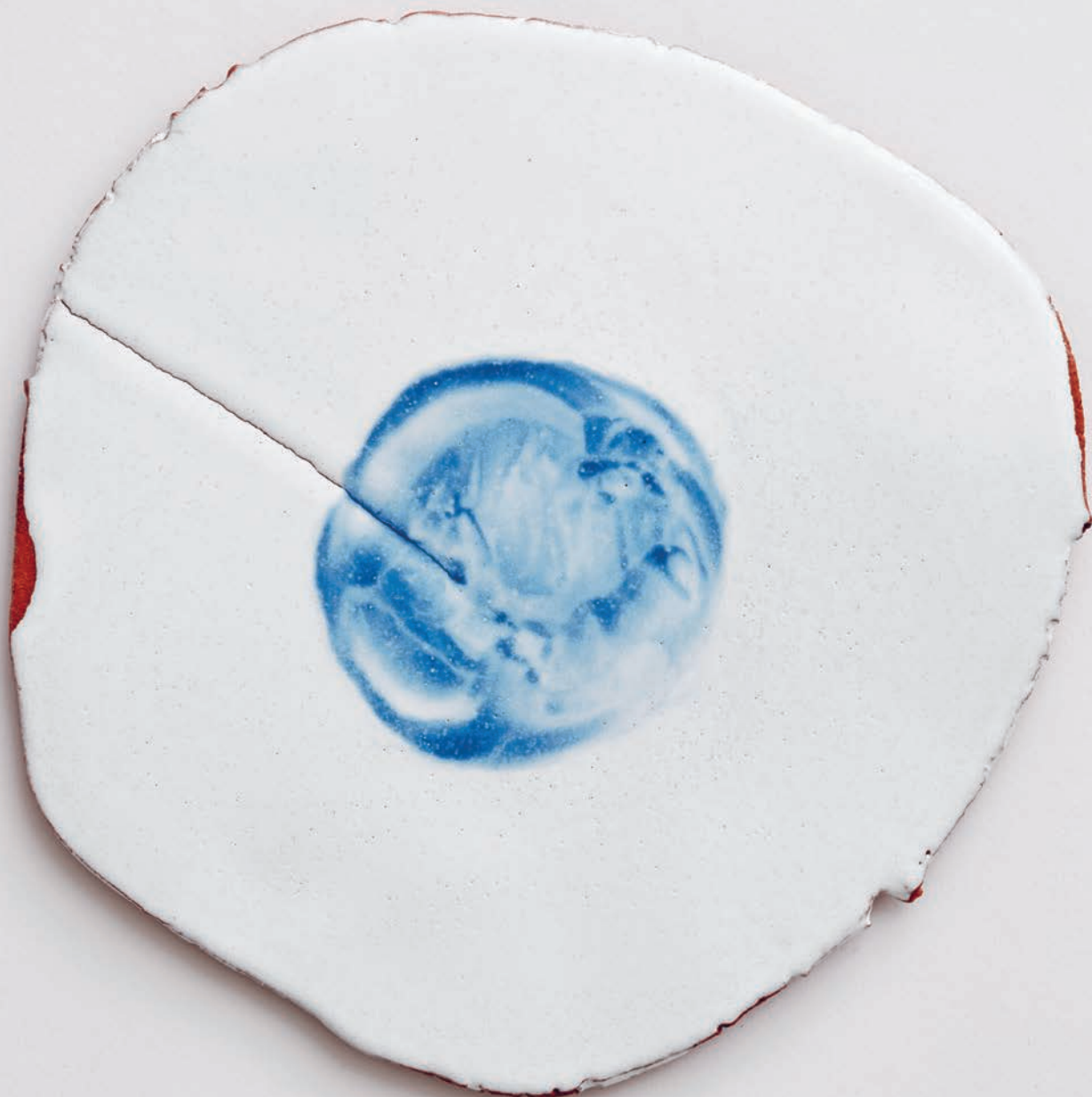


Når kunsten tar form

Essay om kvalitet

Øyvind Prytz (red.)



Når kunsten tar form

Essay om kvalitet



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

Copyright © 2018 by
Norsk kulturråd / Arts Council Norway
All Rights Reserved
Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-188-5

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen
Omslagsdesign ved forlaget
Forsidebilde: Nina Malterud, Øye, 2017. Leire og glasur. Diameter ca 20 cm.
© Nina Malterud / BONO 2017
Foto: Øystein Klakegg

Sideombrekking: Bøk Oslo AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:
Fagbokforlaget
Kanalveien 51
5068 Bergen
Tlf.: 55 38 88 00 Faks: 55 38 88 01
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no
www.fagbokforlaget.no

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarfremstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser:
www.kulturradet.no

Kulturrådet
Postboks 8052 Dep
0031 Oslo
Tlf.: +47 21 04 58 00
E-post: post@kulturrad.no

Kulturrådets 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: Øyvind Prytz

Innhold

5	INNLEDNING: Å UTFORSKE KVALITET <i>Øyvind Prytz</i>
8	TESER OM KVALITET <i>Audun Mortensen</i>
12	OM LITTERÆR KVALITET OG DET MENNESKELIGE <i>Geir Gulliksen</i>
14	TILRETTELAGT KVALITET? <i>Lene Ask</i>
16	OM KVALITET I MUSIKALSKE FREMFØRINGER <i>Håkon Austbø</i>
19	KAPPLEIKEN SOM ARENA FOR VURDERING AV SLÅTTESPEL SOM ESTETISK UTTRYKK <i>Synnøve S. Bjørset</i>
22	OM Å HUMLE <i>Synne Skouen</i>
25	EKSPERIMENTELL PRAKSIS – EKSPERIMENTELL VURDERING? <i>Tanja Orning</i>
29	DET ABSTRAKTE JUSTERVESEN. ET ESSAY OM KVALITETSBEGREPET I DEN MODERNE MUSIKKVERDEN <i>Bent Sæther</i>
32	IMAGES FROM THE INSIDE, WHAT IS QUALITY <i>Lotte Konow Lund</i>
39	KVALITET <i>Aleksi Wildhagen</i>
41	KVALITETER <i>Elise Storsveen</i>
46	NOEN SIRKLINGER RUNDT KUNST OG KVALITET <i>Nina Malterud</i>

49	KAN KVALITET MÅLAST? <i>Jorunn Veiteberg</i>
53	KVALITETER MED LITEN «K» <i>Eivind Furnesvik</i>
54	NÅR MAKT FORSKYVES FRA KUNSTFELTET TIL PUBLIKUM <i>Gerd Elise Mørland</i>
58	KUNST ELLER ESTETIKK? KVALITET GJENNOM SMAKSTEORI <i>Samir M'kadmi</i>
66	KUNSTNERISK KVALITET, PRAGMATISTISK BETRAKTET <i>Åsmund Thorkildsen</i>
77	FASTER SIGRUNS KÅPE <i>Claire de Wangen</i>
79	KVALITET – AV ULIKE KVALITETER <i>Nina Wester</i>
81	PÅ LETING ETTER POTENSIAL <i>Melanie Fieldseth</i>
83	KUNSTNERISK KVALITET, FRI SCENEKUNST OG FAGUTVALGETS INDRE LIV <i>Thorbjørn Gabrielsen</i>
88	«Å ØKE SANSEN FOR KVALITET» – DRAUMEN BAK KULTURRÅDET <i>Alfred Fidjestøl</i>
93	KUNST ER HANDVERK <i>Iris Alice Vigerust Furu</i>

Innledning: Å utforske kvalitet

Øyvind Prytz

I essayet «Kvalitetens usynlige legitimering» fra 1998 formulerer forfatteren Jon Fosse en forståelse av kunstnerisk kvalitet som mange trolig kan kjenne seg igjen i. Slik Fosse ser det, er det ingen tvil om at man kan snakke om kvalitet i kunst, og at man dermed kan skille mellom det som er godt, og det som er mindre godt. I essayet «Litterær kvalitet», som han skrev året før, formulerer han det slik: «Etter kvart som eg på ymse vis har arbeidd mykje med litteratur blir eg meir og meir overtydd om at det sakleg sett, i ein slags intersubjektiv og på sin måte objektive forstand, finst noko slik som litterær kvalitet, det finst god litteratur og det finst dårlig litteratur». ¹ Spørsmålet er altså ikke *om* kvalitet finnes, men snarere *hvor* den finnes. Med henvisning til teaterregissøren og dramatikeren Peter Brook argumenterer Fosse for at det er i «det usynlege» vi må søke etter kunstens kvalitet:

I det usynlege finst altså det ein kan kalle for «kvalitet», som er det all «sann» kunst prøver å bli delaktig i, og som den blir delaktig i, viss den blir til kunst. [...] Og kvar skal ein vel elles søkje kvaliteten, om ikkje i det usynlege? tar ein seg i å tenkje, sjølv sagt kjem ein langt med å ta for seg alt det synlege, om det er «godt gjort» (skrive, spelt osv), men det blir likevel ein avgjerande «rest» att, og det er strengt tatt den resten som legitimerer kunsten og sidan den resten ikkje går opp i det synlege må den jo søkjast i det usynlege?²

Kunstnerisk kvalitet er den lille resten som blir igjen, kan man altså hevde, det som vi ikke helt klarer å innsirkle og langt mindre beskrive, og som vi kanskje heller ikke ønsker å sette ord på – i frykt for å ødelegge den magien som kunsten bringer

med seg. Og allikevel gjenkjenner vi intuitivt kvaliteten når vi møter den. Kvalitet er det som gjør kunst til kunst, og som gjør at kunst skiller seg fra andre uttrykksformer.

Her kunne diskusjonen lett stoppe opp. For kanskje er det slik at kvalitet og kvalitetsvurderinger innen kunst og kultur til syvende og siste handler om magesfølelse, det vil si en form for erfaring og fortrolighet med ulike uttrykksformer som gjør at vi evner å skille klinten fra hveten. Denne typen taus kunnskap kan være vanskelig å diskutere. I mange situasjoner har man ikke desto mindre behov for å gjøre det usynlige synlig. Man har behov for å sette ord på den kunstneriske kvaliteten, finne de begreper som best egner seg til å beskrive det som står på spill i de aktuelle kunstneriske og kulturelle uttrykkene og praksisene. Det kan for eksempel være innenfor kritikken, i arbeidet som kurator eller redaktør, eller i søknader om støtte til kunstneriske prosjekter – og i vurderingene av disse søknadene. Men det kan også være i selve det kunstneriske arbeidet, når kunsten tar form, fremvises eller fremføres, og nettopp kvalitet og kvalitetsforståelser i slike sammenhenger er et viktig tema i mange av essayene som er samlet i denne boken.

Om denne boken

Når kunsten tar form springer ut av forskningssatsingen *Kunst, kultur og kvalitet* som ble igangsatt av Norsk kulturråd høsten 2014. Ambisjonen var å bidra til kunnskapsdannelse og refleksjon over kvalitet, kvalitetsforståelser og det grunnlaget kvalitetsdommer felles på i ulike deler av kunsten og kulturen i samtiden.³ Man hadde

¹ Jon Fosse, *Gnostiske essay*, Oslo: Samlaget, 1999, s. 96.

² Jon Fosse 1999, s. 261.

