeltenes aktører om vilkår og utfordringer knyttet til produksjon og formidling av kunst for barn og unge.

Det ble videre foreslått at kunstproduksjon for aldersgruppen 0–6 år skulle være et delmål, særlig sett i lys av at Den kulturelle skolesekken primært når barn mellom 6 og 19 år.

Beskrivelsene av Kunstløftets mål gjennomgikk et par interessante endringer fra det første til det andre prosjektnotatet. For det første ble ambisjonen om å utvikle regionale produksjonssentre fjernet fra de eksplisitte målene. I det notatet som administrasjonen i Kulturrådet skrev til rådets møte i mars 2007, er regionale kompetanse- og produksjonsverksteder en av de tre modellene som beskrives. For det andre legges det større vekt på kunnskapsutvikling og diskusjon om barnekulturfeltet som sådan – det ønskes kunnskap om «vilkår og utfordringer knyttet til produksjon og formidling av kunst for barn og unge».

Arbeidsgruppen anbefalte videre at en prosjektleder for prosjektet ble tilsatt. Ansvarsområdet til prosjektlederen ble foreslått å være:

- a) utlyse prosjektmidler, kartlegge interessante søkere, gjøre Kunstløftet kjent, avvikle dialogmøter, hjelpe til med søknader og formidle relevant kompetanse/forskning;
- b) søknadsbehandling og dialog med råd og utvalg om erfaring fra utlysning og innkomne søknader;

- c) oppfølgingsfase – dialog med bevilgningsmottagere;
- d) avsluttende fase – rapportskriving m.m.

Det ble også anbefalt at det ble avsatt om lag 4 millioner kroner fra Norsk kulturfonds midler til barne- og ungdomskultur, i tillegg til en tilleggsbevilgning på 450 000 kroner til administrasjon og formidling. (Samlet ble det altså bevilget 670 000 kroner i friske midler til Kunstløftet i 2007.)

Rådsmøtet sluttet seg til og vedtok innstillingen fra prosjektgruppen. Stillingen som prosjektleder ble utlyst i september 2007, i utgangspunktet som et ettårig engasjement. Daværende teatersjef på Teaterhuset Avant Garden, Silje Engeness, ble ansatt i stillingen. Hun tiltrådte i februar 2008.

Organisering av Kunstløftet

Kunstløftet hører administrativt til under Kulturrådets arbeid med og avsetning for barn og unge.

Norsk kulturråd har ingen egen seksjon for barne- og ungdomskultur. Dette området hører administrativt til i Flerfaglig seksjon. Denne seksjonen har også ansvaret for *Billedkunst og kunsthåndverk*, *Rom for kunst*⁶ og *Andre formål*. På det generelle fagområdet *Barn og unge* er det tilknyttet stillingsressurser på en hel stilling. Det er to rådgivere, som arbeider henholdsvis 60 og 40 % med dette området. I tillegg til dette kommer altså stillingen som er direkte knyttet til Kunstløftet.

Kunstløftet ledes av en prosjektleder i full stilling. I tillegg arbeider en webredaktør og skribent med Kunstløftets nettsider. Denne personen er kontrahert med en rammebevilgning og et timeoppsett. Prosjektlederen har et bredt mandat, og er hovedansvarlig for den praktiske gjennomføringen av satsingen. Kulturrådet engasjerte Silje Engenes i denne stillingen fra januar til september 2008, da den ble tatt over av den nåværende prosjektleder Rolf Engelsen.

Styringsgruppe og referansegruppe

Kunstløftet som prosjekt har både hatt en styringsgruppe og en referansegruppe. I Kulturrådets møte i desember 2007 ble det vedtatt en sammensetning av en referansegruppe for Kunstløftet. Deltagerne i denne gruppen var Leif Hernes – koreograf, Tone

6 Rom for Kunst er en avsetning til infrastruktur og arenaer for kunstproduksjon innenfor billedkunst, scenekunst, musikk, litteratur og såkalt tverrkunstneriske uttrykk. Midlene på denne avsetningen støtter for eksempel oppbygging eller utvikling av scener og andre formidlingsarenaer.

Myskja – billedkunstner, og Mariann Komissar fra Kulturrådets administrasjon. I tillegg ble gruppen supplert med litteraturviteren Nina Méd i etterkant av møtet. Referansegruppen er ikke lenger operativ. Formålet med referansegruppen har vært å sørge for en ekstern faglig forankring. I Kunstløftets årsrapport for 2008 står at gruppen skal «komme med faglige innspill og være en dialogpartner for prosjektleder».

Styringsgruppen er intern, og tilsvaret i grove trekk den arbeidsgruppen for prosjektet som ble opprettet i 2007. Det er kun interne medlemmer fra Kulturrådet som sitter i denne gruppen. Pr. mars 2011 består styringsgruppen av Guri Skjeldal – assisterende direktør i Kulturrådet, Mariann Komissar – seksjonsleder for flerfaglig seksjon, samt Cathrine Høgset – seniorrådgiver på feltet barn og unge. Tidligere satt også Birgit Bærøe, seksjonssjef for billedkunst, i styringsgruppen, og Guri Skjeldal erstattet direktør Ole Jacob Bull i gruppen da hans direktørperiode var over.

Styringsgruppen har møttes tre til fire ganger årlig. I rapporten for Kunstløftets andre prosjektår, 2009, omtales styringsgruppen som «faglig dialogpartner og korrektiv og som formelt styringsorgan i organisasjonen». Prosjektlederen for Kunstløftet beskriver denne gruppen som viktig, både for en formell forankring og for en forankring i de ulike fagseksjonene:

Jeg hadde behov for en enhet internt i organisasjonen, med forankring i ledelsen og forankring i fagseksjoner som kunne være samtalepartner på milepælstidspunkter, altså før jeg planla og la til rette for et nytt prosjektår og ved andre anledninger hvis det var behov. Og sånn har det fungert.

Utlysning

Kunstløftet har blitt bekjentgjort og utlyst gjennom flere kanaler. Den viktigste kanalen har vært Kulturrådets og senere Kunstløftets hjemmesider. Det har vært enkelte små endringer i utlysningen siden oppstarten i 2008; blant annet gikk man i en ny utlysning høsten 2009 over til å operere med fortløpende søknadsbehandling og fire årlige frister: 1. mars, 1. juni, 1. september og 1. desember.

Den følgende utlysningsteksten finnes på Kunstløftets hjemmesider:⁷

Formål

Norsk kulturråd har som en av sine hovedsatsinger å heve interessen, anerkjennelsen og kvaliteten på kunst og kultur for barn og unge. I den anledning lyser Kulturrådet ut prosjektmidler som en del av prosjektet Kunstløftet. Midler vil bli gitt til prosjekter som gjennom kunst- eller kunnskapsproduksjon, formidlingsgrep eller nettverksarbeid evner å tilføre feltet nye perspektiver og kvalitetsforståelser. Kunstløftet er et tverrfaglig initiativ og inviterer til prosjekter på alle kunstområder og for alle aldersgrupper av barn og ungdom. Kulturrådet ser samtidig at det er behov for å stimulere til flere gode prosjekter for barn fra 0 til 6 år.

Hva kan det søkes støtte til i ordningen Kunstløftet?

- Kunstproduksjoner for barn og ungdom i alle kunstformer
- Prosjekter som har som mål å etablere eller videreutvikle produksjonsarenaer med rom for utprøvende og nyskapende kunstproduksjoner for barn og ungdom
- Prosjekter som fremmer dialog, debatt, forsøk og økt kunnskap blant kunstfeltenes aktører om vilkår og utfordringer knyttet til produksjon og formidling av ny kunst for barn og ungdom
- Kunstprosjekter som forsker i, eller genererer refleksjon om maktforhold, relasjoner eller andre vilkår knyttet til barn, barndom eller oppvekst
- Gjestespill eller tilsvarende formidlingstiltak på andre kunstområder med målgruppe barn og ungdom (inn- og utland).

Hva kan ikke få støtte:

- Prosjekter som primært har et pedagogisk formål
- Filmproduksjon
- Turnéstøtte

Hvem kan søke?

- kunstnere, kunstnergrupper, kuratorer, formidlere/ pedagoger og arrangører
- virksomheter i det prosjektbaserte kunstfeltet
- kunst- og utdanningsinstitusjoner
- kunstnerorganisasjoner

Krav til søknaden

Søknaden må inneholde beskrivelse av mål, tema, form, virkemidler, formidlingsgrep etc. Vedlegg som framdriftsplan, budsjett og finansieringsplan. CV for kunstnere, formidlere og andre involverte fagpersoner skal følge med.

Det er to interessante sider ved denne utlysningsteksten. Den ene er hva den inkluderer, og den andre er hva den ekskluderer. Utlysningsteksten er sentral fordi den beskriver formål og prosjekttypen i en eksplisitt og konsentrert form, og fordi det er gjennom utlysningsteksten at prosjektet gjøres offentlig kjent. Beskrivelsen av Kunstløftet i denne teksten er nokså bred: Det er for det første fire prinsipielle

⁷ Lest 3.1.2011.

typer av prosjekter som etterlyses: kunstproduksjon, kunnskapsproduksjon, formidlingsarbeid og nettverksarbeid. Konkretisert beskrives det også at gjestspill og oppbygging eller videreutvikling av produksjonsarenaer støttes med midler. Med andre ord støttes både produksjon av ny kunst, formidling av kunst og arenaer for formidling og/eller produksjon av kunst, i tillegg til produksjon av kunnskap og arenaer for kunnskapsutveksling og -utvikling.

Det er også en vesentlig bredde med hensyn til hvem som kan søke på de utlyste midlene. Både kunstnere og kulturarbeidere tilknyttet kulturfeltet – kuratorer, formidlere, arrangører, pedagoger – kan søke. Det kan også organisasjoner og institusjoner av ulike slag: kunstnerorganisasjoner, prosjektbaserte virksomheter, kunstinstitusjoner og utdanningsinstitusjoner. (En nærmere gjennomgang av søkerne foretas i kap. 3.2.)

I utlysningsteksten etterlyses både kunst og kunnskap, både kunstproduksjon og kunnskapsutvikling. Kunsten skal være for barn og unge, den skal være ny, nyskapende og utprøvende. Kunnskapen som utvikles eller formidles, skal være knyttet til barne- og ungdomskunstens vilkår og utfordringer. Samtidig etterlyses det også kunstprosjekter som «forsker i eller genererer refleksjon om» maktforhold og relasjoner som angår barns vilkår. Disse ulike formålene og etterlysningene i utlysningsteksten peker på et særtrekk som blir kommentert senere – at Kunstløftet på flere måter er et *metaprojekt*. Prosjektet både støtter og handler om kunst; det skal støtte produksjon av kunst for barn og unge, samt belyse og til dels også påvirke vilkårene for slik produksjon.

Samtidig som både formål og søkere forstås nokså bredt, er det altså noe som eksplisitt ekskluderes fra Kunstløftet. Dette er, som utlysningsteksten understreker, prosjekter med et primært pedagogisk formål, filmproduksjon og turnéstøtte. Det er etter alt å dømme noe ulike vurderinger som ligger bak disse tre unntakene. Det første unntaket angår det som på mange måter har vært den grunnleggende drivkraften bak prosjektet, nemlig ønsket om å reddykke det kunstneriske fremfor det pedagogiske hensynet i kunstproduksjon for barn og unge (forholdet mellom disse hensynene behandles nærmere i kap. 4). Det andre og tredje unntaket ser ut til å bunne i mer støttetekniske hensyn: Støtte til filmproduksjon (også for barn og unge) kanaliseres pri-

mært gjennom andre kanaler, og turnéstøtte ligger utenfor Kunstløftets formål.

Søknadsbehandling

En svært vesentlig del av arbeidet i Kunstløftet er behandlingen av søknader. Det er søknadene som utgjør den viktigste delen av kommunikasjonen mellom Kulturrådet og kunstnerne, og det er i søknadene at de kunstneriske prosjektene først skal formuleres og beskrives. Søknadsbehandlingen skal vurdere både administrative, formelle, økonomiske og kunstneriske sider ved et prosjekt. Det gjør også at det er mange instanser som er involvert i denne prosessen: administrasjonen i Kulturrådet, Kunstløftets prosjektleder, fagutvalget for barne- og ungdomskultur og Norsk kulturråds rådsmøte.

Kunstløftet introduserte elektronisk søknadsbehandling høsten 2008. Norsk kulturråd planlegger overgang til slik søknadsbehandling for alle støtteordninger. Kunstløftet har fungert som en pilot i denne overgangen. Den elektroniske søknadsbehandlingen innebærer at søkerne fyller ut et elektronisk og nettbasert søknadsskjema. Skjemaet sendes inn, med vedlegg, ved hjelp av et nettbasert verktøy for administrasjon av elektroniske søknadsprosesser. Dette verktøyet heter Kommune24:7 og er utviklet av firmaet Sem og Stenersen Prokom A/S.⁸ Verktøyet er primært utviklet for elektroniske søknadsprosesser i kommunesektoren.

Ingen av informantene, verken i intervju eller som svar på e-postundersøkelse, har kommentert ordningen med elektronisk søknadsbehandling. Det kan enten innebære at ordningen oppfattes som en velfungerende del av søknadsprosessen, eller at eventuelle svakheter ved denne behandlingen ikke er nevneverdige.

Søknadene gjennomgås og systematiseres av administrasjonen i Kulturrådet og av prosjektleder for Kunstløftet. De forberedes så for behandling i Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur. Prosjektleder skriver en oppsummerende presentasjon av de enkelte prosjektene. I tilknytning til denne presentasjonen skriver prosjektleder også et saksframlegg om prosjektet anbefales støttet eller ikke, samt eventuelt med hvilket beløp. Framlegget beskriver prosjektet etter et sett faste parametre: historikk, målsetting, tema, form, kompetanse, mål-

8 Sem & Stenersen Prokom A/S eies av SPAMA, som igjen eies av norske sparebanker, med DnB NOR som største eier.

gruppe, egenart i forhold til Kunstløftets formål, formidling og samarbeidspartnere. Deler av denne teksten er søkers egen, og deler av teksten er formulert av prosjektlederen.

Prosjektleders vurdering i denne fasen og i denne innstillingen er svært sentral for den videre behandlingen av prosjektet det søkes støtte til. Den første og i mange tilfeller kanskje viktigste kvalitative vurderingen foretas i denne konteksten. Vurderingen tar utgangspunkt i Kunstløftets formål, i kvaliteten og originaliteten på søknaden, samt i søknadens formalia (budsjett, CV-er, vedlegg m.m.) og søkerens kompetanse.

Utvalget mottar innstillinger fra Kunstløftets prosjektleder, men også fra prosjektstøtteordningen for barn og unge.⁹ Det er altså to parallelle prosesser som gjennomføres i utvalgsmøtene, i tråd med de to ordningene. Det er også to parallelle referater og tilrådinger til rådsrådet, for henholdsvis Kunstløftet-prosjekter og ordinære barn- og unge-prosjekter. For begge gjelder at utvalgsmøtet har vedtaksmyndighet for prosjekter til og med 300 000 kroner. Det vil si at utvalget selv kan gjøre beslutninger både om avslag og bevilgning til prosjekter. Rådsrådet kan i prinsippet omgjøre disse vedtakene, men kun i positiv retning, dvs. at prosjekter som er vedtatt avslått, kan gjøres om til bevilgninger.

For prosjekter over 300 000 kroner, for prosjekter som skal behandles i flere utvalg, samt for prosjekter som det er dissens om i utvalget, gjelder at utvalget innstiller til Kulturrådet, som så har avsluttende vedtaksmyndighet. Dette gjelder også saker utvalget ønsker at rådet skal ta stilling til.

Etter beslutning i rådsrådet offentliggjøres det referatet i form av en summarisk oversikt over behandlede prosjekter og en endelig tildelingsliste.

Elektronisk prosjekttrom

Kunstløftet har i tillegg til å være et pilotprosjekt i bruken av elektronisk søknadsbehandling også vært pilot når det gjelder bruk av nettbaserte *prosjekttrom* i den videre behandlingen av søknadene. Kulturrådet lot tre fagutvalg være pilotbrukere av et slikt system fra og med 2009. Kunstløftet introduserte tidlig i bruken av verktøyet eRoom, som eies av firmaet EMC Corporation og administreres i Norge av deres norske partner Joint AS.

I praksis består bruken av prosjekttrommet i at prosjektleder legger søknadspapirene, dvs. søknadsskjemaet og vedlegg, inn i systemet, sammen med sitt saksframlegg. Dermed er dokumentene tilgjengelige for medlemmene av faglig utvalg for barne- og ungdomskultur gjennom pålogging over Internett. I forkant av utvalgsmøtene leser utvalgsmedlemmene saksdokumenter og innstillinger og kan kommentere forslagene til vedtak direkte i e-rommet. Det er også muligheter til løpende kommentarer, der utvalgsmedlemmene blant annet kan uttrykke hvorvidt de er uenig eller enig med forslaget til prosjektlederens framlegg. Formålet med bruken av e-rommet er blant annet at det i forkant av utvalgsmøtene er gjort et arbeid som forenkler og effektiviserer disse møtene.

En gjennomgang viser at bruken av e-rommet som saksbehandlingsverktøy varierer noe mellom prosjektene. For enkelte av prosjektene har utvalgsmedlemmene avgitt en stemme over hvorvidt de støtter eller ikke støtter forslaget til vedtak. Andre av prosjektene foreslås utsatt til endelig diskusjon i utvalgsmøtet. Det er også ulikt med hensyn til hvor inngående prosjektene blir kommentert av utvalgsmedlemmene. Overveiende er det korte kommentarer i stikkordsform, men det er også anslag til konkrete og kvalitative vurderinger av de enkelte prosjektene.

Forholdet mellom de ulike leddene i saksbehandlingen

Ethvert prosjekt både i Kunstløftet og i de fleste øvrige støtteordninger i Kulturrådet går altså igjennom tre behandlingsledd: administrasjonen, i Kunstløftets tilfelle ved prosjektlederen som vurderer og innstiller; det faglige utvalget, som mottar innstillinger, diskuterer, vurderer, innstiller (og av og til vedtar); samt rådet, som mottar innstillinger og foretar endelig vedtak. Hvordan er så forholdet mellom disse ulike leddene i saksbehandlingen? Er det mulig å si noe om i hvor stor grad de ulike instansene tar til følge det som foreslås tidligere i prosessen, eller i hvor stor grad utvalget går imot administrasjonens innstilling, og om rådet går på tvers av utvalgets innstilling?

Det er vanskelig å ha noen velbegrunnet vurdering av i hvor stor *grad* det er uenighet mellom inn-

⁹ Den mest omfattende av Kulturrådets støtteordninger for barn og unge er denne ordningen, som formelt har tittelen Prosjektstøtte barne- og ungdomskultur. Ordningen behandles nærmere i kap. 5.1.

stillingen fra prosjektlederen og utvalgets tilråding. Omtalene av dette forholdet er nokså generelle fra informantenes side. Om forholdet mellom innstillingen fra prosjektleder og utvalgets vedtak/innstilling sier for eksempel et av utvalgsmedlemmene dette: «Så det hender jo at vi går litt mot hans innstilling og det hender at vi følger den.»

Et av andre de intervjuede utvalgsmedlemmene sier dette på spørsmål om det er ofte utvalget er uenige i prosjektlederens innstilling:

Nei [...] kanskje de justerer på beløpet i forhold til det han har tilrådd hvis han har funnet det støtteverdig, men det er sjelden jeg synes det er uenigheter vi har. De uenigheter vi har synes jeg er kvalifiserte uenigheter, men det kan like godt være med andre utvalgsmedlemmer, det er ikke fordi utvalget og prosjektleder står i noe spesielt motsetningsforhold til hverandre.

Dersom man ser nærmere på forholdet mellom søkerlister og tildelingslister, viser det seg at det kun er unntaksvis at utvalgets innstilling går i en annen retning enn administrasjonens/prosjektlederens innstilling. Det finnes imidlertid eksempler på begge typer av formell uenighet – både de tilfellene der det innstilles på avslag og søkeren etter møtet innstilles til bevilgning, og de motsatte tilfellene der det innstilles på bevilgning og utvalget ender med å tilrå avslag.

Et av medlemmene i fagutvalget peker på at forholdet mellom prosjektleder og fagutvalg har utviklet seg i en god retning i løpet av den perioden som har vært tilbakelagt i prosjektet:

Jeg kjenner jo prosjektlederen som en veldig seriøs og ambisiøs og energisk prosjektleder som virkelig ønsker at dette skal lykkes og som virkelig ønsker denne fornyingen. [...] at han da klarer å legge bort sine egne vurderinger og overbevisninger, selv når han kommer med prosjekter som han tror på, så må han være villig til å la de seile hvis ikke utvalget støtter det. Og det synes jeg på en måte er i ferd med å skje litt da, at han ser, at utvalgets erfaring og fagbakgrunn er annerledes enn sin egen og på en måte, jeg synes han tar det innover seg da, og lar det få konsekvenser.

Dette og andre synspunkter både fra fagutvalgsmedlemmer og andre informanter, viser at det samarbeidet som foregår mellom en aktiv prosjektleder og et fagutvalg, er svært viktig. Det er blant annet gjennom dette samarbeidet at et prosjekt som Kunstløftet finner sin form. Dialogen mellom prosjektleder og fagutvalg vil også preges av den faglige bakgrunnen og de faglige perspektivene som er representert. Flere informanter påpeker at med det innværende

fagutvalget skjedde det et faglig skifte, og andre perspektiver kom inn i fagutvalgets arbeid.

Både prosjektleder selv og intervjuede utvalgsmedlemmer uttaler seg positivt om de diskusjoner som foregår i utvalgsmøtene. I noen diskusjoner har det også vært åpenbar uenighet mellom utvalgsmedlemmene om man bør støtte et prosjekt eller ikke. Det ser imidlertid ut til å være langt mellom slike diskusjoner der det er vanskelig for utvalget å komme til enighet.

Den viktigste kommunikasjonen mellom møtene i fagutvalget og rådsmøtet er i form av referater og tilrådingstabeller. Referatene er nokså kortfattede, men noen av dem inneholder også enkelte begrunnelser for tildelinger. I referatet fra utvalgsmøtet 9. mai 2009 (som er gjengitt i det offentlige referatet fra rådsmøtet 8. juni 2009) er for eksempel tildelingene til de utvalgte prosjektene begrunnet på de følgende måter. Begrunnelsene ble knyttet til et eller flere konkrete prosjekter:

- Styrke vilkåret for god kunstproduksjon for barn og unge.
- Stimulere og bidra til relevant kunnskapsproduksjon.
- Utvikle plattform og forståelse for kritikk som forutsetning, i det offentlige rom og i kunstmiljøene.
- Utrede egne visningsplattformer for kunst for barn og unge.
- Framheve verkproduksjon som rommer nye forståelser, grep og formidlingsmuligheter.
- Framheve gode produksjoner med til dels svært dedikerte og gode kunstnere/formidlere.
- Bidra til at medvirkningsfaktoren utforskes ytterligere (barn og unges medvirkning som skapende og/eller utøvende i verk).
- Bidra til at barn og ungdoms egne (kritiske) refleksjon inngår i tenkningen om god kunst for barn og unge.
- Oppmuntre til å bryte med konvensjonelle oppfatninger av tradisjonssterke uttrykk.
- Gjennom god verkproduksjon og medvirkning, i offentlige rom og festivalkontekst, knytte forbindelse til historien.

Det er svært få eksempler på tilfeller der rådsmøtet har gått imot tilrådingene fra utvalgsmøtet, med to vesentlige unntak. Fagutvalget gikk i februar 2010 inn for å støtte et prosjekt fra Dramatikkens hus.

Denne tilrådingen gikk rådsmøtet imot, med den begrunnelse at midler fra Norsk kulturfond ikke skal fordeles til institusjoner som får støtte fra Kulturdepartementet. Det samme skjedde i november 2009, da utvalget tilrådte å gi støtte til et prosjekt fra Barneombudet. Rådsmøtet fulgte ikke opp denne tilrådingen.

Det går altså en treleddet behandling av prosjektsøknadene fra prosjektleder/administrasjon via fagutvalg til rådsmøtet. At det i overgangen fra første til andre og fra andre til tredje ledd i denne kjeden er relativt få vesentlige endringer i innstillinger, kan fortolkes på flere måter. Det vil for det første si at det ligger stor definisjonsmakt hos prosjektlederen, men det kan nødvendigvis også bety at det finnes en samforståelse mellom disse tre nivåene av hva som utgjør den støtteverdige kunsten. Samtidig er det viktig at det i det hele tatt finnes eksempler på uenighet om tildelinger, fordi det bidrar til å gi legitimitet til hele ordningen med fagutvalg. Dersom det var slik at både fagutvalg og rådsmøter kun videreesperte de faglige vurderingene til Norsk kulturråds administrasjon, ville det vært lett å kritisere to av nivåene for kun å være sandpåstrøingsorganer.

Tildeling og rapportering

De siste leddene i den formelle saksbehandlingen i Kunstløftet er, i likhet med hvordan øvrige deler av tilskuddsordningene administreres i Norsk kulturråd, brev om tildeling eller avslag, samt rapportering.

Prosjektene som mottar støtte, blir bedt om å rapportere med materiale, både skriftlig materiale og bildemateriale, som blant annet benyttes til å synliggjøre prosjektene på Kunstløftets nettsider. Under overskriften *Prosjekter* presenteres støttede og fullførte prosjekter. Det er imidlertid ikke alle de innvilgede prosjektene som blir presentert her. Pr. mars 2011 er det kun prosjekter fra tildelingsrundene i 2008 og 2009 som presenteres, og flere av de innvilgede prosjektene disse to første årene er ikke inkludert i denne presentasjonen. En rekke av prosjekt-presentasjonene er i tillegg rene prosjektbeskrivelser, og ikke rapporter som er skrevet etter fullføring, med de erfaringer og resultater det kunne være naturlig å inkludere i slike rapporter.

De presentasjonene av finansierte prosjekter som finnes på kunstloftet.no, gir (trolig) ikke noe endelig bilde av hvordan prosjektene rapporteres. Alle gjennomførte prosjekter avkreves rapport med hensyn

til både bruk av midlene og kunstneriske resultater og/eller gjennomføring av prosjektet.

Fra kunstnerens side oppleves det ikke som det er sterke føringer fra Kunstløftets side tilknyttet de midlene som bevilges. En kunstner sier det slik, både om føringene i Kunstløftet spesielt og om føringer i sammenlignbare støtteordninger:

Jeg opplever vel at det er lite føringer som blir gitt. Jeg opplever at man søker, og så får man eller så får man ikke. Jeg kan ikke si at jeg opplever at det er noe spesielt sterke føringer som blir uttrykt, utover hvorvidt man får ja eller nei.

Mål og ambisjoner

Den avsluttende delen av dette kapittelet dreier seg om de mål og ambisjoner som er satt opp for Kunstløftet. Det er flere kilder til formulering av disse målene. Noen mål er satt opp i Kunstløftets utlysningstekster og offentlige informasjon, særlig slik den er formidlet gjennom Kunstløftets og Kulturrådets nettsider. Vi har også bedt våre informanter beskrive hvordan de oppfatter formålet med Kunstløftet. Det finnes også nokså konkrete formulerte mål i de (interne) årsrapportene som Kunstløftet har produsert til bruk i Norsk kulturråd.

Som tidligere beskrevet er det særlig det følgende målet som settes opp på nettside og i utlysningstekst: «heve kvaliteten på, anerkjennelse og interesse for kunst for barn og unge». Videre beskrives arbeidet for å nå dette målet som et arbeid langs tre «handlingsforløp»: prosjektmidler, samlende kommunikasjon (nettside m.m.) og mønstringer (seminarer, nettverksmøter).

Når informantene får spørsmål om hvordan de forstår hovedmålene med Kunstløftet, er det i overveiende grad varianter over de målene som er satt opp i den offentlige informasjonen, de refererer til. Det tyder på at det er en stor grad av samforståelse mellom prosjektet og aktører som på en eller annen måte har en tilknytning til Kunstløftet, enten denne er gjennom arbeid for Kulturrådet, gjennom kunstnerisk virksomhet eller gjennom tilgrensende former for kulturarbeid. Vi skal gjengi noen eksempler på hvordan målene blir forstått.

Et medlem av fagutvalg for barn og unge sier:

Det [Kunstløftet] bør føre til at det blir mer interesse fra det profesjonelle kunstfelt til å arbeide med barn og unge også i forskjellige kontekster, sett i forhold til DKS, hvor det er skolen og kunst i skolen. [Og] [l]øfte refleksjonsnivået rundt hvordan man lager kunst for barn og unge. Å tenke på hvordan man aktivt kan involvere denne målgruppen,

som mennesker og ikke som barn og unge, som en helt annerledes kategori enn alle mulig andre.

Andre aktører sier at Kunstløftet bør «føre til bedre kunst for barn», eller «føre til fornyelse i barnekunstheltet».

Prosjektlederen selv har flere refleksjoner over hvordan målene og ambisjonene med Kunstløftet kan utdypes. Noen av disse er på et prinsipielt og overordnet nivå, andre er mer konkrete. En overordnet ambisjon er for eksempel formulert på denne måten:

Ambisjonen er at vi får fram verk som kommuniserer ut i fra de forutsetninger som kunst kan kommunisere med et ungt publikum slik at unge mennesker oppsøker denne kunsten selv. Ikke fordi de skal i skolesekken, ikke fordi mamma og pappa sier det, fordi de skal være dannede mennesker i middelklassen, ikke på den ene eller den andre måten, men fordi de opplever dette som å være relevant i deres liv.

På spørsmål om hva som vil være målbare sukseskriterier for prosjektet, formulerer prosjektlederen blant annet disse målene:

- Økning i antallet søknader.
- Hvordan omtales kunst for barn i offentligheten?
- Hvilke miljøer involverer seg i en diskusjon?
- Hva inneholder kunstverkene?

Disse målene kan også forstås innenfor den gjennomgående ambisjonen med Kunstløftet – den parallelle hevingen av kvalitet, interesse og anerkjennelse. De nevnte punktene representerer en form for operasjonalisering av denne ambisjonen.

En annen operasjonalisering av Kunstløftets formål finner vi i årsrapportene for 2008 og 2009. Her skal vi kort referere enkelte av de mål som settes opp i disse rapportene, fordi de representerer det mest detaljerte og konkrete forsøket på å beskrive hva Kunstløftet skal oppnå. I årsrapporten for 2009 settes det for eksempel opp to overordnede målsettinger med hver sine spesifiserte resultatmål og tiltak. I det første tilfellet ser vi hvordan det overordnede målet forsøkes operasjonalisert gjennom svært spesifikke aktiviteter og tiltak:

Hovedmål: Øke kvantitativ oppslutning og faglig terreng i kunstnermiljøene.

Resultatmål: A. Betydelig flere søknader, og bedre fordeling mellom feltene (musikk, scene, bilde,

tekst). B. Etablere kontaktnettverk med representanter for sentrale kunstnerorganisasjoner. Nettverk bygget på gjensidige forpliktelser – faglig motivasjon og impuls (Kunstløftet), distribusjon og forankring (kontakter/organisasjonene). C. Tydelig referanse til frekvent omtale, diskusjon og engasjement i kunstnerorganisasjonenes kommunikasjonsplattformer.

Tiltak: A. Etablere og bruke ett effektivt kontaktnettverk. B. Holde Kunstløftets sider oppdatert, interessant og relevant. C. Investere i profesjonell og egnet journalist for å sikre god og profesjonell kommunikasjon og mediekontakt; stoff på nettsider, holde nettverk forsynt med materiale, gjøre intervjuer med nøkkelpersoner, kvalitetssikre publikasjoner.

Det andre hovedmålet inneholder flere delmål, som alle brytes ned i spesifiserte resultatmål og tiltak (her har vi bare inkludert delmålene):

Hovedmål: Sikre et høyt faglig nivå i hele virksomheten:

Delmål:

- at Kunstløftets diskursive bidrag kommuniserer og skaper faglig interesse
- at Kunstløftets kommunikasjonsform, og innhold; tekster, bilder, design og virkemidler på nettsidene – bidrar til å skape interesse for Kunstløftets tema
- at seminarer og mønstringer er kvalitetssikret i programform og faglig innhold
- at nettverksarbeidet driftes etter god faglig standard
- at Kunstløftets utfordringer og resultater kommuniseres regelmessig innad i Norsk kulturråd
- at Kunstløftet holder god prosjektfaglig standard
- at Kunstløftets interne prosjektadministrasjon holder tritt med forventningene knyttet til pilotrollen (elektronisk søknadsbehandling), rådsrutiner og frister og søkers eller tilskuddsmottageres forventninger.
- at prosjektets behov for progresjon og kontinuitet ivaretas

I årsrapportene til Kunstløftet ser vi altså hvordan målsettinger og ambisjoner som i utgangspunktet er både store og overordnede, forsøkes operasjonalisert og konkretisert med tanke på praktisk arbeid og gjennomføring. Som vi skal komme tilbake til, kan det være utfordrende å nå den typen mål som Kunstløftet har satt seg fore å realisere.



Hva kommer nå, med Eldbjørg Raknes. Vossajazz. Anmeldt i vedlegget. Foto: Per Finne.

Oppsummering

Kunstløftet ble initiert med utgangspunkt i et formulert behov: et behov for å heve både kvaliteten på og kompetansen om den kunsten som blir produsert for barn og unge. Både organiseringen, saksbehandling, utlysning og målformuleringer må ses i lys av en slik behovsformulering. Infrastrukturen i Kunstløftet er på en del områder parallell med øvrig forvaltning i Norsk kulturråd, men den skiller seg også ut på viktige områder. Det har blitt lagt vekt på selvstendighet, fleksibilitet og frihet i det organisatoriske, og det har blitt lagt vekt på en forankring både innenfor og utenfor kulturrådssystemet med hensyn til det faglige. Prosjektlederstillingen er svært sentral på begge disse to områdene, og er en stilling med et bredt mandat og stor innflytelse på implementeringen av prosjektet.

Kunstløftets styringsgruppe representerer noe av forankringen innad i Kulturrådet, mens referanse-

gruppen var intendert som en faglig dialogpartner med representanter for flere kunstuttrykk. Denne referansegruppen har etter hvert blitt mindre viktig og etter hvert avsluttet sin virksomhet. Den viktigste faglige dialogen foregår mellom prosjektlederen og Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur. Det nåværende fagutvalget har klare meninger om og forventninger til Kunstløftet.

Kunstløftets mål og ambisjoner tydeliggjøres i formålserklæringer, i utlysningstekster, i årsrapporter og i uttalelser fra informanter. Overveiende er de ulike formuleringene av Kunstløftets mål samstemte, hvilket tyder på en gjennomført samforståelse av hva Kunstløftet skal føre til. Samtidig er disse målene også utfordrende å konkretisere, utfordrende å nå og utfordrende å måle. Noen av de relevante *kvantitative* målene på Kunstløftets arbeid skal vi gjennomgå i det følgende kapittelet.

Kunstløftet i tall

I dette kapittelet presenteres og kommenteres noen relevante tall knyttet til de konkrete søknadene til Kunstløftet. De spørsmålene som stilles, er disse: Hvor mange søknader har Kunstløftet mottatt og hvordan fordeler disse seg i forhold til kunstuttrykk og på søkerkategorier? Hvor stor prosent av søknadene er det som innvilges, og er det systematiske forskjeller mellom de ulike kunstuttrykkene? En annen faktor er hvordan Kunstløftets prosjektmidler dekker i forhold til den tradisjonelle dimensjonen sentrum–periferi. Hvordan fordeler søkerne seg geografisk?

Avsetningen til barne- og ungdomskultur

Midlene som brukes til Kunstløftet, er en del av avsetningen til barne- og ungdomskultur under Norsk kulturfond. I 2010 var avsetningen totalt på kr 15 780 000, mens den i 2009 var på kr 14 780 000.¹⁰

Den følgende tabellen gir en oversikt over hvordan avsetningen til barne- og ungdomskultur har utviklet seg, samt over forholdet mellom tildelinger og samlet søknadssum.¹¹

Det ble avsatt 4 millioner kroner til Kunstløftet i 2008. I 2009 var avsetningen til Kunstløftet 6 millioner kroner, og i 2010 var beløpet uendret – 6 millioner. Det var altså en svak økning i avsetningen til prosjektet fra første til andre prosjektår, og ingen endring fra andre til tredje år. For 2011 er det budsjettert med om lag 7 millioner kroner til Kunstløftet.