³ Se www.kulturradet.no/kvalitet (lest 02.11.2017).

sett at viktige kulturelle og samfunnsmessige endringsprosesser – knyttet blant annet til globalisering, digitalisering og fremveksten av et mer mangfoldig samfunn – hadde bidratt til å sette etablerte kvalitetsforståelser under press. Samtidig hadde man sett at «kvalitet» hadde blitt et stadig viktigere begrep i statsforvaltningen, også på kulturfeltet. Hvordan hang dette sammen? Og hva var konsekvensene av den økte betoningen av «kvalitet» i vurderingen av kunst og kultur? De første resultatene fra forskningsatsingen ble publisert i artikkelsamlingen *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, som kom i 2016.⁴ Videre forskningsresultater er samlet i *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, som blir utgitt parallelt med den boken du nå holder i hånden.⁵

Begge de to forskningsantologiene rommer inngående teoretiske og empirisk baserte studier som bidrar til å belyse spørsmålet om kunst, kultur og kvalitet fra en rekke forskjellige perspektiver. Men kanskje er ikke den forskningsbaserte tilnærmingen nok til å etablere en uttømmende forståelse av hva kvalitet er, og hvordan den blir forstått og vurdert i ulike situasjoner. Kunstnerisk kvalitet er alltid knyttet til og må forstås i sammenheng med konkrete kunstnerskap, verk og utøvelser. Derfor bringer også praksisbaserte erfaringer og refleksjoner viktige innsikter til diskusjonen. Dette var tanken da Kulturrådet inviterte kunstnere og andre som i sitt daglige virke forholder seg til kvalitet og kvalitetsvurderinger, til å skrive tekster med en mer subjektiv inngang til problematikken. Stikkordet var «kvalitet»: det var opp til hver enkelt å bestemme innfallsvinkel og form. Resultatet har blitt en mangfoldig og variert samling av tekster (der slett ikke alle bidrag kan forstås innenfor den fortolkningsrammen jeg skisserer i denne innledningen). Essayene handler om kvalitetsforståelser innenfor litteraturen, innenfor musikken, innenfor scenekunsten, innenfor museer og den visuelle kunsten. Noen av essayene legger vekt på kunstnerisk praksis, noen forsøker å innsirkle kriterier for kvalitet, noen nærmer seg spørsmålet fra et teoretisk perspektiv, og noen undersøker hvordan kvalitet blir forstått og forvaltet i Kulturrådet – for å nevne noe. Ett av essayene tar form

som en serie tegninger, altså som en kunstnerisk respons på de spørsmålene som ligger til grunn for denne utgivelsen.

Om å definere kvalitet

Til tross for at en stor del av essayene i denne boken har «kvalitet» i tittelen, er det mange av forfatterne som bruker ordet med et visst forbehold, kanskje til og med ubehag. For egner egentlig «kvalitet» seg til å beskrive det som er viktig og betydningsfullt i kunst og kultur, eller er det snarere slik at begrepet først og fremst brukes og har en funksjon i kulturpolitiske sammenhenger?

Ingen begrep er uskyldige eller nøytrale. De bringer med seg visse føring, assosiasjoner og tanke sett. For mange indikerer «kvalitet» en form for klassifisering eller rangering – en inndeling og hierarkisering av kulturen som går på tvers av den åpenheten og den utforskende holdningen som preger all god kunst. Med «kvalitet» følger dessuten forestillinger om bestemte kriterier som kunsten og kulturen (angivelig) skal kunne måles og vurderes på grunnlag av. Men kunst og kultur kan ikke defineres, vil mange innvende. God kunst oppstår ikke ved å følge en bestemt oppskrift eller mal. Den er snarere et resultat av at «reglene» brytes – man kan ikke vite på forhånd hva som vil fungere, eller hva man vil oppleve som viktig. Riktignok kan man snakke om «kvaliteter» knyttet til materialer eller til selve håndverket, men dette er noe man nærmest tar for gitt. De kunstneriske kvalitetene er noe som kommer i tillegg til dette, slik vi allerede har sett Fosse formulere det.

Det er altså mulig å argumentere for at «kvalitet» er et lite fruktbart begrep i diskusjoner om og vurderinger av kunst og kultur. Samtidig vil slike diskusjoner og vurderinger alltid, på et eller annet plan, romme ord og formuleringer som forteller noe om hva man setter pris på ved bestemte kunst- og kulturuttrykk, eller som bidrar – direkte eller indirekte – til å artikulere en forståelse av hva kunst er, hva den kan gjøre og hvordan den virker. Selv om man misliker ordet «kvalitet», kan refleksjoner over det fenomenet begrepet beskriver, altså opplevelsen av at noe er spesielt godt eller virkningsfullt, derfor være oppklarende. Slik forstått handler ikke kvalitetsdiskusjonen primært eller utelukkende om å definere kriterier for hva som er god kunst, eller om å etablere et hierarki av gode og dårlige kunstverk. Det handler snarere om å klargjøre de verdier man knytter til bestemte kunstneriske og kulturelle praksiser: Hvorfor er dette viktig? Hvorfor er det vellykket? Hvorfor er det betydningsfullt?

4 Knut Ove Eliassen og Øyvind Prytz (red.): *Kvalitetsforståelser. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, Oslo: Kulturrådet, 2016.

5 Jan Fredrik Hovden og Øyvind Prytz (red.): *Kvalitetsforhandlinger. Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*, Oslo: Kulturrådet, 2018.

Kvalitet i den kunstneriske prosessen

Diskusjoner om kvalitet handler ofte om kunst- og kulturuttrykk som allerede har funnet sin form. Det kan være en roman, et teaterstykke, en musikkinnspilling eller en kunstutstilling – kunstneren har lagt siste hånd på verket, nå er det opp til kritikere og publikum å vurdere kvaliteten. Men hva skjer *før* kunstneren sender fra seg kunstverket og overlater det til mottakernes opplevelse og fortolkning? Hvilke tanker eller grunnleggende forståelser, implisitte eller eksplisitt formulerte, er det som preger de prosessene der kunstneriske og kulturelle objekter og praksiser tar form? Mange av essayene i denne boken bidrar til å belyse nettopp de kunst- og kvalitetsforståelsene som preger kunstnernes arbeidsprosesser. Her blir med andre ord spørsmålet om kvalitet også et spørsmål om hvordan kunst skapes, og det viser seg at den kunstneriske utforskningen og utviklingen ikke bare knytter seg til personlige estetiske preferanser og de valgene som gjøres underveis, men også til de diskusjoner og forhandlinger som oppstår i møtet med andre kunstnere, med andre aktører i kunstlivet og med de politiske, økonomiske, teknologiske, sosiale og kulturelle rammene i samtiden. Kunst både *skapes i* og *skaper* sosiale

rom, og det samme gjelder for kvalitet og kvalitetsforståelser.

Å diskutere kvalitet i kunst og kultur handler i bunn og grunn om å diskutere hva som er godt, og hva som er mindre godt, det vil si hva som er «interessant», «viktig», «nødvendig», «nyskapende» – eller et hvilket som helt annet adjektiv man måtte velge å bruke for å uttrykke kunstens og kulturens betydning: *Hva* er det ved et kunstverk, en fremføring eller en kulturell praksis som gjør at vi opplever «kvalitet», og hvordan vil vi beskrive dette *noe* som griper oss? Å skape kunst, kan man hevde, er å gjøre utkast til nye måter å se og forstå verden på. På samme måte kan denne bokens essay beskrives som en serie forsøk på å formulere hva kvalitet er, hvilke prosesser som legger til rette for at kvalitet kan oppstå, og hvilke ord vi bruker for å beskrive opplevelsen av at noe treffer oss på en spesiell måte – som nettopp kunst. Alle essayene har tidligere blitt publisert på Kulturrådets nettsider.

Øyvind Prytz jobber i Kulturrådets FoU-seksjon og har vært prosjektleder for Kunst, kultur og kvalitet. Han har ph.d. i allmenn litteraturvitenskap. Siste utgivelse: Litteratur i en digital tid (Scandinavian Academic Press 2016).

Teser om kvalitet

Audun Mortensen

1

Det eneste fellestrekket ved alle kunstverk er at de blir behandlet som kunstverk.

2

For at en ny kvalitet skal vinne aksept, må det være aksept for at tidligere prestasjoner innenfor feltet – som til da har virket udiskutable og mønstergyldige – blir uvilkårlig relativisert.

3

At håndverket i kunsten både er det viktigste og det ubetydeligste, skyldes at det mellom håndverker og håndverk finnes et én-til-én-forhold (hun behersker det), mens et slikt forhold ikke eksisterer mellom kunstneren og den formen håndverket kun er en sats for. Mellom det håndverksmessige grepet og det endelige verket har formens kvalitative sprang transportert arbeidet til kunst, uttrykt ved at verket rommer noe annet og mer enn kunstneren (det er faktisk den eneste grunnen til å skape det), i motsetning til håndverket, som simpelthen uttrykker sin opphavspersons dyktighet.

4

Når håndverket ikke presiseres som det nødvendige-men-ikke-tilstrekkelige for kunsten, men polemisk hevdes å være selve dens adelsmerke, forneker man formens betydningsutvidelse, som tross alt skiller kunsten fra andre bevisshetsprodukter.

5

Kvalitetskriterier kan rettmessig mistenkes for å være et våpen i kampen mellom forskjellige sektorer, interessegrupper eller mellom de kulturelt bemidlede og de ubemidlede. Det betyr ikke at alt kulturforbruk kan reduseres til klassekamp eller kjønnskamp med fordekte våpen.

6

Det profesjonelle angår kunstneren – i motsetning til tannlegen – kun som noe sekundært – å levere et leselig manuskript, innen en tidsfrist og så videre; det å være profesjonell som kunstner betyr med andre ord – og helt legitimt – å være i stand til å utfylle en bestemt sosial rolle, som naturligvis i seg selv ikke garanterer at rolleinnhaveren i kvalitativ forstand skaper kunst, og derfor kan da heller ikke begrepet profesjonalitet benyttes til å avgrense kunstnere fra ikke-kunstnere. Langt riktigere er det til enhver tid å bedømme opphavspersonen etter verket.

7

Kunstnerisk kvalitet er aldri verken absolutt eller relativ, men rugger urolig mellom disse to posisjonene. Dette råder det en viss enighet om: På den ene side vil verken esteter eller folk i sin alminnelighet la begrepet kunstnerisk kvalitet oppløses i «smak og behag kan ikke diskuteres»-relativismen; de første er alltid beskjefteget med å gradere det relative, mens de siste gjerne hisser seg opp over at kommunen midt på torget har plassert en skulptur de betrakter som svindel, og forutsetter dermed en kunst som ikke er det. På den annen side er alle også enige om at det ikke kan finnes noe kriterium som i absolutt forstand kan bestemme et verks kvalitet

på samme måte som sukkerinnholdet i urin kan måles. Det er nettopp kvalitetsbegrepets nervøse rugging man ikke kan redusere til stabile størrelser (godt versus dårlig håndverk, for eksempel), men er nødt til å ta til etterretning, særlig fordi det ikke minst er akkurat denne ustabiliteten som konstant skaper ikke bare ny kunstkritikk, men også ny kunst.

8

Kunstauskjoner er, i likhet med tabloidanmeldelser, kvantitative. En salgspris og et terningkast er uforholdsmessig absolutt og endelig og betyr simpelthen: «Ferdig snakka.»

9

Mens annen kunstkritikk er unndratt avis-journalistikkens etos, er litteraturkritikere ofte kulturjournalister-som-også-anmelder-bøker. Journalister er forståelig nok besatt og betinget av journalistiske oppfatninger om plagiering, kildegransking og nøyaktighet. Slike standarder er imidlertid kontraproduktive i skjønnlitteraturen.

10

Enkel er det nye vanskelig. Det er vanskelig å være vanskelig, men det er enda vanskeligere å være enkel.

11

Det estetiske må avgrense og omdefinere seg selv, fordi bevisstheten om dets spesifisitet går tapt når kunsten tilskrives evnen til å romme alle erkjennelsesnivåer, på samme måte som man i sin tid hevdet at «alt er politisk». Den voldsomme flommen av arbeider som i dag refererer til seg selv som kunst, har imidlertid ikke oppstått fra forutsetningen om at «alt er kunst». Dagens uhemmede kunstproduksjon hviler på en ikke mindre meningsløs «kunst er alt»-ideologi, en forestilling og ambisjon om å oppsummere alle andre erkjennelsesnivåer i det estetiske – det politiske, sosiale, psykologiske, religiøse og så videre; der de befant seg, skal kunsten nå være. De foruroligende kløftene mellom erkjennelsesområdene, som både markerer deres suverenitet og gjensidige begrensning, tildekkes av estetiseringens slør. Når kunsten vil være Det Hele, mister den sin mulighet til å være Det Andre.

12

Kunstens avgrensning må i like høy grad være en selvavgrensning; i en dobbeltbevegelse må den imøtegå tidens kvelende favntak og samtidig gi avkall på å være altfavnende. Herredømmet over kvaliteten, som alle jo påberoper seg, profesjonell som amatør, er imidlertid kun verdt noe hvis det samtidig påtar seg kvalitetsbegrepets urolighet – intet oppnås ved å absoluttere det i lett håndgripelige faglighetstermer og dermed kneble diskusjonen. Kunsten står alltid til diskusjon, hvilket ikke utelukker at noe er under all kritikk, selv om ingenting er hevet over den.

13

Klassikerens udødelighet er ikke av det uforanderlige eller uantastelige slaget. Det dreier seg heller om en unik evne til å gjenoppstå av glemselen.

14

Det mangler en bevissthet om hva kunsten er før, etter, ut over og samtidig med at den er sosial: Likegyldig hvor utsatt eller makelig man sitter på kunstnerrollens gren, er det kanskje nettopp den man sager over hvis man i faglig hybris eller av engstelse for territoriet fortier at kunsten muligens ikke er noe fag, uansett hva man har sett seg nødt til å innbille far og mor og kulturministeren – i svake stunder kanskje til og med seg selv. Hovmodet på fagets vegne er samtidig en retrett fra dets innhold; nivåsmenblandingen tar sikte på å avstive sosialt det som kunstnerisk kanskje ikke alltid står seg – og på å skremme vekk oppkomlinger. Men opphavspersonen til en fremragende – men refusert – roman er kun amatør i sosial forstand, mens en annen kan stille så profesjonelt som bare det innen tidsfristen, uten nødvendigvis ha noe å stille med.

15

Hvis Kafka hadde levd i dag, ville han ha skrevet en novelle om en som kommer hjem og oppdager at alle mappe- og filnavnene på datamaskinen er blitt endret til vilkårlige tall. Fortellingen ville skildret hovedpersonens angstnevrotiske prosess med å sortere bilde-, lyd-, tekst-, og videofilene på nytt.

16

Mediekulturen har noe som de nasjonale tradisjonene ikke har: Den tar den faktiske internasjonaliseringen alvorlig og forbereder oss på å leve i en verden hvor tradisjoner blandes og brukes promiskuøst. Skal vi tenke oss hva «dannelse» kunne bety i en ny tid, kommer vi ikke utenom å ønske et erfaringstilfang og et referansesystem som både gir identitet slik den nasjonale arven har gjort det, og slik den internasjonale mediekulturen gjør det.

17

Autentisitet er en spesialeffekt.

18

Det «poetiske» har forlatt poesien på samme måte som Elvis har forlatt bygningen. Hvis du fortsatt roper på Elvis, kommer Kjell Elvis.

19

Forfatterstemmen lider under samme biologiske krav om «naturlighet» som sangstemmen. Lytteren skal helst kunne føle seg «trygg» på sangeren, på dennes identitet og framfor alt personlighet. Lyden på instrumentene kan derimot manipuleres av diverse (elektronisk) teknologi uten at noen blir opprørt av den grunn.

20

Det går an å finne kvalitetskriterier som ikke forutsetter en romantisk, elitær eller dannelsesheroisk ideologi.

21

Kunstens pluralitet foregir demokratiske estetiske verdier, men inngangsprisen er overkommelig bare for noen få. I litteraturen er det omvendt: Deltagelsesmulighetene er nokså mangfoldige og demokratiske, men litteraturen som sådan virker ontologisk urokkelig.

22

Også den angivelige seriøse litteraturkritikeren er som besatt av hvem og hva som er størst og best. Spørsmålet om hvem og hva som er best i entydig mening, tilhører den alminneligste lørdagsunderholdningen på tv. Slike kåringer faller strengt tatt

utenfor de faglige og profesjonelle elitenes repertoar. Denne typen kåringer er som regel ikke et uttrykk for kvalitetsbevissthet, men snarere et forsøk på å redusere mer u håndgripelige kvaliteter til målbare kvantitative størrelser. Bedømmelsene er sjelden oppsiktsvekkende, og forutsetningene for kvalitetsvurderingene hentes fra den gammelromantiske genireligionen. Holdningen til den formentlig seriøse litteraturkritikeren er verken snobbete eller elitær, den må snarere regnes som en populistisk levning fra det 19. århundrets kunstideologi.

23

Det er bare den autoritetstro som frykter at det eneste alternativet til egen overbevisning er ingen overbevisning i det hele tatt, eller en hvilken som helst overbevisning.

24

Like ahistorisk som å moralisere over fortiden ut fra egen tids moralske standarder, er det å tro at en kan fastsette framtidens normer. Ingen enkeltperson eller enkeltinstitusjon kan utpeke det som skal overleve.

25

Kunstnerisk kvalitet framkaller reaksjonen: Hæh? Wow! (i motsetning til: Wow! Hæh?).

26

Originalitet og representativitet er bare forenlige kriterier under spesielle betingelser. Det usammenlignbare kan ikke samtidig være typisk. Slik er også det forbilledlige og det sublime, det vil si det «grenseoverskridende», kriterier som snarere konkurrerer med hverandre enn dekker og støtter hverandre.

27

En fiksert og uforanderlig målestokk for kvalitet kan tilsløre den kampen som alltid har foregått mellom forskjellige interessegrupper og kulturelle identiteter forut for fikseringen. Det er ikke slik at man en gang var enige om hva som var rett og galt, men at enigheten nå dessverre er forsvunnet. Bak den enigheten som en etablert standard gjenspeiler, ligger det årelang tautrekking. Noen vil identifisere verdigrunnet med et statisk resultat, mens andre vil hevde at det nettopp er tautrekkingen som er kulturens liv.

28

Det finnes ingen god grunn til å beskjeftige seg med noen form for kunst og litteratur hvis alt er likegyldig. Selv nihilisten – som benekter alle kvalitetsforskjeller og forfekter en flat struktur på historien hvor alle gis samme taletid – dyrker sin egen kanon i smug.

29

En klassiker oppstår først når en gammel tekst kolliderer med en moderne kunstvilje som kjen-

ner behovet for å bryte med den eldre tekstens fortryllelse. Det klassiske og det moderne forutsetter hverandre og blir meningsløse hver for seg.

30

Vi oppfinner parametere tilpasset våre egne agendaer.

Audun Mortensen er forfatter. Seneste utgivelse: Fire dager i Berlin (Flamme Forlag, 2017).

Om litterær kvalitet og det menneskelige

Geir Gulliksen

Hva er det vi snakker om når vi snakker om kvalitet i skjønnlitterære tekster? Det sier seg selv, kanskje, at kvalitetskriteriene er forskjellige avhengig av hva slags litterære tekster vi snakker om. Når vi ser etter kvalitet i poesi, ser vi etter noe annet enn i romaner. Det finnes vesensforskjellige former for kvalitet i ulike typer poesi også – for eksempel er det åpenbare forskjeller mellom eldre former som fortsatt anvendes, for eksempel sonetten, og et modernistisk dikt. Begge kan lett gjenkjennes som dikt ut fra hvordan de ser ut på siden; et visst antall relativt korte linjer gir begge diktformene et utseende som kan gjenkjennes på avstand, allerede før teksten blir lest. Men det skrives jo også dikt som ikke ligner på dikt. Lange tekster der linjene fyller hele siden, som i en roman eller en sakprosa bok, kan også være skrevet som dikt og må leses som dikt om vi skal være i stand til å forstå kvaliteten i dem. Og hvordan er det med romanen? Godt orienterte lesere kan lett lese psykologisk-realistiske romaner og modernistiske romaner og fantasyromaner om hverandre, og da må de være i stand til å gjenkjenne kvaliteten ut fra ganske ulike kriterier hver gang. Og det gjør de, og det er ikke vanskelig.

Men er det ikke likevel noe annet vi ser etter når vi ser etter kvalitet? Selvfølgelig vil det første kriteriet for å se om en tekst er god, handle om hvordan den fungerer – om den er i stand til å etablere et troverdig og interessant univers, for eksempel, hvis vi holder oss til romanen. Men dette er jo bare en grunnleggende, obligatorisk del av hva en roman vanligvis må gjøre for i det hele tatt å bli lest som en roman. Når vi snakker om kvalitet, snakker vi ikke da om noe som utvider vår forståelse av det menneskelige? Noe som gir oss en dypere forståelse av eksistensen? I et intervju med *Paris Review* påstår Alice Munro at enkelte av hennes egne noveller bare er *entertainments*, altså lettere stykker, en slags forlystelser.

Men så finnes det andre noveller – Munro nevner selv novellen «En ungdomsvenninne» – som hun selv ser virker på en annen måte: «it works at my deepest level», sier hun. Og det er vel dette vi er ute etter når vi snakker om kvalitet i litteratur? Noe som virker på forfatterens (og dermed på leserens) dypeste nivå.

Jo, hva skulle poenget ellers være?

Det er forskjell på litterær underholdning og litterær tyngde. Og samtidig er det tilsynelatende vanskeligere enn før å skille mellom det ene og det andre. Mye av det som skrives og utgis som seriøs litteratur, er like formelpreget og forutsigbart som såkalt populærlitteratur. Og det finnes klart definerte smakshierarkier innenfor alle populærkulturelle uttrykk; mye vet vi bare er underholdning, og noe vet vi like instinktivt utforsker eksistensen med større tyngde, selv om det i det ytre kan se formelpreget ut. Den lille revolusjonen som skjedde innenfor tv-seriene med *Sopranos* og *Breaking Bad* innebærer for mange en omveltning av hva som er mulig innenfor masseunderholdningen. Har det skjedd noe lignende innenfor litteraturen? Krim har for lengst oppnådd status som seriøs underholdning. Men igjen må vi se etter noe annet enn teknisk kompetanse for å finne kvaliteten i en litterær tekst. Den må kunne gi oss noe som føles nytt – i alle fall slik at det blir sett på en ny måte – og som føles sant, om det menneskelige.

Et eksempel: I en krimroman av Ian Rankin (*The Complaints*, 2009), finnes det et avsnitt ganske tidlig i boken hvor hovedpersonen, som bærer det listige navnet Malcolm Fox, reflekterer over hvorfor han ikke tar med seg den gamle faren sin på stranden. Han tenker at det ville vært bra for faren, men han gjør det ikke likevel. Han forsøker å overbevise seg selv om at han ikke er redd for at folk ville stirre på dem. Likevel greier han ikke å la være å se for seg hva de vil komme til å se: en voksen sønn som styrer faren sin mot en benk, den

eldre faren med smeltet is som renner fra kjeksken og nedover langs håndbaken. Slutten av avsnittet lyder slik: «They would sit down and Malcolm Fox would wipe the ice cream from his father's slip-on-shoes with his handkerchief, then use the same item to dab at the grey-flecked chin.»

Det er et ganske kort avsnitt, men slående presist: den voksne sønnen som tørker vekk is fra farens sko (og det betyr noe at det er *slip-on-shoes*, som vi ikke har noe tilsvarende ord for på norsk, enkle sko å stikke føttene rett inn i for en eldre mann som har vanskelig for å bøye seg), og at sønnen bruker det samme lommeterkleet som han har brukt til å tørke av skoene med, til å gni av haken på faren. Det øker kompleksiteten i avsnittet at det er en tenkt situasjon, noe hovedpersonen ser for seg, og at det er denne tenkte situasjonen som avholder ham fra å ta med seg faren på stranden. Det forteller noe om voksne sønners keitete omsorg for sine fedre, og det forteller noe om omsorg i det hele tatt: hvordan omtanke og enkel pragmatisme kan blande seg hos den som tar seg av en annen. Scenen føles *sett*; den er tett og presist beskrevet, den er ledig og musikalsk fortalt, og den gir et tilskudd til forståelsen av det menneskelige. Det er med andre ord god litteratur.