Tabell 2 : Avsetning og søknadssum, barne- og ungdomskultur, 2000–2009.

År	Samla søknadssum	Samla avsetning	Forholdet mellom tildelinger og søknadssum
2000	kr 10 628 095	kr 7 590 000	71,41 %
2001	kr 26 423 238	kr 8 075 000	30,56 %
2002	kr 41 725 426	kr 8 527 000	20,44 %
2003	kr 27 570 200	kr 8 681 000	31,49 %
2004	kr 18 554 401	kr 8 967 000	48,33 %
2005	kr 43 918 246	kr 7 454 820	16,97 %
2006	kr 32 895 642	kr 9 294 000	28,25 %
2007	kr 43 297 454	kr 11 294 000	26,08 %
2008	kr 49 090 187	kr 13 780 000	28,07 %
2009	kr 55 209 625	kr 14 780 000	26,77 %

Søknader og søkere til Kunstløftet

2008 var Kunstløftets første operative år. Den første utlysningen av midler til prosjektet ble offentliggjort 11. februar. Dette året mottok Kunstløftet 84 søknader. Antall innvilgede søknader var 23. Dette gir en innvilgelsesprosent på 27. Tildelingssummene varierer nokså mye i størrelse – mellom 25 000 og 570 000. Gjennomsnittlig tildelingsbeløp var 173 913.

I 2009 ble søknadsbehandlingen effektivisert gjennom bruk av et digitalt saksbehandlingssystem der søknader fortløpende kunne vurderes og kommenteres av utvalget. Bruken av dette systemet har også gjort det enklere å få en god oversikt over prosjekter, søknadssummer, behandling osv. Vi har derfor valgt å se litt grundigere på søknadene for årene 2009 og 2010.

I 2009 kom det inn 156 søknader om midler til Kunstløftet, med en samlet søknadssum på

¹⁰ Frem til budsjettåret 2010 ble hovedfordelingen mellom de ulike avsetningene innenfor Norsk kulturfond foretatt av Kulturdepartementet. Fra og med budsjettåret 2011 er det Kulturrådet selv som foretar denne fordelingen (jf. Prop. 1 S (2010–2011)).

¹¹ Tabellen er hentet fra nettsidene til Norsk kulturråd.

Tabell 3: Søknader og innvilgninger i 2010 og 2009 sortert på kunstuttrykk.

Generer	Ant. søkn.	Ant. innv.	Søknadssum	Vedtak	Bev. %
Arena	22	4	kr 6 359 199	kr 694 000	18 %
Arkitektur	4	1	kr 1 210 000	kr 200 000	25 %
Billedkunst	75	29	kr 11 196 479	kr 3 606 700	39 %
Film	9	1	kr 1 551 000	kr 35 000	11 %
Litteratur	12	3	kr 1 734 300	kr 363 000	25 %
Musikk	54	11	kr 5 674 915	kr 1 250 000	20 %
Scenekunst	147	37	kr 33 647 386	kr 5 926 000	25 %
Videokunst	1	0	kr 107 200	kr 0	0,0 %
Diverse	11	0	kr 3 157 680	kr 0	0,0 %
SUM	324	86	kr 61 480 479	kr 12 674 700	21 %

kr 26 639 222. Søknadssommene for de enkelte prosjektene varierte fra 10 000 opp til 950 000 kroner, med et gjennomsnitt på 170 000. Det ble vedtatt å støtte 41 (23 %) av disse prosjektene med til sammen 5 472 000 kroner. Det skal i denne sammenheng påpekes at enkelte av søknadene til Kunstløftet ble tildelt midler over andre avsetninger eller i spleiselag med andre avsetninger. I oversiktene vi gir i dette kapittelet, har vi valgt å inkludere slike bevilgninger i regnestykkene. Dette fordi søknader anses som innvilget uavhengig av hvilken avsetning pengene kom fra. I 2009 ble for eksempel 1,167 av de 5,4 millioner kronene hentet fra andre avsetninger.

Bevilgningsbeløpene dette året varierte fra 10 000 til 370 000 kroner med et gjennomsnitt på 136 800. I et flertall av de innvilgede søknadene ble søkt beløp innvilget. I noen tilfeller, særlig der søknadssommene var høye, har prosjektleder justert ned beløpet, i andre tilfeller har utvalget justert ned beløpet. Det synes som om disse justeringene utelukkende er gjort skjønnsmessig for hver enkelt sak.

I 2010 økte antall søknader til 179. Den samlede søknadssummen økte til 38,5 millioner kroner. Søknadssommene dette året varierte fra 20 000 til 5,2 millioner kroner. Det var imidlertid kun to prosjekter som hadde søkt om mer enn 1 million, og ingen av disse søknadene ble innvilget. Gjennomsnittlig søknadssum for 2010 var 215 637, altså langt høyere enn året før. Dette skyldes først og fremst de to store søknadene på over 1 million. Deresom man unnlater å regne med disse, blir gjennomsnittet 174 458, ikke ulikt gjennomsnittet året før.

I 2010 ble 46 (26 %) av de 179 søknadene innvilget. Totalt ble disse tildelt 7 202 700 kroner. Av disse midlene ble 982 000 hentet fra andre avsetninger.¹² Bevilgningsbeløpene varierte fra 30 000 til 390 000 kroner med et gjennomsnitt på 156 580. Kunstløftet valgte imidlertid å bevilge / sette av kr 600 000 til en idékonkurranse om kunstarenaer for unge. Dette prosjektet er tatt med som en søknad i denne oversikten. Også i 2010 har prosjektleder og utvalg i hovedsak valgt å støtte prosjekter med det omsøkte beløpet.

Generelt kan vi se at antall søknader og samlet søknadsbeløp har steget gjennom de tre prosjektårene. En nærliggende tolkning av dette er at ordningen har blitt bedre kjent, men det kan også tenkes at flere kunstnere ønsker å iverksette ulike prosjekter rettet mot barn. Det er også påfallende å se hvordan innvilgelsesprosenten har holdt seg relativt stabil hele tiden. Dette indikerer at det har vært et samsvar mellom antall søknader og midler til rådighet.

Fordeling mellom kunstuttrykk

Kunstløftet har som mål å omfatte en rekke kunstneriske uttrykk. Unntaket er filmproduksjon, som det i utlysningsteksten spesifikt er nevnt at ikke støttes. Hvordan er det så i praksis? Hvilke kunstformer søkes det støtte til, og hvilke gis det støtte til? Generer eller kunstuttrykk er selvsagt vanskelig å dele inn i kategorier, og ikke alle søknader kan defineres klart. I søknadene bes søkerne spesifisere prosjektets form. Her kommer det ofte frem hva slags kunstuttrykk det dreier seg om. I det digitale søknadssystemet har

12 Både i 2009 og 2010 ble det overført midler fra Prosjektstøtte for barn og unge til Kunstløftet.

Tabell 4: Oversikt over søknader og tildelinger 2008–2010.

	2008	2009	2010
Antall søknader	84	156	179
Samlet søknadsbeløp	kr 20 000 000	kr 26 639 222	kr 38 598 937
Gj.snitt. søknadsbeløp	kr 238 095	kr 170 764	kr 215 637
Innvilgede søknader	23	40	46
Samlet stønad	kr 4 000 000	kr 5 472 000	kr 7 202 700
Gj.snitt. stønadsbeløp	kr 173 913	kr 136 800	kr 156 580
Innvilgelsesprosent	27 %	26 %	26 %

Kunstløftet i stor grad definert hva slags kunstuttrykk søknaden inneholder. Det var likevel så mange udefinerte at vi har gått igjennom disse for å kategorisere dem. Dette er gjort ut ifra skjønn, og enkeltprosjekter kunne i noen tilfeller blitt plassert på flere områder. Dette gjelder et så begrenset antall at det ikke vil ha særlig betydning for den generelle oversikten.

I oversikten har vi summert opp søknader fra 2009 og 2010 da dette er de årene vi har best oversikt over. Vi har fordelt søknadene på følgende områder: arena, arkitektur, billedkunst, film, litteratur, musikk, scenekunst, videokunst samt en diversepost. Arena er en samlebetegnelse som også brukes i årsrapportene til Kunstløftet. Her finner vi alle tiltak som innebærer tilrettelegging og formidling av allerede eksisterende produksjoner. Et eksempel på dette kan være en etablering av en samtidskunstbiennale for barn og unge. I diverseposten har vi plassert prosjekter som det ikke har latt seg gjøre å plassere i de andre kategoriene.

Som vi ser av tabell 4, er scenekunsten i en særstilling når det gjelder søknader. Om lag 45 % av søknadene kan defineres som scenekunstprosjekter (dans og teater), og de totale midlene det søkes om, utgjør 55 % av totalen. Billedkunst er nest størst og representerer 23 % av søknadene, mens musikk utgjør 17 % av søknadene. Arena utgjør 6,8 % av søknadene. Litteratur, arkitektur, film og videokunst utgjør alle hver for seg under 4 % av søknadene. Dersom man ser på innvilgelsesprosenten, altså hvor stor andel av søknadene som blir innvilget, finner vi at 39 % av billedkunstprosjektene blir innvilget. Litteratur- og scenekunstprosjekter har begge en innvilgelsesprosent på 25, musikkprosjekter 20 %, mens 18 % av arenasøknadene innvilges.

Det er noen kommentarer som bør knyttes til denne oversikten. Det den først og fremst viser, er at noen av kunstformene er langt bedre representert

enn andre. Scenekunstsøknader utgjør omtrent halvparten av søknadene og litt under halvparten av de innvilgede prosjektene. Det er imidlertid ikke unikt for Kunstløftet som prosjekt at scenekunstprosjekter er i flertall. Også prosjektstøtteordningen for barn og unge har en betydelig andel av søknader fra scenekunstheltet. Scenekunst er også en svært sentral del av Den kulturelle skolesekken, som formidler et stort tilfang av scenekunstforestillinger.

Billedkunst er også rimelig godt representert, og her har det også vært en positiv utvikling med en gradvis økning i antallet søknader fra billedkunstfeltet. Vi ser imidlertid også at billedkunstsøknader har den klart høyeste innvilgelsesprosenten – 39 %. Det gjør at en tredjedel av alle realiserte Kunstløftet-prosjekter i årene 2009 og 2010 var billedkunstprosjekter. Vi har ingen mulighet til å vurdere hvorfor billedkunstsøknader innvilges nesten dobbelt så ofte som for eksempel musikkprosjekter, annet enn å peke på de to prinsipielle forklaringene som kan finnes: Enten at søknadene fra billedkunst er kvalitativt bedre enn fra de øvrige kunstfeltene, eller at prosjektleder og fagutvalg har prioritert disse søknadene høyere for å øke billedkunstens andel av prosjektporteføljen.

På den andre siden av skalaen er det kunstuttrykk som er lavt representert. For eksempel ble det i løpet av de to årene kun innvilget tre prosjekter innenfor litteratur, av i alt tolv søknader innenfor dette området. Alle disse tre prosjektene var kompetanse- og/eller nettverksprosjekter og ikke formidlingsprosjekter.

Det er mange mulige forklaringer på hvorfor det er en viss skjevfordeling av kunstformer i søknadene til Kunstløftet. Vi skal her nøye oss med å peke på at det kan dreie seg om tradisjoner innenfor de enkelte kunstfeltene, særtrekk ved produksjon og formidling for de ulike kunstuttrykkene, alternative kanaler for å nå målgruppen barn og unge, varierende prestisjehierarkier mellom de ulike kunstfeltene, m.m.

Tabell 5: Søkere til Kunstløftet, 2009–2010.

Type søker	Ant. søkn.	Ant. søkn. %	Søknadssum	Vedtaksbeløp
Formidler	20	23 %	kr 4 122 700	kr 2 372 700
Kulturbedrift	3	3 %	kr 799 000	kr 450 000
Enkeltkunstner	21	24 %	kr 5 330 720	kr 2 510 000
Kunstnergruppe	34	40 %	kr 7 260 005	kr 5 587 000
Organisasjon	8	9 %	kr 2 140 000	kr 1 155 000
Totalt	86	100 %	kr 19 652 425	kr 12 074 700

Hvem søker Kunstløftet?

I utlysningsteksten til Kunstløftet spesifiseres det hvem som kan søke midler. Disse er: kunstnere, kunstnergrupper, kuratorer, formidlere/pedagoger, arrangører, virksomheter i det prosjektbaserte kunstfeltet, kunst- og utdanningsinstitusjoner samt kunstnerorganisasjoner. Hvilke er det så som mottar støtte?

Vi har avgrenset oss til å se på de søkerne som fikk innvilget støtte for 2009 og 2010, og forsøkt å finne noen hensiktsmessige kategorier å dele disse opp i. Vi har valgt disse kategoriene: formidler, kulturbedrift, kunstner, kunstnergrupper og organisasjoner. *Formidlere* omfatter alle som på en eller annen måte formidler kunst til barn og unge. Ofte er dette institusjoner, gallerier eller arrangementer som ikke selv utfører det kunstneriske arbeidet, men som tilrettelegger og formidler dette videre. Av søkere som mottok støtte i 2009 og 2010, utgjør denne gruppa 23 %. Videre finner vi *kulturbedrifter*. Dette utgjør en liten gruppe, kun 3 % av søkerne som mottok støtte, og består i sin helhet av et kulturbyrå som iverksetter prosjekter med kunst for barn og unge. *Enkeltkunstnere* er utøvende kunstnere som har søkt og mottatt penger til egne produksjoner. Denne gruppen utgjør 24 % av dem som har mottatt støtte. *Kunstnergrupper* er den største mottaksgruppen og mottar 40 % av midlene. Her finner vi mer eller mindre organiserte grupper av utøvende kunstnere, det være seg frie scenekunstgrupper eller mer temporære konstellasjoner av enkeltkunstnere. Den siste gruppen, *organisasjoner*, er kunstnerorganisasjoner, kunstorganisasjoner eller utdanningsinstitusjoner. Denne gruppen utgjorde 9 % av dem som mottok støtte.

Hvor kommer søkerne fra?

I norsk kulturpolitikk er forholdet mellom sentralisering og desentralisering et stadig tilbakevendende tema. Dette bunner i flere forhold. Vi vet fra

tidligere undersøkelser både i Norge og i andre land at kunstnere har en tendens til å bosette seg i storbyer og sentrale områder (jf. Mangset 1998, Menger 1993). I tillegg befinner som oftest det kulturbyråkratiske apparatet seg også i de samme storbyene. De relevante kulturpolitiske spørsmålene som kan knyttes til dette, er om dette innebærer en marginalisering av kunstnere som er bosatt utenfor de sentrale områdene, og om disse kunstnerne og deres kunst har mindre gjennomslagskraft i støtteordninger m.m.

I forlengelsen av dette er et mulig mål på hvorvidt eller hvordan Kunstløftet har nådd ut til relevante søkere, hvor søkerne kommer fra.

Når vi summerer opp de to siste årene, 2009 og 2010, får vi en viss oversikt over hvor søkerne kommer fra, og hvilke av disse som har fått sine søknader innvilget. Som vi ser av tabell 6, kommer en stor andel av søknadene fra Oslo (38 %), men hele landet er likevel godt representert med søknader. Sammenligner man med innbyggertallene for fylkene, finner vi at Oslo og Sør-Trøndelag relativt sett er godt representert, mens Rogaland og til dels Hordaland er noe underrepresentert. Dette synes likevel ikke å utgjøre noen markant tendens.

Dersom man skal si noe om i hvor stor grad man har lyktes å nå ut til kunstnerne i landet med utlysningene til Kunstløftet, er det mer relevant å sammenligne antall søknader med antall registrerte kunstnere. Tar man utgangspunkt i tall fra kunstnerkårsundersøkelsen fra 2006 (Heian mfl. 2008), slik vi viser i figur 1, finner vi at det er en klar sammenheng mellom hvor kunstnerne er bosatt, og hvor søknader til Kunstløftet kommer fra. Det er gjennomgående et samsvar mellom geografisk fordeling av kunstnerne generelt og fordelingen av søkerne til Kunstløftet.

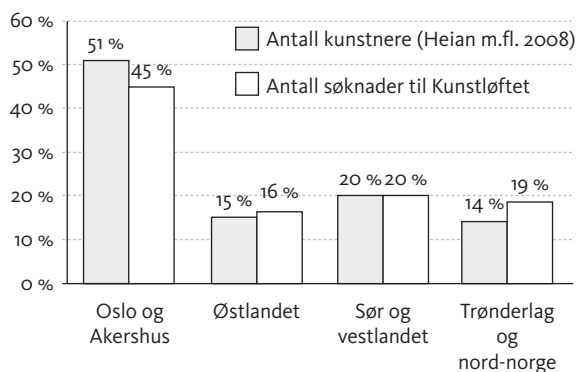
Oslo og Akershus er noe overraskende underrepresentert med søknader når man tar utgangspunkt

Tabell 6: Oversikt over søkere og innvilgede søknader fordelt på fylkesnivå.

Fylke	Ant. søkn.	Ant. søkn. %	Ant. innv.	Ant. innv. %	Søknadssum	Vedtak
Akershus	23	7 %	7	12 %	kr 9 166 822	kr 1 107 000
Aust-Agder	1	0 %	0	0 %	kr 60 000	
Buskerud	7	2 %	0	0 %	kr 770 092	
Finnmark	5	1 %	2	39 %	kr 943 000	kr 370 000
Hedmark	14	4 %	1	16 %	kr 1 832 000	kr 300 000
Hordaland	28	8 %	4	15 %	kr 2 716 115	kr 402 000
Møre og Romsdal	10	3 %	4	17 %	kr 2 312 000	kr 390 000
Nordland	8	2 %	2	35 %	kr 1 260 000	kr 440 000
Nord-Trøndelag	2	1 %	0	0 %	kr 300 000	
Oppland	5	1 %	3	61 %	kr 425 000	kr 260 000
Oslo	127	38 %	45	24 %	kr 29 768 453	kr 7 274 000
Rogaland	16	5 %	2	8 %	kr 2 452 100	kr 185 000
Sogn og Fjordane	4	1 %	0	0 %	kr 900 000	
Sør-Trøndelag	36	11 %	8	23 %	kr 5 040 119	kr 1 161 700
Telemark	5	1 %	2	52 %	kr 347 000	kr 180 000
Troms	11	3 %	3	15 %	kr 1 695 500	kr 252 000
Vest-Agder	9	3 %	0	0 %	kr 1 020 800	
Vestfold	10	3 %	1	2 %	kr 2 559 158	kr 40 000
Østfold	13	4 %	2	16 %	kr 1 607 000	kr 250 000
Utland	1	0 %	0	100 %	kr 63 000	kr 63 000
SUM	335	100 %	86	19 %	kr 65 238 159	kr 12 674 700

i antall kunstnere bosatt der. Med utgangspunkt i denne tabellen kan man også si at Nord-Norge og Trøndelag er godt representert med søknader.

Dersom man ser på innvilgede søknader, finner vi at uttellingen på søknadene varierer. Oslo med en innvilgelsesprosent på 24 og Sør-Trøndelag med en innvilgelsesprosent på 23 ligger i overkant av gjennomsnittet (19 %), mens Akershus (12 %), Rogaland (8 %) og Vestfold (2 %) ligger under gjennomsnittet.



Figur 1 Kunstnerbefolkningen i 2006 sammenlignet med antall søknader til Kunstløftet i 2009 og 2010.

Hovedfunnet fra denne oversikten må være at Kunstløftet har lyktes godt i å nå ut til aktuelle søkere fra hele landet. Videre kan det konkluderes med at aktører fra hele landet har kommet opp med gode, støtteverdige prosjektideer. Selv om det er ulikheter i hvor stor andel som har blitt funnet støtteverdige, er det vanskelig å si noe om disse ulikhetene kan tilskrives hvor søkerne kommer fra.

Selv om tallene viser en representativ geografisk fordeling, er det nok likevel slik at det for enkelte kunstnere utenfor Osloregionen oppleves som om det er i Oslo at definisjonsmakten ligger. Dette sitatet fra en informant kan illustrere en slik oppfatning:

Vi opplever jo at Norsk kulturråd sitter i Oslo. Jo mer de reiser ut i distriktene, jo mer de initierer prosjekter i distriktene, jo mer de hjelper til med å synliggjøre dette overfor pressen, jo bedre er det. Det har vi lidd under i alle år, at vi blir først synlige når vi kommer til Oslo. Når en av forestillingene våre blir spilt i Oslo, er presse og juryer der, vi får priser og alle er interessert i oss. DKS er en hemmelig garde av hundrevis av kunstnere som får veldig liten oppmerksomhet i pressen. Og der synes jeg kanskje at det hadde vært veldig flott å få drahjelp fra Kulturrådet på å synliggjøre at det skjer ting over hele Norge, at de også initierer til aktivitet



Icke Tro, Først Se, av Lars Morell. Vist på Saltdal Kunstforening i Rognan 2011. Foto: Bjørn S. Fridtjofsen.

over hele Norge. [...] Vi merker jo at det er først når vi kommer til Oslo at folk blir interessert i oss.

Denne informanten illustrerer en problemstilling som har vært aktuell i mange år, nemlig forholdet mellom sentralisering og desentralisering – forholdet mellom hovedstadens maktkonsentrasjon og ulike distrikters følelse av avmakt.

Om Kunstløftet og tall – kort oppsummering

Kunstløftets midler stammer fra avsetningen til barne- og ungdomskultur under Norsk kulturfond. Denne avsetningen har økt nokså kraftig, og har mer enn doblet seg de siste ti årene. Budsjettet til Kunstløftet har også økt innenfor prosjektperioden, fra 4 millioner kroner i 2008 til nærmere 7 millioner kroner i 2011.

I løpet av Kunstløftets prosjektperiode har antallet søknader om prosjektmidler økt kraftig. Det før-

ste året kom det 84 søknader, mens det i 2010 kom 179 søknader. Innvilgelsesprosenten på søknadene har ligget stabilt på rundt 26 % gjennom disse årene.

Det er et mål for Kunstløftet å dekke flere kunstfelt. En fordeling av samtlige søknader i 2009 og 2010 viser at disse er nokså skjevt fordelt mellom gener. Rundt halvparten av søknadene kommer fra scenekunst (ca. 45 %), rundt 23 % fra billedkunst og rundt 17 % fra musikkfeltet. Et felt som litteratur har under 4 % av søknadene. Det har vært en klar økning i antall billedkunstsøknader, samtidig som også disse innvilges oftere enn søknader fra øvrige felt.

I forhold til geografi finner vi ikke overraskende at den største andelen søknader kommer fra Oslo – 38 %. Tar vi med Akershus, utgjør søknadene fra denne regionen 45 %. Samtidig er det slik at dersom vi sammenstiller geografisk fordeling av søknadene med det vi vet om norske kunstneres bosettingsmønster, ser vi at det i stor grad er et samsvar mellom disse størrelsene.

Beskrivelser og vurderinger av kunsten

Dette kapitlet dreier seg om kunsten og kvaliteten i Kunstløftet. Det dreier seg om hvordan kunsten og kunstens kvalitet blir beskrevet på intensjonsnivå, og om hvilke ambisjoner kunsten tillegges. Det dreier seg om hvilken kunst som støttes, og hvilken som ikke støttes, og om den fordelingen som finnes mellom gener og kunstuttrykk i Kunstløftets prosjektportefølje. I tillegg handler det også om utvalgte enkeltprosjekter og om hvordan disse har blitt omtalt og mottatt.

Om kvalitet

Kvalitet er utvilsomt et av de bærende premissene for norsk kulturpolitikk. Samtidig er det et av de mest omdiskuterte og vanskelig definerte begrepene innenfor kultursektoren. For hvordan skal man finne ut hva som har kvalitet? Hvilken type kvalitet er det man etterstreber, og hva slags kvalitetsforståelse og hvis kvalitetsbegrep er det som skal benyttes?

Vi finner en understreking av kvalitetens betydning i de fleste sentrale kulturpolitiske dokumenter. I den siste kulturmeldingen, *Kulturpolitikk fram mot 2014*, står for eksempel å lese, at: «[K]valitet [er] eit avgjerande kriterium for at eit kulturtiltak skal verta prioritert i den statlege kulturpolitikken» (s. 7). Videre går denne kulturmeldingen et godt stykke mot en objektivisering av kvalitetsbegrepet – at det *ikke* dreier seg om subjektive vurderinger av kunstnerisk verdi:

Kvalitet er eit relativt omgrep, men ikkje eit subjektivt. Om noko har kvalitet eller ikkje, er ikkje eit spørsmål om kva den eine eller andre kan lika, men om kva vi har med å gjera, og kva det skal nyttast til. Følgeleg kan det som i éin situasjon eller til éin bruk har høg kvalitet, i ein annan samanheng ha låg kvalitet, men avgjerda er like objektiv i båe tilfella (s. 22).

Som departemental formulering i en kulturmelding med et langt tidsperspektiv vil et slikt utsagn nødven-

digvis ha en viss autoritativ tyngde. I praksis vil en slik forståelse av kvalitetsbegrepet være omstridt, av to ulike grunner, som dreier seg om de to sentrale områdene for debatt om kvalitet: kvalitet som absolutt eller relativ, og kvalitet som subjektiv eller objektiv. Departementets formulering viser til en forståelse av kvalitet som på den ene siden er relativ, og på den andre siden objektiv: Kvaliteten avgjøres av bruksverdien sett i forhold til den sammenhengen kulturobjektet inngår i, og denne kvaliteten kan avgjøres objektivt.

Norsk kulturråd er også et organ som er opprettet nettopp for å sikre og sørge for kvalitet. I mange av rådets støtteordninger er «kvalitet» er bærende begrep, og rådet lanserer i sin innværende strategi «kvalitet, profesjonalitet og verdi» som de sentrale verdiene for rådets arbeid.

Det er et interessant kulturpolitisk paradoks at kvalitetsbegrepet på den ene siden unndrar seg en definering det er mulig å komme til en slags enighet om, og på den andre siden kontinuerlig brukes i kulturpolitisk praksis. «Kvalitet» defineres på daglig basis, blant annet nettopp gjennom søknadsbehandling, vurdering og tildeling slik disse administreres og tilrettelegges av Norsk kulturråd. For et flertall av kulturpolitiske støtteordninger er kvalitet en overliggende føring som styrer hvilke tiltak som tildeles støtte, og hvilke som ikke tildeles støtte. Det er altså opp til sakkyndige, fagutvalg, administrasjon og rådsmedlemmer å omsette slike generelle føringer om kvalitet til en praktisk forvaltning av kvalitetsbegrepet.

Samtidig er det ikke bare på sentralt hold og i Norsk kulturråd at kvalitet defineres gjennom praktisk forvaltning. Organiseringen av Den kulturelle skolesekken er et godt eksempel på at ansvaret for vurdering av kvalitet spres og delegeres. Fylkeskommunene er blitt tillagt et ansvar for å administrere både kvalitetssikring, logistikk og økonomi i gjennomfø-

ringen av Skolesekken. Dermed blir også fylkeskommunene sentrale aktører for utviklingen av en kvalitetsdiskurs for kunstproduksjon for barn og unge.

Kunstløftet har som en del av sitt arbeid også sett at DKS generelt og fylkeskommunene spesielt er interessante aktører å få i tale for en diskusjon om kulturens kvalitet i relasjon til barn og unge. Høsten 2010 gjennomførte Kunstløftet en undersøkelse av hvordan fylkeskommunale aktører innenfor Skolesekken oppfattet og forholdt seg til begrepet «kvalitet». Undersøkelsen viste blant annet at alle var opptatt av kvalitet som kriterium, men at den konkrete forvaltningen og forståelsen av kvalitetsbegrepet varierte nokså mye mellom de ulike regionene.¹³

Denne undersøkelsen og tilsvarende undersøkelser viser til noen praktiske problemer med å *operasjonalisere* kvalitet. Innenfor Den kulturelle skolesekken dreier for eksempel mye av kvalitetsarbeidet seg om rutiner for kvalitetssikring og om en form for praktisk kvalitet (se for eksempel intervjuet med representanter for de nasjonale aktørene på Kunstløftets hjemmesider: www.kunstloftet.no/index02.php).

Den praktiske kulturpolitiske forvaltningen dreier seg jo nettopp om en operasjonalisering av kvalitet. Det finnes enkelte eksempler på at man har forsøkt å utvikle verktøy for å forenkle og kanskje koordinere eller samkjøre forvaltningen av kvalitet. Det kanskje mest kjente eksempelet på dette i Norden er den såkalte *Ønskevistmodellen*, som ble utviklet i et prosjekt iverksatt av Århus kommune i Danmark (jf. Langsted mfl. 2004). Ønskevistmodellen er gitt dette navnet fordi en visualisering av de tre dimensjonene som måles, kan minne om en ønskevist. Modellen er utviklet for å evaluere performativ kunst – teater, dans og musikk. De tre dimensjonene som kvalitet etter denne modellen vurderes i forhold til, er Villen, Kunnen og Skullen. *Villen* er uttrykks- og kommunikasjonsviljen i utøvelsen av kunsten. *Kunnen* er kunstneriske ferdigheter og kontroll over kunstuttrykkets verktøy og virkemidler. *Skullen* uttrykker på sin side forholdet mellom kunsten og den omverden kunsten er en del av – forholdet til sin samtid, forholdet til publikum og deres virkelighetsbilder.

Denne modellen, eller modifiserte varianter av den, er også i bruk i Norge. Rikskonsertene benytter en omarbeidet versjon av Ønskevistmodellen til å vurdere skolekonserter. Scenekunstbruket bruker

også elementer fra denne modellen når scenekunstforestillinger som skal inkluderes i Den kulturelle skolesekken, skal vurderes.

Det er, kanskje ikke overraskende, slik at det i praktisk kulturpolitikk er fristende å bytte ut kvalitet med kvalitetssikring. I det ligger at man fremfor å ønske å definere kvalitet heller snakker om systemer for å sikre kvalitet, krav om å fokusere på kvalitet, betydningen av at man hele tiden snakker om kvalitet, osv. Ønskevistmodellen representerer altså et unntak. Tendensen til å snakke om kvalitetssystemer og til at man snakker om det å snakke om kvalitet mer enn om *selve* kvaliteten er på mange måter ikke overraskende eller unaturlig. For det første er det slik at det er et åpenbart møte mellom logikker og diskurser som finner sted når et relativt esoterisk begrep skal omsettes til et byråkratisk verktøy. Det er både språklige og estetiske problemer knyttet til det å operasjonalisere de begrepene som ofte brukes for å beskrive den gode kunsten og den gode kunstopplevelsen: nyskapende, overskridende, nysgjerrighet, undring, opplevelse m.m.

Å snakke om kunstnerisk kvalitet slik man gjør i disse sammenhengene, består også på mange måter i å skrive seg inn i en estetisk diskurs der kunst defineres ut ifra evne til å berøre mennesker på et grunnleggende nivå, og der man ved ulike geometriske analogier om dybde eller overflate vurderer denne evnen. Vi skal se litt nærmere på hvordan målene for kvalitet og kunst formuleres innenfor Kunstløftet.

Kunstløftets kvalitetsmål og kunstmål

Det er åpenbart at Kunstløftets sentrale fundament er et mål om kunst av høy kvalitet for barn og unge, samt et parallelt mål om gode vilkår, produksjonsmessig og prestisjemessig, for denne kunsten. Kunstløftet har, slik man blant annet kan lese det ut av Norsk kulturråds strategi for 2006–2010, en viktig rolle for å gjennomføre Kulturrådets mål både innenfor feltet barn og unge og for rådets arbeid generelt.

For perioden 2006–2010 har Kulturrådet satt opp tre overordnede mål, og det tredje av disse er formulert slik: «Heve kvaliteten på kunst og kultur for og blant barn og unge.» Dette målet overlapper i stor grad med Kunstløftets formål, og dermed blir dette prosjektet et av de viktigste tiltakene for å nå

13 En artikkel basert på denne undersøkelsen finnes på Kunstløftets nettsider: http://www.kunstloftet.no/index02.php?filnavn=artikler10/210610_IH_DKS.php (lesedato 05.04.11).

nettopp dette målet. Innenfor feltet barne- og ungdomskultur er et av de tre hovedmålene beskrevet som å «sikre barn og unge tilgang til nyskapende kunst av høy kvalitet». Også for dette målet er Kunstløftet en viktig aktør. Det er nettopp kvaliteten og det nyskapende som går igjen i formålsformuleringene for Kunstløftet. Kunstløftet skal føre til fornyelse i barnekunstheltet og «bedre kunst for barn», som en informant sier det.

Hvor og hvordan blir disse kvalitetsmålene formulert utover dette? Hvor eksplisitte og tydelige er Kunstløftets egne forventninger om kvalitet? Kunstløftets prosjektleder er tydelig på at han ikke ønsker å definere noen mer eller mindre fastsatte mål for kvalitet, men at det er selve diskusjonen om hva som gjør noe godt eller dårlig, som det er interessant for Kunstløftet å fremme:

«Det er mye viktigere å få en diskusjon og en refleksjon knyttet både til kvalitet og oppfatninger om hva som er godt og dårlig enn for oss å fastslå hva som er det.» Det uttrykkes også en skepsis hos prosjektlederen til å operere med et for fastlåst begrep om hva som utgjør kunstnerisk kvalitet, blant annet fordi denne kvaliteten nettopp skal være dynamisk og under utvikling. Etter en slik oppfatning vil en for fasttømret idé om hva som er et godt prosjekt, kunne låse for prosjekter som er gode på nye måter.

I Kunstløftets utlysningstekst finner vi en beskrivelse av de kunstprosjektene som etterlyses. De skal være nye, utprøvende og nyskapende. Vi har bedt informantene til denne evalueringen beskrive hva som preger de kunstprosjektene Kunstløftet er rettet inn mot. Svarene på dette spørsmålet varierer, men det er enkelte formuleringer og beskrivelser som går igjen. En av informantene, et medlem av fagutvalget for barn og unge, sier for eksempel at: «[D]et er nokså viktig at prosjektet har noe utforskende ved seg, altså noe som ikke er gjort, som ikke vi har sett veldig mange ganger før.»

Denne forståelsen er fullt i tråd med hvordan utlysninger og andre tekstlige utgangspunkt beskriver Kunstløftet.

Samme informant understreker at de gode prosjektene er eller bør være preget både av kunstfaglig og pedagogisk kompetanse:

Det er jo det at kunstløftprosjektene skal ha høy kompetanse om kunst og høy kompetanse om barn og unge, for å kunne lage slike prosjekter. [...] [K]unstneren bør vise både genuin interesse og kunnskap om den målgruppa han skal lage prosjekter til.

Et annet medlem av fagutvalget sier at det er ulike typer prosjekter som er gode Kunstløftet-prosjekter: noen er hybride prosjekter, med tverrkunstnerisk samarbeid, noen er prosjekter som er egnet til å skape debatt, noen er kunstfaglig og *formalt* interessante, noen er rettet inn mot ungdom eller mot marginale grupper. Etter hans oppfatning prøver Kunstløftet å dekke et spekter av kunstformer og muligheter.

Et annet medlem av utvalget beskriver hvilke prosjekter de prioriterer, på denne måten:

Det skal ha en god kunstnerisk kvalitet og vi legger vekt på vidden i de kunstnergrupper som søker, hva deres bakgrunn og utdanning og erfaring er. Vi er aktivt interessert i å støtte forholdsvis ambisiøse prosjekter og litt større prosjekter.

Samme informant beskriver hvordan kvaliteten etter hennes oppfatning vurderes gjennom det relasjonelle:

Mitt estetikkbegrep er det relasjonelle estetikkbegrep, det handler om kvaliteten av relasjonen man kan ha med pågjeldende kunstverk. Ikke om kunstverket som et estetisk monument i seg selv. Det er en gammeldags modernistisk tankegang rundt hva kunst er som jeg ikke er særlig interessert i. Som jeg synes heldigvis at Kunstløftet klarer å unngå.