Men hvorfor er ikke hele boka sånn? Dette er nemlig et ganske utypisk avsnitt i en bok der forfatterens evner og oppmerksomhet ellers for det meste brukes til å skru sammen et plott, og det gjør han godt, ubesværet og lett. Men Ian Rankin er ikke interessert i å følge opp denne måten å betrakte verden på – vi får riktig nok se mer til hovedpersonens far, men det som følger, er langt mer pliktskyldig, uten den innlevelsen i situasjonen som den siterte scenen bærer på. Hvorfor ikke? Det må være fordi Ian Rankin er interessert i noe annet. Som så ofte ellers i litteraturen ser det ut til at det å være god til å skape ytre spenning gjør det nesten umulig å fordype seg i de

klart sette detaljene som kan gjøre det menneskelige synlig for oss, slik det for eksempel skjer i Alice Munros uforutsigbare og dypt bevegende historier.

Det er fristende å tenke på hva slags roman Ian Rankin kunne ha skrevet, om han hadde tatt seg tid til, eller hatt interesse av, å fordype seg mer i det han snuser så interessant på noen få steder i denne romanen. Om han hadde tatt konsekvensen av det han skriver om i enkelte ladete passasjer, ville jeg kanskje ikke lagt fra meg romanen når den var ferdig, på den måten jeg tross alt gjør nesten hver gang jeg har lest krim. Etterpå er jeg ganske uberørt. Jeg kan ha hatt glede av det mens jeg leste, særlig liker jeg at det hverdagslige livet beskrives med stor presisjon, på en måte som ikke blir kjedelig, fordi det jo alltid er spor å gå etter, et drap eller flere som skal oppklares. Men etterpå føler jeg meg nesten alltid lurt: Var det alt?

Ja, dette var alt: Selv en så interessant forfatter som Ian Rankin ender opp med å lage et gjennomgående statisk, lukket og litt usant bilde av det menneskelige. En mengde forfattere av såkalt seriøse romaner ender opp med å gjøre det samme, ikke fordi de skal leve opp til sjangerkravene om en hardt prøvet etterforsker, men fordi de underordner seg de tekniske dramaturgimodellene som litteraturen har overtatt fra filmbransjen: hvordan bygge strukturen i en fortelling, hvordan skape karakterer, og så videre.

Det vi kan lære av en forfatter som Alice Munro, er kanskje dette, som vi egentlig visste fra før: Det som skrives, må komme fra et sted, det må føles opplevd og akutt. Det som skrives, må være i kontakt med det som er levende hos den som skriver.

Geir Gulliksen er forfatter (siste roman: Historie om et ekteskap, 2015) og forlegger i Forlaget Oktober.

Tilrettelagt kvalitet?

Lene Ask

Det synes lenge å ha vært et overordnet mål for norsk kultursatsing å gjøre kultur tilgjengelig for alle. Et slags krav om kunst med universell utforming. Men hvordan påvirker dette kvaliteten på kunsten? Kan man vurdere kvaliteten på lik linje med kunst som ikke er tilrettelagt, eller bør man ha egne kvalitetsvurderinger for tilrettelagt kunst?

Hvordan definerer jeg tilrettelagt kunst? Hvis vi starter bredt, kan vi si at all kunst som tar hensyn til et publikum med fysiske eller psykiske begrensninger, er tilrettelagt. I denne sammenhengen kan vi også plassere kunst for barn og unge som tilrettelagt kunst. Jeg lager bøker, og når jeg skriver en ungdomsroman, må jeg ta hensyn til leserens språk og utviklingsnivå for å skape et innhold som føles relevant for en leser i den alderen. Allerede i sjangeren «ungdomsroman» ligger det altså begrensninger, fordi jeg tilrettelegger boka ut fra leserens alder. Blant mine kollegaer er det en viss aversjon mot å snakke om aldersinndelte bøker. Dette skyldes nok at mange barne- og ungdomsbokforfattere opplever at markedsavdelingen på forlaget trer bøkene inn i en alderskategori som slett ikke passer, for å gjøre boka mer tilgjengelig for et kommersielt marked. En slik aldersinndeling kan virke mot sin hensikt og føles veldig begrensende. Dette er en tilrettelegging som ikke er til hjelp for hverken boka eller leseren, og som i verste fall er villedning og ikke tilrettelegging. Hvis aldersinndeling skal ha en funksjon og fungere som tilretteleggelse, må den skje i selve skriveprosessen, ikke etterpå.

Vi har forskjellige måter å tilrettelegge på. Kunst kan tilrettelegges i kurateringen, formidlingen eller i selve produksjonen. Kunst som blir kuratert eller formidlet til en bestemt gruppe, er kanskje det minst problematiske i denne sammenhengen, for her er det ikke snakk om å gripe inn i selve verket, men om tilrettelegging i møte med publikum. Norsk lyd- og blindeskrift-

bibliotek lager for eksempel lydbøker slik at den vanlige litteraturen blir tilgjengelig for mennesker med synshemminger eller lese- og skrivevansker. Kunstforeninger eller museer lager gjerne egne formidlingsopplegg spesielt rettet mot barn i utstillingene sine, men det er sjelden at en utstilling er kuratert med tanke på et spesielt publikum. Men hva skjer så med kunstverket om man tilrettelegger i selve produksjonen? Om begrensningene er en del av premisset? Vil dette føre til en forringelse av selve kvaliteten?

Jeg tror de fleste kunstnere vil rynke på nesa over å jobbe i en kunstnerisk kontekst hvis innhold eller form allerede er gitt. Det finnes knapt noe verre skjellsord innen kunsten enn betegnelsen «pedagogisk kunst».

Her står riktignok kulturlivet i Norge i en spesiell situasjon, siden det i så stor grad er avhengig av offentlig støtte. For i denne støtten ligger det også forventninger om hvilken rolle kulturen skal ha. Den rødgrønne regjeringen hadde for eksempel et klart fokus på kunst til fremme av kulturelt mangfold og integrering. Selv om dette er verdier som de fleste i kulturlivet kan relatere seg til, er det likevel ikke uproblematisk hvis den økonomiske støtten legger føringer for hvilket innhold kulturen skal fylle, og hvilken funksjon den skal ha.

Et eksempel på denne konflikten fra min hjemby var da kultursjefen i Stavanger, Rolf Norås, holdt sin årstale til kulturlivet i slutten av 2015. Han tok utgangspunkt i flyktningstrømmen til Europa og kom med en konkret oppfordring til kulturaktører i Stavanger om å bidra med tiltak for kulturopplevelser for flyktninger og på den måten bidra til integrering. Det var mange som var positive til dette initiativet, men kritiske røster stilte spørsmål ved hvorfor det bare var kunstnere som fikk denne oppfordringen. Er det slik at det ligger et spesielt ansvar hos kunstnere for å fremme integrering? Bryter da ikke dette med et

viktig prinsipp om at kunsten skal være fri? Er det riktig at en kultursjef legger så konkrete føringer for hvilken rolle kunsten skal fylle?

Denne saken viser oss litt av utfordringene i det norske kulturlivet. Kunstnerne vil sette sine egne premisser for produksjonen av kunst, men er samtidig helt avhengig av økonomisk støtte fra det offentlige.

Det later til at det i noen områder av kulturlivet er mer aksept for å tilrettelegge kunst enn i andre deler. Mens det finnes en lang og sterk tradisjon for å skrive bøker for barn, er det få kunstnere innenfor det visuelle kunstfeltet som lager kunst for samme gruppe. For å finne en forklaring på dette kan vi kanskje gå tilbake til modernismen og dens vektlegging av kunstnerens autonomi. Det var også da kunsthåndverket og billedkunsten skilte lag, og vi fikk to ulike estetiske tradisjoner. Etter hvert ble det bildekunsten som fikk høyest status, den ble sett på som finere og mer opphøyd enn kunsthåndverket, som var mer knyttet til materielle ting. Jeg tror at synet på kunsthåndverk med betydelig lavere status fremdeles henger igjen i norsk kulturliv og kanskje kan forklare skepsisen for tilrettelagt kunst innen bildekunsten.

Jeg er utdannet fotograf ved Kunsthøgskolen i Bergen. Det første jeg måtte lære for å mestre det fotografiske håndverket, var fotografiets begrensning. Jeg måtte ta hensyn til filmens lysømfintlighet og kameraets blender for å kontrollere mediet og få det uttrykket jeg ville ha. På samme måte som det i et kunsthåndverk ligger begrensninger i materialet og selve mediet, kan begrensningene i tilrettelagt kunst skape interessante konstellasjoner og muligheter. Ved å tenke tilrettelagt kunst allerede i produksjonen og ikke bare i formidlingen kan man jobbe kreativt med begrensningene.

For hvis vi tar likestillingen på alvor og mener alle har rett til å ta del i kulturlivet uansett bakgrunn og funksjonsnivå, må vi legge til rette for at det blir produsert kunst med høy kvalitet også for dem som trenger tilrettelegging. Da må også i noen tilfeller begrensningene ligge som premiss for kunstverket. Jeg mener det er fullt mulig å skape god kunst som er tilrettelagt, og det er viktig at vi stiller de samme kvalitetskravene til denne kunsten som til kunst uten begrensninger. Tilretteleggingen skal ikke gå på bekostning av kvaliteten. Kvalitetskravet må dessuten være todelt, for vi må også stille krav til kvaliteten i selve tilretteleggingen. For at vi skal få til dette må vi ha et apparat rundt kunstneren som kan fungere som konsulenter og veiledere. For det å lage tilrettelagt kunst kan være utrolig utfordrende og arbeidskrevende. Jeg er styremedlem i organisasjonen Leser søker bok. Dette er en organisasjon som jobber med produksjon og støtte til litteratur som er tilpasset mennesker med ulik leseevne. Fordelen med slike organisasjoner er at man har fagpersonell som kan støtte forfatteren hele veien og kvalitetssikre både kunstverk og tilretteleggelse.

Å jobbe for at alle skal ha rett til tilgang til god kunst, er ikke det samme som å lage kunst som skal passe for alle – snarere det motsatte: Når vi jobber med å tilrettelegge kunst må vi våge å jobbe ut fra begrensninger. Det skal på ingen måte begrense kvaliteten, men heller skjerpe vurderingsevnen. For også mennesker som trenger tilrettelegging, har rett til god og kompromissløs kunst.

Lene Ask er tegneserieskaper, forfatter, fotograf og illustratør. Hennes seneste utgivelse er ungdomsromanen Det du ikke sier, er sant (Gyldendal, 2017).

Om kvalitet i musikalske fremføringer

Håkon Austbø

Å sette opp kvalitetskriterier for kunst er en utfordring. I musikken, iallfall de sjangre som baserer seg på fremføringer av bestående komposisjoner, har man i det minste noen tilsynelatende objektive kriterier. Disse går på en korrekt gjengivelse av noteteksten, noe som forutsetter en grad av teknisk beherskelse av instrument eller stemme. Denne korrektheten blir derfor et yndet bedømmelseskriterium i de talløse musikkonkurransene som stadig dukker opp, og som er ment å skille klinten fra hveten blant unge, talentfulle musikere, ved å foreta nettopp en kvalitetsbedømmelse.