Den kunsten som etterstrebes av Kunstløftet, er en mangfoldig kunst, fordelt på ulike kunstuttrykk med ulike kvaliteter, men det er også en kunst som etter aktørenes oppfatning samles under begreper som vi kjenner igjen fra andre deler av en kunstnerisk og kunstbyråkratisk diskurs: nyskapende, utforskende, utprøvende, innovativ. Samtidig finner vi også en spore til en tilleggsdimensjon i måten å forvalte kvalitet på, særlig representert ved ideen om en relasjonell estetikk og kvalitet, der kvaliteten hviler i forholdet mellom kunsten og mottageren fremfor i kunsten selv.

Hva er det så som *ikke* støttes av Kunstløftet? Finnes det noen begrunnede oppfatninger av hva som bør falle utenfor støtteordningen?

Det er tydelig at det settes opp noen mentale skillelinjer mellom hva som er innenfor, og hva som er utenfor Kunstløftets dekningsområde. En informant sier med en humoristisk spissformulering at Kunstløftet skal «motvirke Hakkebakkehelvetet» og danne en motvekt til den tradisjonelle formidlingen av kultur til barn på den ene siden og den kommersielle formidlingen på den andre siden. Dermed blir det tradisjonelle og det kommersielle åpenbart utenfor Kunstløftets domene.

Det er også mer genre- og uttrykksbaserte synspunkter på hva som faller inn under Kunstløftet. Det kan gjelde kunsthåndverk, som av et utvalgsmedlem oppfattes å falle utenfor, eller prosjekter som dreier seg om «ren gjennomføring av teknikk».

Som tidligere nevnt har det også vært viktig for Kunstløftet å holde en viss avstand til det pedagogiske og til det som oppfattes som instrumentell kunstformidling. Det har blant annet gitt seg utslag i en vilje til å diskutere kvalitetsbegrepet slik det forvaltes gjennom Den kulturelle skolesekken, som i enkelte kritikeres øyne nettopp har representert denne nyttige motstanderen – den pedagogiske og instrumentelle aktøren. Den nevnte undersøkelsen rettet mot DKS' regionale aktører gikk inn i en slik diskusjon. I tillegg finner vi også på Kunstløftets nettsider et intervju med kulturministeren om lignende spørsmål. Det følgende spørsmål og svar mellom Kunstløftets journalist og kulturministeren er en interessant understreking av forholdet mellom kvalitet, skolesekk og Kunstløftet:¹⁴

Kunstløftets journalist stiller dette spørsmålet:

Kunstløftet har òg teke føre seg problemstillingar knytt til kunsten som instrumentelt uttrykk. I arbeidet med barn og unge vil ein finna utøvarar og formidlarar som legg det kunstnarlege innhaldet tett opp til skulen sitt innhald, for at uttrykka skal verta freistande for skulen å henta inn. Somme vil òg hevda at dette er ei form for kvalitet. Andre vil meina at kunsten først og fremst skal ha verdi i seg sjølv, og at den soleis bør vera fri for instrumentelle føringar. Kva synspunkt har du på dette?

Kulturministeren svarer slik:

Skulesekken skal først og fremst tilby kunstnarlege opplevingar, det meiner eg det er viktig å understreka. Det er ikkje noko mål at ein skal læra matematikk eller andre fag gjennom skulesekken. Ikkje dermed sagt at kunstnarlege uttrykk for barn og unge ikkje skal kunna ta opp aktuelle tema. Kunsten kan vera eit fint utgangspunkt for drøftinga av viktige emne, minoritetsperspektivet er eitt av desse. Men det er grenser for kor mange av skulens mål ein skal fylla gjennom skulesekken. Essensen i skulesekken er kunstopplevinga. Skulesekken vart skipa for å sikra at alle barn får oppleva kunst som held høg kvalitet, og som er utført profesjonelt. Det er det viktigaste målet.

Kunstnernes egne beskrivelser av kunsten

Når kunstnere som har blitt tildelt prosjektstøtte, blir bedt om å beskrive hvilke prosjekter som hører

inn under Kunstløftet samt beskrive sine egne kunstprosjekter, kjenner vi igjen begrepene fra utlysninger, formålsbeskrivelser og informanter knyttet til Kulturrådet. Også kunstnerne beskriver den relevante kunsten som overskridende, grensesprengende, utfordrende o.l.

Dette er en interessant, om ikke svært betydningsfull, observasjon, som åpner for et par mulige tolkninger (som har relevans utover Kunstløftet). Den ene består i at (den modernistiske) diskursen knyttet til kunst som nyskapende er så dominerende at den også er internalisert av kunstnerne selv, og at de beskriver og vurderer sitt eget kunstneriske virke innenfor et slikt begrepsapparat. En smalere fortolkning innenfor det samme kan være at Kulturrådets bruk av slike begreper, både i programerklæringer og i forvaltning av støtteordninger, medfører at kunstnere med nødvendighet forholder seg til de samme begrepene.

En kunstner oppfatter det slik at Kunstløftet støtter prosjekter som «ikke er tradisjonelle ... som gjerne vil lete frem noe annet, som gjerne vil møte noen i en annen type arena, eller som vil bygge opp noe som ikke fins». En annen kunstner beskriver sitt prosjekt som et grenseoverskridende, crossover-prosjekt, hvor blandingen av uttrykk og formidlingsformer var svært viktig.

Samtidig uttrykker flere av kunstnerne en oppfatning av at det nyskapende elementet også ligger utenfor kunstuttrykket i seg selv – at det fokuseres på nye arenaer, nye former for formidling og en nyorientering i forhold til målgruppen. En kunstner sier for eksempel at hun gjennom Kunstløftet føler at det kunstpedagogiske har blitt satt i fokus på en ny måte:

Jeg føler at jeg gjennom Kunstløftet har fått synliggjort en type arbeid som jeg har jobbet med i det skjulte med egne midler. Det har vært mange år, der kunstpedagogisk arbeid, det har ikke vært godt nok, eller det har ikke vært interessant, det er kunstnerens egenproduksjon som har vært interessant. Og det at nå kunstpedagogen blir interessant, det åpner nye veier.

Samme kunstner legger også vekt på et tett samarbeid med barna i arbeidet med kunsten, og at Kunstløftets midler har åpnet for et slikt arbeid:

Vi ser på barna som kollegaer i en kreativ prosess, og vi inviterer dem til å skape små historier sammen med oss. [Jeg] ønsker at barna skal få lov til å være sammen med oss, og fordype seg. Og det er ikke alltid lett å få til, men det er nettopp det som Kunstløftets midler har gjort det mulig å få til.

14 Hentet fra http://www.kunstloftet.no/artikler/10/211210_IH_kvalitetsmedviten.php (lesedato 10.04.2011).

En lignende forståelse av forholdet mellom eget prosjekt og Kunstløftets midler finner vi hos en annen kunstner, som sier at prosjektet «prøver å sprengre grenser for kunstmøter for eller med barn og unge», og at det nettopp derfor passet inn i Kunstløftet.

En problemstilling som det er verdt å nevne i denne sammenhengen, er hvordan det kan utvikles en samforståelse mellom Kulturrådets og kunstnerens måte å beskrive kunst på. Mellom de som forvalter støtte og de som søker om støtte, vil det trolig være et gjensidig forhold, hvor man utvikler en form for felles diskurs. Kunstnerne vil nødvendigvis forsøke å beskrive kunsten sin slik at den faller inn under de relevante ordningene. Dersom det etterspørres grenseoverskridende kunst, vil kunstnere beskrive kunsten sin som grenseoverskridende osv. Det stilles nokså høye krav til kunstnerne om evnen til å formulere intensjoner med og beskrivelser av den kunsten som det søkes om støtte til.

Anmeldelser og omtale av Kunstløftet-prosjekter

Kunsten og prosjektene i Kunstløftet er som alle andre kulturprodukter underlagt det begrensede oppmerksomhetsregime som utgjøres av mediene i sine varierende avskygninger. Medienes ulike kanaler for informasjonsformidling er svært vesentlige for både formidlingen av informasjon om hvilke tilbud som finnes, for formidlingen av *vurderingen* av de ulike kulturuttrykkene, og dermed også for hvilket allment bilde som skapes av disse uttrykkene. Som en kunstner sier: «Det er klart at vi er veldig avhengig av media for å få forestillingene kjent, ut, at de blir kritisert og drøftet og problematisert gjennom medias interesse.»

Det er en ikke uvanlig kritikk mot dominerende massemedier at det gis for liten plass til ikke-kommersiell kultur og til kultur som går noe på siden av en populærkulturell hovedstrøm.

En mer spesifikk form for kritikk som blir synliggjort med jevne mellomrom, er den begrensede plassen som gis til omtaler og kritikk av kunst som er rettet mot barn. Flere av kunstnerne er enig i en slik virkelighetsbeskrivelse, særlig målt opp mot den omtalen og oppmerksomheten som har blitt deres egne prosjekter til del. En kunstner sier generelt at

hvis barn er med, kan det hende at de får mer oppmerksomhet, for da er de liksom flinke og søte og håpefulle. Men hvis det er *for* barn, så kan det være vanskeligere.

En annen kunstner mener den lille presseomtalen som finnes, bare handler om det som foregår i Oslo, og at kunsten som formidles innenfor Den kulturelle skolesekken, er hemmelig og skjult:

DKS er en hemmelig garde av hundrevis av kunstnere som får veldig liten oppmerksomhet i pressen. Vi spiller for hundretusenvis av barn i DKS hvis vi er på på den arenaen, og det er meget sjelden at det dukker opp en avis, og i hvert fall en hovedstadsavis, på disse forestillingene. Så det å få økt kunnskapen og informasjon ut til media, synes jeg er kjempeviktig.

For å vurdere det generelle inntrykket av hvordan og i hvilken grad prosjekter blir omtalt, har vi gjennomført en kort gjennomgang av hvilken medieomtale noen utvalgte prosjekter har fått. Vi har valgt ut tre eksempelprosjekter fra hvert av prosjektårene 2008, 2009 og to fra 2010. Prosjektene for 2008 er scenekunstforestillingene *Seksuell empati*, *Ung, ny og naken i helvetesdrittbodygda*, og konsertforestillingen *Tusen millioner stjerner og en venn*. For 2009 er prosjektene scenekunstforestillingene *And, døden og tulipanen* og *En stein er en bit av jordkloden*, samt foto- og utstillingsprosjektet *Se meg!* Fra 2010 er de aktuelle prosjektene kunstutstillingen *Uten ramme; nye rom* og konsertprogrammet *Hva kommer nå?* Alle de utvalgte prosjektene har vært blant prosjektene med størst støttebeløp i det aktuelle året (300 000 kr eller mer) og er valgt ut for å kunne se nærmere på prosjekter med et høyt ambisjonsnivå og en viss størrelse.

Det er følgende metodiske forbehold som bør tas for denne lille delundersøkelsen: Den baserer seg på søk i databasen *A-tekst*. Denne basen dekker blant annet 84 norske papiraviser og -tidsskrifter og en rekke nettsider. Dette inkluderer en lang rekke lokale og regionalt baserte aviser, i tillegg til de store hovedstadsavisene. Med andre ord dekker denne databasen en vesentlig del av den norske medieoffentligheten. Dermed er det dekning for å hevde at den gir et relativt representativt inntrykk av hvilken medieomtale et gitt prosjekt har fått. Som søketerm har vi benyttet ulike versjoner av prosjektets tittel. Det må imidlertid tas et lite forbehold for endring av prosjektittel, feilstaving i medieoppslagene m.m. Vi tror likevel at gjennomgangen gir et informativt bilde både av omfanget og av typen omtale disse prosjektene har fått.

Seksuell empati:

Denne forestillingen ble registrert med fire oppslag og én anmeldelse:

- Et oppslag med omtale i Aftenposten Aften, januar 2008.
- En omtale på NRK Sogn og Fjordanes nettsider i desember 2009, med overskriften «Seksuell empati i kultursekken».
- En omtale i Stavanger Aftenblad, september 2008. Omtalt som et tilbud fra Den kulturelle skolesekken, under overskriften «Slik unngår tenåringen å bli voldtektsmann».
- Kort omtale i Adresseavisen september 2009 i forbindelse med festivalen *Den unge garde*.
- Oppslag/omtale i fagbladet Psykisk helse, februar 2008.
- Klassekampen, september 2009: Anmeldelse av to stykker på scenekunsthifestivalen *Den unge garde*, Avantgarden, Trondheim, deriblant *Seksuell empati*.

Tusen millioner stjerner og en venn:

Denne forestillingen har vi registrert én anmeldelse av og ingen omtaler utover denne:

- Anmeldelse i Vårt Land, mars 2009.

Ung, ny og naken i helvetesdrittbygda:

Denne forestillingen er registrert med fire omtaler og ingen anmeldelser:

- Tre korte og én lengre omtale i avisene Nationen (2), Altaposten og Nordlys.

And, døden og tulipanen:

Forestillingen er registrert i to spalter med oversikt over aktuelle kulturaktiviteter.

En stein er en bit av jordkloden:

- En helsides reportasje i Adresseavisen, februar 2010.
- Ingen anmeldelser.

Se meg!:

- To omtaler i Klassekampen, april 2010 og Dagsavisen, november 2007.
- Ingen anmeldelser.

Uten ramme; nye rom

- Omtale i kunstprogrammet Nasjonalgalleriet på NRK1, i spalten «Nasjonalgalleriet elsker». Sitat: «Nord-Norge bør kjenne sin besøkelsestid, for dette er noe av det beste ung norsk samtidskunst kan by på.»
- En serie korte omtaler i Det skjer i dag-spalter (primært i Nord-Norge).

- I Kunstforum nr. 4 2010 forteller kuratoren om utstillingen.
- Kort omtale i oktober 2010 i Klassekampen.
- Omtale i Nordlys 22.10.2010 (åpningsdag).
- Anmeldt på kunstkritikk.no: <http://www.kunstkritikk.no/kritikk/konseptuella-trollkonster-pa-turne/>.
- Omtale av tildelingen i mars 2010, i Harstad Tidende.

Hva kommer nå?

- Omtale i Agderposten (i forkant av forestilling), 17.12.2010.
- Omtaler i enkelte Hva skjer-spalter.
- Omtale i Rogalands avis 12.10.2010 i forkant av forestilling.
- Omtale i Østlandsposten 06.10.2010 (NTB-pressemelding er brukt).
- Intervju med Eldbjørg Raknes, bl.a. om prosjektet, Klassekampen, juli 2010.
- Intervju med Eldbjørg Raknes, bl.a. om prosjektet, Aftenposten, juli 2010.

Dette utvalget av prosjekter gir nødvendigvis et noe begrenset grunnlag for å konkludere entydig om hvordan og i hvilket omfang Kunstløftet-prosjekter blir omtalt. Vi tror likevel at det gir et reelt inntrykk av hvor utfordrende det kan være å nå igjennom i de mediene som dominerer informasjons- og nyhetsformidlingen. Samtidig ser vi at det er tydelige forskjeller også innenfor dette begrensede utvalget på type og mengde av omtale. Forestillingene *And, døden og tulipanen* og *Tusen millioner stjerner og en venn* har blitt svært lite omtalt til del. Forestillingen *Seksuell empati* og utstillingen *Uten ramme; nye rom* har på den annen side vakt mer medial oppmerksomhet.

Noe av grunnen til den relativt begrensede omtalen kan være at flere av disse forestillingene formidles innenfor de lukkede rom og den begrensede offentlighet som utgjøres av Den kulturelle skolesekken. Det gjelder for eksempel *And, døden og tulipanen* og *En stein er en bit av jordkloden*.

Anmeldelser i dags- og fagpresse

Blant de prosjekter vi har sett nærmere på, er det et relativt lite antall som har blitt anmeldt i trykte medier eller nettmedier. Blant de ni prosjektene som vi har sett nærmere på medieomtalen av, er det eksempelvis kun to tilfeller av anmeldelser i dagspressen. Dette gjelder en kort anmeldelse av *Seksuell*

empati i Klassekampen og en helsides anmeldelse av *Tusen millioner stjerner og en venn*.

I den førstnevnte anmeldelsen i Klassekampen stod det følgende å lese (vi siterer anmeldelsen i sin helhet, siden den utgjør et av få eksempler på anmeldelser av Kunstløftet-prosjekter):

'Seksuell empati vol. 1' vender seg til eit heilt anna publikum i den andre enden av ungdomstida. Jarl Flaaten Bjørk har laga ein produksjon der han nyttar både video, musikk og tradisjonelt spel for å få fram budskapet sin. Oppsettinga er særst pedagogisk, og nesten moralistisk i oppbygginga, men ved hjelp av mye humor, tydeleg innsikt i ungdomens tenkemåte og godt spel, unngår han at vi får peikefingerteater. Temaet er, og har alltid vore aktuelt, og når han spelar for elevane på ein av dei vidaregåande skolane i Trondheim, har han definitivt treft målgruppa si. Det er heilt tydeleg at dette er tema ungdomane kjenner seg att i.

Jarl Flaaten Bjørk gir oss to versjonar av «han møter henne» – hans og hennar framstilling. Vi følger Chris og Ane gjennom uskuldig flørt, dans og inn i eit område der dei tydeleg ikkje lenger snakkar same språk. Der den eine ser leik, opplever den andre overgrep. Innsiktsfullt og med ei god blanding av alvor og skjemt syner han to heilt ulike opplevingar av same hendinga. Kor går grensene for kva som er seksuelt krenkande?

Gjennom veksling mellom gjenkjenneleg spel, faktapresentasjon, jus og masse humor greier Jarl Flaaten Bjørk å problematisere desse vanskelege spørsmåla på eit vis som tydeleg vekte ettertanke hjå publikum samstundes som det var både velspela og ganske underhaldande. (Grimstad 2010)

Det er interessant å merke seg at anmelderen oppfatter forestillingen som «særst pedagogisk, og nesten moralistisk i oppbygginga». Dette passer nokså dårleg overens med formålsbeskrivelsene av Kunstløftet, der det blant annet heter at prosjekter med primært pedagogiske formål er utelukket fra å få støtte. Samtidig peker uttalelsen ikke minst på at pedagogikkbegrepet, som Kunstløftet aktivt forsøker å distansere seg fra, kan fortolkes og forstås på ulike måter.

Forestillingen *Tusen millioner stjerner og en venn*, som ble bevilget midler i 2008 og til gjestespill i 2010, ble anmeldt i Vårt Land i mars 2009. Forestillingen var en del av programmet til Oslo internasjonale kirkemusikkfestival. Under overskriften «Nytenkende og fargerikt orgelteater» ble forestillingen anmeldt i gjennomgående positive vendinger. Anmelderen skrev for eksempel: «Stykket åpnet for helt nye opplevelser av kirkerommet for store og

små», og «Mer enn en danseforestilling er dette godt og nytenkende teater som utforsker rom og forestillingsmetode» (Nystøyl 2009).

Vi har ikke gått systematisk igjennom alle prosjekter i Kunstløftet for å vurdere hvordan og i hvilken grad disse er omtalt og/eller anmeldt i offentlige medier. Vi har altså undersøkt nærmere ni utvalgte (og blant de presumptivt mest ambisiøse i Kunstløftets tildelingslister) prosjekters omtale og annen omtale av konkrete prosjekter vi har blitt kjent med under feltarbeidet. Dette gir ikke et endelig grunnlag for konklusjoner med hensyn til hvordan Kunstløftets prosjekter har blitt behandlet i en medieoffentlighet, men gir oss allikevel noen tydelige empiriske tegn.

For det første er det, ikke overraskende, tydelig at arenaer og kontekst for kunsten har mye å si for hvorvidt prosjektene blir omtalt og anmeldt. Blant de ni utvalgte prosjektene var det kun to som ble anmeldt i regulær dagspresse. Begge disse forestillingene var inkludert i en festival og dermed i en større kontekst. Dette gir et større potensial for kritikeres oppmerksomhet enn frittstående forestillinger. De øvrige siterte anmeldelsene gjelder også produksjoner på profilerte scener eller i et tydelig offentlig rom. For det andre bekreftes også det inntrykk som er gitt gjennom erfaringer med Den kulturelle skolesekken: Forestillinger eller konserter eller prosjekter som vises i en skolesammenheng, for skoleklasser eller på skoleturneer, får i svært liten grad denne type offentlig oppmerksomhet. Det ligger et lite paradoks her: Noe av den kulturproduksjonen som i rene antall når flest, som er tilfellet eksempelvis med scenekunstforestillinger og konserter på skoleturné, er også den kulturproduksjonen som er mest usynlig.

Dette poenget har også blitt fremhevet av flere. I en kronikk med tittelen «Den usynlige kunsten» skrev Karstein Solli, kunstnerisk leder ved Seanse,¹⁵ Høgskolen i Volda, om en offentlig taushet rundt kunstproduksjoner for barn og unge. Solli skriver blant annet: «Svært sjelden blir kunstproduksjoner til skolefeltet anmeldt eller i det hele tatt diskutert i offentlige media», og mener det eksisterer en stor inkonsekvens mellom den uttalte politiske satsingen på og den offentlige tausheten rundt denne typen kunst (Solli 2009).

15 Seanse er et senter for kunstproduksjon for barn og unge, lokalisert ved Høgskolen i Volda. De presenterer seg slik på sine hjemmesider (seanse.no): «SEANSE ligg ved Høgskulen i Volda og er ein arena for kompetanse og utvikling av samarbeid mellom barnehage, skule og kunstfeltet. SEANSE set i verk nasjonale og internasjonale møtepunkt i spennet mellom kunst og utdanning. Vi inviterer til arbeidsopphald for kunstnarar, workshops, konferansar og forskning.»

Selv om det ikke er noe entydig forhold mellom Kunstløftet og Den kulturelle skolesekken, er prosjektene innenfor disse satsingene preget av den samme diagnosen. I tillegg er det også slik at en rekke prosjekter som er støttet av Kunstløftet, også er plukket opp av og sikret et fortsatt liv innenfor DKS. Dette gjør at denne analysen må sies å være gyldig for begge.

Samtidig er det også slik at det innenfor fagpresse og nisjemedier ytes større plass til det fagfeltet og de prosjektene som Kunstløftet representerer. Eksempler på dette kan være nettsider som scenekunst.no, kunstkritikk.no, ballade.no og idalou.no, samt tidskrift som Billedkunst og Q-barnekultur.

Vurderinger fra eksterne kommentatorer

Avslutningsvis i dette kapittelet skal vi kort berøre de vurderingene som er gjennomført av de eksterne kommentatorene i evalueringsprosjektet. Det har vært et poeng for evalueringen at det er en god armengdes avstand mellom disse kommentatorene og den ordinære evalueringen. Her gjengir vi noen av hovedmomentene fra vurderingene, som finnes i sin helhet som vedlegg til evalueringen. Som vi ser, er vektleggingen av hva som vurderes, ulik hos de tre kommentatorene. Dels dreier det seg om de estetiske uttrykkene vurdert som sådan, dels om kommunikasjonen med et tilstedeværende publikum, og dels om den pedagogiske konteksten prosjektene er en del av.

Kritikeren Tori Skrede har skrevet to anmeldelser. Den ene er av konserten *Teenage Lontano*, fremført under Ultimafestivalen i Oslo i september 2010. Den andre er av konserten *Hva kommer nå?*, med blant andre Eldbjørg Raknes, i Stavanger i november 2010. *Teenage Lontano* er en alternativ oppsetning av et originalverk av Gyorgy Ligeti fra 1967. Fremføringen besørges av et kor med tenåringer, med hver sin mp3-spiller i øret. Hovedkonklusjonen til Skrede er at denne forestillingen er en «vellykket blanding av et kunstmusikalsk samtidsverk og et ungdommelig klubbkonsept». Samtidig har hun innvendinger mot kommunikasjonen med publikum, som hun mener kunne vært bedre. Tilknyttet dette har hun også noen spørsmål om målgruppe for konserten:

Det er også litt uklart hvem denne forestillingen egentlig er ment for. I Oslo var det naturlig nok flest foreldre og søsken til stede. De lot seg gripe og imponere, men jeg er usikker på om publikum ville vært like lydhørt hvis de ikke hadde kjent utøverne fra før.

Forestillingen *Hva kommer nå?* er en improvisert forestilling med bruk av både musikk og andre virkemidler. Den er basert på dialog med publikum, og på at denne dialogen utvikler forestillingen underveis. Anmelderen av denne forestillingen er svært positiv. Hun omtaler den som «den mest fengslende og forbillidige barneforestillingen jeg noen gang har opplevd». Den positive omtalen er blant annet basert på hvordan musikerne kommuniserer med salen, og hvordan de er lydhøre overfor og respekterer det unge publikummet som er til stede. I tillegg til improviserte deler var det også enkelte musikkinnslag med mer faste rammer, og også disse omtales svært positivt, blant annet som «veldig vakkert formidlet og med et utsøkt samspill mellom scene og sal».

Line Ulekleiv har skrevet kritikker av installasjonen *Sansenes rike* og av utstillingen *Uten ramme; nye rom*. *Sansenes rike* var en interaktiv installasjon som sto på Youngstorget i Oslo under Oslo Arkitekturtriennale i september 2010. *Uten ramme; nye rom* er en kunstutstilling som skal turnere, og som ble åpnet i Tromsø i november 2010.

Om *Sansenes rike* sier Ulekleiv blant annet dette: «Publikum, med hovedvekt på barn og unge, ble i løpet av en liten uke i september trukket inn i en samsende og taktill sfære i form av konstruerte bygningselementer på Youngstorget.» Hun beskriver prosjektet som en noe uklar blanding av tradisjonell arkitekturutstilling og et åpent og inkluderende prosjekt. Hun ser også et potensielt problem i at fokuset på gjenbruk av materialer, med det miljøperspektivet som kan ligge i dette, også gir installasjonen et slitent preg som «i verste fall avfeies som 'bra nok for barna'». Samtidig er kritikken også positiv til den muligheten installasjonen ga for involvering, lek og individuell oppdagelse.

Uten ramme; nye rom er et konsept som dreier seg om å arbeide frem kunstverk som er spesifikke for de enkelte stedene hvor utstillingene vises. Det vil blant annet si at de deltagende kunstnerne bruker de rommene de stiller ut i, som en del av både arbeidsprosessen og de endelige verkene. Fra et kunsthistorisk synspunkt omtaler kritikeren dette utgangspunktet slik:

Dette ståstedet er på ingen måte lenger radikalt eller nyskapende, men en vel etablert metode. Derfor synes det litt oppskrudd og unødvendig at utstillingen blåses opp til å bli et enestående eksperimentelt, som var det inntrykk man satt igjen med etter diverse åpningstaler og omtaler i media.

Ulekleiv har vurdert utstillingsturneens første stoppested, som var Tromsø Kunstforening. Kritikken

legger vekt på de estetiske og kunsthistoriske referanser som de tre deltagende kunstnerne og verkene deres spiller på. Delvis formuleres dette som en kritikk av manglende originalitet, og delvis som en vurdering av hvordan kunsten kan fortolkes. En kritikk av referanser er for eksempel denne: «De [arbeidene] tviholder på sine lett obskure referanser uten egentlig å komme noe sted.» Avslutningsvis er Ulekleiv kritisk til hvordan deler av presentasjonen av utstillingen har foregått, og mener at den til dels har gjen tatt en idé om urbane kunstnere som møter en eksotisk utkant med grensesprengende kunst.

Arne Marius Samuelsen har med bakgrunn i kunstpedagogiske problemstillinger gjennomgått bakgrunnsmateriale for, intervjuet prosjektledere for og også observert noen utvalgte prosjekter. Han har tatt utgangspunkt i installasjonen *Sansenes rike*, formidlingsprosjektet *Øyet som ser*, utstillingen *Fly me to the moon* og bokutgivelsen *Til verket*. I sine vurderinger har han særlig lagt vekt på prosjektenes mål, deltagerstyring og de voksnes rolle. Han mener at prosjektene sett under ett fremstår som enkeltstående tiltak og ikke som utviklingsarbeider. Han savner blant annet en tydeligere presisering av hvordan barna skal være medspillere i prosjektene. Samtidig er han positiv til det dynamiske elementet i de prosjektene han har vurdert: «Alle prosjektene skårer positivt på sin handlende karakter, dette at barna skal handle konkret med materialer og kunstneriske virkemidler og at eventuelle refleksjoner som barna gjør seg må springe ut fra det.»

Kunstløftets kunst og kunstens kvalitet

Et grunnleggende mål for Kunstløftet er, som vi har sett, knyttet til kvalitet – kvalitet på kunstuttrykkene, kvalitet på refleksjon og kvalitet på resepsjon når det gjelder den kunsten som skapes og formidles til barn. Det er flere måter å angripe kvalitetsbegrepet på ved evaluering av et prosjekt med slike mål. Her har det handlet om hvordan kvaliteten og kunsten blir beskrevet av det man kan kalle interne aktører – forvaltere, kulturarbeidere eller kunstnere med erfaring med Kunstløftet – på den ene siden, og eksterne aktører på den andre siden.

Innenfor Kunstløftets egne målformuleringer og fra informanthold er det gjenkjennbare og sammenlignbare formuleringer av kvalitetsbegrepets innhold. Både blant kulturbyråkrater og blant kunstnere brukes de samme begrepene for å utdype hva kvaliteten i kunsten består i. Samtidig er det få og begrensede forsøk på enten å operasjonalisere eller utdype kvalitetsmålene. Til dels finnes det også en bevisst motstand mot å gjøre dette, fordi nettopp utprøving og diskusjon skal være et av formålene med kvalitetsfokuset.

Tilgjengelig *resepsjon* – anmeldelser og kritikker – av kunst for barn og unge er også en relevant kilde til å se på hvordan Kunstløftets kunst kan vurderes og blir vurdert. For å komplettere denne typen kilde har vi altså inkludert innleide stemmer til å foreta kvalitative vurderinger. Som vi så, er Kunstløftet-prosjekter i liten grad omtalt og i enda mindre grad anmeldt i norske nyhetsmedier, enten det gjelder papiraviser eller nettaviser. Dette er imidlertid på langt nær særegent for Kunstløftet, men snarere en kritikk og en diagnose som ofte målbæres på dette området. De to anmeldelsene som siteres, er på sin side positive anmeldelser. Anmeldelsene til de innleide kritikerne er blandede, med både tydelig ros og svært positiv omtale, samt enkelte kritiske merknader til gjennomføring og innhold.

I tillegg til de konkrete vurderingene i disse anmeldelsene, som altså øker antallet kritikker av Kunstløftet-prosjekter med et stort antall prosent, viser disse også til hvor utfordrende det kan være å vurdere slike prosjekter fra et kunstkritisk ståsted. På den ene siden kan man vektlegge forholdet til og hvordan det kommuniseres med publikum. Dette vektlegges i flere av kritikkene, både i positiv og negativ forstand. På den andre siden kan man også ta utgangspunkt i det mer direkte kunstfaglige og -historiske, som vi blant annet ser i anmeldelsen av kunstutstillingen i Tromsø.

Selv om kunsten som produseres ved hjelp av Kunstløftet, skulle ha høy kvalitet, som det åpenbart finnes gode eksempler på, er det tydelig at resepsjonen av denne kunsten både er kvantitativt manglende og har kvalitative utfordringer. Med andre ord blir noe av Kunstløftets utgangspunkt bekreftet.

Kunnskapsutvikling, debatt og profilering

Kunstløftet har siden oppstarten hatt ambisjoner om å være en aktør med flere roller i et arbeid for å heve nivået på en faglig diskusjon om barn og kunst, for å heve den generelle kompetansen på området, og for å skape arenaer for kunnskapsutvikling og -utveksling. Dette arbeidet har foregått gjennom nettverk og seminarer og gjennom utviklingen av nettsidene til Kunstløftet. Dette kapitlet dreier seg om det arbeidet i Kunstløftet som kan samles under merkelappen kunnskaps- og informasjonsarbeid.

Kunstløftets nettverksmøter og fagseminar

Fra begynnelsen var det en ambisjon i Kunstløftet at prosjektet skulle arbeide med å bygge og vedlikeholde faglige nettverk. Formålet med nettverksarbeidet skulle være å bringe relevante aktører sammen for dialog og utveksling om faglige spørsmål knyttet til kunstproduksjon for barn og unge. Målet med nettverkene ble for eksempel formulert slik på Kunstløftets nettsider: «[D]et er under utvikling et tverrfaglig sammensatt nettverk av kontakter fra kunstnerorganisasjonene for å sikre forankring, erfaringsmateriale og en gjensidig flyt av ideer, temaer og informasjon.»¹⁶

Prosjektlederen selv formulerer formålet med nettverksmøtene på denne måten:

Jeg ønsket en samtale om kunst og kunstproduksjon for unge mennesker med kunstnerorganisasjonene. [...] Jeg ønsket å ta de med i hvordan Kulturrådet, som er en ledende aktør i hvordan dette utvikles, kan bli bedre i å fasilitere, få bedre produksjoner, bedre formidling, bedre mediering, da mener jeg både kritikk og omtale i offentlighet – bidra til disse tingene. Jeg ønsket å invitere kunstnerne inn med sin erfaring. Med sine kunnskaper.

Det ble avholdt et første nettverksmøte 24. mars 2009 og påfølgende møter i juni og desember samme år. På møtet i mars var det 15–17 deltagere, på møtet i juni 6, og på desembermøtet 10.

I forkant av det første nettverksmøtet var kunstnerorganisasjoner invitert til å oppnevne representanter til å delta i et nettverk for Kunstløftet, blant annet med formål å «sikre prosjektet et godt erfaringsgrunnlag, tilfang på gode ideer og enkle, men effektive distribusjonsmuligheter».¹⁷ På møtet innledet blant annet Kulturrådets daværende direktør Ole Jacob Bull, barneombud Reidar Hjermann og barnekulturforskeren Beth Juncker, i tillegg til erfaringsbaserte innlegg fra kunstnere med erfaring fra kunstformidling og -produksjon for barn: musiker Karl Seglem, prosjektgruppen Raketa og musikkverkstedet ElektrOpus. Temaene for møtet var blant annet den status eller mangel på sådan som var knyttet til arbeidet med kunst for barn, og de vilkårene som denne kunstproduksjonen er preget av.

Prosjektlederen for Kunstløftet uttrykker at det var problematisk å få disse møtene til å fungere etter intensjonen, blant annet på grunn av svak interesse:

Det har vært folk som har vært interessert da, en fem-ti stykker, men invitasjonen gikk til tjuefem. Men det hadde gitt meg en tilgang til kunstnere, styrever og direkte og en dialog som skulle kunne [virke] teoretisk, men i praksis viser det seg å ikke være den type tilgang.

En annen informant tilknyttet Kulturrådet sier også at det er ting som tyder på at det administrative ledet i kultursektoren har vært mer interessert i slikt arbeid enn de utøvende kunstnere og kunstnerorganisasjonene.

16 <http://www.kunstloftet.no/index02.php> (lesedato 01.03.11).

17 http://www.kulturrad.no/kunstloftet/oppsummering-fra-kunstloftets-1-nettverksmote-24_-mars/ (lesedato 01.03.11).

Etter hvert har ambisjonene om slike møter og denne typen nettverksarbeid blitt vesentlig dempet. Tilsynelatende er det denne delen av Kunstløftet-prosjektet som har vært vanskeligst å få gode resultater av. Det har vært flere utfordringer ved dette arbeidet. For det første har det vært vanskelig å skape en sterk nok interesse for slike nettverk blant aktørene selv. For det andre ser det ut til å ha vært en utfordring å få de relevante aktørene interessert i en faglig dialog. Det er også ting som tyder på at forsøket på å få aktører i kunstfeltene med på en dialog om behovet for høyere kvalitet i kunsten har virket provoserende, som en potensiell kritikk av det arbeidet som allerede er gjort. Disse momentene har gjort at det har vist seg problematisk å etablere nettverk med en kontinuitet. Dermed har nettverksarbeidet blitt lagt mer eller mindre på is.

I den interne årsrapporten for 2009 beskrives arbeidet med nettverkene blant annet på denne måten:

Arbeidet og satsingen på kontaktnettverket reflekterer muligens Kunstløftets dårligste resultat og største hodepine. Oppmøte og interessen har ikke vært som forventet – og selv om flere av deltagerne på juni og desembermøtene presiserer at dette er en sjelden mulighet for kunstnere å samles i en faglig viktig diskusjon, har møtene en uavklart status (Kunstløftet 2009:24).

Konklusjonen på egenvurderingen i denne rapporten innebærer at man kunne velge enten å videreføre nettverket uforandret, legge det ned eller gi det en endret og tydeligere form.

Faglige seminar og mønstringer

En annen del av Kunstløftets ambisjoner og virksomhet består i å tilrettelegge for og delta i ulike former for faglige samlinger, seminarer eller mønstringer. Det har foreløpig vært avholdt tre samlinger som faller inn under denne ambisjonen, enten i regi av Kunstløftet og/eller med deltagere fra Kunstløftet.

I samarbeid med Scenekunstbruket arrangerte Kunstløftet et heldagsseminar i november 2008. Seminaret ble holdt i forbindelse med Scenekunstbrukets årlige scenekunsthøst/marked Showbox og hadde som tema «Kunst for barn og unge – i voksnes (selv)bilde».

Det ble avholdt en paneldebatt om barn i profesjonell kunst i oktober 2009, som ble arrangert av Norsk

kulturråd, Danseinformasjonen, Dansens hus og CODA (Oslo International Dance Festival) i forbindelse med CODA-festivalen 2009. Prosjektlederen for Kunstløftet var ordstyrer og møteleder for debatten.

I desember 2009 arrangerte Kunstløftet et dialogmøte på Litteraturhuset om kunstutdanningenes forhold til kunst for barn og unge. Invitasjonen til dette møtet satte opp følgende problemstilling for diskusjonen: Hvilket ansvar har kunstutdanningene for at kunst for barn og unge er like god, aktuell og faglig relevant som kunst for øvrig? Deltagerne på dette dialogmøtet var blant andre rektorene ved Kunsthøgskolen i Oslo og Norges musikkhøgskole. Dialogmøtet inneholdt en diskusjon om spørsmål som berører kjernten av Kunstløftets utgangspunkt og virksomhet.¹⁸

I tillegg er det også en større todagers fagkonferanse under planlegging, som skal avholdes 8.–9. juni 2011. Programmet for denne konferansen ble lansert i april 2011.¹⁹ Omfanget og vidden av denne konferansen tyder på et høyt ambisjonsnivå. Programmet ble lansert som en del av en innstikksavis om Kunstløftet i Morgenbladet 8. april 2011.

De faglige samlingene og seminarene har ikke vært noe eksplisitt tema for intervjuene til denne evalueringen. Det er likevel noen eksempler på at de blir nevnt av informantene, og et av disse eksemplene er verdt å sitere:

Og så var vi på et seminar i regi av Kunstløftet, som var under Showbox i 2008 ... kan det stemme. Et seminar om kunst for barn og unge. Og der skjønte vi at vårt prosjekt, da hadde vi allerede mottatt støtte fra DKS, til vår produksjon, og så skjønte vi at her kan vi, her faller vi innunder. Det var særlig gjennom det seminaret, som var veldig spennende [...] vi fikk et veldig tydelig bilde gjennom det seminaret, av hva slags type prosjekt Kunstløftet er.

For denne kunstneren har seminaret åpenbart hatt en positiv effekt.

Kunstløftets nettsider

Kunstløftet har siden prosjektstart hatt egne nettsider, med en egen nettadresse: kunstloftet.no. Den ligger med andre ord ikke under Norsk kulturråds nettsidehierarki²⁰ (kulturrad.no), og i dette ligger nødvendigvis et signal om at prosjektet har en relativt stor grad av fristilling og egen prosjektidentitet.

18 Et referat fra dette dialogmøtet kan leses på http://www.kunstloftet.no/artikler/141209_referat_dialogmote.php (lesedato 09.04.11).

19 Denne evalueringen er ferdigstilt før dette seminaret ble holdt, og til dels før programmet for seminaret ble offentliggjort.

20 Innledningsvis i prosjektet gjorde imidlertid nettsidene det.

På Kulturrådets nettsider står likevel å lese at: «Kunstløftets nettsider er en del av Norsk kulturråds helhetlige kommunikasjonsprofil. Av tekniske og redaksjonelle grunner er Kunstløftets nettsider lagt til en ekstern server.»²¹ Dette kan vanskelig leses annerledes enn at man både signaliserer en fristilt rolle og samtidig gir noen eksplisitte rammer for rollen. Hvis det er redaksjonelle grunner til at nettsidene ligger på en egen server, vitner dette om en vilje til å gi prosjektet og dets fremste kommunikasjonskanal en høy grad av redaksjonell frihet. Samtidig må altså det redaksjonelle arbeidet skrives inn under den helhetlige kommunikasjonsprofilen til Kulturrådet, slik denne passusen må forstås.

Prosjektlederen omtaler fristillingen av nettsiden som en forutsetning for at siden skulle fungere etter intensjonen. Kunstløftet har arbeidet aktivt med kunstloftet.no, og opprettet tidlig et eget redaksjonsråd for nettsiden. I tillegg har nettsidene en redaksjon som består av prosjektleder, redaksjonssekretær og to medarbeidere fra webverket.no, som både arbeider med webdesign og innhold. Kulturrådet har inngått en egen kontakt med Webverket om nettdesign og -tjenester tilknyttet kunstloftet.no. Deres oppdrag har blant annet bestått i redaksjonelt arbeid, teknisk tilrettelegging, grafisk arbeid og faglig rådgivning. Kunstløftet har også tilknyttet en egen redaksjonssekretær på kontraktbasis.

Formålet med Kunstløftets nettsider blir beskrevet på følgende måte på de samme nettsidene: «Ved hjelp av Kunstløftets nettside www.kunstloftet.no bestreber vi oss på å beskrive og omtale alle typer kunstprosjekter av interesse for Kunstløftets formål, samle relevant kunnskap, nyhet og diskurs i feltet, og ikke minst viktig; presentere materialet på en måte som fremmer dialog, interesse og utvikling.»

Det er uansett interessant å merke seg at det ikke blir beskrevet noen *målgruppe* i denne formålsbeskrivelsen for nettsidene. Det er kunstprosjekter av interesse for Kunstløftets eget *formål* som skal omtales.

Kulturmeglernes gjennomgang av nettsidene

Kommunikasjonsfirmaet Kulturmeglernes ble i november 2009 engasjert til å gjennomføre en kommunikasjonsfaglig gjennomgang av Kunstløftets nettsider. Formålet med gjennomgangen var å vur-

dere hvilket designmessig og kommunikasjonmessig inntrykk sidene ga i sin daværende tilstand, og å komme med mulige endringsforslag for å gjøre det enklere å oppnå målene med nettsidene.

Kulturmeglernes skrev i sin rapport i desember 2009 at dette formålet var «utydelig kommunisert» på nettsidene. (Denne analysen tok imidlertid primært utgangspunkt i kommunikasjonsfaglige og designmessige perspektiver.)

Kulturmeglernes konkluderte i tillegg med blant annet de følgende punktene:

- Informasjonsarkitekturen på sidene bør bli ryddigere.
- Designen er i utgangspunktet god («stilren»), men kan fungere og kommunisere bedre.
- Nyhetene bør være korte, gode og jevnlig oppdaterte.
- Prosjektene bør presenteres bedre.

Kulturmeglernes rapport trekker også frem tekst- og setningseksempler som de mener er unødvendig tunge og lite kommuniserende. Det gjelder for eksempel egenpresentasjonen av Kunstløftet. Kulturmeglernes skriver: «Setninger som 'Som et ledd i denne satsingen ser rådet det som nødvendig å stimulere prosjekter som kan gi kunstnerisk produksjon og formidling rettet mot barn og unge et kvalitativt løft.' er ikke forklarende nok, for hva mener Kulturrådet med et kvalitativt løft?»

I rapporten/gjennomgangen fra Kulturmeglernes gjennomgås ikke besøksstatistikk for nettsidene. Den eneste referansen til omfanget av besøk på sidene finner vi i en omtale av nettstedet alexa.com, som er en internasjonal overvåkingstjeneste for nettsider. Denne gir ifølge Kulturmeglernes ingen informasjon om kunstloftet.no, og det konkluderes dermed med at «dette indikerer at nettstedet er svært lite besøkt». Dette må imidlertid sies å være et svakt grunnlag for å trekke en slik konklusjon.

I Kunstløftets årsrapport for 2009 er det imidlertid inkludert en besøksstatistikk for nettsidene. I tillegg har vi under arbeidet med evalueringen hatt tilgang til en besøksstatistikk som genereres automatisk. Noen tall fra denne statistikken kommenteres nedenfor.

²¹ www.kulturrad.no/kunstloftet (lesedato 24.11.10).

Kunstløftet, tekstproduksjon og tekstformidling

Kunstløftet har vært en til dels svært aktiv aktør når det gjelder bestilling og produksjon av tekster. Dette har vært en høyt prioritert aktivitet, og det er også brukt nokså betydelige midler både til å betale skribenter og til å utforme nettsiden, som har vært den primære kanalen for å formidle disse tekstene.

Kunstløftet har aktivt gått ut og invitert kunstnere, akademikere og i noen grad pedagoger til å reflektere over forholdet mellom barn og kunst. De har bestilt tekster om dette, og disse har blitt publisert (blant annet) i nettsidespalten «Månedens vektløfter». Blant bidragsyterne så langt finner vi Mary Miller, operasjef ved Den Norske Opera, regissøren Kjell Moberg, forfatteren Lars Mæhle, komponisten Maja Ratkje, teatersjef Hanne Tømta, og forfatter Tor Åge Bringsværd.

Tekstene i denne spalten inneholder variert og interessant stoff, og mange av dem ser ut til å kunne vurderes som godt tenkte og godt skrevne tekster. Det er noe mer usikkert hvilken gjennomslagskraft og utbredelse tekstene har hatt. Kulturmeglerens rapport skrev på sin side dette om denne spalten:

«Tung spalte preget av lange og tunge tekster. Det tas for gitt at brukeren skjønner hva månedens vektløfter er. Det savnes en tekst som sier noe om ideen med serien og hva som ligger til grunn for valget av hver 'vektløfter'. Teksten hopper mellom forskjellige fontstørrelser og er derfor svært vanskelig å lese.»

Noe av kritikken fra Kulturmeglerne er fulgt opp ved senere revisjoner av nettsidestruktur og -design. Mye tyder likevel på at enkelte av utfordringene som Kulturmeglerne peker på, har vedvart. Det er nokså mange spalter og overskrifter med parallelle temaer og genre som det er vanskelig å skille fra hverandre: Månedens vektløfter, en artikkelserie om barnet i kunsten, artikler innenfor spesifikke temaer, f.eks. «Kvalitet», «Kunnskapsbasen», «Maitekst» og «Oktobertekst». Mange av tekstene under disse overskriftene eller spaltene overlapper hverandre med hensyn til tema, og det er til tider vanskelig å se hvorfor disse er spredt på den måten de er. Det skaper en uoversiktligheit når det gjelder tekstene, noe som trolig gjør disse mindre tilgjengelige. Dersom man er ute etter interessante artikler og refleksjoner rundt forholdet mellom barn og kunst, kan disse finnes under en av fem–seks mulige overskrifter eller titler.

Mange av de mer faglige tekstene som har blitt publisert på Kunstløftets nettsider, er kvalitativt

gode og interessante tekster, med et langt større leserpotensial enn det som tilsynelatende har blitt realisert foreløpig. Det må sies å være et visst misforhold mellom det høye ambisjonsnivået til tekstene og tekstproduksjonen og hvor langt disse tekstene ser ut til å ha nådd ut.

En av de ansatte i Kulturrådet fremhever allikevel nettsidene til Kunstløftet som en av de vellykkede delene av prosjektet:

Nettsiden er bra. Jeg tror debattene som foregår der og bidragsyterne prosjektlederen og nettredaksjonen har skaffet til veie, har bidratt til et økt refleksjonsnivå og en bevisstgjøring rundt barn og unges møte med kunst. Og jeg tror faktisk at når kjente og synlige personer sier noe om 'hvorfor' og 'hvordan', så synes de dette er viktig.

Nettsiden og målgruppe

I gjennomgangen av Kunstløftets nettsider beskriver Kulturmeglerne sidenes målgruppe blant annet som «kunst- og kulturinteresserte voksne». Med denne definisjonen av «målgruppe» sammenlignes Kunstløftets nettsider blant annet med det norske kulturnett.no, samt hjemmesidene til National Gallery of Art (London) og Museum of Modern Art (New York). Et annet sted i rapporten blir målgruppen for nettsidene spesifisert som «i særdeleshet [...] fagfeltet kulturprodusenter/søkere med kunstprosjekter for barn og unge». Prosjektlederen for Kunstløftet peker på at kunstnere er den primære målgruppen for nettsidene. Disse spesifikasjonene virker å være mer treffende og gjør sammenligningen med nettsidene til store internasjonale kunstmuseer noe søkt. Det er åpenbart en stor forskjell både på produkt, publikumstilbud og kommunikasjonsambisjoner mellom MoMa og Kunstløftet.

Samtidig er det et poeng at formålene med og målgruppene for Kunstløftets nettsider ser ut til å være flere, i hvert fall slik de kan fortolkes ut fra nettsidenes ulike typer av innhold. Noe av informasjonen er åpenbart rettet mot kunstnere og søkere av prosjektmidler. Andre deler av informasjonen ser ut til å være mer rettet mot kulturarbeidere mer allment, inkludert kulturjournalister og medier. Videre er noe av stoffet tilsynelatende skrevet for å nå en kulturinteressert allmennhet, mens en satsing som for eksempel julekalenderen kan se ut til å ha barn og unge selv som målgruppe.

Nettsiden omtaler seg selv og redaksjonen på denne måten pr. januar 2011: «Relevant og samlenende om kunst for barn og ungdommer», og

Tabell 7: Besøksstatistikk for kunstloftet.no, 2009.

Måned	Unike besøkende	Antall besøk	Pages	Hits	Båndbredde
Juni	435	684	6855	22264	248,87 MB
Juli	316	542	3335	10812	144,65 MB
August	810	1253	9266	32875	502,33 MB
September	576	988	9335	37019	950,65 MB
Oktober	576	1097	8468	31567	1001,34 MB
November	877	1542	13627	51979	1,14 GB
Desember	1120	2312	17953	34994	3,42 GB
Totalt	4710	8418	68839	221510	7,34 GB

«Redaksjonen har begrensede ressurser men innretter seg proaktivt på innhenting og produksjon av materiale som kan belyse, skape interesse for, og anerkjennelse av kunst for barn og ungdommer».

Om besøksstatistikk og det å nå ut

Som nevnt har vi under det avsluttende arbeidet med evalueringen hatt tilgang til automatisk generert statistikk for Kunstløftets nettsider. Det har også i Kunstløftets interne årsrapporter vært gjengitt noe tallmateriale som sier noe om besøk på de ulike nettsidene under kunstloftet.no. Slike tall er en potensielt problematisk kilde til informasjon og bør brukes med omhu. Det er likevel enkelte tall vi mener det kan være interessant å trekke frem med henblikk på i hvilket omfang Kunstløftets nettsider har kommunisert stoffet sitt ut.

I årsrapporten til Kunstløftet for 2009 gjengis noen tabeller over nettbesøk, blant annet denne:

De sidene som trakk til seg flest besøkende og besøk i 2009, var Kunstløftets julekalender. Den kategorien som flest besøkte, var de prosjektpresentasjonene som ble lagt ut av innvilgede prosjekter. Andre populære sider, målt i antall besøkende, var utlysningstekster og tildelingslister.

På den motsatte siden av listen over mest besøkte sider finner man de artikler som inneholder refleksjoner, fagstoff og intervjuer med relevante aktører. En rekke av de kunstfaglige tekstene og samtalene på nettsidene har hatt under 100 visninger. Selv om det som nevnt alltid er usikkerhet knyttet til slike tellinger, må dette sies å være lave tall. Andre tall hentet fra nettstatistikk for 2010 og 2011 kan også peke i tilsvarende retning. Det er for eksempel lagt ut artikler under en såkalt Kunnskapsbase, hvor forskere og kunstnere er invitert til å skrive reflekterende artikler om forholdet mellom barn og kunst.

Blant de inviterte er etablerte og anerkjente nordiske forskere innenfor feltet. En oversikt over hvor mange som har lest disse artiklene, viser lave tall. For mange av disse artiklene er det månedlige antall besøk godt under 10.

Et annet moment fra nettstatistikken som er verdt å nevne i denne sammenhengen, er målingene av hvor lenge hvert enkelt besøk på nettsidene varer. Tallene på dette er generelle og sier lite direkte om hvilke sider som prioriteres, men de har åpenbar informasjonsverdi. De viser at mellom 60 og 70 % av de besøkende er inne på sidene mellom 0 og 30 sekunder. Det tyder for eksempel på at et flertall av de besøkende er raske informasjonssøkere og ikke lesere.

Det er mye som tyder på at Kunstløftets nettsider har vært en velfungerende kanal for informasjon om Kunstløftet som tiltak og støtteordning, og for informasjon og presentasjon av innvilgede prosjekter, i tillegg til at de målt i antall treff og klikk har hatt en populær applikasjon i den julekalenderen de har fått produsert. Det er på den andre siden vanskeligere å se at nettsidene har vært en viktig kanal for fordypning, lesning, refleksjon og debatt. Dette er samtidig den mest ambisiøse og vanskeligst oppnåelige siden ved en satsing på nettsider, og Kunstløftets nettsider er på ingen måte alene om å ha problemer med å holde på nettleseres oppmerksomhet og varige interesse.

Kunstløftet som informasjons- og kunnskapsaktør

Kunstløftets arbeid med informasjon og kunnskap har vært preget av ulike roller og posisjoner. Nettsidene er et eksempel på at ulike typer informasjonsroller og avsenderstemmer sameksisterer. På nettsidene finner man nøytral informasjon fra et kulturbyråkrati som formidler prosjektstøtte. Sam-

tidig finner man kuratoraktige presentasjoner av prosjekter, noe egengenerert reportasje og journalistikk, enkelte frittstående bestilte faglige tekster m.m. Alle disse tekstformene kan ha sin misjon innenfor de målsettingene som Kunstløftet har satt seg, men blandingen av dem kan være problematisk. Det kan føre til en viss usikkerhet om hvem som sier hva når – hvem er avsenderen for de ulike tekstene, og hva er de ulike tekstenes formål? Det kan hende at nettsidene kunne vært enda mer slagkraftige og tekstene mer formålstjenlige dersom man hadde ryddet mer i forhold til hvilke avsendere som innehar hvilke roller – hvilke som ligger til Kunstløftet og Kulturrådet og hvilke som ligger til andre aktører og stemmer.

Samtidig er det også klart at nettsidene har holdt et høyt aktivitetsnivå, og har involvert mange aktører fra både relevante og faglig kompetente miljøer. Redaksjonen har, målt ut fra egne ambisjoner, vært dyktige til å finne frem til aktører som intervjues eller bidrar med tekster. Flere av tekstene hadde også for tjent en videre leserkrets enn de, målt fra den nettstatistikken vi har hatt tilgang til, ser ut til å ha fått. Det er også et tilleggsmoment som bør vurderes både generelt ved slik tekstproduksjon og spesielt dersom Kunstløftet og/eller nettsidene deres skulle opphøre: De beste tekstene bør kunne sikres et varig liv og ikke forsvinne med nettsidenes eventuelle bortfall.

Kunstløftet har også ambisjoner om å spille en rolle når det gjelder formidling og kanskje også utvikling av kunnskap. Forholdet mellom kunst og forskning berøres i flere av formålsformuleringene til Kunstløftet. Et av fagutvalgsmedlemmene sier på sin side dette om forholdet mellom de to størrelsene:

Det [forskning] synes jeg burde ha en mye større rolle i kunsten enn den har i dag. I Norge er det veldig vannrette skott mellom kunst og kunnskap. Dessverre. For med kunnskap om barn så kan vi lage bedre teater for barn.

Noen av kunnskapsambisjonene til Kunstløftet har møtt intern motstand i Kulturrådet. Det gjelder for eksempel en idé om å opprette en form for kunnskaps- eller forskningsdatabase for relevant kunnskap om kunst for barn og unge. Denne skulle være en del av Kunstløftets nettsider, og en begynnelse til denne basen finnes p.t. på sidene. Styringsgruppa for Kunstløftet var uenig i at dette burde prioriteres.

Har Kunstløftets informasjonsarbeid vært vellykket?

Som med informasjonsarbeidet for øvrig er det vanskelig å vurdere hvor vellykket Kunstløftets satsing på kunnskapsutveksling og -utvikling har vært. Kunstløftet har satset på egne kanaler og har bestilt skribent- og refleksjonsarbeid. Samtidig har de hatt problemer med å nå frem til de rette aktørene og deltagerne, ikke bare gjennom nettsidene, men også i nettverksmøter som det var begrenset deltagelse på og vanskelig å gjennomføre etter intensjonen. Et annet moment som kan peke i en slik retning, er at nettsidene heller ikke har blitt noen arena for dialog og diskusjon, dersom man vurderer aktivitet i de ulike artiklenes kommentarfelt. Det er flere ting som tyder på at Kunstløftet tross nokså iherdig innsats har kjempet litt i motbakke når det gjelder å engasjere til diskusjon og refleksjon; enkelte aktører har deltatt aktivt, mens andre ikke har vært involvert på den måten det skulle ønskes.

Det kan settes to avsluttende spørsmålstegn ved Kunstløftet og arbeidet med informasjon og kunnskap, det ene ved hvilke muligheter Kunstløftet *har hatt* for å nå frem med sine ambisjoner på kunnskapsområdet – med deres tidsbegrensede utgangspunkt, med de midler som har stått til rådighet, med deres bruk av informasjonskanaler m.m. Det kan imidlertid også settes spørsmålstegn ved hvor vellykkede slike ambisjoner har mulighet til å være. Med Norsk kulturråds mandat, organisering, kompetanse og arbeidsfelt er kombinasjonen av prosjektstøtte og kunnskapsarbeid en utfordrende kombinasjon.

Det er også verdt å problematisere forholdet mellom å skape nye og å benytte eksisterende arenaer for kunnskap, diskusjon og formidling. Kunstløftet har lagt stor vekt på å bygge opp en egen plattform for dette arbeidet, gjennom nettsider, gjennom en egen avis (april 2011), gjennom arrangement av seminar, gjennom initiering av nettverk og nettverksmøter. Samtidig er det slik at det ikke finnes en mangel på verken nettsider, eksisterende fagtidsskrifter, seminarvirksomhet, nyhetskanaler m.m. Slike eksisterende kanaler er ikke spesielt innrettet mot Kunstløftets formål og ambisjoner, men trolig kunne man i større grad og med hell ha prioritert å bruke eksisterende kanaler, enten det er for kunnskapsformidling, informasjonsarbeid eller for å bidra på etablerte diskusjonsarenaer.

Opplevelse av og endring av prestisje

Dette kapittelet handler om erfaringer med forholdet mellom kunst, barn og prestisje, og om ambisjoner om å endre på dette forholdet. Et av premissene for Kunstløftet er altså at kunst som produseres for barn og unge, har lavere prestisje enn den som produseres for voksne, med andre ord uten tanke på målgruppe overhodet. Vi gjennomgår noen av de synspunktene informantene har på forholdet mellom kunst og barn, før vi ser på spørsmålet om hvilke muligheter som finnes til å påvirke et prestisjehierarki.

Opplevelser av lav prestisje

Hvordan oppfatter informantene i denne evalueringen forholdet mellom kunst for barn og kunst for voksne? For det første legger mange vekt på det ikke er eller skal være noe kvalitetsmessig dårligere å lage kunst for barn. En av kunstnerne formulerer dette slik:

Forskjellen er jo at man vet at det er en annen målgruppe, men i forhold til kvalitet og innsats så vil jeg si at det er det samme, at man skal gjøre det beste, prøve å gjøre noe som treffer hver gang man gjør noe, tenker jeg. Og denne forestillingen her er jo av det jeg har jobbet mest med. Nei, man må jo ta alt like mye på alvor.

En annen kunstner har en lignende innstilling til det å produsere kunst for barn:

Jeg er opptatt av at man må lage sabla god kunst for barn også, det er ikke noe å fire på kravene der, selv om man 'bare' skal lage for barn. Jeg vet ikke om det er en trend, eller i hvert fall en sånn 'nei, jeg skal prøve å tjene litt penger, og så skal jeg ut med DKS og bare gjøre noe for barn, og så skal jeg gjøre det jeg egentlig vil ellers', men jeg synes at det er viktig at man legger like mye i det å lage kunst for barn.

Det finnes også andre mulige synspunkter på dette temaet, som også er representert i vårt materiale. Vi finner både det synspunkt at det er fullt mulig å lage

kunst som både treffer barn og voksne, samt det synspunkt at det ikke er all kunst som passer for barn. Med hensyn til formidling av det kunstneriske resultatet er det flere informanter som både understreker at barn er et uforutsigbart og krevende publikum og at ikke all kunst passer for barn. Et fagutvalgmedlem hevder på sin side at god kunst for barn er kunst som utfordrer på et eller annet nivå, samtidig som den står i relasjon til barnet og gjennom denne relasjonen får kvalitet.

Det er åpenbart en metodisk utfordring å finne gode måter å dokumentere eller eventuelt måle lav prestisje. Det er flere grunner til dette. For det første er prestisje en dynamisk og flytende størrelse, som altså ikke eksisterer et bestemt sted og lar seg objektivere fra et slikt sted. Prestisje er snarere et relativt og relasjonelt fenomen. For det andre er prestisje sammensatt av subjektive og i tillegg ofte uuttalte vurderinger, som det kan være problematisk å få empirisk tilgang på. For det tredje kan det også være metodisk problematisk å få aktører til eksplisitt å vedkjenne seg at de i mindre grad anerkjenner noe enn noe annet.

Det som imidlertid er mulig, er å forholde seg til hvorvidt relevante aktører opplever det slik at kunst for barn har lav prestisje. Vi har spurt de fleste av våre informanter om dette.

En av de intervjuede kunstnerne har et dobbeltbunnet svar på spørsmålet om han opplever det slik. Han sier at han kan skjønne følelsen av at kunst for barn og unge har lav prestisje, samtidig som han mener at prosjektet som ble gjennomført med støtte fra Kunstløftet, er et av de mest prestisjefylte prosjektene han har vært med på. Svaret hans sier også noe om kompleksiteten i hvordan prestisje kan oppleves; et enkeltprosjekt kan oppleves som prestisjefyllt samtidig som en generell vurdering kan gå i en litt annen retning.

To andre kunstnere har erfaring med at kunst for barn gir lavere prestisje enn kunst for voksne. Den ene uttrykker seg slik: «Jeg tror det handler om synet på barn i vår kultur, at de voksne er viktigere. [Jeg] tror at det godt kan være at det er lavere prestisje, jeg synes jeg merker det blant kollegaer.» Den andre kunstneren kobler det til hva som skjer innenfor scenekunst:

Jeg tror at det fortsatt henger igjen. Jeg mistenker at en del av skuespillere på institusjonsteater ikke synes det er like prestisjefyllt å få en rolle i en barneforestilling som i et seriøst, tungt drama. Det tror jeg handler mye om at det veldig ofte er de samme gjengangerne av klassikere som går igjen. Og som veldig ofte blir likt for hver eneste gang. Det spilles ikke mye teater for barn og unge på institusjonsteatre, det er ofte en produksjon i året. Dette preger også media som skal være med på å løfte dette frem. [...] Jeg tror nok at en del også tenker at vi lager barneteater fordi det er så enkelt.

Det er også opplevelser fra andre informanter enn kunstnere som underbygger den samme antagelsen som er premisset til Kunstløftet. En ansatt i Kulturrådet opplever det for eksempel slik at kunstnere gjerne ikke ønsker å søke støtte til barnekunstprosjekter når de har «voksenprosjekter» inne til vurdering. Informanten kommenterer ikke observasjonen utover dette, men det er nærliggende å fortolke den som en viss redsel om *smitte*: Ved å søke som en kunstner som formidler til eller skaper for barn, blir man «barnekunstner». Dette antas å smitte over på hvordan man blir vurdert som «ordentlig» kunstner, med et voksent publikum. Og i valget mellom å skape kunst for voksne og skape kunst for barn velger kunstnerne det første.

Prestisjehierarkier, dynamikk og endring

Gitt at det finnes et kunstsystem, en kunstverden med et prestisjehierarki og et prestisjesystem – hvem er de sentrale aktører og premissleverandører i dette prestisjesystemet? Hvilke aktører er de viktigste i en norsk kunststoffentlighet? Og hvordan kan dette hierarkiet eventuelt påvirkes?

Om vi behandler kunststoffentligheten som et *felt* eller en *verden*, i tradisjonen etter Bourdieu, Luhmann og Becker mfl., vil et enkelt anslag til analyse være at alle aktørene innenfor dette feltet eller denne kunstverdenen (*art world*) bidrar til prestisjesystemet. De bidrar imidlertid med ulik vekt og med ulike funksjoner.

Et forslag til en liste over de viktigste rollene innenfor et kunstnerisk felt kan være dette:

kunstner
kritiker
kurator/gallerist/bookingansvarlig/forlegger m.m.
sampler
publikummer
utdanningsinstitusjon
forsker
offentlig støtteorgan/-ordning
privat støtteorgan/-ordning

Disse ulike rollene eller aktørene innenfor denne sektoren bidrar så med ulike former for anerkjennelse.

- Kunstneren anerkjenner gjennom kollegial respekt og anseelse.
- Kritikeranerkjenner gjennom positiv kritikk og anerkjennende omtale, ev. anerkjenne gjennom å inkludere i det relevante tidsskriftet, avisen eller nettsiden.
- Kurator/gallerist/programsjef/festivalsjef m.m. anerkjenner gjennom å velge ut kunst til utstilling, program, forestilling, samt skrive omtale av kunstneren i katalog e.l.
- Samleren anerkjenner gjennom å bruke penger på å inkludere kunstneren i sin private samling.
- Publikummeren anerkjenner gjennom besøk på utstilling, forestilling, konsert m.m.
- Utdanningsinstitusjonen anerkjenner gjennom inkludering i undervisning eller pensum.
- Forskeren anerkjenner gjennom å gjøre kunstverk, kunstnerskap eller kunstnere til objekter for sin forskning.
- Støtteordninger og -organer, enten disse er offentlige eller private, gir anerkjennelse gjennom økonomisk støtte.

En slik listen over aktører og over former for anerkjennelse ser i utgangspunktet ut til å være best tilpasset et billedkunstfelt. Samtidig finner vi parallelle funksjoner og roller innenfor alle de ulike kunstformene, og dermed har disse oversiktene også forklaringsverdi på flere kunstfelt. Den norske kunststoffentligheten har innenfor alle relevante kunstuttrykk funksjoner for anerkjennelse hvor disse ulike aktørene spiller en rolle – kunstnerkollegaer, kritikere, utvelgere, publikum, undervisning, forskere og støtteordninger.

Dag Solhjell beskriver (bilde)kunstfeltet som preget av tre ulike kretsløp: det eksklusive kretsløpet, som forvalter symbolsk kapital, det inklusive kretsløpet, som forvalter politisk kapital, og det kommersielle

kretsløpet, som forvalter økonomisk kapital (s. 26). En mulig tolkning av denne kretsløpsmodellen er at når det eksklusive kretsløpet på en eller annen måte blandes eller påvirkes av et av de to andre kretsløpene, minker den symbolske kapitalen, og den tilhørende prestisjen reduseres. (Også beskrivelsen av disse kretsløpene er utviklet primært for å belyse billedkunsten. Samtidig er det åpenbar overføringsverdi også med henblikk på øvrige kunstfelt.) Beskrivelsen av det inklusive kretsløpet stemmer svært godt overens med hvordan målsettingene for Kunstløftet, og for så vidt også for Den kulturelle skolesekken, er definert.

I teoretiske analyser av prestisje og kretsløp blir det analytiske apparatet av og til stående relativt selvstendig, uten å belegges eller eksemplifiseres i nevneverdig grad. Beskrivelser av kunstens kretsløp er for eksempel rendyrkede modeller, som forutsetter *rene* kretsløp uten overlapping eller kryssende løp. I praksis er det samtidig slik at kunstnere og kunstverk gjerne kan inngå i alle tre kretsløp og forvalte ulike former for kapital innenfor ett og samme kunstnerskap. Det peker ikke minst på en metodisk utfordring når det gjelder studiet av status, anerkjennelse eller prestisje. Disse størrelsene blir lettere å belegge eller bevise sekundært, altså gjennom hvilke konkrete handlinger som uttrykker anerkjennelse. Samtidig er de altså vanskeligere å belegge primært, for eksempel gjennom eksplisitte verdivurderinger fra aktørene i kunstinstitusjonen. Det er også slik at kretsløpene og aktørene innenfor dem er dynamiske størrelser – både innholdet i kretsløpene og forholdet mellom dem forandres over tid. Noe som på et tidspunkt var inkludert i det eksklusive kretsløpet, kan eksempelvis på et senere tidspunkt finne sin primære verdi innenfor det kommersielle kretsløpet.

Prestisje er med andre ord et fenomen det er vanskelig å addere og summere. Men er det likevel mulig å si noe om hvilke muligheter som finnes for å påvirke prestisje?

Kunstløftet og prestisje – en oppsummering

Kunstløftet har som en av sine grunnleggende ambisjoner å bidra til å heve prestisjen til kunst for barn og unge. Denne ambisjonen er Kunstløftet ikke alene om. Som vi så, var dette en antagelse som også lå til grunn for prosjektet Klangfugl. Dette gjaldt også både for prosjektet LilleBox, rettet mot nyskapende scenekunst, og for DUS – Den Unge Scenen, rettet mot utvikling av profesjonell kvalitetsdrama-

tikk for ungdom. Prosjektet LilleBox ble støttet av Norsk kulturråd med blant annet den målsetting at prosjektet skulle «bidra til å høyne statusen for det å produsere nyskapende scenekunst for barn og unge» (i Borgen 2001:8). Evalueringen av LilleBox går i liten grad inn på hvorvidt prosjektet har bidratt til dette, men skriver blant annet at «[d]ette samarbeidet [mellom Black Box og institusjonsteatre om salg av billetter til skoler] fungerer bra, og sammen med eksempler som Sult og Vi (d)rømmer i natt, kan LilleBox-prosjektet ses på som uttrykk for at det er en endring på gang i synet på barn og unge som målgruppe i scenekunstfeltet» (Borgen 2001:44).

Om disse og andre prosjekter skriver Mie Berg Simonsen: «Flere av de prosjektene Norsk kulturråd har initiert, har derfor hatt som mål å utfordre og stimulere profesjonelle kunstnere til å arbeide med kunst for barn og unge, nettopp for å høyne dette feltets prestisje» (i Berg Simonsen mfl. 2008:12). Denne beskrivelsen er også dekkende for Kunstløftet, som imidlertid i tillegg har ønsket å påvirke prestisje i positiv retning blant annet gjennom kunnskapsutveksling og -utvikling, og gjennom arenaer for dette.

Hvordan har så Kunstløftet arbeidet for å påvirke prestisjen for kunst rettet mot barn og unge?

Skjematisk kan man si at det er følgende antagelser som ligger til grunn for fokuset på prestisje i Kunstløftet: 1. Kunst for barn og unge har lav prestisje. 2. Denne prestisjen kan påvirkes gjennom a) økt produksjon av kvalitetskunst for målgruppen, b) økt oppmerksomhet blant kunstnere om verdien av denne formen for kunst, c) kunnskapsutvikling om vilkår og forutsetninger for slik kunst, d) dialog og diskusjon om forholdet mellom barn, kunst og kvalitet.

Ifølge en av de intervjuede kunstnerne kan et prosjekt som Kunstløftet bidra til å heve prestisjen. Utover dette prinsipielle standpunktet er det ulike svar på *hvordan* dette kan skje:

- Et medlem av fagutvalget mener at den beste måten dette kan gjøres på, er gjennom å vise frem gode eksempler på kunsten som produseres gjennom Kunstløftet.
- En kunstner mener at prestisjen utvikles positivt gjennom å utvikle store og tydelige formidlingsarenaer.
- Et medlem av fagutvalget mener at prestisjen kan økes gjennom voksnes deltagelse sammen med barna. Dette poenget settes i opposisjon til Den kulturelle skolesekken, der denne formen for deltagelse ikke er vanlig.