La oss derfor se på den type kriterier som gjerne blir håndtert i juryene ved slike konkurranser. Listen kan se omtrent slik ut:

1. Tolkningen er notemessig korrekt.
2. Den følger tradisjonen.
3. Den er stilmessig historisk informert.
4. Den viser forståelse for komponistens intensjoner.
5. Den vitner om innsikt i verkets struktur.
6. Den er personlig og unik.

En slik rangering av kriteriene er relativt enkel å håndtere. I en jury vil det lett herske en slags konsensus om både punkt 2 og 3, selv om oppfatning av stil og tradisjon kan variere. Punkt 4 og 5 er det vanskeligere å finne enighet om. Her vil et jurymedlem gjerne ha sin egen oppfatning og innsikt, og det blir lett å avvise tolkninger som går imot disse. Det aller vanskeligste er imidlertid å måle en utøvers personlighet og originalitet. Derfor kommer dette sist på denne listen.

Derimot kan man, ved å telle antall feilslag, lett kunne «måle» for eksempel en pianists notemessige korrekthet i tolkningen av en Beethoven-sonate. Rytmiske feil kan til en viss grad også anvises objektivt. Litt mer vrient er det å måle hvorvidt kandidaten følger komponistens

dynamiske anvisninger. Her kommer nemlig tolkningsspørsmålet inn, hvor både punkt 2, 3 og 4 i denne rangeringen vil spille en rolle. Hva har tradisjonen sagt om Beethovens ofte spesielle og uventede dynamiske angivelser, slik som *sf*, *cresc.*, *subito pp* og lignende? Hva har stilforståelsen å si for tolkningen av disse? Man kan til og med relatere dem til punkt 5, strukturell innsikt, da nevnte dynamiske anvisninger ofte tydeliggjør nettopp verkets struktur. Har man en slik forståelse av Beethovens dynamikk, vil tolkningen kunne bli nokså annerledes, ja, personlig (punkt 6). Hva om den ikke samsvarer med det som tradisjonen har sagt om dette? Da vil kandidaten score lavere – selv om de notemessige anvisningene er fulgt.

Vi ser altså – uansett hvilket hierarki man bedømmer ut fra – at de forskjellige kriteriene vil ha innvirkning på hverandre. Derfor kommer bedømmelsen i konkurranser ofte ned på et enten/eller: Enten honorerer man fravær av feilslag (hos strykere: intonasjonsfeil), eller en personlig tolkning. Den første tilnærmingen blir ofte den dominerende, slik at man sitter igjen med vinnere som mangler personlighet, men som spiller riktige noter. Om de spiller disse notene med «riktig» dynamikk eller frasering, blir – som vi har sett ovenfor – en subjektiv bedømmelse. Jeg har sittet i mang en jury og iaktatt disse mekanismene og ofte vært sjokkert over resultatet man har endt opp med. En grunn til at personlige tolkninger har en tendens til å havne nederst på listen, er at noen jurymedlemmer, som selv innehar maktposisjoner i musikklivet, lett vil føle seg truet av sterke personligheter som utfordrer deres egne oppfatninger.

De som vinner musikkonkurranser, vil ha et bedre utgangspunkt for å slå gjennom, «gjøre karriere». Det er også andre forutsetninger for å lykkes her, ikke minst nettverk. Men hvis vi konsentrerer oss om kvalitet og de problemer

som er knyttet til det, ser vi at musikklivet lett vil gjenspeile den rangering av kriteriene som er fremherskende i konkurranser. Her gjelder også regelen «Det som er annerledes, er farlig». Man vil slik få et musikkliv som er preget av korrekthet, forutsigbarhet og mangel på originalitet. Dette er nok behagelig for den delen av publikum som gjerne vil høre en tolkning de har hørt før, men jeg tror de fleste vil ha mer igjen for nettopp å bli konfrontert med noe de *ikke* har hørt før. Ikke minst vil dette være avgjørende for å få til den mye omtalte fornyelsen av det klassiske konsertpublikummet – å få unge mennesker inn i konsertsalene. Disse vil nemlig fort falle fra hvis alt de får servert, er uinteressante, forutsigbare tolkninger. Da hjelper det lite at man forsøker å endre på de ytre formene for musikkformidling for å lokke et nytt publikum.

Fordi personlighet i tolkning og i formidling snarere virker som et handicap i dagens musikkindustri, vil jeg foreslå en radikal omdisponering av kriteriene jeg nevnte ovenfor. Dette vil gi en liste som denne:

1. Tolkningen er personlig og unik.
2. Den viser forståelse for komponistens intensjoner.
3. Den vitner om innsikt i verkets struktur.
4. Den er stilmessig historisk informert.
5. Den er notemessig korrekt.
6. Den følger tradisjonen.

Det personlige og unike kommer altså øverst, og det notemessige korrekte nesten nederst, fordi en betoning av korrekthet hos utøveren ofte har en negativ innvirkning på det personlige. Vi skal være klar over at utøveren kan ha intensjoner som han eller hun ikke makter å formidle, så her er det kun snakk om de intensjoner som faktisk er formidlet i tolkningen. At punkt 1 og 6 lett kommer i motsetning til hverandre, er ellers selvsendinge. Tradisjon kan ofte virke som en hemske.

Disse tankene var sentrale i et FoU-prosjekt ved Norges musikkhøgskole med tittelen *Den tenkende musiker (The reflective musician)*, som jeg ledet fra 2013 til 2015. Prosjektet hadde som mål å finne hva slags kunnskap som leder til genuine, personlige tolkninger, og slik motarbeide ensretting og konvensjonalitet i fremføringene. I prosjektets formål var ikke kvalitet nevnt spesifikt, men forutsetningen var at en personlig tolkning er bedre, det vil si har høyere kvalitet, enn en konvensjonell tolkning. Dette premisset bygger på en subjektiv antagelse som neppe lar seg bevise, men som like fullt var vårt utgangspunkt. En

tolkning som virker ny, personlig, overraskende, og som stiller spørsmål ved den vedtatte norm for tolkning av et bestemt musikkverk, har altså etter vår mening høyere kvalitet enn en som føyer seg etter nevnte norm, som bekrefter det bildet en informert lytter har av verket fra før. Kunstens oppgave er å utfordre, og deri ligger følgelig dens kvalitet.

Et annet premiss var at en dypere forståelse av verket bidrar til den genuint personlige tolkningen, ja, at den er en forutsetning for denne. Dette var et av prosjektets sentrale temaer, som vi forsøkte å underbygge i publikasjonen av våre forskningsresultater.¹ Vi gjennomførte seminarer, workshops og lignende hvor vi hadde som mål å hente ut kunnskap om verkene, for deretter å presentere tolkningen som denne kunnskapen resulterer i. Hvilken kunnskap dette gjelder, varierte noe mellom medlemmene av forskningsgruppen. Ett fokus kunne være på analytisk innsikt i verkene, et annet på psykologiske drivkrefter, et tredje på sammenhenger med andre kunstuttrykk, osv. Vi undersøkte dessuten aspekter ved utøvertradisjonen, for å forholde oss kritisk til denne. Uansett var resultatet av prosessen nedfelt i tolkningene og bedømmelsen av dem avgjørende for spørsmålet om hvorvidt vårt prosjekt hadde lyktes. Men det vil være umulig å føre empirisk bevis for om én tolkning er bedre enn en annen, da det nødvendigvis vil basere seg på subjektiv bedømmelse.

Dette er åpenbart den største utfordringen knyttet til vurdering av kvalitet i kunst. Begrepet er i beste fall uhyre tøyelig, og dette har mye å si for hvordan musikkindustrien fungerer. Vi finner mye dobbeltkommunikasjon: Noen vil kanskje si at de verdsetter en personlig tolkning, mens de, når det kommer til stykket, foretrekker en som er konform med tradisjonen. Den samme musikkindustrien er nemlig alltid ute etter å selge en vare, og når denne varens kvalitet skal berømmes, bruker man de kriterier som er opportune i det enkelte tilfellet. Ingen vil vel prøve å selge en fiolinist for vedkommendes mangel på originalitet. Derimot er en sterk personlighet noe som selger, mens mange av de mest personlige tolkerne nettopp har blitt utestengt fra markedet, gjerne gjennom konkurransene. Noen unntak har man sett. For eksempel ble Ivo Pogorelič, som «tapte» Chopin-konkurransen i Warszawa i 1980 fordi han var for individualistisk, kjørt frem av plateselskapet som en hyperpersonlig tolker. Han var

¹ <https://www.researchcatalogue.net/view/86413/86414>

også svært talentfull, men dette varemerket ble i drøyeste laget for hans kunstneriske integritet, og vi kan si at han etterhvert ble en karikatur av seg selv. Når originalitet blir et mål i seg selv, mister den sin verdi, fordi den ikke lenger springer ut av ekte forståelse eller kreativitet, men blir spekulativ. En slik mekanisme, frembrakt av markedet, gjør et høyverdig kvalitetskriterium til det motsatte, noe som ytterligere forkludrer bildet.

I mitt eget kunstneriske virke har jeg alltid forsøkt å finne inn til kjernen i verkene og hente ut deres kvaliteter i skjæringspunktet mellom denne kunnskapen og min egen intuisjon. Det er ikke tilfeldig at dette også var mitt utgangspunkt i *Den tenkende musiker*. Det ville vært pretensiøst å hevde at jeg alltid har klart dette, men jeg har iallfall opplevd dramatiske situasjoner som følge av det. Da jeg tidlig i min karriere hadde gitt en konsert i Amsterdam hvor min daværende impresario var til stede, kalte han meg dagen etter inn på teppet for å sable ned mine tolkninger. Således hadde min fremførelse av Brahms' klaverstykker op. 118 vært preget av en bred, symfonisk anlagt retorikk, mens dette i realiteten var «intime miniatyrer». Følgen ble at han måtte stryke meg av sin kunstnerliste. Nå var min oppfatning av denne klaversyklusen nettopp at den hadde symfoniske dimensjoner ved at det forelå en sterk enhetlig struktur gjennom alle stykkene, og det er noe ganske annet enn en rekke små karakterstykker. Denne oppfatning har jeg beholdt til dags dato, og den har snarere blitt forsterket gjennom årene, ikke minst ved at syklusen var et av temaene i *Den tenkende musiker*. Men oppfatningen kolliderte tydeligvis med måten denne impresarioen var vant til å høre stykkene spilt. De følgene dette fikk, hadde stor innvirkning på min videre karriere, ikke minst ved at det tvang meg til å reflektere over hva jeg egentlig ønsket som kunstner. Bildet av mekanismene i musikklivet ble dessuten tydelige for meg.

Så kan man stille spørsmålet: Når han ville hive meg ut, var det vel fordi han mente tolkningene ikke holdt mål kvalitetsmessig? Det er sannsynligvis riktig, og her har vi altså å gjøre med et verdisett som tilsvarer det første jeg nevnte ovenfor, hvor samsvar med tradisjonen står høyt. Jeg selv prøvde vel å leve opp til noe som mer lignet det andre verdisettet. Det var sikkert mye å utsette på tolkningene, men de sprang iallfall ut av min egen tenkning om verkene, og jeg oppfattet derfor hans avvisning som både urettferdig og sårende.

Hvor står da publikum i dette bildet? Skal en lekmann bedømme kvalitet, må hun støtte seg på sine egne kvalitetskriterier, og de vil sannsynligvis være styrt av intuisjon: Ga fremføringen meg noe? Ble jeg grepet av den? Opplevde jeg verket som nytt? Dette er emosjonelle kriterier, som jeg bevisst ikke har håndtert ovenfor, fordi de er enda mindre objektive enn dem jeg satte opp som eksempler. Men skal vår lytter høre på det som sies om en utøver i reklametekstene, vil hun ikke komme langt. Om de er i strid med det hun selv erfarte, vil hun oppleve en konflikt som hun kunne prøve å løse ved å si noe slikt som: «Ja, jeg har jo ikke så mye greie på det, det stemmer vel det.» Publikums meninger er slik lette å manipulere ved (mis)bruk av kvalitetskriterier. Bare et bevisst publikum, som stoler på sine egne kvalitetsbedømmelser, vil kunne skjære gjennom og avsløre dette.