- Et annet medlem av utvalget mener at en endring av finansieringsformen for barne- og ungdomskultur kan påvirke prestisjen, dersom denne kulturen mottar stabil finansiering og *ikke* prosjektfinansiering.
- En ansatt i Norsk kulturråd hevder på sin side at det generelt er lav forståelse for hvorfor barn bør møte kunst, og derfor kan en diskusjon om disse tingene øke forståelsen og dermed prestisjen.
- Andre momenter som nevnes som kan påvirke prestisjen, er: mer offentlig oppmerksomhet, flere anmeldelser og en mer reflektert kritikk, samt at anerkjente kunstnere produserer kunst innenfor barne- og ungdomsfeltet.

Om man tar utgangspunkt i disse synspunktene fra informantene, ser man at Kunstløftet har arbeidet i forholdet til flere av dem. For det første har støtten til kunstproduksjon vært motivert av at kvaliteten på kunsten skal økes, og at prestisjen påvirkes gjennom denne kvalitetsøkningen. Det har også vært gjort aktive fremstøt overfor ulike kunstmiljøer for å få disse til å interessere seg for og søke støtte til produksjoner rettet mot barn og unge. Dette kan ha som konsekvens at anerkjente miljøer/genre/kunstnere i større grad involveres i slik kunstproduksjon. Når det gjelder formidlingsarenaer, har også dette vært et område som har mottatt en del produksjons- og utviklingsstøtte fra Kunstløftet. Kunstløftet er også en av deltagerne i en idékonkurranse som ble utlyst i januar 2011 under tittelen «Kunstarena for unge». Idékonkurransen «utfordrer og inviterer kunstnere/kuratorer og arkitekter/designere til å inngå kompaniskap og utvikle idéskisser til arenaer for profesjonell kunst for barn/ungdommer», og det eksplisitte formålet er å få innspill til hvordan en «framtidrettet, attraktiv og relevant kunstarena for unge» kan utvikles. (Idékonkurransen hadde frist for innspill 1. april 2011.) Et område som Kunstløftet *ikke* arbeider i relasjon til, er finansieringsformer – fast støtte fremfor prosjektfinansiering. Det ligger i hele strukturen til Kunstløftet, og for den saks skyld i store deler av Kulturrådets aktivitet for øvrig, at tiltakene er orientert rundt prosjekter og tidsavgrensede tiltak.

Når det gjelder en (påstått) lav forståelse og et lavt refleksjonsnivå knyttet til barn og kunst samt påvirkningen dette har på prestisje i feltet, er viktige deler av Kunstløftets aktiviteter rettet inn mot å gjøre noe med dette. Den tekstproduksjonen som Kunstløftet har bidratt til, har hatt en primær og en

sekundær ambisjon. Den primære ambisjon har vært å løfte et refleksjonsnivå, og den sekundære har bestått i at et løftet refleksjonsnivå også skal påvirke prestisje og anerkjennelse i positiv retning.

Når det gjelder offentlig oppmerksomhet, har det ikke vært noen prioritert oppgave for Kunstløftet å tilegne seg så mye oppmerksomhet som mulig, verken for satsingen som sådan eller for prosjektene som er støttet. Den sentrale offentlige kanalen har gjennom prosjektperioden vært Kunstløftets egne nettsider. Det har heller ikke vært noen direkte forsøk på profilering av de innvilgede prosjektene utover denne primære kanalen. Kunstløftet har ikke direkte arbeidet mot kritikere og kanaler for kunstkritikk, men har gjennom enkelte prosjekter forsøkt å påvirke mulighetene for og nivået på hvordan kunst for barn anmeldes og kritiseres.

I april 2011 kom et vesentlig unntak fra Kunstløftets prioritering av egne kanaler for offentliggjøring og informasjonsspredning. 8. april 2011 publiserte Kunstløftet en egen avis, levert som bilag til Morgenbladet. Avisen inneholdt noen prinsipielle artikler om viktigheten av å satse på kunst for barn, intervjuer med erfarne aktører om deres forhold til kvalitetsbegrepet, refleksjonsartikler om kunst og barn, informasjon om Kunstløftets konferanse «Vi prøver å planlegge alt helt perfekt». (Noe av dette var nyskrevet stoff, mens øvrige artikler tidligere var publisert på Kunstløftets nettsider.)

Dersom man litt overflatisk ser Kunstløftets virkeområde under ett, blir det dermed tydelig at ambisjonen om å heve prestisjen for feltet har blitt omsatt i arbeid på flere områder: kunstproduksjon, arenautvikling, tekstutvikling og offentlig oppmerksomhet. Blant de tidligere nevnte aktørene i et kunstfelt som bidrar til anerkjennelse og prestisje, er mange av disse involvert enten direkte eller indirekte i arbeidet. Samtidig er det åpenbart problematisk å dokumentere både en påvirkning på disse aktørenes vurderinger og en eventuell påvirknings varighet.

Etter en gjennomgang av prinsipielle forutsetninger for prestisje, av Kunstløftets ambisjoner med henblikk på prestisje, og av hvordan de prinsipielt har arbeidet for å påvirke prestisje, er det utfordrende å konkludere med hensyn til hvilken påvirkning Kunstløftets arbeid rent faktisk har hatt på dette området. Mange av informantene har et tydelig inntrykk av at Kunstløftet har bidratt til en kvalitetsheving, til flere søknader fra enkelte kunstfelt (spesielt billedkunst), til spennende kunstprosjekter og til dels



Teenage Lontano, av Marina Rosenfeld, framført under Ultimafestivalen i Oslo i september 2010. Foto: Nadia Najjarine.

også til en tekstproduksjon som kan bidra til å heve nivået på diskusjonen om kunst for barn og unge.

Disse positive utfallenes eventuelle påvirkning på prestisje er derimot langt mer usikker. Dette har blant annet med et tidsperspektiv å gjøre. Kunstløftet er et tidsavgrenset prosjekt med høye mål. Denne evalueringen har blitt gjennomført i løpet av prosjektets andre halvdel, men før avslutningen av satsingen. Det er mye som tyder på at kunstfeltets systemer for tilskrivning av kunstnerisk prestisje og anerkjennelse er seige strukturer, og at endringstakten er langsom. I sine analyser av prestisje og konsekkrering hevder Bourdieu at det i enkelte deler av kunstfeltet er en sterk innebygget treghet, som også utdypes med analogier hentet fra det religiøse området: En ortodoks forståelse av hva som er legitim og anerkjent (= hellig) kunst, vil aktivt motarbeide alternative, dvs. kjetterske verdensbilder, som med sine alternative forståelser av virkeligheten underminerer grunnlaget for den rette tro (Bourdieu 1993:122).

En av informantene har denne oppfatningen av forholdet mellom kunst, barn og prestisje, og muligheten for endring:

Kultur for barn retter seg mot en spesiell målgruppe. Dette virker begrensende på kunstnerens autonomi. Man kan ikke skape bare ut fra inspirasjon, men må også tenke på hva som passer for målgruppen. Dette gir lav status i kunstfeltet. Det kan ikke endres annet enn gjennom en omfattende mentalitetsendring i hele kunstfeltet, og slikt tar gjerne en generasjon eller to.

En av de andre informantene, med lang erfaring innenfor feltet kunstformidling til barn og unge, uttrykker på sin side en relativt pessimistisk holdning: «Denne diskusjonen blir vi aldri ferdig med. Det får aldri så høy prestisje å jobbe med barn som det har å jobbe med voksne.»

Både for kunstnerne selv og for publikum som opplever kunst, vil det kunne oppfattes som en degradering av kunstverket at man i skapningen av det har gått på akkord med det ideelle, tilpasset det eller formet det etter spesielle hensyn. Dette gjør at det så lenge kunstinstitusjonen forvalter prestisje slik den gjør i dag, er det lite trolig at kunst for barn *generelt* vil bli oppfattet som likeverdig i prestisjehierarkiet.

Ambisjoner, arbeid og resultater

For å få nærmere innblikk i hvordan arbeidet med å realisere de ulike målsettingene har foregått, går vi i dette kapitlet inn på sentrale sider ved Kunstløftets arbeid. Det gjelder særlig prosjektlederens rolle, fagutvalgets rolle, samspillet mellom de ulike aktørene innenfor Kulturrådet, samt det utadrettede arbeidet. Videre går vi også igjennom ulike vurderinger av dette arbeidet og av Kunstløftet spesielt, slik det oppfattes av de eksterne informantene i evalueringen.

Den siste delen av kapitlet dreier seg om hvordan Kunstløftets resultater kan settes i forhold til arbeidet og de nevnte ambisjonene. Her inkluderes også noen refleksjoner over hvordan kvalitative resultater kan eller bør måles.

Prosjektleders rolle og betydning

Kunstløftet har en arbeids- og organiseringsform hvor prosjektlederens rolle er svært viktig. Prosjektlederens rolle har et betydelig handlingsrom og frihet til å utvikle prosjektet slik han ønsker det. Det er en løpende dialog med en styringsgruppe som representerer den interne forankringen, og et fagutvalg som innstiller og stort sett avgjør fordelingen av prosjektmidlene, men praksis viser at prosjektlederens rolle har stor gjennomslagskraft for ideer og initiativ i forhold til disse øvrige nivåene.

Hvordan oppfattes så prosjektlederrollen av de ulike aktørene med tilknytning til eller erfaring fra Kunstløftet? Det er flere av kunstnerne som uttaler seg positivt om prosjektlederens rolle i arbeidet med Kunstløftet. En av kunstnerne sier følgende om samarbeidet med prosjektlederens:

Det har vært veldig positivt, de møtene eller samtalene og de henvendelsene jeg har fått fra han. [...] [D]et jeg også synes har vært fint med det, er at etter hvert kjenner han, kjenner til meg som kunstner, meg og mine konstallasjoner, så han har en slags

kjennskap til det man driver med, og det kjennes ålreit, å bli møtt av en person. Når man får henvendelser, at det ikke bare er et apparat, men at det er en person, det synes jeg er [bra].

En annen kunstner uttaler seg også positivt om dialogen med prosjektleder i etterkant av et avslag på en søknad: «Da har vi blitt møtt veldig ordentlig av prosjektlederens.»

Samtidig er det også flere av kunstnerne som påpeker som et mulig problem at prosjektlederens rolle er så vidt stor grad preger forvaltningen av Kunstløftet og prosjektmidlene. Denne vurderingen er imidlertid ikke entydig. Én og samme kunstner sier for eksempel både at prosjektlederens rolle er preget prosjektet i stor grad, og at denne posisjonen dermed bør tidsbegrenses, samtidig som han sier at «Jeg tror ikke det er noe negativt ved det, for det kan man få skarpe og tydelige ting ut av» og «Men jeg tror på at det kan være noe spennende ved det, personer som får sette litt sånn fingeravtrykk på hva som skjer».

Også andre har oppfattet forholdet mellom prosjektet og prosjektlederens rolle som tett:

Det oppleves ennå tydeligere, for det er et veldig tydelig prosjekt for han, han er ennå tydeligere en leder for Kunstløftet, enn jeg opplever de scenekunstkonsulentene.

En av de ansatte i Kulturrådet er også positiv til den rollen prosjektleder har, blant annet gjennom å være til stede «på huset»:

Jeg synes det er utrolig bra at prosjektlederens rolle er på huset og har kontakt med alle deler av Kulturrådets arbeid. Dette er ingen selvfølge, alle tidligere prosjektledere på barne- og ungdomskultur har måttet sitte andre steder.

Samtidig oppfattes også denne rollen som svært selvstendig av andre ansatte i Kulturrådet. Et begrep som brukes både av flere informanter og av prosjekt-

lederen selv for å beskrive den rollen og det arbeidet som ligger til prosjektlederstillingen i Kunstløftet, er *proaktivt*. En ansatt i Kulturrådet sier for eksempel:

Noe av det viktigste er vel at prosjektleder for Kunstløftet jobber mye mer proaktivt. Han har anledning og rom i sin stilling til, og et budsjett, til å gå ut til, til å reise, til å holde møter, til å møte kunstfeltet der ute.

I begrepet *proaktivt* ligger en mulighet til og en praksis for å ta initiativ uten at initiativene skal gjennom en beslutningsprosess. Det innebærer også høy frekvens på og et vidt spekter av typer aktivitet. *Proaktivt* er innenfor næringsliv og etter hvert også innenfor politikk et typisk *buzzword*. Betydningen ligger i at man ligger i forkant, og begrepet settes i motsetning til det å være *reaktiv*. Å arbeide proaktivt betyr å være i forkant, at en person eller en organisasjon tar initiativ til utvikling fremfor å handle som reaksjon på en ytre hendelse, bestilling eller lignende. Betegnelsen *proaktiv* beskriver på mange måter den rollen prosjektlederen har hatt og har tatt. Med bakgrunn i et både ambisiøst og åpent mandat er det åpenbart at prosjektlederen har vært tydelig til stede, kontaktet og vært i dialog med ulike typer miljøer, og tatt initiativ overfor og sendt invitasjoner til disse miljøene. Det er samtidig ingenting som tyder på at dette proaktive arbeidet har ligget på siden eller utenfor de overordnede målsettingene for Kunstløftet. Målsettingene er imidlertid også så generelle at det er vanskelig å se for seg hvilke initiativ og tiltak som åpenbart ville falle utenfor disse.

En proaktiv, tydelig og engasjert prosjektleder medfører også at det er noen prinsipielle utfordringer med hensyn til representasjon. Når det er en til tider sterk ekstern identifikasjon mellom et prosjekt og en prosjektleder, kan det være en utfordring å se hva en ytring eller et initiativ representerer. Er det prosjektlederens personlige mening, er det prosjektet som representeres, eller er det Norsk kulturråd som representerer det sagte eller gjorte. Vi har ingen konkrete eksempler på at dette problemet er reelt, men synes det er verdt å peke på som en prinsipiell problemstilling. Her er det nok slik at spennvidden i ambisjonene, som både kan tolkes som en styrke og en svakhet, i en slik sammenheng er en styrke. Kombinasjonen av brede ambisjoner og en selvstendig prosjektledelse gjør også at det oppstår få tilfeller der det er potensielle konflikter mellom konkrete initiativ og den overordnede kulturpolitiske rollen som Norsk kulturråd spiller.

Det kan som en foreløpig oppsummering sies at Kunstløftet er preget av et tett forhold og en tydelig

sammenheng mellom organisering, ambisjoner og prosjektlederens rolle.

Samspill mellom aktører: administrasjon, utvalg, råd

Selv om prosjektlederen spiller en svært sentral rolle for realiseringen av ambisjonene i et prosjekt som Kunstløftet, inngår han også i et kollegium med andre aktører. Han skal både forholde seg til den øvrige delen av Kulturrådets administrasjon og til Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur, i tillegg til det øverste formelle organet – rådsmøtet.

I Kunstløftets oppstartfase spilte fagutvalget en svært viktig rolle. De ga også i denne første fasen av prosjektet tydelige føringer for den daværende prosjektlederen. En informant fra Kulturrådet omtaler dette slik: «[F]agutvalget ble nesten arbeidsgiver for prosjektleder.» Samme informant tolker også nedsettingen av styringsgruppa til Kunstløftet som et signal om at administrasjonen i Kulturrådet ville understreke hvor det formelle ansvaret lå og hvor det ikke lå.

En av Kulturrådets ansatte utdyper fagutvalgets innledende rolle på denne måten:

Det var også det at det var et nytt fagutvalg som ville bidra med en ny idé. Det har vært tradisjon for at barne- og ungdomskulturutvalget har tatt initiativer. Alle fagutvalgene har egentlig satt i gang egne prosjekter. Og nå ville de sette i gang regionale verksteder; kunstverksteder. Fagutvalget var gjennom mange diskusjoner og faser før de ble enige og prosjektet hadde flere runder i rådet og med rådsleder før midlene ble bevilget. Det er vel et av de prosjektinitiativene det har tatt lengst tid å få gjennom.

Den innledende rollen til fagutvalget har etter alt å dømme endret seg. Fagutvalgets rolle i prosjektet har blitt mindre viktig, mens prosjektlederens rolle har blitt mer viktig. Ut fra hvordan Kunstløftet er organisert og ut fra hvilke mål prosjektet har satt seg, virker dette å være en fornuftig utvikling. Utvalget skal forvalte et faglig skjønn, spesielt med hensyn til søknader, og skal kunne være en dialogpartner for prosjektlederen, særlig med hensyn til nettopp søknadene.

Gjennomgangen av prosessene med søknadsbehandling i kapittel 4 viste at utvalget har en prinsipiell makt til å overprøve prosjektlederens innstilling, slik også andre fagutvalg fungerer, samtidig som det tilhører unntakene at dette skjer. Det skjer, som tidligere nevnt, samtidig i en slik grad at det bidrar til å opprettholde legitimiteten til denne typen organisering. Samtidig er det relativt lave antall slike overprøvinger eller uenigheter også et

talende tegn på den makt og gjennomslagskraft som ligger til prosjektlederens arbeid.

Utvalgene er nedsatt for å utøve et kunstfaglig skjønn, men de inkluderer også flere typer vurderinger, av økonomi og bærekraft, av organisering og mer generell gjennomføringsevne. Det er også et poeng, som nevnes av en av informantene, at fagutvalgets sammensetning har mye å si for diskusjonene. Denne informanten påpeker at det i det nåværende fagutvalget er helt andre diskusjoner enn det var i tidligere fagutvalg, for eksempel om forholdet mellom det pedagogiske og det kunstneriske.

I tillegg til prosjektleder og utvalg er også den øvrige delen av Kulturrådets administrasjon, i særlig grad de som arbeider med barn og unge, en tilknyttet del av Kunstløftet. Det er jevnlig dialog mellom denne administrasjonen og Kunstløftets prosjektledelse, selv om de tilsynelatende ikke har fullstendig oversikt over sine gjensidige aktiviteter. Det er også flere tilfeller av kontakt på tvers av fagområdene internt i Kulturrådet, for eksempel der et prosjekt søker Kunstløftet om støtte, og prosjektlederen vurderer søknaden også som interessant for andre avsetninger:

Når jeg får forslag til prosjekter som jeg synes ut i fra Kunstløftets perspektiv er interessant, så går jeg med en gang til scenekunstkonsulenten, de har jo to søknadsfrister, så sier jeg er dette interessant for dere, kan vi gå for en spleis?

En representant for administrasjonen beskriver den administrative rollen som en posisjon mellom fagutvalget og rådsmøtet: Der fagutvalget har høye ambisjoner og vil mye, ligger det til det administrative arbeidet å omsette ideene i noe gjennomførbart og operasjonaliserbart, som siden kan tas stilling til og vedtas i det endelige rådsmøtet.

Administrativ og økonomisk styring

Det er ikke blant de primære problemstillingene for denne evalueringen å vurdere Kunstløftets arbeid med administrasjon, budsjett og regnskap. En kort gjennomgang av denne delen av prosjektet hører likevel med til den helhetsvurderingen en evaluering også skal innebære.

Avsetningen til Kunstløftet er en del av den totale avsetningen til barne- og ungdomskultur. Denne dekker også all administrasjon og prosjektledelse, så med andre ord er prosjektet fullfinansiert av avsetningen til barn og unge. Dette signaliserer også en tydelig prioritering av dette området. I årene

2008–2011 har i gjennomsnitt ca. 40 % av den totale avsetningen gått til Kunstløftet.

Innenfor Kunstløftet sier også den budsjetterte fordelingen av kostnader noe om satsingene. I et foreslått budsjett for 2009 fordeler for eksempel kostnadene seg grovfordelt slik: administrasjon ca. 10 %, seminar/mønstringer/nettverk ca. 10 %, informasjonsarbeid (inkl. arbeid med nettside) ca. 10 % og prosjektmidler ca. 70 %. Det endelige forbruket av midlene er noe annerledes. I et budsjettforslag for 2010 finner vi en noe annen fordeling, med noen relevante forskyvninger: Administrative utgifter utgjør ca. 23 %. Dette inkluderer imidlertid både utgifter til innværende evaluering, reiser og noe udisponerte midler. Utgifter til seminar, mønstringer og nettverk utgjør ca. 2 %. Informasjonsarbeid, inkludert nettsiden, utgjør ca. 14 %, og prosjektmidlene utgjør ca. 60 % av utgiftene.

Det er noen kommentarer som kan knyttes til en slik oversikt. Det avsettes for eksempel betydelige ressurser til nettside og journalistiske tjenester. Der som nettsiden kun var en informasjonskanal for det *egentlige* formålet – prosjektstøtte, ville denne andelen av totalkostnadene vært bemerkelsesverdig høy. Her er imidlertid satsingen på en informasjons- og kunnskapskanal via nettsidene et eksplisitt og initielt mål for Kunstløftet. I det lyset er kostnadene til informasjonsarbeid og nettsider mer forståelig, og for den saks skyld forsvarlig. Hvorvidt denne satsingen har vært vellykket og om den har gitt de ønskede resultatene, er et annet og mer utfordrende spørsmål. (Dette er behandlet nærmere i kapittel 7.)

Vi ser at tallene for 2009 og 2010 stemmer overens med inntrykk fra andre kilder. Målt etter budsjettambisjonene har man fått gjennomført mindre nettverksarbeid og seminararbeid enn man opprinnelig budsjetterte for, samtidig som utgiftene til nettsiden ble noe høyere enn budsjettert. Denne forskyvningen i utgifter sier blant annet noe om at det nettverksarbeidet som tidlig i prosjektet ble prioritert høyt, har blitt langt mindre viktig etter hvert. Det sier også noe om at den innledende satsingen på nettsiden som et kjerneområde for Kunstløftet har blitt forsterket.

Verken i 2008 eller 2009 ble de avsatte prosjektmidlene benyttet i løpet av budsjettåret. I 2009 ble nærmere én million kroner i ubenyttede prosjektmidler overført til 2010. Det er nærmere en fjerdedel av de budsjetterte prosjektmidlene, og en overraskende stor andel sett i lys av det store antall søknader som sendes Kunstløftet. Samtidig er det begrenset hva som kan leses ut av dette beløpet. Det

handler til dels om en rent administrativ treghet i søknads- og tildelingssystemet til Norsk kulturråd.

Utadrettet arbeid

Viktige deler av Kunstløftetets arbeid har bestått i utadrettet virksomhet: informasjonsarbeid, invitasjoner, møter, nettverksarbeid, kontaktbygging o.l. Det feltet som Kunstløftet både forholder seg til og samtidig er en del av, er sammensatt av en lang rekke aktører som både spiller ulike roller i oppbygningen av feltet og som også er medvirkende til den prestisjen man ønsker å øke (jf. kap. 6). Eksempler på slike aktører er kunstnere og kunstnerorganisasjoner, utdanningsinstitusjoner, forskere og forskernettverk, og fagmedier og nyhetsmedier og deres kritikere og journalister.

Prosjektlederen har blant annet tatt kontakt med ulike arenaer for å oppfordre til å søke Kunstløftet om prosjektmidler. Han mener også at dette har gitt gode resultater:

Jeg oppsøkte det nasjonale senteret for kunstsentre i Norge, på en samling i Førde, og sa at nå må dere komme med et materiale til Kunstløftet. Slik har jeg gjort noen ganger, blant annet i forhold til arkitekturtriennalen som går i Oslo, og de responderte tvert med et veldig godt materiale og fikk støtte. [...] Jeg oppsøker når jeg har tid de miljøene jeg gjerne vil ha inn. Arkitekturtriennalen var et eksempel på det, kunstnersenterne er et annet eksempel på det.

En av de ansatte i Kulturrådet mener å se konkrete resultater av prosjektlederens utadrettede kontakt:

På Kunstløftet har de klart å få mye flere billedkunstsøknader. For det har virkelig vært et problem før. Det synes jeg er utrolig interessant, og der skjønner jeg det som at han har klart ... Det har veldig mye med det å gå ut og møte feltet, og invitere disse organisasjonene.

I tillegg er kontakt med kunstnere som både søker, vurderer å søke, innvilges støtte eller får avslag, en del av det utadrettede arbeidet. Prosjektlederen beskriver dette arbeidet slik:

Ja, ofte [kontakt med kunstnere], og de svarer jeg på veldig raskt for at de ikke skal føle at de ikke blir hørt. [...] Det er jo kjempeviktig for meg, og en kilde til lærdom en kilde til kunnskap og snakke med kunstnerne direkte, og mange ringer meg og spør. Særlig forut for søknader. Når jeg ser et prosjekt som har masse i seg, men som får et avslag av en eller annen grunn, så tar jeg kontakt med dem igjen.

Det utadrettede arbeidet til Kunstløftet inkluderer også den informasjonen og markedsføringen, indirekte eller direkte, som er foretatt i regi av prosjektet.

Det er vanskelig å måle hvor bredt denne informasjonen har nådd ut, siden det av naturlige årsaker er vanskelig å vite mye om dem som ikke søker eller kontakter Kunstløftet. Prosjektlederen antyder at Kunstløftet *kunne* nådd enda bredere ut.

I materialet vårt finner vi også enkelte kritiske vurderinger fra miljøer utenfor Kunstløftet, som arbeider på tilgrensende eller overlappende områder. En informant sier at han opplever Kunstløftet som litt lukket (selv om han er veldig positiv til Kunstløftet som prosjekt), og at den dialogen og kommunikasjonen de kunne forventet i kraft av sine lignende oppgaver, ikke alltid har vært like god. Ifølge denne informanten er det også kunstnere han har vært i kontakt med, som har litt problemer med å forstå hva slags prosjekt Kunstløftet er, og hva som faller innenfor og utenfor. Vedkommende er også kritisk til noe av den språklige kommunikasjonen som kommer fra Kunstløftet:

Kommunikasjonen utad, hvordan språket håndteres for å gjøre det tilgjengelig for folk ute, det synes jeg ikke de har lykkes med. Det kan like godt handle om at folk er så tatt av sin egen tid, av sin egen opptatthet, at man ikke har kapasitet til å henge med. Jeg vet ikke helt hvordan det skal gjøres, men jeg tror at man har noe å gå på der, i forhold til kommunikasjon.

Også en av kunstnerne påpeker en mulig utfordring knyttet til kommunikasjon og retorikk, ikke bare for Kunstløftet, men for hele Kulturrådets måte å arbeide på:

Noen ganger kjenner jeg at jeg som kunstner ikke klarer å bruke den retorikken som kreves. At søknaden må ha et mer akademisk språk enn mange kunstnere klarer å [bruke]. Det å få frem tydelige problemstillinger, være skarp og tydelig på hva er det det skal søkes på, og problematisere det nok, til at det blir akseptert og godkjent. Jeg tror at mange kunstnere kan være veldig skarpe på faget sitt på gulvet, men ikke ha den samme refleksjonen som en teaterviter har. Der kan jeg av og til tenke at det er en bøyg for mange å komme over, og jeg har slitt i mange, mange år selv med å bli en god nok skriver.

Flere av informantene sier at Kunstløftet er rimelig godt kjent blant kollegaer og i det kunstfeltet de tilhører. På spørsmål om hvordan kunstnerne har fått kjennskap til Kunstløftet, er svarene at dette enten er via nettsidene, både til Kunstløftet og Norsk kulturråd, via deltagelse på relevante seminarer, eller, mer generelt, gjennom å «være i feltet». Mange gir også inntrykk av å ha relativt god oversikt over de relevante støtteordningene som finnes. Dette er heller ikke overraskende, siden slike ordninger utgjør en svært betydelig del av prosjekt- og inntektsgrunnlaget for de aktuelle kunstnerne.

Kunstløftet er ikke et prosjekt som har blitt mye medieomtale til del som sådan. Det har tilsynelatende heller ikke vært noen ambisjon at *prosjektet* skal være synlig og omtalt i massemediene, selv om det ønskes omtale av enkeltprosjekter og enkeltarrangementer.

Kunstneres vurderinger av Kunstløftet

Vi har gjennomgående i denne evalueringen lagt vesentlig vekt på å gjengi og analysere erfaringer fra personer som har hatt en eller annen form for profesjonell befattning med Kunstløftet. En viktig kilde til slike erfaringer er selvsagt kunstnerne, enten de har deltatt med prosjekter eller fått avslag på søknader.

Generelt har de intervjuede kunstnerne overveiende positive erfaringer med Kunstløftet. Alle informantene har for eksempel blitt spurt om erfaringene med selve søknadsprosessen, og mange omtaler denne prosessen positivt. På spørsmål om hvordan søknadsprosessen og kontakten med Kunstløftet ble opplevd, svarte eksempelvis en av kunstnerne:

Der synes jeg de har vært eksepsjonelt imøtekommende [...] både under søknadsprosessen til denne [produksjonen] da ringte vi vel, for vi lurte litt på, kunne dere støtte dette prosjektet; ringe for å høre om dette er noe som kan falle inn under Kunstløftet. Og da var de veldig klare og tydelige. Og senere, etter vi hadde sendt søknad, den siste jeg fikk støtte på da ble jeg oppringt flere ganger [...]. Det er mer kontakt med de enn med noen andre jeg har søkt noen gang fra.

Selv om kontakten åpenbart ikke er like tett med alle søkere, virker også søkere uten den samme tette oppfølgingen fornøyd med dialogen med Kunstløftet/Kulturrådet:

Jeg opplevde den som fin. Altså, jeg har vel ikke merket så mye. Jeg har ikke fått så mye evaluering fra Kulturrådet. Jeg skrev en søknad, og fikk tilsagn om støtte, og så lagde vi forestillingen, og så ba de oss om å sende inn stoff så de kunne legge ut informasjon om forestillingen på hjemmesidene deres, med bilder og omtale, og det har vi gjort.

Når det gjelder den direkte erfaringen med søknadsprosessen, trekker informantene også frem andre sider ved denne. En av informantene sier dette om tilbakemeldingen ved avslag på en søknad:

Begrunnelsen bare var en generell begrunnelse, om at man fant ikke midler; potten er ikke stor nok til at du kan få mer penger. De sier det på en veldig fin og saklig måte. Og så tenkte jeg at OK, da har Kunstløftet tatt et valg for meg, jeg kunne jobbet i den retningen, jeg kunne jobbet i den retningen, da jobber jeg da i den som Kunstløftet har bestemt.

Kunstnerne har også noen mer generelle vurderinger av Kunstløftet som helhetlig prosjekt. En av de intervjuede kunstnerne sier dette om erfaringen med Kunstløftet og støtten derfra:

For meg som kunstner har det vært en inspirerende mulighet å ha, det inspirerer til å legge inn et ekstra gult til å tenke hva vi kan gjøre, hva vi kan lage for ungene. Og at de har virket åpne for spreke ting, at man ikke bare tenker penger, og at man ikke tenker lavbudsjett, men at det skal være, det skal rykke, liksom. Den innstillingen som jeg har oppfattet derfra, det har vært veldig motiverende.

En annen har en lignende vurdering: «[D]et er veldig kult at de er en sprek stemme i hva de gir støtte til.»

For å komplettere bildet av erfaringer med Kunstløftet gjennomførte vi, som tidligere omtalt, en e-postundersøkelse til et tilfeldig utvalg på 18 søkere som ikke fikk tildelt midler fra Kunstløftet. De ble blant annet stilt følgende spørsmål:

Hvordan fikk du kjennskap til prosjektmidlene i Kunstløftet?

Hvilken erfaring har du med søknadsprosessen i Kunstløftet?

Med din kjennskap til Kunstløftet – hva fungerer bra og hva fungerer eventuelt mindre bra?

Kunstløftet tar blant annet utgangspunkt i at kunst/kultur for barn og unge har lavere prestisje enn annen kultur. Stemmer det med din erfaring, og hva kan eventuelt gjøres for å påvirke denne prestisjeforskjellen?

Har du erfaringer fra andre støtteordninger for barne- og ungdomskultur? Hvordan skiller din erfaring med disse seg eventuelt fra Kunstløftet?

Det er interessant å vurdere om disse søkerne har en annen vurdering av søknadsprosessen mot Kunstløftet, siden den for deres del endte med et negativt svar. En av informantene skrev dette om prosessen: «Utmerket søknadsprosess. God hjelp fra de ansatte.» En annen av informantene tok utgangspunkt i det prosjektet som ikke ble tildelt støtte, men som ble vurdert som støtteverdige av flere andre støtteordninger. Han skriver:

Fekk avslag så det var negativt. Min kritikk går på det at eg vel kanskje føler (altså med dette som eksempel) at komiteen kan hende ikkje ser prosjekta tydeleg nok når dei avgjer kva som får ja og kva som får nei.

En tredje informant skriver: «Prosessen er relativt rask i forhold til andre instanser. De er lett å ta kontakt med og du får konstruktiv tilbakemelding.»

Det samlede inntrykket fra de informantene som ikke har fått innvilget støtte, er at de overveiende vurderer søknadsprosessen og kontakten med Kunstløftet og Norsk kulturråd positivt, sett bort ifra det poeng at deres prosjekter ikke ble tilgodesett. Samtidig har disse informantene tydelige synspunkter på gjennomføringen av ordningen mer generelt, og flere kommer med forslag til hvordan denne kan endres.

Blant disse informantene er det også innspill av mer generell karakter, som setter Kunstløftet som støtteordning i sammenheng med et litt bredere felt. Den ene kunstneren er kritisk til den kunstfaglige vurderingen og kriteriene for denne, og skriver blant annet: «Kriteriene de juryer etter, er utydelige.» En annen informant vurderer det slik at Kunstløftet kunne vært sett i sammenheng med andre ordninger:

Det er én blant flere tilskuddsordninger. Jeg synes det er komplisert at man er avhengig av å få tilskudd fra minst 3 eller 4 ulike tilskuddsordninger for å få prosjektene realisert. Dette fører til at premierer nesten alltid blir utsatt, man må gjennom flere søknadsrunder. Jeg har også opplevd flere ganger å måtte returnere bevilgninger fordi vi bare fikk støtte fra en eller to av tilskuddsordningene. Dette skaper frustrasjon og usikkerhet, og det er i tillegg veldig urasjonell utnyttelse av offentlige midler.

Denne informanten foreslår enkelte konkrete endringer i praksis, blant annet:

Alle tilskuddsordninger burde ha søknadsfrist 1.9 og 1.2 hvert år. Det burde være en samordnet søknadsprosess (på linje med samordnet opptak til universitet og høyskoler).

Disse synspunktene på tilskuddsordninger mer generelt er ikke nødvendigvis direkte appliserbare i forhold til hvordan Kunstløftet opererer, men de er utsagn som sier noe om hvordan de aktørene som opererer i det feltet som Kunstløftet skal dekke, opplever mulighetene for å finansiere de kunstneriske prosjektene sine.

Sett under ett er det liten tvil om at Kunstløftets arbeid mot søkere og kontakt med kunstnere oppleves som positivt. Det er noen få unntak fra dette bildet, men overveiende er det rosende vurderinger av dette arbeidet.

Om målgruppens nærvær og fravær

Et prosjekt kan vurderes både i forhold til det som inkluderes og det som ekskluderes, det som er synlig og det som er mindre synlig. Her skal det kort handle om det som er mindre synlig i Kunstløftet, og som heller ikke har stått i fokus i denne evalu-

ringen eller dens mandat: den målgruppen som den aktuelle kunsten er rettet mot – barn og unge.

Det er også på sin plass å minne om at prosjekter av Kunstløftets type involverer et paradoks i forhold til arbeidet mot den målgruppe det gjelder. Det er et mål for Kunstløftet og for en rekke andre prosjekter å nå barn med kunst, samtidig som det også er et mål at barn og unge etter hvert skal oppsøke kunst av egen vilje, fordi det betyr noe for dem. Samtidig er barn og unge, avhengig av alder, ikke nødvendigvis selvgående og selvinitierende kulturbrukere. Disse brukerne må det tilrettelegges for; de må inviteres, tas med, betales for, transporteres, involveres og av og til overtales for å kunne inkluderes i en kunstopplevelse. Med andre ord snakker vi om en variant av det man innenfor pedagogikken omtaler som det pedagogiske paradoks, som betegner at man gjennom å være elev, det vil si stå under en lærers autoritet, kan utvikle selvstendighet og egen tenkning (jf. Oettingen 2001). Med hensyn til kunstopplevelser vil barn være enten avhengig av foreldrenes initiativ, økonomi eller interesse, alternativt en sterkere eller svakere grad av institusjonell tvang.

Involvert i arbeidet med Kunstløftet er det både kunstfaglig og barnefaglig kompetanse. Samtidig er det i arbeidet med Kunstløftet i liten grad involvert kunnskap om kunstprosjektene liv etter at de er realisert. Her står mange interessante spørsmål ubesvart. I hvor stor grad oppsøkte barn og unge forestillingene og prosjektene? Hvordan ble kunsten mottatt og opplevd av det publikummet den ble rettet mot? Hvordan vurderer barna selv kvaliteten på de produksjoner, utstillinger, forestillinger og konserter de har vært til stede på?

Det finnes noe materiale som er relevant for disse spørsmålene, i rapporter fra enkeltstående prosjekter, men det er så langt vi kan bedømme, ikke lagt opp til noen systematisk kunnskapsaggregering som baserer seg på dette. Det er åpenbart at det kan være interessant og nyttig kunnskap, både for prosjektet internt og for andre, å hente ut av erfaringene med gjennomførte prosjekter. Flere av utvalgsmedlemmene er av den oppfatning at oppfølgingen av prosjektene, blant annet i betydningen ta vare på resultater fra dem, kunne vært bedre. Et av medlemmene mener at man burde arbeidet med en form for prosjektarkiv for særlig gode prosjekter. Et annet medlem savner å se de konkrete resultatene av kunsten, men anerkjenner samtidig at det ligger en begrensning i hvor mye tid som kan investeres i hvert pro-

sjekt. Det er likevel en del som tyder på at man i større grad kunne arbeidet for å samle og systematisere kunnskap fra gjennomførte prosjekter. Et av medlemmene i fagutvalget forklarer seg slik:

Det som jeg savner og som det også er gitt kollektivt uttrykk for, det er å få mer kjennskap til de ferdige prosjekter – hva skjedde egentlig da vi bevilget 200 000 til det og det prosjektet, som vi diskuterte en halv time og som vi var usikre på – hvordan ble det? Og – dette med å høre målgruppens egne stemmer mer tydelig i forhold til hva de synes om de prosjektene vi mente ville være spennende for dem.

Det er noen unntak fra påstanden om målgruppens relative fravær. På Kunstløftets nettsider har redaksjonen introdusert en serie artikler under tittelen «Unge i kunsten». Her finnes flere artikler som tar utgangspunkt i at en voksenperson og et barn opplever et kunstverk sammen, for siden å diskutere det de har opplevd. Kunsten de oppsøker, dreier seg ikke om kunst som er en del av Kunstløftets portefølje av prosjekter, men artiklene er velfungerende glimt inn i hvordan barn og unge kan oppleve kunst som er intendert for «voksne».

Hvordan måle resultater?

Vi har tidligere gått nokså grundig igjennom hvilke mål som Kunstløftet og Kunstløftets aktører opererer med. Et mål settes rutinemessig i evalueringer i forhold til oppnådde resultater, og samsvaret eller eventuelt diskrepansen mellom de to størrelsene sier noe om i hvilken grad målene er oppnådd. Men med den type kvalitative mål vi her snakker om, er denne typen vurdering av resultater utfordrende. Slike kvalitative mål og resultater må måles gjennom å innhente erfaringer og synspunkter, gjennomføre fortolkninger og empirisk baserte vurderinger. De resultater vi her kommenterer og går igjennom, baserer seg på en slik kombinasjon.

Det er også ytterligere to utfordringer knyttet til å vektlegge resultater i en evaluering som denne. Den ene utfordringen er knyttet til tid, og den andre er knyttet til en mer eller mindre implisitt idé om å «prøve ut» eller «utforske», eventuelt «forske». Utfordringen knyttet til tid har med det enkle faktum å gjøre at Kunstløftet er et pågående prosjekt og har pågått underveis i arbeidet med evalueringen. Ved startpunktet for evalueringen var Kunstløftet omtrent midtveis i sin prosjektperiode, og ved avslutningen av evalueringen var Kunstløftet inne i sitt siste ordinære halvår. Dette gjør både at enkeltelementer i Kunstløftets

arbeid ikke er inkludert i den endelige rapporten, og – noe som er mer vesentlig – at en del av de potensielle virkninger og resultater prosjektet har ambisjoner om, ikke har hatt mulighet til å vise seg ennå. Dette henger også sammen med at Kunstløftet av enkelte informanter både omtales som en prosess og et utviklingsarbeid med langsiktige ambisjoner. Det er mye som tyder på at enkelte av Kunstløftets ambisjoner, eksempelvis knyttet til prestisje for barne- og ungdomskunst, nettopp trives best i et langsiktig perspektiv. En informant mener at det må tid til dersom kunstnerne skal bidra til å nå målene: «Jeg tror at miljøer som skal lykkes i å virkeliggjøre kunstløftets ambisjoner, de må få litt arbeidsro og tid og konsentrasjonsmuligheter.»

Den andre nevnte utfordringen henger sammen med denne første. En informant fra fagutvalget mener at et utviklingsprosjekt som Kunstløftet både skal prøve og feile, og at det er igjennom slike prosesser at en ønsket utvikling kan oppnås:

Det er jo på en måte et slags forskningsprosjekt dette her. Hvordan fornyer du kunst for barn og unge? Da må man jo også slippe til prosjekter som kanskje går fullstendig på trynet ikke sant. [...] Hvis vi bare har råd til å lykkes, da hadde vært vanskelig å komme videre.

Selv om det altså ligger ulike typer utfordringer knyttet til det å binde mål og resultater sammen innenfor Kunstløftet, skal vi likevel i det følgende gjøre noen korte oppsummeringer på to konkrete områder for Kunstløftets mål og ambisjoner: 1) søknadene, kunsten og prosjektene, og 2) refleksjon og kunnskap.

Søknadene, kunsten og prosjektene

Antall

Som vi så, mente prosjektleder at et relevant mål på utvikling gjennom Kunstløftets prosjektperiode var en økning i antall søknader. En slik vurdering er han ikke alene om; også andre informanter tilknyttet Kulturrådet mener at en økning er et mål.

I løpet av prosjektperioden har antall søknader økt fra 84 i 2008, det første prosjektåret, til 157 søknader i 2009. I 2010 mottok Kunstløftet 179 søknader. Med andre ord er det åpenbart at det har skjedd en positiv utvikling i antall søknader til Kunstløftet.

Spredning i genre

Som vi så av gjennomgangen av søknader og prosjekter i kapittel 3, er det en viss skjevhet med hensyn til spredning i genre. Scenekunst er det best representerte kunstfeltet, mens litteratur og musikk er langt

dårligere representert. Billedkunst ligger mellom disse ytterpunktene. Fordelingen på ulike genre kan ha ulike forklaringer, og noen av disse er tidligere nevnt. Det er også noen informanter som knytter scenekunstens dominans til prosjektlederens erfaring og bakgrunn som scenekunstkonsulent, men samtidig understrekes det at dette i så fall kun er en delforklaring. Som en informant fra Kulturrådet sier om prosjektstøtten for barn og unge: «Generelt så er det ekstrem overvekt av scenekunst. Så det indikerer nok at scenekunst har en eller annen interesse av og jobber veldig mye med barn og unge-prosjekter.»

Samtidig har det foregått en endring av fordelingen mellom genre i løpet av prosjektperioden. Spesielt gjelder dette økningen i antall søknader fra billedkunstfeltet, en økning som ikke har en tilsvarende parallell i en økning av slike søknader til prosjektstøtten for barn og unge. Det er et tegn på en vellykket innsats for å påvirke genrefordelingen av søknader. Samtidig gjenstår det noe arbeid, slik prosjektlederen ser det, blant annet når det gjelder musikkfeltet. Etter hans vurdering er det klare forskjeller mellom kunstfeltene med hensyn til hvor lett det er å introdusere temaet kvalitetsheving av kunst rettet mot barn.

Et område som synes noe dårlig dekket, og som ikke er knyttet til genre, er den kunsten som er rettet mot de minste barna. Kunstløftet har som det øvrige barne- og ungdomsarbeidet i Kulturrådet en målgruppe som i alder går fra 0 til 20. I den yngste aldersgruppen har de heller ikke Den kulturelle skolesekken som en parallell aktør. Vi har ikke foretatt noen systematisk gjennomgang av de innvilgede prosjektene og deres målgrupper fordelt på alder. Inntrykket av dårlig dekning for denne gruppen formidles av øvrige ansatte i Kulturrådet. En av disse sier: «Det jeg helt klart vet er at Kunstløftet ikke har klart å få spesielt mange prosjekter når det gjelder de yngste barna. Det er det ikke noe tvil om.»

Kvalitativt innhold

Et fokus på kvalitet kan fra et perspektiv i Kulturrådet både forstås som ønske om kvalitet på søknader og om kvalitet på den kunsten som blir sluttresultatet av konkrete prosjekter. Det er åpenbart ingen selvfølge at det er et 1:1-forhold mellom gode søknader og god kunst, og at høy kvalitet på søknader betyr høy kvalitet på det kunstproduktet som en innvilgelse av søknaden bidrar til å fremskaffe. Et system for prosjektstøtte av Kunstløftets type er bygget opp med en slik forutsetning at det er et forhold mellom kvalitetene på disse to størrel-

sene. Det betyr blant annet at en vurdering av kvaliteten på selve søknadene er viktig.

Det er flere informanter, deriblant medlemmer av fagutvalg for barn og unge, som mener at kvaliteten på søknadene er blitt bedre i løpet av den inneværende prosjektperioden. Et av utvalgsmedlemmene sier at selv om det fremdeles er mange søknader det er vanskelig å vurdere på grunn av deres lave kvalitet, er antallet kvalitetssøknader blitt vesentlig høyere i løpet av den perioden hun har deltatt i utvalgsarbeidet. En informant fra Kulturrådet mener også å se at Kunstløftets arbeid trolig har bidratt til å heve kvaliteten også på de søknadene som rettes mot den ordinære prosjektstøtten for barn og unge.

Som nevnt ovenfor er en mulig kritikk mot Kunstløftet at kunnskap om den kunsten og de prosjektene som er generert, ikke er integrert i arbeidet. Noen av de involverte skulle også ønske seg mer kunnskap om dette. Det vi vet om kunsten og prosjektene, er at Kunstløftet har fordelt midler og gjennom dette bidratt til å realisere en serie konkrete kunstprosjekter. En omtrentlig oversikt viser at dette dreier seg om:

- utvikling av arenaer: 8 prosjekter
- billedkunst: 32 prosjekter
- litteratur: 3 prosjekter
- musikk: 16 prosjekter
- scenekunst: 47 prosjekter

I tillegg kommer to enkeltstående prosjekter som kan plasseres innenfor henholdsvis arkitektur og film.

Om den endelige kvaliteten på disse prosjektene har vi mindre systematisk kunnskap. Fra de profesjonelle anmeldelser som er foretatt av Kunstløftet-prosjekter, som riktignok er ganske få, vet vi at i de tilfeller prosjektene har blitt vurdert av kritikere, har de blitt godt mottatt og vurdert (jf. kap. 6.5 og 6.6). Vi vet også at sentrale aktører knyttet til Kunstløftet og Kulturrådet mener å se konkrete resultater av Kunstløftet i forhold til hvordan kunstprosjekter er innrettet. Et moment som nevnes, er at flere og flere av prosjektene involverer barn og unge på nye måter. Dermed er slike prosjekter mer i tråd med en øvrig tendens i den kunsten som *ikke* retter seg mot barn; en relasjonell tenkning om forholdet mellom verket og publikum.

Refleksjon og kunnskap

Det andre hovedområdet for potensiell resultatvurdering av Kunstløftets arbeid er også det mest utfordrende. Har Kunstløftet medført økt refleksjon rundt, kunnskap om og anerkjennelse av kunst for barn og



Man Made, Youngstorget – en del av Oslo Arkitekturtriennale 2010. Foto: Daniel Edwald.

unge? Spørsmålet kan angripes på flere måter. For det første kan man se på hvordan Kunstløftet har arbeidet for å materialisere eller virkeliggjøre konkret refleksjon. Den åpenbart viktigste måten dette har skjedd på, har vært gjennom egen og (særlig) innleid tekstproduksjon. Kanalen for formidling av disse har primært vært Kunstløftets egne nettsider. Samlet har denne aktiviteten generert en lang rekke artikler av ulik lengde, med ulikt innhold og tematikk. Det som åpenbart er vanskeligere å vurdere, slik gjennomgangen av nettsiden i kapittel 7 viste, er hvilken gjennomslagskraft og påvirkning disse tekstene har hatt. Vi vet at det er relativt få registrerte lesere av det faglige stoffet på nettsidene, og at antall kommentarer eller debattinnlegg tilknyttet artiklene er svært få. Samtidig vet vi ingenting om hvordan leserne har oppfattet eller mottatt det faglige stoffet.

Påvirkning på refleksjonsnivået kan også vurderes på andre måter. Et premiss som kan gjenfinnes i Kunstløftets måte å tenke på, er at man gjennom å stille krav om kvalitet påvirker både refleksjons- og prestisjenivået til kunsten. En av informantene har for eksempel tro på en form for vekselvirkning mellom kvalitet, refleksjon og modning av publikum:

Når kunstnerne setter seg inn i rammer som krever mer refleksjon, så hjelper det. Når mottagerne ser at det kommer mer tilbud, stiller de kanskje mer krav. Det går begge veier. Det er det man forventer, tror jeg, at kvaliteten heves. For poenget er at

også mottageren skal sette seg inn i nye problemstillinger innenfor kunstfeltet, de skal få erfaringer og nye opplevelser.

Andre informanter deler denne oppfatningen om at organiseringen og innretningen av Kunstløftet i seg selv bidrar positivt til et økt refleksjonsnivå, særlig hos kunstnerne selv. En informant fra Kulturrådet sier:

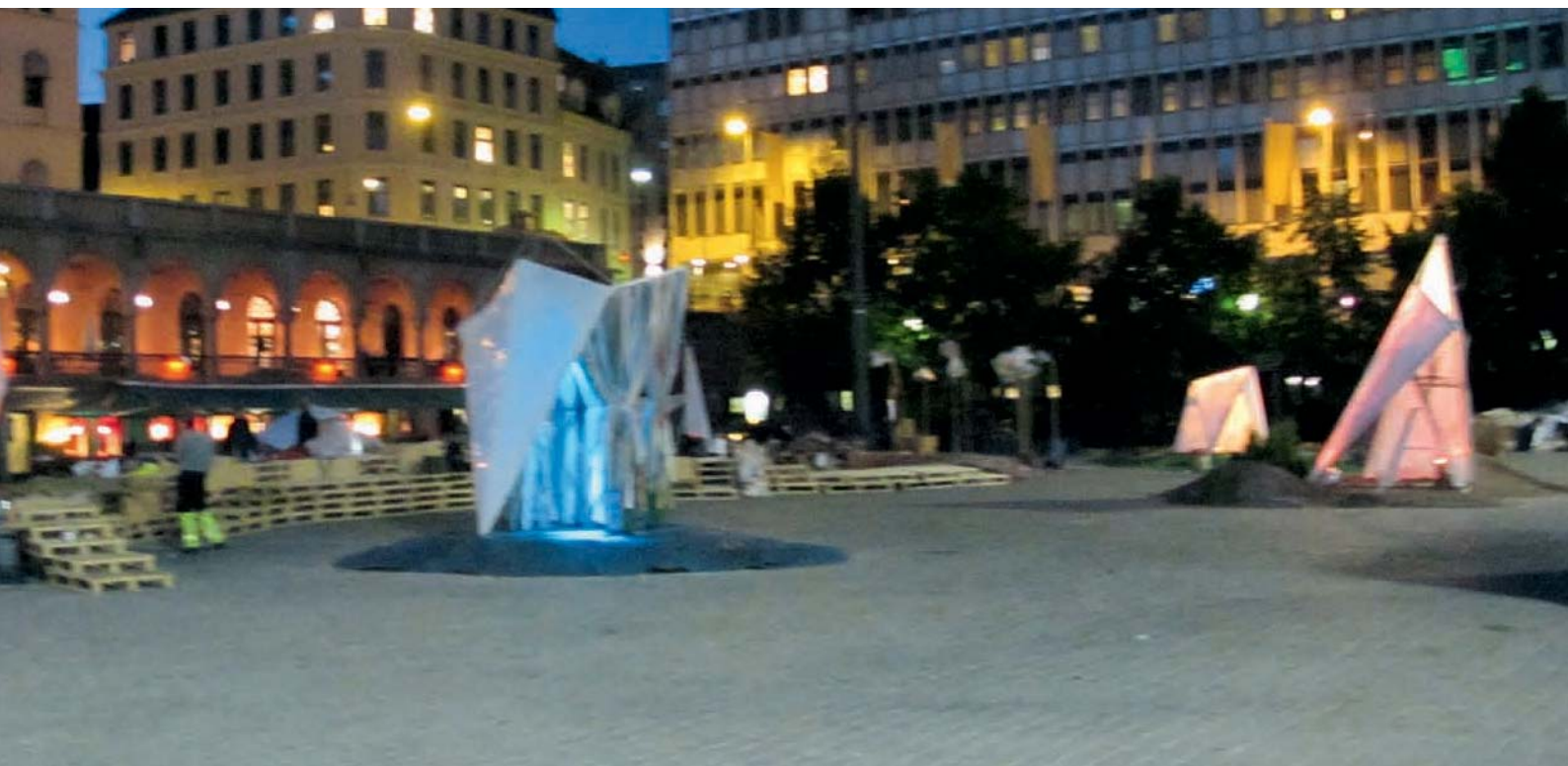
Folk vi snakker med, de forstår at det kreves noe mer. Bare det spørsmålet; skal vi søke Kunstløftet eller prosjektstøtte for barn og unge, og hva er forskjellen, og hva krever det? Da er de allerede inne på noe vi sjelden hadde telefoner om før. Det er med på å heve refleksjonsnivået, og det synes jeg er ganske tydelig nå.

Samme informant mener også å se en mer generell heving av refleksjonsnivået:

Jeg opplever det sånn at det er en positiv utvikling når det gjelder diskusjon, artikler, faglig stoff, kritiske refleksjoner rundt kunst for barn og unge. Jeg tror jeg oppfatter det sånn at noen aktører i feltet i hvert fall gjennom Kunstløftet er på vei til å endre litt synet rundt det. At det ikke bare er det vi gjør ved siden av for å tjene penger [...]. At det faktisk har sin egenverdi, at det er interessante diskusjoner som pågår i det feltet, på det området også.

Om forholdet mellom ambisjoner og resultater

Det har vært fremhevet flere ganger i denne evalueringen at Kunstløftet er et ambisiøst prosjekt. Prosjektet er ambisiøst både i forhold til spennvidde og



hvilke områder det skal virke og innvirke på, og i forhold til de tilgjengelige ressurser Kunstløftet opererer med. Kunstløftet er i utgangspunktet planlagt som et 4-årig prosjekt, og har forvaltet 6–7 millioner kroner årlig. Disse midlene inkluderer altså administrasjon, prosjektledelse, utadrettet arbeid og kommunikasjon m.m., i tillegg til den rene prosjektstøtten. Innenfor denne perioden og med disse midlene har Kunstløftet satt seg fore å heve kvaliteten på den kunsten barn og unge tilbys. I tillegg ønsker man en generell økning av kunnskapsnivået og refleksjonsnivået om denne kunsten, samt å utvikle arenaer hvor kunnskap og refleksjon kan utvikles, deles og formidles. Delvis som en konsekvens av disse to formålene ønskes det også en prestisjeøkning for kunsten for barn og unge. Denne kombinasjonen av ambisjoner skaper på den ene siden stor fallhøyde i forhold til oppnåelse av resultater. Det kan vanskelig tenkes at disse ambisjonene fullt ut kan virkeliggjøres innenfor de konkrete rammene og den tiden som Kunstløftet har hatt til rådighet. Noen av forståelsene av Kunstløftets mål har også vært eksplisitte med hensyn til at dette representerer en start, en igangsetting, en utvikling, og ikke endelige mål innenfor en avgrenset prosjektperiode.

På den andre siden åpner Kunstløftets ambisjoner for noen mer generelle refleksjoner om slike prosjekters virkeområder. Offentlige prosjekter for å formidle

kunst til barn, som Kunstløftet er et av flere eksempler på, har ofte både et formål og et *meta*-formål. Ikke bare støtter de kunst, de *handler* også om kunst. Både Den kulturelle skolesekken og Kunstløftet er eksempler på dette; tiltakene skal ikke bare bidra til skaping og formidling av kunst, men også lære barn å bruke/oppleve kunst i ulike genre. I Kunstløftets tilfelle skal man også støtte opp under kunnskapsutviklingen og kunnskapen om dette feltet. Denne kombinasjonen av målsettinger er ambisiøs og vanskelig. I den sammenheng kan det være grunn til å stille spørsmål ved om det bør gjennomføres en prinsipiell diskusjon om det er slik at kunst og kunnskapsutvikling i slike tilfeller bør bestilles eller gjennomføres fra et og samme sted. Årsaken til at dette skjer, kan for eksempel ligge i måten Norsk kulturråd og deres støtteordninger er organisert på. Organiseringen og kompetansen som er knyttet til Norsk kulturråd, er både kunstfaglig og akademisk. En mulig hypotese er at denne kombinasjonen av kompetanse fører til ambisiøse og doble mål – både formål og *meta*-formål – i konkrete prosjekter. Man er både ute etter bedre kunst og en bedre kunstdiskurs i ett og samme prosjekt. Det bør være gjenstand for en grunnleggende diskusjon om prosjekter av den typen Kunstløftet er et eksempel på, i enda større grad skulle støttet kunstproduksjoner og lagt en enda større del av ambisjonene inn i kvalitetssikring av søknader og kunstprosjekter.

Det kan argumenteres for at feltet først og fremst utvikles gjennom bedre kunst, og at de øvrige ambisjonsområdene må underordnes dette hovedformålet.

Om videreføring

Det ligger ikke til denne evalueringens eksplisitte mandat å vurdere hvorvidt og eventuelt hvordan Kunstløftet bør videreføres. Vi velger allikevel å inkludere noen korte avsnitt om disse spørsmålene, blant annet fordi det har vært et tema for flere av intervjuene. Samtidig har det ikke vært noen ambisjon å konkludere med noen klare anbefalinger for eller mot en eventuell videreføring. Spørsmålene om videreføring er både knyttet til det generelle spørsmålet om den satsingen på kvalitetsheving som Kunstløftet har representert, bør videreføres, og det konkrete spørsmålet om hvordan en slik satsing eventuelt bør organiseres.

På det generelle spørsmålet er det flere som mener at det er behov for et fokus av den typen Kunstløftet har representert, og at tre eller fire år er for kort tid til å forvente noen varige resultater. En av informantene sier at man godt kan gjennomføre et slikt tidsavgrenset «stunt», men at sjansen da blir langt mindre for en reell påvirkning på de feltene man ønsker å påvirke.

På det mer konkrete spørsmålet om organisering er det flere behov for avklaringer. Det gjelder forholdet til prosjektstøtten for barn og unge og hvordan denne støtten er organisert, det gjelder en prosjektlederfunksjon, det gjelder det fortsatte livet til nettsiden og dens artikler, og det gjelder forholdet til Den kulturelle skolesekken. For å ta det siste først: Som nevnt ble administrasjonen til DKS underlagt Norsk kulturråd fra og med januar 2011. Det er foreløpig ikke avklart hvordan den konkrete organiseringen av DKS skal gjennomføres internt i den nye strukturen til Kulturrådet. Samtidig er det åpenbart at man både må tenke igjennom forholdet mellom DKS og Kunstløftet og forholdet til Kulturrådets øvrige arbeid mot barn og unge. Noen av informantene har tydelige oppfatninger om dette forholdet: «Kunstløftet burde vært knyttet tettere opp mot Den kulturelle skolesekken.» Andre synspunkt er mer moderate, men går i samme retning: «En nærmere dialog synes jeg nok hadde vært gunstig hvis dette ble en fast ordning. Det tror jeg det hadde blitt også.»

Forholdet til den øvrige delen av arbeidet i Kulturrådet med barn og unge har både å gjøre med til-

gjengelige stillinger internt i Kulturrådet til dette arbeidet og med fordelingen av oppgaver. En ansatt i Kulturrådet er bekymret for muligheten til å håndtere antallet søknader på barn og unge-området dersom Kunstløftets stillingsressurser (som hovedsakelig er prosjektlederen) skulle forsvinne. Hun antyder at det finnes flere mulige scenarier, uten å konkretisere disse, men sier at «jeg tror vi må kjøre med hevet fane en stund til». Dersom man tenker prinsipielt, finnes det følgende muligheter:

- Kunstløftet legges ned, og ressursene føres tilbake til den ordinære avsetningen for barn og unge. Dette kan enten ekskludere eller inkludere den prosjektlederstillingen som ligger til Kunstløftet: Enten kan stillingen følge over til det ordinære arbeidet med barn og unge, eller så kan midlene knyttet til denne stillingen også innlemmes i barn og unge-avsetningen.
- Kunstløftet etableres som en varig delordning under avsetningen for barn og unge. Det forutsetter en tydelig arbeidsdeling og en tydelig kommunisert deling av formålene for de to parallelle ordningene.
- Satsingen på kvalitet videreføres gjennom en stilling som knyttes til barn og unge-området, som har et sammenlignbart mandat med dagens prosjektlederstilling, men som ikke er knyttet til et konkret eller tidsavgrenset prosjekt.
- Kunstløftet videreføres i praksis gjennom en sammenslåing med prosjektstøtten for barn og unge. Resultatet blir én støtteordning, men med både implisitte og eksplisitte muligheter for å prioritere høy kvalitet og/eller kvalitetsutvikling innenfor deler av ordningen.
- Kunstløftet videreføres som prosjekt for en ny tidsavgrenset periode, med en tilsvarende organisering som i dag.
- Kunstløftet videreføres på en lignende måte som i dag, men organiseres uavhengig og løsrevet fra Norsk kulturråd

Poenget med denne listen er å vise til konkrete valgmuligheter både for de prioriterte områdene for Kunstløftet og for prosjektet som sådan, etter at prosjektperioden løper ut. Vi ønsker ikke å konkludere med hvilken av disse løsningene som anbefales. Samtidig er det klart at de erfaringene aktørene har gjort seg, og de resultater og vurderinger som vi har forsøkt å vise til i denne evalueringen, bør spille en rolle når et valg skal foretas.

Konklusjoner

Dette avsluttende kapitlet er en kortfattet gjennomgang av de hovedpunktene vi mener det er viktig å trekke frem i evalueringen av Kunstløftet.

Vi synes at det avslutningsvis er verdt å gjenta noen mulige forbehold med henblikk på en konkluderende evaluering av Kunstløftet som sådan. Vår evaluering ble igangsatt da Kunstløftet var omtrent halvveis i sin opprinnelige prosjektperiode, og ble avsluttet da Kunstløftet var noen måneder inn i sitt siste ordinære prosjektår. Dette har medført at Kunstløftet er blitt evaluert underveis i perioden og ikke etter avslutning av prosjektet. Samtidig er det slik at Kunstløftets arbeid også har vært rettet mot langsiktige endringer eller effekter, og eventuelle slike er det nødvendigvis vanskelig å fange opp innenfor disse evalueringsrammene. Konklusjonene bør leses i lys av slike forbehold, men vi mener at de tross disse bør ha både gyldighet og interesse for en diskusjon både om Kunstløftet spesielt og om kunst for barn og unge mer generelt.

Kunstløftet er på mange måter et vellykket og godt gjennomført prosjekt. Det er preget av innsats, engasjement og entusiasme med hensyn til de målene som ligger til grunn. Et stort og gradvis økende antall kunstprosjekter har blitt realisert, og det har vært nedlagt et stort arbeid for å bidra til refleksjon og diskusjon om vilkår og særtrekk ved kunstproduksjon for barn og unge. På de områdene der Kunstløftet har møtt utfordringer, har disse i stor grad vært knyttet til forhold i ytterkanten av Kunstløftets handlingsrom. Dette gjelder størrelser som kunstsektorens prestisjehierarkier, mediernes interesse for barnekultur, kulturarbeideres interesse for å diskutere vilkårene for kunst produsert for barn, og kunstneres valg av prosjekter og formidlingsarenaer. Videre er også en del av de prinsipielle utfordringene som denne rapporten peker på, relevante også for Kulturrådet som sådan. Dette gjelder for

eksempel forholdet mellom å støtte kunstutvikling og kunnskapsutvikling, samt behovet for kunnskap om hvordan støttede kunstprosjekter fungerer i praksis.

I det følgende samles noen mer detaljerte punkter fra evalueringen. De presenteres tematisk i den samme rekkefølgen som de innledende problemstillingene og de påfølgende kapitlene: organisering og arbeid, mål og ambisjoner, søknader og tildelinger, kunst og kvalitet, informasjons- og kunnskapsarbeid, samt prestisje.

Organisering og arbeid

- Kunstløftet er et prosjekt preget av en tydelig prosjektleder. Dette gjelder både på et prinsipielt og et personlig plan. Prinsipielt innebærer organiseringen av prosjektet at mye avhenger av prosjektlederen og hans/hennes arbeid. Samtidig er det slik at den nåværende prosjektlederen i stor grad identifiseres med Kunstløftet, og har svært stor påvirkning på hvordan Kunstløftet gjennomføres i praksis.
- Prosjektleders arbeid får gjennomgående gode skussmål fra informantene, særlig med hensyn til hvordan søknadsprosess og søknadsbehandling har blitt opplevd av søkere.
- Internt i Kulturrådet har Kunstløftet operert nokså fritt, og tilsynelatende har samarbeidet mellom Kunstløftet og de øvrige delene av rådet, særlig den prosjektbaserte støtten til barn og unge, fungert tilfredsstillende. Trolig kunne forholdet og arbeidsdelingen mellom Kunstløftet og prosjektstøtten til barn og unge, samt kommunikasjonen utad om forskjellene mellom disse, likevel vært bedre. Samtidig har dialogen med de øvrige fagområdene/-utvalgene, om deres arbeid med kunst for barn og unge, et forbedringspotensial.

- Kunstløftets organisering, som innebærer vide fullmakter og bredt handlingsrom for prosjektleder, ser ut til å være en velfungerende modell når tett dialog med kunstfeltet er en sentral del av prosjektet, som det er i dette tilfellet. Det er imidlertid et par viktige forbehold som bør knyttes til en slik organisering: For det første medfører organiseringen en svært sterk personavhengighet, i den betydningen at mye av prosjektet står og faller på at rett person er prosjektleder. Det kreves åpenbart et personlig engasjement, en evne til å ta initiativer, en selvstendig arbeidsform m.m. For det andre vil en fristilt prosjektorganisering også stille store krav til en løpende dialog med den organisasjonen prosjektet er en del av – Norsk kulturråd. Dersom man skal unngå at et prosjekt som Kunstløftet skal bli en stat i staten, et råd i rådet, må det være svært tydelig hvilken type forankring og dialog prosjektet skal ha med organisasjonen det springer ut av.
- En fordeling av samtlige søknader i 2009 og 2010 viser at disse er nokså skjevt fordelt mellom genre. Rundt halvparten av søknadene kommer fra scenekunst (ca. 45 %), rundt 23 % fra billedkunst og rundt 17 % fra musikkfeltet. Et felt som litteratur har under 4 % av søknadene. Det har vært en klar økning av antall billedkunstsøknader, samtidig som disse innvilges oftere enn søknader fra øvrige felt.
- I forhold til geografi finner vi – ikke overraskende – at den største andelen søknader kommer fra Oslo – 38 %. Tar vi med Akershus, utgjør søknadene fra denne regionen 45 %. Samtidig er det slik at dersom vi sammenstiller geografisk fordeling av søknadene med det vi vet om norske kunstneres bosettingsmønster, ser vi at det i stor grad er et samsvar mellom disse størrelsene.

Mål og ambisjoner

- Kunstløftet er et ambisiøst og flertydig prosjekt, som har formål i flere retninger: utvikling av kunst, kunnskap, refleksjon, dialog, kvalitet og prestisje.
- Kunstløftet er preget av målsettinger og ambisjoner av en slik karakter at det er vanskelig å dokumentere hvorvidt disse målene er nådd.
- Kunstløftets utgangspunkt er normativt og aksjonsrettet. Dette er ikke nødvendigvis et problem, men det er et utgangspunkt som preger prosjektet, og som arbeidet i prosjektet må ses i lys av. Det er normativt og aksjonsrettet på disse måtene: Prosjektet har som utgangspunkt at 1) kvaliteten på kunsten som tilbys barn og unge, ikke er god nok, samt at 2) Kunstløftet skal gjennom tiltak agere og intervensere i kunstfeltet, det vil si både heve kvaliteten på kunsten, heve bevisstheten om kunst for barn og unge, og heve kunnskapsnivået om denne kunsten.

Søknader og tildelinger

- I løpet av Kunstløftets prosjektperiode har antallet søknader om prosjektmidler økt kraftig. Det første året kom det 84 søknader, mens det i 2010 kom 179 søknader. Innvilgelsesprosenten på søknadene har ligget stabilt rundt 26 % gjennom disse årene.

Kvalitet, kunst og kunstnere

- Kunstløftet har bidratt til å skape enkelte kunstproduksjoner av høy kvalitet, slik disse omtales av kritikere og profesjonelle anmeldere.
- Det er uklart hvordan og i hvor stor grad kunstprosjektene i Kunstløftet har nådd ut til målgruppene. Dette har ikke vært noe viktig fokus i oppfølgingen av og rapporteringen fra de enkelte prosjektene.
- Prosjektet og prosjekttittelen Kunstløftet har i svært liten grad vært omtalt i skriftlige medier, med noen unntak. Det har heller ikke vært noe mål for prosjektet at Kunstløftet som sådan skal bli et kjent prosjekt for allmennheten.
- Kjennskapen til Kunstløftet blant kunstnere og søkere / aktuelle søkere ser ut til å være god. Et tegn på at kjennskapen også er økende, er det økende antall søknader til Kunstløftet.
- Kunstproduksjonene som har kommet ut av Kunstløftet, har i liten grad blitt anmeldt i pressen. Det finnes noen få unntak. Disse er overveiende positive i sine vurderinger av produksjonene eller prosjektene.

Informasjons- og kunnskapsarbeid

- Kunstløftet har prioritert informasjonsarbeid høyt, også med hensyn til ressursbruk. Særlig har nettsidene vært en høyt prioritert del av informasjonsarbeidet.
- Kunstløftet har bidratt til å skape og formidle refleksjoner om forholdet mellom kunst, barn, kvalitet og prestisje.

- Den primære kanalen for disse refleksjonene har vært Kunstløftets egne nettsider.
- Selv om kvaliteten på det skriftlige materialet som Kunstløftet har produsert (eller bidratt til å produsere), er god, er det mer usikkert om dette materialet har nådd ut på den måten ambisjonene tilsa.
- Kunstløftets rolle som kunnskapsaktør kunne vært tydeligere definert – både i forhold til Kulturrådets eget FoU-arbeid og rådets mandat mer generelt. Er det riktig og effektivt at ett og samme prosjekt både skal støtte kunstproduksjon og fremme en diskusjon om kunstproduksjon og forholdene for denne? Hvilke kanaler er det eventuelt fornuftig at slike diskusjoner foregår i?
- Den minst vellykkede delen av Kunstløftets arbeid har vært arbeidet med nettverkssamlinger og -møter.

Prestisje

- Kunstløftet ønsker å heve prestisjen til kunst gjennom å heve kvaliteten på den, samt gjennom diskusjon og kunnskapsutvikling.
- Det er rimelig å anta at prestisjen som er knyttet til å arbeide med kunst for barn og unge, vil stige med et økende antall anerkjente prosjekter og kunstnere som retter seg mot denne målgruppen. Hvis denne antagelsen er riktig, vil dette trolig være den viktigste delen av måten Kunstløftet arbeider på når det gjelder prestisjen for kunst for barn og unge. Det er også den arbeidsformen og det området hvor de involverte er mest på hjemmebane, og hvor deres kompetanse er sterkest.
- Prestisje på kunstfeltet er preget av *seige strukturer*, delvis implisitt i selve måten kunstfeltet, *the art world*, er bygget opp på. Det er ambisiøst over grensen til det urealistiske at et tidsavgrenset prosjekt som forvalter 6–7 millioner kroner, skal kunne påvirke disse strukturene i stor grad.