Derfor er kvalitet, og hvordan man bedømmer kvalitet, så viktig innenfor musikken i dag. Kriteriene som brukes her, er et viktig maktmiddel for det etablerte musikklivet og bør utfordres. Prosjektet *Den tenkende musiker* hadde som formål å bidra til nettopp det.

Håkon Austbø er pianist og tidligere professor ved blant annet Norges musikkhøgskole. Seneste utgivelse: Chopin Now (Simax classics, 2015)

Kappleiken som arena for vurdering av slåttespel som estetisk uttrykk

Synnøve S. Bjørset

Som utøvar av tradisjonelt slåttespel på hardingfele var kappleiken i mange år min viktigaste formidlingsarena, og ein av mine viktigaste læringsarenaer. Seinare har kappleiken som arena for vurdering av estetiske uttrykk vore gjenstand for både refleksjon og undring. Kva representerer kvalitet i vurdering av slåttespel, og er vurderinga uavhengig av kontekst?

Fylkeskappleiken, Vestlandskappleiken, Landskappleiken. Her fekk eg høyre slåttespel frå mange ulike tradisjonsområde, og ikkje minst fekk eg høyre slåttespel forma ut frå ulike estetiske ideal. Eg opplevde at kvaliteten på framføringane kunne variere, men dei ulike tradisjonane, estetikane og slåtteformene hadde for meg ein verdi i seg sjølv.

På kappleikane fekk også mitt eige spel eit publikum. Det vart vurdert av formelt utnemnde dommarar – og av sjølvopnemnde dommarar i salen. Spelet, i mi individuelle utfolding, var gjenstand for både kollektive og individuelle vurderingar, og tilbakemeldingane eg fekk, har vore med på å forme estetikken min – eg har teke stilling til kva som representerer verdiar og kvalitet for meg, slik eg er eit individ i det kollektive.

Å konkurrere i musikk

Som institusjon har kappleiken spelt ei stor og viktig rolle innan den tradisjonelle folkemusikken. Sidan den første nasjonale kappleiken i hardingfelespel vart skipa til i 1896, har Landskappleiken etablert seg som ei årleg storhending og landets største arrangement innan folkemusikken. Her møtast utøvarar på alle nivå, i alle aldrar og frå dei aller fleste tradisjonsområde til kapping og sosialt samvære.

Eit retorisk spørsmål mange stiller, og jamvel freistar å svare på, er om det i det heile er mogleg å konkurrere i musikk. Eksistensen

av eit stort mangfald av musikkonkurransar innan alle sjangrar vitnar om at svaret må vere ja. Likevel vil ein som deltakar og dommar i ein konkurranse måtte einast om og ha ei felles forståing av nokre grunnleggande premiss: Kva er det ein konkurrerer i, og kva er *kriteria* for vurdering og dømning?

Dommarane på dei første kappleikane for over hundre år sidan var i all hovudsak folk frå dei høgare samfunnslaga og utøvarar/komponistar innan andre sjangrar. Vi veit lite om kva grunnlag vurderingane deira vart gjort på, men somme har freista påstanden om at dei hadde god kjennskap til slåttespel, då det jamt var allmenn semje om domsutfallet. Seinare vart det stilt andre krav til dommarane, og i dag er det i all hovudsak utøvarar frå folkemusikksjangeren som fyller dommarvervet.

I 1924 vart det ført dommarprotokoll på Landskappleiken, og denne fortel noko om kva dommarane la vekt på i vurderinga si. Omgrep som går att, er *tradisjon, takt, rytme, bogeføring, tonereinleik, dâm, friskleik, tempo/fart, stødleik, sermerkt og hugtakande*. Nokså opne omgrep, eller?

Å redusere musikk til ord

Musikk er som estetisk uttrykk ekstremt kompleks. Så kompleks at vi ved å lytte på langt nær klarar å ta inn alt. Endå mindre klarar vi å setje ord på det. Likevel gjer vi heile tida kvalitetsvurderingar ut frå ulike erfaringar, referansar og preferansar. Og vi gjer forsøk på å setje ord på det vi opplever som viktige føresetnader og verdiar.

Etter andre verdskrig vart det første dommarskjemaet utarbeidd, og det fortel at framføringa skulle vurderast ut frå dei tre hovudkategoriane *slåtteform, musikalsk framføring og teknikk*.

Dommarskjemaet har seinare vore gjenstand for mange diskusjonar, og somme har hevda at

«ein domar som kan sine ting, kjem like langt utan skjema». Kanskje er dette eit uttrykk for kjensla av å kome til kort og av å oppleve kategoriar så store og opne at dei samstundes blir utan innhald.

Likevel er dommarskjemaet med oss den dag i dag. Gjennom ulike revisjonar har det fått endra vurderingskategoriar på overordna nivå. Men mange av dei same parameterane går att – om enn i ny språkdrakt.

Språket i dommarskjemaet kan forståast som eit uttrykk for ein estetikk der ideala i stor grad er knytt til i kva grad musikken fyller ein bestemt funksjon. Historisk kjeldemateriale, som lydopptak, vitnar om at spelet har endra seg og stadig er i endring. Er vurderinga av kvalitet, kva som er god bogeføring, godt tempo, og kva som er særmerkt og hugtakande, annleis i dag enn for hundre år sidan?

Form som uttrykk for kvalitet

At slåtteforma var gjenstand for vurdering av kvalitet i spel, vil for mange vere ein framand tanke. Det er likevel slik at vi innan det tradisjonelle slåttespelet sjeldan snakkar om slåttar som verk, og endå sjeldnare om slåttar som ferdige verk som er felles utgangspunkt for alle tolkingar. Snarare er det snakk om ein musikalsk idé og eit konsept som er i kontinuerleg utvikling, samstundes som ein kjerne av kontinuitet gjer at vi over tid framleis identifiserer det som same slåtten. Det er altså ikkje *eitt* utgangspunkt, men ei rekkje av utgangspunkt som danner grunnlaget for ei slåtteform.

Vi kan difor sjå det tradisjonelle slåttespelet som ein heilskap der det skapande aspektet er svært sterkt til stades i framføringa, utan at dette må samanliknast eller forvekslast med dei improvisatoriske elementa vi i stor grad finn på motivnivå. Dette er eit grunnleggande kjenneteikn ved det tradisjonelle slåttespelet: Det utøvande og det skapande står i eit symbiotisk forhold til kvarandre. Og difor spelar slåtteforma ei rolle i vurderinga av kvalitet.

Teknikk og innhald som uttrykk for kvalitet

Det tradisjonelle slåttespelet er uløseleg knytt til dansen. Musikken representerer impuls som fører til reaksjon, og den tradisjonelle dansen rører seg til faste taktmønster i jamt tempo. Og ofte blir nettopp kvaliteten på slåttespelet vurdert ut frå dette: Korleis fungerer og relaterer spelet seg til det å vere dansemusikk?

Med ei slik forståing handlar vurdering av, til dømes, god bogeføring om i kva grad strøket, typen strøk og utføringa av strøket, tener til å skape rytmiske impulsar i samsvar med konseptet slåttespel som dansemusikk.

I rettleiinga til gjeldande dommarskjema kan vi om vurdering av teknikk lese følgjande:

Dommaren må leggje vekt på at slåttane vert spela med den takt og rytme dei bør ha etter tradisjonen. Ein fridom i høve til den strenge dansetakta kan tolast når det ikkje vert spelt til dans, så framt grunndraget i slåtten og rytmen ikkje går tapt. Det er viktig at spelmannen finn det tempoet som kler slåtten, og som høyrer heime i tradisjonen.

Men er tekniske ferdigheiter og forståing av konseptet *slåttespel* det same som kunstnarlege kvalitetar? Kor tid går slåttespelet over frå å vere «rett» til å bli opphøgd i ei større kunstnarleg eining? Har vi eigentleg eit presist språk for å skildre det abstrakte ei kunstnarleg oppleving og erfaring representerer?

Omgrep som verdiar og uttrykk for kvalitet i ulike kontekstar

Vel så interessant som å sjå på *kva* som blir vurdert, kan det vere å sjå på kva parameter ved eit estetisk uttrykk som ikkje er gjenstand for vurdering, i alle høve slik det kjem til uttrykk som eksisterande eller ikkje-eksisterande omgrep og kategoriar på dommarskjemaet.

Eg har undra meg over korleis eg i ein konsertsituasjon vurderer slåttespel annleis enn i ein kappleikssituasjon. Og eg opplever at eg på kappleiken vurderer berre fragment av det som elles er ei heilskapleg oppleving. Premissane for kappleiken er klare: Her skal dommaren vurdere kvalitet i ei framføring av tradisjonelt slåttespel. Konsertsituasjonen handlar for meg om mykje meir: Klarar utøveren på konserten å lage ei stemningskurve og ei dramatisk utvikling gjennom val av repertoar og gjennom intensiteten i repertoaret? Korleis stiller utøveren seg til det fysiske og abstrakte rommet? Korleis stiller utøveren seg til den munnlege kommentaren, som i den tradisjonelle folkemusikken har så stor plass? Kva attityde har utøveren, kven er ho?

Saman med den klingande musikken er dette viktige element som eg både medvite og umedvite gjer kvalitetsvurderingar av i ein konsertsituasjon. Det vil i praksis også seie at eg i ein konsertkontekst kan vurdere kvaliteten i ei musikalsk

framføring som høgare enn om den same framføringa hadde vore gjort i ein kappleikskontekst, eller omvendt.

Og med dette står det klart fram for meg at vurdering av kvalitet i musikk og estetiske erfaringar i stor grad avheng av kontekst dei står i.

Synnøve S. Bjørset er musikal, skribent og produsent. Ho arbeider som frilansar og som musikkarkivar ved Fylkesarkivet i Sogn og Fjordane.

Om å humle

Synne Skouen

Kvalitet og kultur: Jeg skal begrense temaet til å gjelde kvalitet i kunst. For kulturbegrepet er så omfattende. Hvis jeg spør meg hva norsk kultur er, er svaret kanskje at det er kunsten å overleve i Norge. Og fordi vi lever i en så underholdningsfokusert kultur, er det nesten så man får lyst til å spørre om ikke kunst også burde være del av det utvidete kulturbegrep.

Jeg skal holde meg til musikk, først og fremst definert som klassisk akademisk tradisjon, den jeg selv er oppvokst og utdannet i. Men heldigvis har båser åpnet seg, og gjerder mellom genre forvitret. Det profesjonelle, klassiske musikklivet er på sin side nesten hysterisk prestasjons- og kunnskapsrettet. Man behøver ikke være kulturminister for å bli gjort grusomt til latter etter å ha blandet en rattkjelke eller to inn i en filharmonisk tale. Det er fort gjort for noen hver å blamere seg og kjenne seg avkledd all ære – herav den angst som kan få en og annen til å skygge unna. Sånn sett bekjenner jeg meg gjerne til Arve Tellefsens lune påpekning av at når han hører noen i publikum klappe mellom satsene i en symfoni eller en sonate – noe som i enkelte kretser går for å være toppen av mangel på kvalitet og dannelse – da fryder han seg over at det er kommet noen nye publikummere til siden sist. Tellefsen gir her et utmerket eksempel på kunsten å overleve i Norge!