Referanser

- Aslaksen, E.K., J.S. Borgen & A.T. Kjørholt. 2003. *Den kulturelle skolesekken: forskning, utvikling og evaluering*. Norsk institutt for studier av forskning og utdanning. Oslo.
- Becker, H. 2008. *Art Worlds*. University of California Press. Berkeley.
- Berg Simonsen, M. mfl. 2008. Danseprosjektet Isadora. Vurderinger av et kunstnerisk utviklingsprosjekt. Norsk kulturråd. Oslo.
- Berg Simonsen, M. 2010. Profesjonalisering av kor. Evaluering av en forsøksordning. Norsk kulturråd. Oslo.
- Berge, O.K. 2010. Fem historier om Kulturskatten. Effekten av oppdrag for Kulturskatten for fem kunstnarar og kunsten deira i Telemark. TF-notat nr. 3/2010. Telemarkforskning. Bø.
- Bjørnsen, E. 2009. Norwegian Cultural Policy: A Civilising Mission? Ph.D.-avhandling. Centre for Cultural Policy Studies, University of Warwick.
- Borgen, J.S. 2001. «Møter med publikum. Formidling av nyskapende scenekunst til barn og unge med prosjektet LilleBox som eksempel.» Arbeidsnotat nr. 43. Norsk kulturråd. Oslo.
- Borgen, J.S. 2003a. Den kulturelle skolesekken – utfordringer og kompetansebehov. *Norsk pedagogisk tidsskrift* 1–2.
- Borgen, J.S. 2003b. «Kommunikasjonen er kunsten. Evaluering av prosjektet Klangfugl – kunst for de minste.» Arbeidsnotat nr. 57. Norsk kulturråd. Oslo.
- Borgen, J.S. 2005. Kunstaktiv ungdom på internett: evaluering av nettstedet www.Trafo.no. Rapport 1/2005. NIFU STEP. Oslo.
- Borgen, J.S. & S.S. Brandt. 2006. Ekstraordinært eller selvfølgelig? Evaluering av Den kulturelle skolesekken i grunnskolen. NIFU STEP. Oslo.
- Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. Polity Press. Cambridge.
- Bourriaud, N. 2007. *Relasjonell estetikk*. Pax. Oslo.
- Dalaaker, D. 2007. *Kultur i skolesekken – et møte mellom kunstfeltet og utdanningsfeltet*. Hovedoppgave ved Pedagogisk forskningsinstitutt, Universitetet i Oslo.
- Digranes, I. 2009. Den kulturelle skolesekken. Narratives and myths of educational practice in DKS projects within the subject art and crafts. Arkitektur- og designhøgskolen i Oslo.
- Eyjen, G. 2005. Kulturkonsumentene – en evaluering av Den kulturelle skolesekken, med vekt på storbymodellen i Bergen. Masteroppgave i dramapedagogikk, Høgskolen i Bergen.
- Feibleman, J. 1971. Bad art. *Tulane Studies in Philosophy*, Vol. 20.
- Grimstad, A. 2009. Egner-fri sone. *Klassekampen* 21. september 2009.
- Haugeveje, Å.W. 2002. Inspirasjon eller distraksjon? Evaluering av forsøket med «full pakke» profesjonell kunst- og kulturformidling som del av den kulturelle skolesekken i Buskerud. Arbeidsrapport 10-2002. Telemarkforskning. Bø.
- Haukelien, H. 2007. *Dus – Den unge scenen: en evaluering*. Fagbokforlaget. Bergen.
- Haukelien, H. & B. Kleppe. 2009. Kulturkunnskap i en kunnskapskultur – evaluering av forsøk med Den kulturelle skolesekken i videregående skole. Rapport nr. 254. Telemarkforskning. Bø.
- Heian, M.T., K. Løyland & P. Mangset. 2008. *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Telemarkforskning. Bø.
- Hjelmbrække, S. & K. Gustavsen. 2009. Kulturskole for alle? Pilotundersøkelse om kulturskoletilbudet. Rapport nr. 255. Telemarkforskning. Bø.
- Horn, E. 2011. Kultur også utenfor gymsalen. *Aftenposten*, 6. april 2009.
- Hylland, O.M., B. Kleppe & O.K. Berge. 2009. *Kvalitet og forankring. En evaluering av Den kulturelle skolesekken i Rogaland*. Rapport nr. 259. Telemarkforskning. Bø.
- Hylland, O.M. 2010. Skolekonserter i videregående skole. Kartlegging og erfaringer. Notat 23/2010. Telemarkforskning. Bø.
- Kleppe, B. 2009. Betydningsfull kunst – eller terapeutisk teater? – En evaluering av teaterforestillingen Sinna Mann. Rapport nr. 248. Telemarkforskning. Bø.
- Kunstløftet. 2009. *Årsrapport 2009*.
- Kvale, S., S. Brinkmann, T.M. Anderssen & J. Rygge. 2009. *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal Akademisk. Oslo.
- Langsted, J., K. Hannah & C. Rørdam Larsen. 2003. *Ønskekvis-modellen. Kunstnerisk kvalitet i performativ kunst*. Klim. Århus.
- Lidén, H. 2004. «Tørrfiske stinka, men kahytten var topp» – en oppfølgingsstudie av to modeller for organisering av Den kulturelle skolesekken. Institutt for samfunnsforskning. Oslo.
- Mangset, P. 1998. Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet. Norsk kulturråd. Oslo.
- Menger, P.-M. 1993. L'hégémonie parisienne. Économie et politique de la gravitation artistique. *Annales ESC*. Nov.–dés 1993.
- Nyrud, M.T. 2008. Hvilken historie? En diskursanalyse av museumsformidling innenfor Den kulturelle skolesekken. Masteroppgave i kulturstudier, Høgskolen i Telemark.
- Oettingen, A. von. 2001. Det pædagogiske paradoks. Et grundstudie i almen pædagogik. Klim. Århus.
- Prop. 1 (2010–2011) Proposisjon til Stortinget. For budsjettåret 2011. Kulturdepartementet. Oslo.
- Repstad, P. 2007. *Mellom nærhet og distanse: kvalitative metoder i samfunnsfag*. Universitetsforlaget. Oslo.

- Rørsgaard, U.T. 2006. Oppdagelse og oppdragelse. Den kulturelle skulesekken sett i lys av dannelsesbegrepet. Hovedoppgave i Teatervitenskap, Universitetet i Bergen.
- Røyseng, S. 2007. Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse. Avhandling for dr.polit.-graden. Telemarksforskning, Bø.
- Solhjell, D. 1995. Kunst-Norge. *En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Universitetsforlaget. Oslo.
- St.meld. nr. 8 (2007–2008) *Kulturell skulesekk for framtida*. Kulturdepartementet. Oslo.
- St.meld. nr. 38 (2002–2003) *Den kulturelle skulesekken*. Kultur- og kirke departementet. Oslo.
- St.meld. nr. 39 (2002–2003) *«Ei blot til Lyst»: om kunst og kultur i og i tilknytning til grunnskolen*. Utdannings- og forskningsdepartementet. Oslo.
- St.meld. nr. 48 (2002–2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Kultur- og kirke departementet. Oslo.
- Østberg, T. (red.). 2005. *Barnet og kunsten*. Norsk kulturråd. Oslo.
- Østenstad, I. 2003. Autonomiestetikk: Litteraturvitenskapens norm. *Norsk Litteraturvitenskapelig Tidsskrift* 02/2003.
- Aase, T.H. & E. Fossåskaret. 2007. *Skapte virkeligheter. Kvalitativt orientert metode*. Universitetsforlaget. Oslo.

Vedlegg: Anmeldelser

Dette vedlegget består av de anmeldelser og vurderinger som er gjennomført av de tre kommentatorene som er leid inn i dette evalueringsprosjektet: Line Ulekleiv, Tori Skrede og Arne Marius Samuelsen. Disse kommentatorene har stått fritt til å utforme sine vurderinger, og disse er ikke redigert eller endret av Telemarksforskning.

Anmeldelse av *Sansenes rike*

Line Ulekleiv

Demokratisk sansning

Sansenes rike var tittelen på det mest interaktive innslaget i årets utgave av Oslo Arkitekturtriennale – fysiske bygge- og kunstinntallasjoner for romlige opplevelser i det stadig mer aktualiserte offentlige rommet. Årets triennale hadde Bjarne Ringstad som kurator, og tittelen *MAN MADE*. Den gikk i år av stabelen fra 22. september til 3. oktober, og var den fjerde i sitt slag. Triennalen, med direkte utspring i fjorårets regjering melding om arkitekturpolitikk, ønsket å reise politiske problemstillinger som hvilken arkitektur vi egentlig ønsker oss som rammen rundt vårt liv. *Sansenes rike* ble definert som et av triennalens viktigste innslag. Tittelen på dette prosjektet kan uten bedre vitende oppfattes som en referanse til Nagisa Oshimas sagnomsuste erotiske film av samme tittel fra 1976. Denne filmen har på sett og vis representert en utfordrende og risikabel kultur; blant annet ble den avvist av Filmtilsynet i 1998. Arkitekturinstallasjonen *Sansenes rike* spiller definitivt på andre og mindre provoserende strenger – pedagogiske og instruktive fremfor sensuelt ekspanderende.

Kunstnerne Christian Sunde og Vibeke Jensen, i samarbeid med arkitekt- og landskapsarkitektstudenter fra Arkitekt- og designhøgskolen i Oslo, Norges Teknisk-Naturvitenskapelige Universitet,

Universitetet for Miljø- og Biovitenskap og Bergen Arkitektskole sto bak prosjektets planlegging og rigging. I sannhet et kollektivt prosjekt, med andre ord. Publikum, med hovedvekt på barn og unge, ble i løpet av en liten uke i september forsøkt trukket inn i en sansende og taktil sfære i form av konstruerte bygningselementer på Youngstorget, en av de sentrale plassene i Oslo. Utover den romslige plassen var det plassert forskjellige stasjoner eller noder, med et basalt rammeverk stort sett strukket med tekstiler i forskjellige farger og mønstre. Dermed oppsto små rom man kunne gå inn i, ofte som små, spisse tipier, og disse fikk karakter etter forskjellige objekter og materielle innslag. Her var speileffekter, belger og rør man kunne spille på, hengende tekstiler som rørte seg i vinden, en haug med kosebamses, gressflekker og en uro av bestikk.

Sansenes rike ble omtalt både som utstilling og opplevelsestilbud i presentasjonen av triennalen. I så måte kan man si at prosjektet plasserer seg et litt diffust sted mellom skjematisk og spesialisert arkitekturutstilling, med egne interne spilleregler for et allerede interessert publikum, og en mer inkluderende og åpen deltagelse. For de fleste vil dette installasjonslandskapet fortone seg som noe man tilfeldigvis finner i byrommet, som man velger å forholde seg til eller raskt passere. Kunsten knytter stadig tettere relasjoner til en såkalt opplevelsesøkonomi. Vi har i de siste årene sett en rekke utstillinger som vektlegger kunst som orienterer seg rundt betrakterens persepsjon og fysiske innlemmelse. Dette faktum fremstår som én av flere undertekster her. I formidlingen av *Sansenes rike* ble den sansende aktiviteten som fullgod kvalitet i seg selv vektlagt: Alt som ble bygd, hadde som funksjon å bli tatt på, klatret på, løftet på og krøpet inn i. Denne basale sansningen som mål og middel kan kanskje fremstå som et litt enkelt grep, samtidig som

man må berømme denne insisteringen på sansemesig bevissthet. Og det var rom for nyanser og både humoristiske og poetiske koblinger i mylderet av teksturer og tinglighet.

Installasjonene ble bygget og oppført ved hjelp av donerte gjenbruksmaterialer, og studentenes utgangspunkt var et såkalt kreativt gjenbruk. Dermed ble prosjektet løselig knyttet an til dagens overflodssamfunn og bruk-og-kast-mentalitet, som det sannsynligvis skulle fremstå som en motvekt til. Men bruken av skrapelementer og kasserte objekter tilfører installasjonene et kanskje unødvendig slitt og ustriglet preg, hvor tekstilstrimler var montert som en vegg, og tepper dannet en spraglete myr. Det politisk korrekte økologiske perspektivet kan fort virke slapt og programforpliktet. Materialene var i forskjellig grad oppløst, og de mest interessante effektene oppsto der transformasjonen ble mest radikal. En rekke med stålampere ble eksempelvis i liten grad opplevd som integrerte elementer, heller som forlatte objekter. Denne litt forlorne kvaliteten kunne i verste fall avfeies som «bra nok for barna». Samtidig hadde de forskjellige nodene fine formale innfallsvinkler og raffinerte behandlinger av de materialene som faktisk var til rådighet. Det var påfallende mange fine linjespill som sprang ut av de mest beskjedne materialer, som kryssfinér, paller og tau.

Det var vanskelig å få et samlet overblikk over *Sansenes rike*; opplevelsene ble spredt utover til en ganske slentrende ansamling uten klare ledemotiver. Antageligvis ville *Sansenes rike* tjent på en klarere organisering med en mer dramaturgisk og logisk oppbygging, ikke minst siden Youngstorget er svært krevende som visningsrom. Det fremstår som vidåpent, i ytterkantene preget av noen litt provisoriske boder med ymse salgsvarer og en rekke populære utesteder. Installasjonene makter ikke å stå imot alle forstyrrelsene, og som resultat forsvinner de ut i periferien fremfor å reelt prege plassen.

Arkitektur er lik samfunnsbygging. Denne påstanden om arkitektur som et politisk redskap blir ekstra betydningsfull på Youngstorget som arena. Plassen, som var arkitekturtriennalens hovedarena, er et nasjonalt vektig rom med en politisk orientert historikk. Her har utallige 1. mai-taler og politiske markeringer blitt holdt, her er LO-bygget og det gamle folketeaterbygget. Den økende kommersialiseringen av byrommet følges gjerne av en avpolitisering; dermed har også Youngstorget en dalende symbolikk. Internasjonalt figurerer nå først og fremst som bar.

I dette flytende verdigrunnlaget ligger muligheter for en endring av steds karakteren, men dette aktive redefinerende aspektet er ikke tydeliggjort i *Sansenes rike*. Det offentlige rom som arena krever ofte en kombinasjon av en kommunikativ vilje og en varhet overfor omgivelsene. Sansning som hovedattraksjon fremsto i dette tilfellet litt for mye som et internt og uforpliktende formprosjekt for arkitektstudenter. Og hva vil det si at frynsete gjenbruksmaterialer inntar det norske sosialdemokratiets storstue?

Barn og unge som de sentrale målgruppene er utvilsomt en sympatisk satsning. Særlig med tanke på et demokratisk underskudd, hvor disse gruppene ikke er i posisjon til å påvirke utformingen av det uterommet de selv er aktive brukere av. En sentral dimensjon ved *Sansenes rike* var da også den spontane leken installasjonene muliggjorde gjennom sin invitasjon til sansning. En mer organisert formidling i regi av Norsk Form, hvor skolebarn fikk bygge bambuskonstruksjoner på stedet, ble også gjennomført. *Sansenes rike* kan knyttes an til en europeisk 70-tallstradisjon for oppbyggelige og kvalitetsbevisste lekeplasser. Å oppleve disse nodene, med sine mulige klanger og direkte materialitet, synes likestilt med lek og oppdagelse, for ikke å si sansemessig oppdragelse, og på sitt beste klarte installasjonene å realisere dette. Samtidig savner jeg en problematisering av denne satsningen i disse spesifikke omgivelsene. På hvilken måte speiles ideen om samfunn og kollektiv i de oppsplittede paviljongene? Hvem definerer eventuelt sansningen som en demokratisk rett?

Anmeldelse av *Uten ramme; nye rom*

Line Ulekleiv

Rammeløst i nord

Utstillingen *Uten ramme; nye rom*, med kunstnerne Lars Morell, Anders Sletvold Moe og Josefine Lyche, skal i et års tid turnere store deler av Nord-Norge, i alt ni steder. Utstillingskonseptet går ut på at kunstnerne hvert sted skal jobbe frem stedsspesifikke verk, ved å male direkte på vegger og gulv, bygge og sparke i rommene. Dermed følger disse unge kunstnerne en kunstnerisk linje med tradisjoner hovedsakelig fra 60-tallet og fremover, hvor maleriet sprenget seg ut av sine firkantede rammer og inntok det omgivende rommet. Det stedsspesifikke kunstverket som vises frem, er ikke permanent, det vil forsvinne ved neste utstillingsmontering. Som resultat

oppløses en fysisk objektkarakter. Denne flyktighe- ten vanskeliggjør en behandling av kunsten som et kommersielt og omsettelig produkt.

Felles for de tre kunstnerne i utstillingen er en vilje til å jobbe med maleriets ytterpunkter, utenfor den tradisjonelle rammen. Dette ståstedet er på ingen måte lenger radikalt eller nyskapende, men en vel etablert metode. Derfor synes det litt oppskrudd og unødvendig at utstillingen blåses opp til å bli ene- stående eksperimentell, som var det inntrykk man satt igjen med etter diverse åpningstaler og omtaler i media. De kunstneriske løsningene vil ta utgangs- punkt i rom og arkitektur, som nødvendigvis vil variere fra sted til sted. I denne praksisen, som modifierer den hvite kubens som det klassiske og ubesudlede utstillingsrommet, er det vanskelig å holde en eventuell institusjonskritikk utenfor bildet. Samtidig er denne kritiske vinklingen så ofte gjen- tatt at den er svekket i mening.

Kanskje vel så interessant er en vurdering av hva *Uten ramme; nye rom* representerer som turnerende formidlingsprosjekt. Utstillingen er produsert av SKINN (Se Kunst i Nord-Norge) i samarbeid med Tromsø Kunstforening. Det er fristende å se dette omreisende prosjektet i kjølvannet av Riksutstillin- ger, som forsvant inn i Nasjonalmuseet i 2005, for så å bli fullstendig utradert. Den 50 år gamle statlig støttede institusjonen hadde en spesialisert kompe- tanse på samtidskunst og var ikke redd for å satse på relativt ukjente navn med tanke på kunstnere og kuratorer. Et gjennomtenkt apparat karakteriserte Riksutstillinger, både hva gjaldt produksjon og for- midling. *Uten ramme; nye rom* unngår transport av fysiske arbeider, og det virker svært gunstig å la kunstnerne selv reise rundt som produsenter. I til- legg kommer et formidlingsopplegg med workshops i samarbeid med hvert visningssted og omvisninger tilknyttet prosjektet. Samtidig gir opplegget inn- trykk av å være en tanke spinkelt og opplagt, til tross for alle gode hensikter. Når det er sagt, må det nev- nes at det lages en publikasjon i etterkant av tur- neen, og en foredragsturné følger utstillingen – dette vil nødvendigvis tillegge prosjektet flere lag.

Første utstillingssted for *Uten ramme; nye rom* er Tromsø Kunstforening, og her har kunstnerne over 250 kvadratmeter laget malerirelaterte arbeider som opererer med klare stilmarkører. Det er mange interne kunstreferanser som settes i sving, særlig i forhold til det abstrakte, modernistiske maleriet, men først og fremst på en rent estetiserende og derav

nokså overfladisk måte. Utstillingen er best, og mest selvstendig, der den klarer å mane frem omgivende og overraskende illusjoner.

Denne illusoriske kvaliteten er sterkest formulert hos Lars Morell, som i verkene *Double Signature*, *Magic Poem* og *Restrained/Burden* lar rommet betrakteren befinner seg i, spille sammen med mer abstrakte og forestilte rom. En tvangstrøye og en flaske med «eter» på etiketten henger dramatisk ned fra taket og interagerer med veggen bak. På denne veggen ser vi en detaljert fremstilling av en mann som forsøker å komme seg ut av en lignende tvang- strøye. Psykologiske krisesituasjoner og tvang for å holde voldelige utbrudd nede antyder en forgangen behandlingsmetode. Samtidig alluderer Morell til den legendariske magikeren Houdini, som på slut- ten av 1800-tallet og begynnelsen av 1900-tallet tøyte strikken for hva som er fysisk mulig. Et av Houdinis mest bemerkelsesverdige triks var å få spent på seg en tvangstrøye, for deretter å bli hengt opp ned fra en høy bygning eller kran. På en eller annen måte klarte Houdini å forsvinne fra tvang- strøyen i løpet av få minutter. Denne naturstridige fluktmanøveren lader Morells veggarbeid med muligheten for noe spektakulært og uforklarlig. Samtidig blir det underliggende fysiske kunststykket (Houdinis utbrytereve) en fin kommentar til de uunngåelige parallellene mellom kunst og under- holdningsindustri, hvor massene potensielt mani- puleres av en mastermind. Denne kontrollerende impulsen bak verket understrekes ved Houdinis sig- natur på veggen. Signaturen som garantist for noe ekte og troverdig iverksetter her en smart lek med opphav og effekt. Hvem bærer her egentlig tvang- strøyen, kunstneren eller publikum?

Anders Sletvold Moes bidrag knytter seg sterkt til et minimalistisk kunstuttrykk, hvor et industrielt og upersonlig uttrykk dominerer. Maleriet som et fysisk nærvær, på vippepunktet til noe fortellende, er fint utført i *Untitled (Window for Blinky Palermo)*, en malt refleksjon av lysinnfall fra vinduer som fak- tisk finnes i lokalet. Det skiftende lyset er her relativt bastant fiksert, men det irrasjonelle bruddet på reell fysikk tilfører arbeidet en interessant dimensjon som definerer rommet som noe tvetydig. Sletvold Moe er en kunstner som veldig tydelig henter frem kunst- historiske forbilder, særlig fra 1960- og -70-tallet. Som alltid i slike tilfeller er det betimelig å spørre seg om det han gjør, blir en reprise, eller om han klarer å tilføre noe nytt, ikke minst med hensyn til konsep-

tuelle strategier – hvor det idémessige har forrang. Jeg opplever at han behersker den rent tekniske gjennomføringen til fulle, men at forbildene overskygger de kunstneriske intensjonene.

I *Specular Reflection (Fluid White)* har eksempelvis Sletvold Moe laget en firkantet fordypning i veggen. Når man stikker hodet inn, ser man en speilblank overflate, som viser seg å være en tynn, hvit væske. Koblingen til Charles Rays *Ink Box* (1986), som består av en stålkube fylt til randen av svart blekk, har av andre anmeldere blitt nevnt som en uunngåelig referanse. Også i *Released Paint (Greyscale)* beveger Sletvold Moe seg i et kunsthistorisk landskap han ser ut til å repetere uten nevneverdige endringer. Verket består av malingsspann elegant plassert i veggen med lokket vendt mot rommet. Disse lokkene har blitt fjernet, slik at malingen har rent ned på vegger og gulv. Stripene av maling på veggen, og de mer utflytende maleriske formene på gulvet, er stappfulle av referanser til malerihistorien. Det er særlig det ekspressive maleriet og minimalistenes avkledning av materialene som noe maskinelt fremstilt som indirekte gjør seg gjeldende. Samtidig er arbeidet til Sletvold Moe voldsomt kontrollert. Fargespannene er organisert over en gråskala fra svart til hvitt, og den estetiske effekten dominerer.

Denne innforståtte bevisstheten om den forførende overflaten er også gjennomgående hos Josefine Lyche. I flere år har hun rendyrket stedsspesifikke installasjoner med skulpturer og veggarbeider, ofte med referanser til new age, psykedelia og modernistisk maleri. Hun har også produsert en rekke store veggmalier i en teknikk hvor hun blander maling med sparkel og pusser helt ned til en silkeaktig overflate. Til denne utstillingen viderefører hun sin interesse for geometriske abstraksjoner og lys. Hovedinstallasjonen er titulert *The 2x2 case (Diamond Theorem)*, og er en veggmontert fremstilling av idealiserte diamantiske former i speilbiter mot en rosa bakgrunn. Den alternative dimensjonen og en utforskning av utvidede bevissthetstilstander, som lenge har preget Lyches arbeider, er direkte gjenspeilet i veggens formelementer. Arbeidet er basert på en geometrisk harmonilære med opphav i antikke kulturer, men er stilistisk sett supercatchy og retromoderne. Et psykedelisk videoarbeid, *Realization of the Ultimate Reality*, er montert vis-à-vis og formidler en mystisisme knyttet til geometriske figurer. Lyches bearbeidelse av rommet er i prinsippet interessant, og i realiteten en estetisk

tilfredsstillende, men arbeidene er ikke villig til å risikere noe. De tvholder på sine lett obskure referanser uten egentlig å komme noe sted.

Ideen om den urbane kunstneren i et grensopprengende møte med «utkanten» er forterpet og fordomsfull. Kunstneren skal bidra gjennom knowhow og en privilegert posisjon, mens mottagerne i dette tilfellet øyensynlig kan tilby vill natur og begjærlig interesse. Det er så klart urettferdig å la denne stiliserte konstruksjonen motarbeide *Uten ramme; nye rom*, men man må reagere når prosjektet i en anmeldelse i Kunstkritikk omtales som et «misjonsoppdrag». Det er ikke nødvendigvis noe nytt som formidles i utstillingen, og det blir feilaktig å fremstille det slik. Mange av stedene på turnélisten er selvfølgelig kunstnerisk solide, med eget kunstakademi og kunstscole, henholdsvis i Tromsø og Svolvær, som for øvrig har det viktige arrangementet Lofoten International Art Festival (LIAF). Er det ikke på tide å ta et oppgjør med den eksotismen som ofte blir et refreng i omtale av nordområdene og kunst? Det hadde vært interessant å følge publikums innlemmelse i de rammeløse rommene etter hvert som prosjektet skrider frem.

Anmeldelse av *Teenage Lontano* Tori Skrede

Lontano som brobygger

Marina Rosenfelds *Teenage Lontano* er en stort sett vellykket blanding av et kunstmusikalsk samtidsverk og et ungdommelig klubbkonsept. Imidlertid kunne kommunikasjonen med publikum vært bedre.

Marina Rosenfelds forestilling *Teenage Lontano* er bygget over *Lontano* av Gyorgy Ligeti fra 1967. Men denne tenåringsversjonen er såpass langt fra originalen at man nesten kan glemme den – bortsett fra grunnideen, da. Mens Ligetis *Lontano* er skrevet for orkester, er Rosenfelds versjon for stemmer og elektronikk, og over dobbelt så lang som originalen. Men det spiller i grunnen ikke så stor rolle hva som er utgangspunktet, for *Teenage Lontano* har uansett blitt en stemningsfull og vakker forestilling med et visst sakralt preg.

Sammensatt ungdomskor

Marina Rosenfeld har selv omtalt *Teenage Lontano* som «dels en coverversjon og dels en tolkning», og

det er definitivt det siste som er det mest dekkende. Verket ble framført under Ultimafestivalen i Oslo 9. september 2010, og har tidligere vært framført i New York og Amsterdam. Oslo-framføringen foregikk på den såkalte Fabrikken, et digert lokale på området til Freia sjokoladefabrikk. Koret som framførte verket i Oslo, var satt sammen av sangere fra Sølvguttene, Oslo Nye Ungdomskor, Steinerskolens Ungdomskor og fra musikklinjene fra Foss og Manglerud videregående skoler.

Teenage Lontano varer en halv times tid – dobbelt så lenge som originalen, altså. De levende aktørene er et kor av ungdommer med hver sin mp3-spiller på øret, andre musikere finnes det ikke. Menneskestemmene er omkranset av et elektronisk klangunivers som sendes ut gjennom høytalere. tenåringerne synger med innimellom, dels på vokaler, dels med plystrellyder, og når de ikke synger, er det elektronikken som skaper lydbildet alene. Det elektroniske lydbildet byr på mange forskjellige lydeffekter, fra fuglelyder til dundrende drønn. De tematiske bestanddelene bearbeides sånn at de går i sirkel og danner loops. Ungdommene synger på noen få toner som danner clusterer etter hvert som de skifter. De veksler mellom å synge lange, utholdte toner og små, melodiske motiver som de gjentar. Det blir dermed et sammensatt klangbilde som minner om mange former for nyere musikk. Lyssettingen er diskret, men effektfull, og ungdommene står med ansiktene mot hverandre på to rekker.

Marina Rosenfeld har også tidligere jobbet mye med det amatørmessige som uttrykk, og har også uttalt at hun ønsker seg en mest mulig «vanlig» sangteknikk der stemmeklangen til utøverne ikke er knyttet til noen bestemt musikkstil, men rett og slett bare skal høres ut som vanlige menneskestemmer.

Sang uten ord

Teenage Lontano er altså en forestilling med lyd og uten ord. Menneskestemmene brukes utelukkende instrumentalt, og glir lett og naturlig inn i det elektroniske klanguniverset. Det er godt gjort, og forestillingen er absolutt vellykket. Dette er heller ikke det letteste materialet å jobbe med, og sangerne i ungdomskoret i Oslo sang fint og imponerende treffsikkert. I forestillingen har alle hver sin mp3-spiller på øret, der de får støtte i det de synger. Rosenfeld har langt på vei klart å få stemmene til å klinge nøytralt, som hun ønsker det, og det gjør at man kan assosiere til forskjellige musikkformer

gjennom verket, og det er vanskelig å plassere musikken i noen musikalsk bås. I perioder får man klare assosiasjoner til kirkelig musikk, mens andre partier minner om elektronika. Det blir et ganske statisk, men vakkert uttrykk som gradvis varieres.

Bro mellom musikkformer

Også visuelt er det en kombinasjon av et seriøst, kunstmusikalsk uttrykk og et klubbkonsept. Man kan godt si at *Teenage Lontano* myker opp skillene mellom den såkalt seriøse kunstmusikken og noe mange vil kalle ungdommens eget uttrykk, uten at det er noe påtrengende pedagogisk over det. Marina Rosenfeld har uttalt at hun er fascinert av ungdommers evne til å holde fokus på flere lydkilder samtidig, for eksempel at de kan «dele» et headset og høre på musikk med det ene øret mens det andre øret hører på resten av verden. Dermed har hun også valgt å utstyre dem med mp3-spillere. Rollen til disse spillerne virker imidlertid litt uklart ettersom forestillingen markedsføres som «en forestilling for ungdommer og mp3-spillere». Er disse spillerne en viktig del av innøvingen og framføringen, eller skal de også fylle en rolle som rekvisitter? Litt større variasjon i det sceniske burde også vært mulig, men Rosenfeld har valgt et stillestående scenebilde, og sånn får det være.

Med ungdom, for ungdom eller begge deler?

Det er også litt uklart hvem denne forestillingen egentlig er ment for. I Oslo var det naturlig nok flest foreldre og søsken til stede. De lot seg gripe og imponere, men jeg er usikker på om publikum ville vært like lydhørt hvis de ikke hadde kjent utøverne fra før.

På mange måter blir dette mer en forestilling for utøverne enn for publikum. Det sceniske uttrykket er såpass innadvendt at det er vanskelig å bli sugd inn i det – man blir heller stående på en intellektuell armlengdes avstand. Man blir på mange måter stående som tilskuer til en ungdomskultur der hver og én er mer opptatt av det han eller hun hører i mp3-spilleren enn av det som skjer i verden rundt. Og kanskje er dette typisk. Kanskje er det Rosenfelds mening å få fram nettopp dette, eller kanskje er det ungdommene selv som har ønsket det sånn. Men uansett kunne man ønsket seg litt mer direkte kontakt med publikum.

Valget av arena spiller selvfølgelig også en rolle her. En framføring under Ultimafestivalen trekker naturlig nok et voksent, samtidsmusikkinteressert publikum i tillegg til dem som kjenner utøverne fra

før. Valg av en annen konsertarena ville sannsynligvis trukket flere ungdommer som publikum – hvis dét skulle være et poeng.

Man kan altså lure litt på enkelte av valgene som ligger til grunn for at forestillingen har blitt som den har blitt. Men når dét er sagt, er dette en forestilling som er både stemningsfull og gripende, og som også kan fungere som brobygger mellom et kunstmusikalsk samtidsverk og de moderne musikkformene som naturlig grenser opp mot det.

Anmeldelse av *Hva kommer nå?*

Tori Skrede

Raknes på tronen

Eldbjørg Raknes' multiimprovisasjonsforestilling *Hva kommer nå?* er den mest fengslende og forbilledlige barneforestillingen jeg noen gang har opplevd.

Jazzsangeren Eldbjørg Raknes har lang fartstid som skaper og utøver av musikk for barn. Ikke minst har hennes egne melodier til Inger Hagerups barnerim blitt kjente og kjære – cd-en *Små sanger mest i det blå* likeså. Både i disse sangene og i det meste annet hun gjør, bruker hun alle muligheter menneskestemmen kan by på, høyt og lavt, med alle slags klangfarger og rare lyder, og pakker det inn i et spennende lydunivers.

Improvisasjon på alle plan

Forestillingen *Hva kommer nå?* er utviklet i samarbeid med Norsk Jazzforum og turnerer i høst.

12. oktober stoppet den ved Stavanger Jazzforum. Med seg på laget har hun skuespiller Frode Eggen, musiker Eirik Hegdal, videokunstner Pekka Stokke, lysdesigner Marianne Thallaug Wedset og lyddesigner Tor Breivik. I tillegg opptrer en lokal kunstner av et eller annet slag på hver forestilling.

Forestillingen er basert på improvisasjon på alle plan. Det er mye teatersport, og mye er lagt opp til at skuespiller Frode Eggen plukker opp innspill fra salen og utvikler ideene verbalt. Men selvfølgelig hviler også mye på musikk, lys og lys. Eldbjørg Raknes bruker som vanlig stemmen både instrumentalt og som tekstformidler, og saksofonisten Eirik Hegdal er et oppkomme av musikalske stemninger og melodiske innspill av både kjent og ukjent slag. Folket på lyd og lys følger elegant opp med spennende effekter, og dermed ligger alt til rette for at improvisasjonsforestillingen skal bli god.

Men den aller største suksessfaktoren og det som gjorde forestillingen i Stavanger til litt av en fest, er at aktørene tar barna på alvor. De tar barnas innspill og ideer like seriøst som man ville gjort med alle voksne, og dermed blir skillet mellom de voksne og barna egentlig veldig lite. Dermed får man ikke på noe tidspunkt følelsen av at de voksne vet best og aller nådigst krydrer med å plukke litt fra barnas ideer. De tar dem bare på ærlig og oppriktig alvor.

Star Wars!

Forestillingen starter med at Eldbjørg Raknes kommer småforvirret inn. Etter er kort anslag spør utøverne om ideer til hva forestillingen skal handle om. På konserten i Stavanger var en liten gutt kjapt framme og ropte «Star Wars!». Som sagt, så gjort. Umiddelbart begynte Frode Eggen å spinne en historie dels med trekk fra det kjente Star Wars-universet, og dels i det fri. Raskt hadde han skapt et nytt, magisk univers med spenn mellom det gode og det onde. Saksofonisten var kjapt på banen med det kjente Star Wars-temaet, og Raknes la inn vokale lydeffekter. Snart var en veldig spennende historie godt i gang.

I Stavanger var imidlertid gutten som kom med ideen, meget geskjeftig, og ikke hele tiden like fornøyd med det de voksne utøverne fant på. Dermed gikk han like godt opp på scenen og korrigererte og kom med nye forslag.

Det ble en imponerende seanse. Én ting er at det finnes en så usedvanlig kreativ og utadvendt og selvsikker sjel blant publikum, men like fantastisk var det at de voksne utøverne på scenen også var så sikre at de lot ham få stort spillerom uten å innta en ovenfra-og-ned-holdning. Samtidig var det selvfølgelig ingen tvil om at Eldbjørg Raknes og medspillerne i bunn og grunn hadde full kontroll på regien. Dermed ble dette aldri på noe tidspunkt uttværet, bare veldig spennende, veldig poengtert og veldig morsomt.

Utsøkt

Eldbjørg Raknes deler også opp sekvensene med å syngre noen av sine egne sanger til tekster av Inger Hagerup. Fordi Raknes bruker stemmen som hun gjør, både som formidler av tekst og som instrument, fungerer hun like godt når hun synger en tekst som når hun lager lyse, mørke og rare lyder som en del av lydbildet.