Musikalitet

På utøversiden herjer økte krav til virtuositet som uomgjengelige mål på kvalitet. Men det er noen paradokser her: Du kan sitte i konsertsalen og høre en verdensstjerne hive seg ut i de mest svimlende løp og mestre dem til fullkommenhet, og du er muligens imponert, men ikke nødvendigvis så berørt. Neste dag overværer du en elevkonsert på kulturskolen, og der hører du noe som ikke nødvendigvis er så virtuost ennå, men

du er himla berørt – enten det gjelder en liten vals av Chopin, eller lyden av en liten kvedar. Jeg tror dette er en særegen kvalitet i musikk. Den er uten alder. Det hender den rotes til av voksnes sans for apekatteri, som når en liten jente framføres i beste sendetid og synger aldeles som en durkdreven jazzsanger. Noen av oss har det litt vondt da.

Juryarbeid er ellers noe av det morsomste jeg vet. Ikke fordi det er lett å rangere kvalitet i musikk på en skala fra én til ti, av og til også på tvers av genrer, men fordi det å sitte i et lukket rom med kunnskapsrike folk og diskutere kvalitet, som regel gir ny innsikt og sjelden fører til avgrunnsdyp uenighet. Taktisk stemmegiving kan gi seg rare utslag, men jeg har sjelden opplevd at vi ikke er sammen om å gjenkjenne kvalitet når vi hører den. Begeistringen da! Men bak alle forsøk på å forklare den, via alle de konkrete kriterier som et musikalsk håndverk vitterlig også har, fins alltid også det som er aldeles ubegripelig. Det bare virker.

Traderte koder

Alle komponister kommer fra et sted inn til musikken. Jeg kommer fra pianokrakken og pleier å si at jeg ble komponist fordi jeg ikke hadde nerver til å bli musiker. Men nervene slipper ingen unna, selv om det er en fordel å ikke attpåtil måtte prestere noe med skjelvende armer og bein der oppe på podiet, når musikken til slutt er skrevet. Til den partiturbaserte musikken, som skal framføres av skolerte musikere, er det definitivt knyttet noen kvalitetskriterier som komponisten både har kontroll med og ikke har kontroll med. Du legger inn alt du kan og vet om kodet kommunikasjon, det vil si notasjon, helst også noe du ikke helt vet utfallet av. Men i siste instans er det musikernes tolkning som avgjør.

Det klassiske musikklivet har fra langt tilbake av vært så skoledannet og avhengig av traderinger fra mester til svenn, at det heller har dreiet seg om å klinge som alle andre enn om å skille seg ut, om særpreg. Det gjelder selvfølgelig særlig hvis du synger i kor eller spiller i orkester, men solister går heller ikke fri. Ikke komponisten heller, fordi musikerne står «mellom» notene og publikum, og dette forutsetter felles forståelse av det som er nedtegnet.

Et kort lite øyeblikk i historien, etter annen verdenskrig, ble det en kvalitet å gjøre alt annerledes, å permutere tradisjonen. Men det gikk ikke lange tiden før også modernismen ble en skole, med sine overleverte regler og tradisjoner. Senere er mye sluppet stilmessig fri igjen.

Den tiden det tar

Det hender jeg har misunt forfattere og bildekunstnere dette at når de er ferdig med et verk, kan det ikke rokkes ved: Der ligger boka, og der henger bildet på veggen, og sånn ble det. Men en bildekunstner jeg kjenner, nekter: Det kan for eksempel henge feil. Belysningen kan være mislykket. Mye kan gå galt. Dette misunner hun på sin side komponisten: musikkens direkteløype til vårt emosjonelle episenter. Samt at mens du fort kan avvise og gå videre fra et bilde uten å anstrenge deg for å komme det i møte, slipper du ikke så lett unna et nytt stykke musikk, i hvert fall om du er på konsert og sitter midt på raden. Musikk bestemmer selv tiden den tar – noe som vitterlig også kan oppleves som en provokasjon. Uansett har vi komponister en stor fordel framfor både forfattere og bildekunstnere. Vi har medspillerne våre, musikerne. For riktignok kan en urframføring komme uheldig ut, og da har komponisten lett for å skylde på seg selv. Det hender at det må gå noen år før en annen utøver plukker opp de glemte notene og ser kvaliteten i dem. Og da kan det skje at hun som skrev dem, får sitt lykkeligste øyeblikk: at musikeren ikke bare har sett hva komponisten ville, men også noe annet, noe mer, og simpelthen løfter musikken. For komponisten kjenner ikke nødvendigvis sannheten om sitt eget verk. Det er derfor kvaliteten på en urframføring – eller for den saks skyld mangelen på en urframføring – kan bli så avgjørende. Det sies at en kunstner aldri er bedre enn sitt siste verk, men det er ikke sant. En kunstner er faktisk aldri bedre enn sitt *neste* verk, for det er bare petimetre som ville klare å skrive det samme verket om igjen.

En dyd av tvil

Mens musikere kan klare seg godt uten en levende komponist – fordi det fins så mange store døde – betyr en levende musiker med andre ord all verden for en komponist. Et nytt verk framføres i tillegg gjerne side om side med en Beethoven eller en Mahler. «Konkurransen» er tøff. I disse dager, da alle kunstnere også skal være gründere – eller uselvstendige næringsdrivende, som jeg liker å kalle oss – og ikke bør stille sitt lys under en skjepe, men helst framstå med selgerens uimotståelige sjarm – da kommer en særlig kvalitet ved god kunst ikke til sin rett. Denne kvaliteten heter tvil. En kunstner det er noe ved, tviler stort sett hele tiden. Det fins noen korte, lykkelige, inspirerte, stormannsgale øyeblikk som definitivt er hausset for mye opp som mal og ideal i historien. Men hverdagene er mange og halmen lang. Derfor er en selvskrytende kunstner stort sett en kuriositet og ikke helt til å tro på.

Fornemmelse av form

Der man klamrer seg fast oppe på skuldrene til formidable forbilder, hvordan unngår man å ramle ned? For min del identifiserer jeg meg med humla. Jeg humler. Det vil si at jeg later som jeg ikke vet at jeg ikke kan fly, enn si er noe geni. Derfor flyr jeg, derfor arbeider jeg hver dag. Stort sett forfølger jeg fornemmelser av form. Jeg har alltid i begynnelsen av et stykke en fornemmelse av form. Denne fornemmelsen kan ta meg i mange retninger, og jeg er egentlig like nysgjerrig hver gang. Den handler også om å stå imot fristelser – fristelsen til å ville imponere, til å nøye seg med det pene istedenfor det (stygg)vakre, eller til å satse på det sikre framfor det uvisse. Fornemmelsen av form springer ut av ytre og indre betingelser, og stimuleres av begrensninger i oppdraget. For eksempel tid, sted, besetning. Jo mer konkret utgangspunktet er, jo friere er flukten. Jeg kan i grunnen si at disse kvalitetene, som bestemmer mitt eget arbeid, også styrer hva jeg leter etter i andres verk.

Det er ellers typisk for en komponist å være opptatt av isolasjon. Bare se for dere komponisthyttene i historien – Griegs nede ved vannet på Trolldaugen, for eksempel – og alt man gjør for å ikke bli forstyrret. Jeg har min egen teori om det der. Det er ikke det at komponisten ikke vil høre lyden av noe annet. Komponisten vil ikke bli hørt selv. For den aller viktigste kvaliteten i skapende arbeid er mangelen på selvsensur. Du må våge å slippe selv den enkleste lille

idéen opp og fram. Den kan kanskje bli til noe hvis du ikke straks dreper den. Men noen av oss komponerer ikke bare inni hodet, vi herjer for eksempel også ved et piano, og nåde den som hører humla da!

Synne Skouen er komponist og arbeider for tiden med en kammeropera bestilt av Den Norske Opera & Ballett. Hun er også spaltist i Aftenposten og var formann i Norsk Komponistforening fra 2002–2006.

Eksperimentell praksis – eksperimentell vurdering?

Tanja Orning

Hvordan forholder man seg til kunstneriske uttrykk som man kanskje ennå ikke har begreper for å beskrive? Krever pluralismen i samtidsmusikken i dag et større mangfold av kvalitetskriterier? Og endrer kvalitetskriteriene seg når jeg flytter mellom ulike posisjoner: som cellist, lytter og forsker? La meg starte med tre eksempler fra mitt arbeid.

I

Mens jeg spiller *Study for String Instrument #3* (2009) av Simon Steen-Andersen, projiseres en forhåndsinnspilt video av celloen og meg selv på celloen og meg selv i størrelse 1:1. Jeg spiller en nøyaktig koreografert duo med min dobbeltgjenger, og det viktigste premisset for at stykket skal fungere, er at jeg beveger meg helt synkront og asynkront med videocellisten i nøyaktig innøvde bevegelser med videocellisten. Musikken består av en repetitiv støylyd fra en preparert bue og et pizzicatoparti. Lyden fremkommer som resultat av bevegelsen. Bevegelsen er i dette stykket tatt inn som et autonomt parameter, et kompositorisk materiale.

II

I Laurence Cranes *John White in Berlin* (2003) utholder fire e-bower i flygelet en septimakkord nesten gjennomgående. I det 15 minutter lange stykket for piano, elgitar, cello og cymbal/tamtam er et meget sparsommelig musikalsk materiale lagt ut, noen få (tonale) akkorder og flageolter gjentas om og om igjen. På ett plan kan man si at dette er enkel musikk, men intonasjonen og klangfargene må være optimale hvis denne musikken skal skinne og ikke bli grå og intetsigende. Kvaliteten på og utførelsen av klangen er musikkens bærende element.

III

Donaueshinger Musiktage, 2012: Verket *MUSIK* av Trond Reinholdsen urforeføres av asamisimasa og komponisten. Det åpner med at komponisten presenterer ledemotiver som «krise i samtidsmusikken», «å redde den tyske ånd fra den nordiske naivismen» og «den mannlige orgasmen». I løpet av det halvtimes lange verket problematiserer Reinholdsen sentrale elementer i samtidsmusikken som institusjon, samtidig som han viser at han behersker sjangeren til finger-spissene og attpåtil er i stand til å fornye den. Han kommenterer fortløpende hva publikum skal høre etter, og han gjør narr av den streben etter å være nyskapende som preger mye av samtidsmusikken. Etterhvert gjør han musikerne overflødige, han simpelthen skriver dem ut av verket, han er lei av å være avhengig av deres goodwill, han vil heller ha en feiring av datamaskinen, som han bruker i en PowerPoint-presentasjon. En forhåndsinnspilt feiende kantate, som takker festivalsjefen for å hjelpe komponisten i hans karriere, bygger opp mot et brudd der han henter liksomavføring opp av buksen som han smører inn i ansiktet sitt mens han febrilsk gjentar ordet «underholdning». En film som skal forestille backstage, tar over, der vi hører Wagnerinspirert musikk ispedd Xenakis. Institusjonen, representert ved en frosk som spiser penger, sier «tenk på din karriere». Krisen i samtidsmusikken er et faktum, og fra en apokalyptisk tilstand stiger figuren «Die Ideale» frem, akkompagnert av englemusikk. Verket slutter med at Reinholdsen (på filmen) holder opp et bilde av komponisten Colon Nancarrow foran ansiktet.

Kvalitet i materiale og håndverk

Fra Schönbergs utsagn om ny musikk «nie erhörte Klänge» i 1912 har grunnpremisset for ny musikk vært at den nettopp «skal være ny» – ny på den måten at den opponerer mot noe gammelt. Materialeestetikken har vært rådende, det vil si at nyskaping finner sted i det musikalske materialet. Dette kravet til stadig nyskaping førte til at materialfremskritt har vært synonymt med kvalitet i samtidsmusikk. Å vurdere ut fra materialet har vært (og er) utbredt: å se på kompositoriske teknikker, form og struktur og hvilket klangmateriale som er i bruk. Materialfremskritt innebærer også nye lydkilder, som støy og elektroniske lyder, slik de blant annet blir brukt i *Musique concrète*, og utvidede spilleteknikker, som i for eksempel Helmut Lachenmanns *Instrumentale musique concrète*. Cages 4'33" fra 1952 representerer et vannskille – alle lyder innrammet i konsertkonteksten kan være musikalsk materiale, selv om pianisten sitter urørlig gjennom hele verket.