En annen historie under forestillingen i Stavanger var hentet fra steinalderen. I den inngikk det

både villsvin og villsvinbarn, og de ble kjapt tonesatt med steinalderklang med dundring som med en runeemme, men også vakre naturstemninger formidlet gjennom et smektende saks-tema med Morgenstemning av Grieg i bunnen. Igjen ble det en magisk historie som ble veldig vakkert formidlet, og med et utsøkt samspill mellom scene og sal.

Gjesteopptreden

Men i alle forestillinger av *Hva kommer nå?* inngår det en gjest. I Stavanger var det sjongløren og rapperen Atlars/Lars. Han sjonglerte med både tre og fire baller, og imponerte både små og store. Han dikterte publikum til å svare «høgt heva» når han ga signal på visse steder i rappen, og dermed var kontakten med salen allerede tett. Etter hvert ble publikum bedt om å reise seg og røre på seg, og så kom dansen i gang.

Og – blant publikum spottet Raknes og co. etter hvert en gutt som danset veldig godt. Dermed ble han invitert opp på scenen for å bidra, og var plutselig en del av forestillingen. Det ble igjen en flott opplevelse – ikke bare fordi det var flott å se at gutten utfoldet seg, men fordi han rett og slett hadde mye å bidra med kunstnerisk.

Lek på alvor

Jeg har overvært en god del musikk- og teaterforestillinger for barn i mitt liv, med og uten barn ved min side. Imidlertid har jeg aldri opplevd noe så morsomt, håndverksmessig solid, engasjerende og vellykket som dette. Selvfølgelig er Eldbjørg Raknes og medspillerne hennes av de ypperste i sitt slag, og en mer klassisk forestilling med enveiskommunikasjon hadde sikkert også vært vellykket. Men det er nettopp at de drar samarbeidet med barna så langt som gjør denne forestillingen så utsøkt.

Hele forestillingen har mye lek i seg. Men hele tiden er det snakk om den leken som voksne og barn kan være like glade i: lek med spennende og mystiske historier som man finner på, rare lyder som passer inn, hopp og sprett, dans og moro, fint lys. Dermed blir denne forestillingen like morsom for barn som for voksne, og det gjør også at de voksne i salen får en flott opplevelse.

Eldbjørg Raknes og medspillerne har fattet noe mange formidlere av barnekunst ikke har, nemlig at barn skal tas på alvor og ikke trenger utenpåklisset fjoll og fjas og prompeshumor. Det holder lenge med den leken man har i seg som voksen og utforskende kunstner.

Jeg tar hatten av og anbefaler forestillingen på det varmeste.

En vurdering av tre billedkunstprosjekter og ett arkitekturprosjekt

Dosent Arne Marius Samuelsen, avd. EFL, HiT, Notodden

De følgende prosjektene er vurdert:

Sansenes rike: Installasjon på Youngstorget under Oslo Arkitekturtriennale 2010, fra 23. september til 29. september.

Øyet som ser: Kunstnerstyrte prosjekter og påfølgende verksted for barn i forbindelse med deres aktuelle utstillinger, galleri LNM (Landsforeningen Norske Malere).

Fly me to the moon: En interaktiv utstilling på Hole Artcenter.

Til verket: Idébok gitt ut av Norske Kunsthåndverkere, med formidlingserfaringer fra kunsthåndverkeres arbeid med barn og lærere.

Til grunn for vurderingene ligger først og fremst det skriftlige materialet som fulgte søknadene til Norsk kulturråd. For *Sansenes rike* er søknaden supplert med telefonintervju med kurator Bjarne Ringstad.

For *Øyet som ser* er dette supplert med besøk til LNM 21.10.10 og intervju med Kari Ane Golf, som har vært hovedansvarlig for det kunstpedagogiske opplegget.

Når det gjelder *Til verket*, er formidlingsleder Elisabeth Sørheim intervjuet pr. telefon.

Fly Me to the Moon-utstillingen på Hole Artcenter ble besøkt mens barn fra nærliggende skole var til stede for omvisning og verksted, og leder Elenor Martinsen intervjuet.

Det ideelle ville selvsagt vært flere direkte besøk hvert sted mens aktiviteter med barn foregikk. Av praktiske grunner har ikke dette vært mulig. De forsiktige konklusjoner som trekkes i sluttvurderingen, må derfor tas med forbehold. Rammene ble slik de er beskrevet ovenfor.

Enhver vurdering bør ta utgangspunkt i presiserte kriterier. Det er derfor hensiktsmessig å presentere sentrale teorisynspunkter på feltet kunstformidling slik det fremtrer i dag, og trekke mulige kriterier for vurdering ut av dette.

Teoriavklaring

Venke Aure sier i sin nylig avlagte doktorgrad at feltet kunstformidling altfor lenge er blitt definert av kuns-

tviterne som legger en tradisjonell kunsthistorisk grunn som base for formidlingstiltak (Aure 2011). Kulturanthropologer, læringsteoretikere og didaktikere må på banen og få frem kunstformidling som et eget studiefelt i sin egen rett. Formidling gir lett assosiasjoner til enveiskommunikasjon; det er noen som vet og har hevd på hva som skal bibringes andre i form av et gitt læringsinnhold. Derfor foreslås innføring av termen *kunstdidaktikk* som erstatning for kunstformidling. Dette gjøres heretter i denne artikkelen.

Hun opererer med tre kunstdidaktiske tradisjoner: *den formaleestetiske, den danningsteoretiske og den dialogforankrete* (Aure 2006). Den første baserer seg på forestillingen om at bak kunstverkets uttrykksform ligger bestemte egenskaper og strukturer, og disse må en kjenne for å få tak i kunstverkets egentlige vesen. Den danningsteoretiske didaktikken tar utgangspunkt i forestillingen om at kunsten i kulturarven har visse personlighetsdannende egenskaper. Den dialogforankrede didaktikken tror på det naturlige og gode barnet som forankrer kunsten i sin egen personlighetsutvikling. Alle disse har elementer av modernismens ideologi i seg. Men som følge av blant annet postmodernismens dekonstruksjon av troen på det gitte i ulike kunstneriske uttrykksformer, vokste det frem et behov for et paradigmeskifte i didaktikk hvor utgangspunktet mer skulle ligge i betrakterens medskapende rolle i relasjon til verket. Aure kaller denne siste typen kunstdidaktikk for *relasjonell-pluralistisk kunstdidaktikk*, og den representerer et brudd med de øvrige. Dette er blitt en stadig sterkere tendens utover på 2000-tallet og forskningen med samtidskunst i sentrum for didaktiske bestrebelser (Illeris 2006; 2009).

Tradisjonelt er didaktikken opptatt av fagområders egenart og en nødvendig avklaring av denne før metodiske ideer kan realiseres i praksis. Samtidskunsten karakteriseres ved sin appell til sansene; den er kompleks snarere enn entydig og åpen. Den kan være provoserende, og har subjektiv verksopplevelse som sentral og sjelden entydig symbolikk som intensjon.

Kunstverket gir ikke mening før det er persipert av mottageren. Den relasjonelle kunsten utfordrer ved at verket opphører å eksistere som selvforklarende uttrykk og blir i stedet kunst som en sosial begivenhet (Illeris 2009). Denne aktive deltagelsen kan bevirke at ungdom engasjerer seg i kunst. Thomas Ziehe peker på at ungdom i dag tar sterk avstand fra formidlingsformer hvor de blir belært

(Ziehe 1989). De vil mene selv, er ekstremt subjektive i sine preferanser, ofte på sviktende grunnlag. Men hvis kunsten fokuseres i et sosialt rom hvor mulighetene for samspill med medelever er til stede (og den voksne trer til side), muliggjøres menings- og holdningsendringer. For ungdomsgruppen er dette spesielt dokumentert av danske forskere (Illeris 2009; 2006, Christensen 2000, Seligman 2000).

Det gjenstår å se hva dette betyr for yngre barn. Men allerede i rapporten for Pilotgalleri-forsøkene fremheves i intervjuene med barna at de stort sett mener de voksne i forbindelse med kunstorientering snakker for meget, er for dominerende og lite flinke til å slippe dem selv til (Aure & Hauge 1996). I mitt eget doktorgradsarbeid prøvde jeg å ta lærdom av dette ved å la elevene ha mer utspill til omvisninger ved selv å få gå rundt på egen hånd, selv bestemme hvor dialoger i kunstmøtene startet, og derved dempe den forhåndsbestemte voksendirigering. Mine observasjoner i nordiske kunstmuseer viste at kunstpedagoger med lang erfaring var de ledigste i dialogene, og også iblant minst voksendominerende. Mens yngre pedagoger syntes å være mer bundet av en mal fra egen kunsthistorieutdanning (Samuelson 2003).

Innen feltet kunstdidaktikk brukes begrepet *relasjonell estetikk*, relatert til kunstkritikeren Nicholas Bourriaud, om dette at kunstbetrakteren erstattes av deltageren i en relasjon som igangsetter kunstverket (Bourriaud 2002). Det pedagogisk utfordrende ved dette ligger i å realisere at det relasjonelle møtet i kunsten ser både verket og barnet som dypt situert i tid, rom, kontekst og stemninger. I det relasjonelle møtet prøver man å favorisere en intim interaksjon basert på gjensidig fasinasjon, hvor alle de involverte parter investerer seg selv, sine umiddelbare opplevelser og bakgrunnsviden.

Det læringssyn som kan ligge til grunn for den relasjonelle estetikken, rimer mest med den sosio-kulturelle tilnærming hvor den enkelte konstituerer sin egen læring ut fra de muligheter som den sosiale setting med voksne og medelever muliggjør. Læringen er den enkeltes eget ansvar. Pedagoger kan forberede for meningsfulle kunstmøter, men ikke garantere dem.

Pedagogrollen i kunstdidaktikk kan ikles av flere – både kunstnere, kunstpedagoger og lærere. Det er ikke gitt at en kunstner er bedre til å initiere kunstmøter enn andre. Men han kan ha en fordel ved å inneha en seriøsitet til feltet som barn oppfatter

intuitivt, fordi han har en innenfrakunnskap ut fra utdanning og yrkespraksis. Flere billedkunstprosjekter ville profitere på et samarbeid mellom flere voksne aktører med ulik kompetanse (Samuelsen 2003). Kunstneren er ekspert på kunsten, mens læreren er ekspert på sine elever.

Den relasjonell-pluralistiske kunstdidaktikken vi har prøvd å karakterisere, representerer en pedagogisk utfordring hvor det er nødvendig å ha mangt i hodet samtidig: både kunstformen, den sosiale setting, barnas bakgrunnsfaktorer, tidligere erfaringer og den voksnes rolle sammen med jevnaldergruppen til å initiere reelle kunstmøter. Dette viser at dagens relasjonelle kunstpedagogikk nødvendigvis er komplisert og innebærer samspill mellom nevnte ramme-faktorer for å kunne fungere på et praktisk fundamentert nivå.

Ut fra disse teorisympunktene som ønsker å forankre kunstdidaktikken i et samtidsperspektiv, legges følgende

Kriterier til grunn for vurderingen

Realistiske mål, presisert i søknad og kommentert ved gjennomføringen; er det mulig å få et bilde av prosjektet ut fra beskrivelsen?

Element av *deltakerstyring*; har elevene vært reelle medspillere eller er de manipulert i dokumentert praksis?

De voksnes rolle, kommentert og realisert i dokumentert praksis.

Presiserte *samspill* mellom de impliserte voksne.

Ut fra dette følger en nærmere presentasjon av prosjektene ut fra disse kriteriene, med fortløpende vurdering og en sammenlikning mellom prosjektene til sist.

Arkitekturprosjektet Man made Youngstorget – Sansenes rike

Vurderingen tar utgangspunkt i søknaden til Kunstløftet av 01.03.2010 og telefonintervju med kurator Bjarne Ringstad 03.02.2011.

Prosjektet på Youngstorget er en del av Oslo Arkitekturtriennale 2010, og nevnes som et av de viktigste innslagene i triennalen. Hovedfokus skulle rettes mot «byrommet som vesentlig samfunns-element for barn og unges utfoldelse». Det fremheves at det er «et demokratisk underskudd» når det gjelder å få barn og unge selv med i deltaker- og beslutningsprosesser blant annet i utformingen av offentlige utearealer.

Mål med prosjektet:

Vise hvordan et etablert fysisk byrom radikalt kan endres til å inneholde nye opplevelser skapt av barn og unge, og ved at elevene på egne premisser uttrykker seg gjennom fysiske og sanselige uttrykk.

I utgangspunktet er sansenes rike definert i fire temaer: syn, hørsel, berøringssans og bevegelsessans. Det fremheves at prosessen skal ha fokus på sanseopp-levelser og kunstnerisk erfaring i det offentlige rom.

Organiseringen skulle forestås av arkitekturstudenter, prosjektansvarlige kunstnere som representerte de ulike temaene, representanter for Norsk Form og prosjektleder. Prosjektet skulle realiseres på fem dager sist i september 2010, med deltakelse fra inviterte skoler på skoledagene og mer fritt frem for deltakelse av andre den følgende helg.

Gjennomføring:

Fjerde-, femte- og sjetteklasselever fra Gamlebyen skole, en av Oslos eldste og med stort innslag av barn med minoritetsbakgrunn. Elever fra to steinerskoler var også med. Utvalget av skoler ble gjort ut fra Norsk Forms kanaler til info for Oslo-skolene. Prosjektet startet med møte med lærerne først; prosjektledelsen hadde sendt ut en kort tekst om hva prosjektet skulle gå ut på. Eleven kunne ta med seg en gjenstand, en idé til Youngstorget. Barna arbeidet (mer eller mindre) de fem ukedagene og hadde materialer fra overskuddslagre, slikt som gjerne kalles verdiløst og ikke koster noe, til rådighet, samt veiledning fra til enhver tid fem arkitekturstudenter. Hver dag ble det bygget en ny installasjon av pinner og stoff. Elevdeltakelsen beskrives som formidabel og lystbetont.

Rektor ved Gamlebyen skole holdt en viktig appell, politikere var også involvert.

Erfaringer

Ifølge samtale med kurator Bjarne Ringstad:

Skolene ved sine lærere og rektorer oppdaget at man kan gjøre mye med «overskudds- el. restmateriale» som ikke koster noe særlig. Fra Gamlebyen skole ble det uttrykt ønske om et slikt byggemiljø på egen skoleplass.

De vanlige elevgrupperinger i klasser og faste grupper ble brutt opp. Dette var mest tydelig med Gamlebyens elever hvor de har et stort innslag av ikke etnisk norske elever. Disse deltok aktivt i undring og fysisk byggeaktivitet på tvers av de grupperinger de ellers hørte hjemme i.

Veiledningen fra Norsk Form og arkitekturstudentene fungerte bra i samspill med elevene.

Vurdering

Målet

å vise hvordan et byrom som Youngstorget aktivt kan endres og gi nye romopplevelser via en sanslig tilnærming for elever, synes realisert. For de impliserte lærere og rektorer også, ifølge Ringstad. Det mangler tilgjengelige data som dokumenterer hvordan elevene opplevde dette, utover at observasjoner viste at de «deltok med liv og lyst». Det skal være tatt opp en video av forløpet, men denne er ikke blitt tilgjengelig for vurderingen.

Deltakerstyring

Det er uklart i hvilken grad elevene har vært medbestemmende for forløpet, i hvilken grad de har vært med i den grunnleggende planleggingen og hatt innflytelse på gjennomføringen. Det var nettopp noe av det som ble påpekt i den opprinnelige søknaden, at det var et demokratisk underskudd på barn og unges deltakelse i beslutningsprosesser. Det virker som elevenes delaktighet har vært særlig på det sanslige, handlende plan i aktive «gjøringer» med de byggende materialene, eventuelt godt veiledet av voksne.

De voksnes rolle

Kontakten på forhånd gikk til lærerne og rektorene og medarbeidere i Norsk Form. De voksne har planlagt, organisert og veiledet elevene underveis.

Samsillet mellom de impliserte voksne er greit beskrevet via Bjarne Ringstad, og synes ha fungert ut fra intensjonen om å legge til rette for romopplevelser med ulike typer overskuddsmaterialer.

Konklusjon

Man made Youngstorget – Sansenes rike er et interessant prosjekt med vel store forhåpninger til hva som kan oppnås av varige virkninger på fem arbeidsdager. Det er positivt at vekten legges på å skape romopplevelser og ikke blott og bart bygging av modeller og ferdighetstrening. Det er rimelig at tilrettelegging og rammene, slik de er satt av de voksne, har gitt muligheter for romlige sanseopplevelser for de impliserte barna. Men ønsker man at barn skal utvikle positive holdninger til selv å delta i beslutningsprosesser som gjelder utviklingen av også deres byrom, må dette på en tydeligere måte tas høyde for i alle ledd av planlegging og gjennomfø-

ring. Søknaden burde presisert hvordan elevenes romopplevelser skulle dokumenteres.

Billedkunstprosjektet Øyet som ser fra Landsforeningen Norske Malere

Vurderingen tar utgangspunkt i prosjektbeskrivelsen og intervju i LNM's lokaler med Kari Ane Golf 20.10.10.

Mål med prosjektet:

«[P]å en lett filosofisk og undrende måte åpne opp kunsten til barna sammen med kunstnere. Samtidig skal barna også settes i aktivitet og få mulighet til å erfare og guides inn i maleriets verden.»

LNM ser på prosjektet som et pilotprosjekt for en ønsket fast post på foreningens program.

Om formidlingen sies at «det er barnas opplevelse av kunsten som er i fokus for formidlingen», i en dialogbasert formidling med utgangspunkt i barnas egne inntrykk og erfaringer. Det hele skal realiseres i kunstverksteder for barn i alderen 5–8 år. Sammen med den aktuelle kunstner skal det åpnes for refleksjon over ideer, temaer og uttrykk i samtidskunstutstillingen spesielt og maleriet spesielt.

Organisering

Utvalg av kunstnere ble gjort ut fra vurdering av hvordan de kunne fungere som basis for barnas arbeid i verksted under/etter utstillingen i utstillingslokalene. LNM ble stående ved følgende kunstnere:

Mona Orstad Hansen i februar 2010 (musikk og maleri)

Hennie Ann Isdahl i april 2010 (fargenes betydning)
Sveinung Unneland i september (bevegelse, teaterlek)

Mary Owens i november (maleri og fortelling)

Det var ikke skole- eller barnehagegrupper prosjektet var tenkt for, men frivillig deltakelse av 8–15 barn ut fra annonsering i nettportal, plakater på skoler, i barnehager og SFO. Foreldre skulle inviteres på de to førte seansene, ikke den tredje.

Gjennomføring

De ulike kunstnerne ble før start av sin utstillingsformidling kontaktet av hovedansvarlig for prosjektet ved LNM, Kari Ane Golf. Kunstnerne luftet sine ideer om hvordan de ville legge utstillingsopplevelsen an for barna. Ut fra dette kom Golf med innspill

og forslag til korrigeringer ut fra tidligere erfaringer. Hun mente at det var ingen selvfølge at kunstnerne var gode formidlere av egen kunst. Noen få er det i seg selv, men flere kan bli det med pedagogisk støtte. Golf ville sikre at formidlingen og verkstedsarbeidet ble en best mulig opplevelse for barna., og presiserte at LNM hadde et ansvar for dette.

Den tidsplan for utstillinger som fulgte søknaden og som er nevnt ovenfor, ble fulgt.

Antall barn varierte, og annonseringen var ikke like vellykket for alle utstillingene. Foreldrenes tilbakemelding på helgeoppleggene var positiv både på de direkte kunstmøter og barnas deltakelse i verksted etterpå. Oppleggene ble fulgt opp av tilstedeværelse av Golf, som utformet egen referanseperm etter hvert.

Vurdering

Mål

Ifølge Golf fungerte kunstnerne forskjellig, men positivt i forhold til den intenderte målsettingen. Det er rimelig at kunstnere i sin egen utstilling har store muligheter for å engasjere og vekke undring nettopp fordi barna vil sanse at det er kunstnerens egne verk de er omgitt av. Det gir en spesiell mulighet i forhold til andre rammer for kunstdidaktikk hvor den voksne skal forholde seg til andres kunst. Ifølge Golf ble sammenhengen med kunstmøtet og verkstedsarbeidet sikret ved samtale og diskusjoner mellom henne og kunstneren i forkant.

Deltakerstyring

Prosjektet henvender seg til unge barn – fra 5 til 8 år, og den setting som er valgt, er voksenstyrt, både når det gjelder innhold og deltakelse. Det er opp til realiseringen av intensjonene i dialoger og det påfølgende verkstedarbeid om det oppfattes av barna som «frivillig» tilbud, som noe de kan si nei til hvis de vil, eller som noe de må fordi de har «valgt» å komme. Det foreligger ikke dokumentasjon for om det har virket slik.

De voksnes rolle

Denne er greit beskrevet i søknaden i og med at formidlingen skal være dialogbasert, men det ville være bra om det i en sluttvurdering fra LNM side kom eksempler på hvordan dialogene hadde forløpt, hvordan barns bidrag virkelig var tilgodesett.

Det savnes en konkretisering av hvordan LNM i prosjektet skulle sikre at de virkelig fikk data som

gjorde at erfaringer fra dette prosjektet kunne bli «fast post på foreningens program».

Presiserte samspill mellom de impliserte voksne

Dette er lite kommentert i søknaden, men fint presisert i intervjuet med Golf. Den prosjektansvarlige viser til et nyansert syn på det pedagogiske ved oppleggene for de enkelte utstillinger og verksteder, og nødvendigheten av å gå inn i samarbeidet med kunstnerne for å sikre denne.

Konklusjon

Hvis dette prosjektet skulle fungere som pilot, burde utvalget av barn kanskje med fordel tenkes annerledes. Den frivilligheten prosjektet har brukt, gjør det enkelte delprosjekt utsatt for tilfeldigheter: Hvem kommer? Hvor mange? Hvilke alderstrinn? Denne usikkerheten kan lett forplante seg til de impliserte partene, og gjøre den enkelte møtesituasjon mer uoversiktlig. Dessuten forutsetter denne typen utvalg at foreldre tar ansvaret for å få barna dit; dermed er det noen barns reaksjoner man ikke vil få. Ved at man knyttet til seg barn i noen barnehager eller i noen skoleklasser, og at de kunne komme flere ganger, ville det kunne være større pålitelighet ved eventuelle funn.

Det samspill mellom kunstner og pedagog som det er lagt opp til, virker positivt og kan forhåpentligvis føres videre til den mer permanente ordning.

*Anja Niemi – Fly Me to the Moon
og årets juleutstilling, Hole Artcenter*

Til grunn for vurderingen foreligger ikke den konkrete søknaden til Kulturrådet, men skriftlig presentasjon av utstillingen og intervju med den ansvarlige, Elenor Martinsen. Dessuten et studiebesøk hvor utstillingen og verkstedet ble brukt med elever fra Hole skole 16.12.10.

Mål

Niemi ønsker å skape en leken og underholdende utstilling som viser barn at «kunst er gøy».

Denne intensjon realiseres ved at bildene henges i barnehøyde, består av fotogjengivelser av objekter fra barnas egen barndom. Ofte gjengivelse i stort format av objekter som barn kjenner som små: en ert, en tomat o.l. Det skal utdeles kaleidoskoper, bilder projiseres på veggen og barna inviteres til dans og medvirkning.

Det legges opp til stor frihet for barna til å reagere og bevege seg i utstillingen, og eventuell deltakelse i verkstedarbeid etterpå.

Gjennomføring

Hole Artcenter har store, luftige rom, og Niemis utstilling ligger i underetasjen hvor alt er konsentrert om hennes utstilling – på vegger, men også på golv med en installasjon av hverdagsobjekter mot en avgrenset del av rommet. Foran installasjonen var lagt noen «prompeputer», og disse ble straks det store å undersøke. Omviser uttrykte tvil om hensiktsmessigheten av slike innslag, selv om de vakte glede. Barna tok rommet i bruk, projiseringen på veggen fungerte som bevegelsesarena. Lærer fulgte med, men få eksempler på at omviser og lærer prøvde å få barna med på samtale om gjenstandene. Barna virket noe ukonsentrerte, og beveget seg mye rundt i utstillingsområdet, uten å bli særlig fanget av noe. Når omviser spurte om elevene ville være med opp i verkstedet og lage noe, fulgte de fleste med dit. Sammenhengen mellom Niemis utstilling og verkstedarbeidet virket tilfeldig.

Vurdering

Sider ved lekenheten og det underholdende ved utstillingen traff tydeligvis elevene (fjerde klasse) slik at det så ut som denne målsettingen ble nådd. Men bildene henvendte seg til en langt yngre aldersgruppe enn disse elevene.

Elementet av deltakerstyring var tydelig, dels la omviser opp til det, dels var lærer vikar og «fulgte bare med». Elevene virket ikke som de hadde erfaringer fra tidligere galleribesøk eller fra hvordan forholde seg til en utstilling i det hele. Derfor ble deres besøk preget av tilfeldig virring fra det ene til det andre. Et innslag i utstillingen som prompeputer syntes å være noe som mer koblet fra enn til kunstopplevelsen.

De voksnes rolle var svært forsiktig, mye frihet, lite meningsfulle dialoger.

Samspeillet mellom de voksne bar preg av at de ikke kjente hverandre og ikke utvekslet intensjoner med å ha elevene med på nettopp denne utstillingen.

Konklusjon

En utstilling med mange muligheter som burde tenkes mer igjennom i forhold til målgruppen – små barn / store barn. Godt mulig at den vil fungere best for mindre barnehagebarn; titlene sies å være inspi-

ert av Niemis treårige datter: «Se, jeg har spist opp alt» eller «Erter spretter ikke». En fastere voksenstyring for å fremme konsentrasjon og meningsfulle dialoger var nok ønskelig. Dette illustrerer godt problematikk ved starten av utstillingsbesøk, kanskje mye ble rettet opp ved senere besøk.

Til verket – utvikling av en oppslagsbok for elever og lærere fra kunstnere i regi av Norske Kunsthåndverkere
Til grunn for vurderingen ligger den ferdige idéboken samt telefonsamtale med formidlingsleder Elisabeth Sørheim i Norske Kunsthåndverkere.

Mål

Til verket er en oppfordring om å invitere kunsthåndverkere inn i undervisningen, og til å stimulere til å bruke kunsthåndverk og kunsthåndverkere i Den kulturelle skolesekkens programtilbud.

Boken er en idésamling ut fra 13 kunstnerprosjekter, hvor lærer foreslås å velge ett, og hvor alle foreslås å følge samme forløp:

- 1: Lærer velger ett prosjekt og samler materiale inn, «gjørne sammen med elevene» (materialliste finnes vedlagt hvert prosjekt).
- 2: Elevene ser bilde av det valgte kunstverk (vedlagt cd), stille, ingen snakk.
- 3: Klassen leser sammen det kunstneren sier om seg selv og sitt verk.
- 4: Elevene formidler sine tanker til hverandre.
- 5: Det rigges til workshop hvor en følger nøye kunstnerens instruksjoner til egenaktiviteten.
- 6: Elevene arbeider frem egne produkter og presenterer dem for hverandre.
- 7: Elevutstilling.

De 13 prosjektene er svært ulike og varierer med hensyn til hvor detaljert den foreslåtte prosessen følges. Vi går ut fra at alle er prøvd i praksis, og at det som foreligger, er resultatet av slike utprøvinger.

Det er oversiktlig satt opp, gjerne med overskrifter som «Dette trenger dere» (herunder materialer), «Slik går dere fram» og «Til læreren». Det foreslås tydelig hvilken målgruppe oppleggene er tenkt for. De spenner fra småbarntrening til videregående skole. Layout og bilder er fint satt opp og gir mye informasjon på de fire sidene hvert prosjekt har til rådighet.

Det fremheves at elevene ikke skal etterlikne kunstnerens arbeid, men la seg inspirere av det og lage egne produkter.

Den siden hvor kunstneren presenterer seg selv, er viktig. Det er gjort i jeg-form og er egnet til å gi lyst til å prøve selv på liknende ting. Et kunstverk fra hver kunstner vises også ved starten av hvert prosjekt. Selve formen heftet har fått, kvartformat med riller i ryggen, er hendig til undervisningsbruk.

Vurdering

Til verket skiller seg fra de andre prosjektene ved å ha form av en idébok som er blitt til på basis av enkelte kunstnerprosjekter.

Når det gjelder *mål*, formulert som et ønske om at kunsthåndverk skal sterkere inn i kunst- og håndverk-undervisningen, er det på sin plass med et slik idéhefte i disse tider hvor design og arkitektur er det det snakkes høyt om. De unika som kunsthåndverk oftest representerer, trenger å bli sett og opplevd av ulike elevkategorier. I det hele har dette prosjektet noe å gjøre med å gi respekt for en litt oversett kunstnergruppe i skolen. Bruken av heftet forutsetter at det blir lett tilgjengelig for ulike lærergrupper. Materialforslagene representerer ikke de store økonomiske uttellingene, og det er også viktig for at forslagene kan bli realisert.

Når det gjelder *deltakerstyring*, vet vi ikke i hvilken grad det har vært en side ved utprøvingene forut for idéheftet. Men i de foreslåtte tilretteleggingene for elevaktiviteter er det rimelig frihet innen voksne rammer.

Det ville vært interessant om barna virkelig fikk møte de enkelte kunsthåndverkere live. Men det ville være kostbart både i penger og arbeidstid. Idé-boken må ses som et alternativ og vurderes ut fra om læreren med boken i hånd og sammen med elevene kan gå inn i feltet kunsthåndverk. Slik utformingen og idésettingen er, tror vi at et *samspill* mellom instansene om kunstmøtene er mulig også ut fra et slikt bokprosjekt.

Avsluttende kommentar til prosjektene

Slik prosjektene er beskrevet, fremstår de (bortsett fra *Idéboken*) mer som enkeltstående tiltak enn som arbeider som initierer videre utviklingsarbeider. Selv om det her ikke er et premiss at prosjektene skal være utviklingsarbeider i forskningsmessig forstand, burde en skriftlig vurdering av hvert prosjekt følge en eventuell sluttrapportering.

De vurderinger som er gjort i det foregående, viser til interessante prosjekter. Men som utviklingsarbeider har de svakheter som kunne vært motvirket ved at søkerne hadde blitt bedt om å presisere hvor-

dan de for eksempel ville dokumentere elevenes brukerinnflytelse eller delaktighet som medspillere. Prosjektene skårer bedre på overordnede målformuleringer, selv om det ikke i særlig grad er splittet opp i realistiske delmål. Forslagene til organisering er stort sett lette å følge, mens samspillet mellom de impliserte voksne kunne vært mer spesifisert.

Kriterier à la dem som er fulgt i denne vurderingen av søknadene, kunne vært tydeliggjort som premisser for utforming av søknadene.

De nyere synspunkter på fenomenet kunstformidling som det er vist til innledningsvis, ble kalt relasjonell kunstdidaktikk. Denne representerer en utfordring til etablerte formidlingsformer slik de ofte er blitt praktisert i kunstmuseer, skoler, gallerier og ved tiltak som Kunstløftet.

Den kunstfaglig ansvarlige voksne er like nødvendig som før, men har skiftet rollefokus. Fra å være den som bærer det hele i kraft av sin ekspertise og innsikt, bør han/hun nå bruke sin kompetanse til å få mottakeren – barnet, eleven – til å bli en reell deltaker i kunstmøtene. Ellers viser forskningen at formidlingstiltakene har liten effekt.

Den voksne skal fortsatt inspirere ved sitt nærvær, sitt engasjement og sin nysgjerrighet, men kunne tre mer tilbake for å slippe barn og unge helt frem i prosessen. De voksne får derved, også i de refererte prosjektene i Kunstløftet, en krevende oppgave med å være i balanse med å få barna til å støtte hverandre i utviklingen av egne holdninger og meninger, samtidig som han/hun må sette tjenlige rammer for virksomheten. Alle prosjektene skårer positivt på sin handlende karakter, dette at barna skal handle konkret med materialer og kunstneriske virkemidler, og at eventuelle refleksjoner som barna gjør seg, må springe ut fra det.

Litteraturliste for Samuelsens vurdering

- Arvedsen, K. & H. Illeris, red. *Samtidskunst og undervisning*. Danmarks Pædagogiske Universitet. København.
- Aure, V. 2006. Formidling av bilder som kunstdidaktisk diskurs. *Kunstformidling for og med barn og unge* vol. 2006 nr. 5.
- Aure, V. 2011. *Kampen om blikket*. Doktorgradsavhandling. Stockholms Universitet.
- Aure, V. & J. Hauge. 1996. *Pilotgallerier for barn og unge: Kunstformidling på tvers?* Rogalandsforskning. Stavanger.
- Bak Christensen, P. 2000. Pragmatisk æstetik og samtidskunst i undervisningen. I: K. Bourriaud, N. 2002. *Relational aesthetics*. Presses du reel. Dijon.
- Illeris, H. 2006. Æstetiske læreprosesser i et senmoderne perspektiv. I: U.P. Lundgren. *Uttrykk, intrykk, avtrykk. Lärande*,

- estetiska uttrycksformer och forskning*. Vetenskapsrådets rapportserie 4/06. Stockholm.
- Illeris, H. 2009. Ungdomar och estetiska opplevelser: Att lära med samtida konst. I: F. Lindstrand, F. & S. Selander, red. *Estetiska läroprocesser. Opplevelser, praktiker och kunskapsformer*. Studentlitteratur. Lund.
- Samuelson, A.M. 2003. *Kunstformidling til barn og unge*. Doktorgradsavhandling, Institutt for kunsthistorie og kulturstudier, Universitetet i Bergen.
- Seligman, T. 2000. Børn og unge i dialog med den utilpassede samtidskunst. I: K. Arvedsen & H. Illeris, red. *Samtidskunst og undervisning*. Danmarks pædagogiske Universitet. København.
- Ziehe, T. 1989. *Ambivalenser og mangfoldighed. En artikelsamling om ungdom, skole, æstetik og kultur*. Politisk Revy. København.

Kulturrådet lanserte i 2008 en treårig satsning under navnet Kunstløftet. Formålet var å arbeide for kvalitetsheving på den kunsten som ble formidlet til barn og unge, samtidig som også refleksjonsnivået og kunnskapen om denne kunsten skulle utvikles. I tillegg ønsket man også gjennom Kunstløftet å heve prestisjen for kunstnerisk arbeid for barn og unge.

I Gi meg en K evaluerer Telemarksforskning Kunstløftet. Hovedtemaene for rapporten er forholdet mellom Kunstløftets ambisjoner, arbeid, organisering og resultater. Spørsmålene som stilles, er blant annet: Hvilken kulturpolitisk kontekst er Kunstløftet en del av? Hvilke forutsetninger ligger til grunn for prestisje og eventuell endring av prestisje? Hvilken rolle har kunnskapsutvikling og -formidling spilt i Kunstløftet? Hvilke typer kunstprosjekter har blitt realisert gjennom prosjektet?

I tillegg har også tre uavhengige kritikere skrevet omtaler av noen utvalgte kunstprosjekter som er støttet av Kunstløftet. Disse omtalene er inkludert i rapporten som vedlegg.



Ole Marius Hylland er kulturhistoriker (dr.art.) og arbeider som forsker og fagkoordinator ved Telemarksforskning. Han har tidligere arbeidet i ABM-utvikling og ved Universitetet i Oslo. Hylland har publisert flere evalueringer og utredninger av kulturpolitiske tiltak og har også skrevet flere vitenskapelige artikler om kulturhistoriske og kulturpolitiske emner.



Bård Kleppe er kulturviter og jobber som forsker ved Telemarksforskning. Han har gjennomført flere forskningsprosjekter om kulturlivet, og publisert evalueringer, rapporter og artikler om kulturpolitiske emner.



Heidi Stavrum er cand.philol. i kulturstudier og stipendiat ved Høgskolen i Telemark. Hun jobber i tillegg som forsker ved Telemarksforskning. Doktorgradsprosjektet hennes handler om danseband i Norge. Stavrum har også publisert flere rapporter og artikler om andre kulturpolitiske og kultursosiologiske tema, særlig om musikk og kjønn.