Musikkososiologen Theodor Adorno beskrev *materiale* som noe som er i stadig dialog med historien og den sosiale konteksten. Samfunnet reflekteres implisitt i materialet fordi det filtreres gjennom komponistens erfaringer, og på denne måten vil materialet alltid ha en historisk dimensjon. I dette perspektivet er tidligere tiders stiler isolert sett tømt for mening. Et senromantisk tonedikt eller en sonate i neoklassisk stil skrevet i dag, kan være ypperlig utført stilistisk, men hvilken estetisk verdi det har for oss, er et annet spørsmål. Slike stiløvelser vil i ytterste konsekvens forbli kun stiløvelser fordi de ikke bringer inn en dialog med samtiden. I verker der eldre stiler blir brukt som sitater eller referanser i en musikalsk diskusjon, stiller det seg annerledes. Da oppstår et dialektisk forhold, noe som åpner opp for at musikken kan ha et kritisk potensial. Dette modernistiske bakteppet kommer tydelig frem i debattene om samtidsmusikk, som ofte dreier seg om skillene mellom kvalitet i musikken (autonomiestetikk) versus konteksten (relasjonell/heteronomiestetikk), og modernisme versus tradisjon.¹

Godt håndverk sidestilles overraskende ofte med god kvalitet. I overflødigshornet av klanglig materiale og estetiske retninger tilgjengelig i dag, er det ingen mangel på godt utførte orkestreringer og solide komposisjoner i tråd med tradisjonelle stiler og teknikker. I hvilken grad de

er epigoner eller originaler, derimot, kan og bør diskuteres.

Kvalitet i ideen og relasjonen

Etter hvert som det gamle verk- og materialparadigmet har blitt for snevert, har vi i de siste årtier sett at søkelyset har flyttet seg fra hvordan verkene er skapt, til hvilken estetisk substans de innehar. Den tyske filosofen Harry Lehmann kaller dette en *gehalt-estetisk vending* (*Gehalt*: innhold, verdi, kvalitet).² Han beskriver en vending fra *absolutt musikk* til *relasjonell musikk*. Den relasjonelle musikken er beslektet med programmusikk, men der Nietzsches tekster ligger som et implisitt bakteppe i Strauss' *Also Sprach Zarathustra*, beholder den relasjonelle musikken sitt forhold til verden, den refererer til noe som ikke er musikk. Derfor kan den også kalles *virkelighetsmusikk*, der virkeligheten i form av lydfiler, samples, videosnutter eller bilder er inkorporert i verket. I Pierre Schaeffers *Chemin de fer* hører vi for eksempel lokomotivet tydelig, og derfor er dette relasjonell musikk, mens i verker der opptak, stemmer eller bilder er transformert til musikalsk materiale, forblir det absolutt musikk.

Også den konseptuelle musikken med sine røtter i avantgarden, *Dada* og *Fluxus*, har fått et nytt oppsving og gjør det mulig å artikulere nye ideer og bringe samfunnet inn i musikken. Innenfor denne retningen kan vi se musikk som tematiserer samfunnsfenomener som børsnøtinger (Johannes Kreidlers *Charts Music*), copyright og utnyttning av arbeidskraft i den tredje verden (Kreidlers *Fremdarbeit*), overvåking og krigføring (Stefan Prins' *Generation Kill*) og hjernebølger (Luciers *Music for a solo Western Man*). I denne musikken kan ideen bak verket fremstå som viktigere og av større betydning for kvaliteten enn resultatet (den tekniske eller håndverksmessige utformingen av musikken). Den tyske komponisten Johannes Kreidler ser seg selv i en forlengelse av den historiske materialeestetikken i sin påstand om at kontekstualisering og kobling av musikken til virkeligheten ikke bare er et unngåelig faktum, men faktisk er det nye *materialet*.³

1 Se debattene på Ballade.no fra 2009, www.ballade.no/sak/de-komfortable-skyklappene/, og 2015 www.ballade.no/sak/ny-musikk-og-kvalitet/ (hentet 28.01.2016).

2 Harry Lehmann: *Die digitale Revolution der Musik. Eine Musikphilosophie*, Mainz: Schott Music, Oktober 2012.

3 Johannes Kreidler: «Der erweiterte Musikbegriff», i Katalog zu den Donaueschinger Musiktagen 2014, www.kreidler-net.de/theorie/kreidler_der_erweiterte_musikbegriff.pdf (hentet 28.01.2016).

Kvalitet i utøvelsen

Som cellist og musikkforsker har jeg flere ulike lytteperspektiver i møtet med samtidsmusikk. Posisjonen fra celloen gir meg på mange måter en dyp innsikt i musikken jeg tilbringer lang tid med. Selv om dette er en privilegert posisjon, begrenser den riktignok den helhetlige lytteopplevelsen ved at den er subjektiv og dessuten knyttet til mine egne spillehandlinger. Prosessen med å øve inn et verk, å gjøre det til sitt eget for så å fremføre det, skaper blindsoner. Egenskaper som kan gjøre et verk interessant og utfordrende å spille, kan samtidig ha lav kunstnerisk verdi. Idiomaticke og musikantiske verk med høy kvalitet på komponisthåndverket er ofte spennende å spille, men kan samtidig være estetisk uinteressante. Den ekstremt nøyaktige og individuelle intoneringen av kvarttoner i et spektralt orkesterverk av Gerard Grisey kan virke meningsløs for en orkestermusiker, som ikke opplever sin betydning for helhetens kvalitet. Vi ser også verker som gjennom sine nye tekniske krav problematiserer og reformulerer instrumentalpraksisen for utøverne, noe som representerer en ny form for kvalitet innenfor fremføringspraksis. Fra andre posisjoner, som lytter eller musikkforsker, lytter jeg til musikken utenfra, med et annet overskudd for detaljer og helhet. Men musikerpraksisen gir en særegen tilgang til kvalitetsvurderinger, også i relasjonen til publikum, der verk, fremføring og tolkning blir satt i spill i møte med en offentlighet.

I den offentlige kvalitetsvurderingen av samtidsmusikk fokuserer anmelderen oftest på verket; det er komponistens intensjon og utvikling som vurderes. Selv om verket sjelden vurderes i skriftlig form, men snarere i en klingende form (fremført enten på konsert eller som opptak), ser vi ofte at utøvelse overhodet ikke nevnes. På mange måter kan man se denne mangelen på innreflektering av det utøvende som en overleveling fra 1800-tallets kunstnerideal og det tilhørende verkbegrepet, hvor det ble etablert et skille mellom *det skapende* og *det utøvende*. Til tross for hundre års eksperimentering i samtidsmusikkens tegn står verkbegrepet fremdeles klippefast. Det paradoksale er at innen klassisk musikk er kritikere og lyttere som oftest mye mer interessert i å høre og vurdere Anne-Sophie Mutters *nytolkning* av Brahms' fiolinkonsert enn *verket*, som mange kjenner ut og inn. I en helt ny komposisjon foreligger det ikke flere tolkninger, så da er det selve verket som har nyhetens interesse. Men er *selve verket* adskilt fra fremførelsen? Er fremførelsen kun en mediering av verkets tilsyne-

komst? Det ligger et stort potensial i å utvikle og nyansere begrepsapparatet rundt hva utøvelse og formingen av klingende musikk betyr i et verk, og hvordan og hva disse grunnleggende dimensjonene utgjør av kvalitet i verket.

Om det er mulig å skille mellom verk og fremførelse, er et grunnleggende ontologisk spørsmål musikkvitenskapen har befattet seg mye med, der analyseobjektet «verket som skrift» i et partitur er blitt holdt opp mot «verket som fremført». I samtidsmusikk etter andre verdenskrig er det blitt eksperimentert mye med notasjonsformer og spilleteknikker, noe som har ført til at partituret ofte fremstår som preskriptivt (tegn som forteller deg hva du skal gjøre, og hvordan du skal bevege deg) heller en deskriptivt (konvensjonell notasjon som beskriver parametere som tonehøyde, rytme osv.). På denne måten bringes utøvelsen inn i verket som et avgjørende parameter for verkets tilblivelse, og vi kan ikke lenger se partitur og utøvelse som adskilte enheter. Utøveren og utøvelsen er immanent i verket, så å si som kompositorisk materiale. En variasjon over dette er personspeifikke verk – med utøvere som utvikler verk i tett samarbeid med komponisten. Her oppstår glidende overganger mellom det skapende og det utøvende, og de unike egenskapene og kvalitetene til utøveren vil i enkelte tilfeller farge verket i så stor grad at det kan være uaktuelt for andre å spille verket. I ytterste konsekvens er utøveren verket. Denne performative vendingen krever en ny bevissthet i diskusjonen rundt kvalitet, og også en utvidelse av vurderingskriteriene. Diskusjoner om *Werktreue* (lojalitet ovenfor verket) og *Texttreue* forutsetter tradisjonelle arbeidsdelinger (komponisten som skapende, utøveren som reproduserende) og medfølgende hierarkier, som ofte kan skape ufruktbare motsetninger i vurderingene av kvalitet.

Kvalitet i vurdering

Med økende tverrfaglighet og retninger som går mot det multimediale i samtidsmusikken må vi snakke om et utvidet musikkbegrep. Vi kan se at deler av samtidsmusikken har sprenget seg ut av den påståtte «modernistiske boblen» og befatter seg nå mer aktivt med samtiden. Vi må derfor forlate det tradisjonelle rammeverket til absolutt musikk og se på flere kriterier i vurderingen – hvilke spørsmål verket stiller. Verkene inngår i en diskusjon om seg selv og sin kontekst, om utøver, skaper og publikum, men de trenger et tilsvarende dialog for at refleksjonen skal kunne utvikles. Samtidsmusikk er et neglisjert stebarn i floraen av

kunstarter, noe som kommer til uttrykk i en smal offentlig diskurs. Å vurdere er å tolke, å tolke er å diskutere – diskusjon på fagfeltet er det vi trenger for å bryne oss og utvikle oss. Utsagn om musikk er performative, i slekt med og blir ofte sidestilt med musikken selv. En eksperimentell praksis fordrer også en eksperimentell vurdering. Samtidsmusikk er en praksis i tilblivelse – det står noe på spill! Vi trenger et større faglig fellesskap, en videre og bredere diskurs, som kan gi oss nye perspektiver og innsikter, nytt vokabular, nye begreper og opplevelser om hva samtidsmusikk kan være og kan bli.

Tanja Orning er cellist og postdoktor ved Norges musikkhøgskole. Siste publikasjon: «The ethics of performance practice in complex music after 1945», i Guldbrandsen og Johnson (red.): Transformations of Musical Modernism (Cambridge University Press). Sammen med ensemblet asamisimasa fikk hun Spellemann 2015 for platen Neon Forest Space – asamisimasa plays the music of Øyvind Torvund.

Det abstrakte justervesen. Et essay om kvalitetsbegrepet i den moderne musikkverden

Bent Sæther

Til sammen utgjør alle vurderinger av kvalitet innen musikk – både saklige og tilsynelatende usaklige sådanne – et meget komplekst totalbilde som gjør det nærmest umulig å etablere generelle kvalitative normer som kan brukes på kryss av musikalske stilarter: Opplevelse av kvalitet i musikk er et subjektivt anliggende.

Visst finnes det faglige og kunstneriske parametere som kan gi en pekepinn på hvorvidt noe er «bra» eller ikke, men i en kvalitativ analyse av moderne musikk kommer også en del ukvantifiserbare elementer inn i bildet, som – spesielt nå i en postmoderne, digitalisert samtid – gjør helhetsbildet ekstremt sammensatt.

Noen sider ved musikk og musikkproduksjon har dog etablerte normer som man ofte forholder seg til. For eksempel er «god lyd» noe som har blitt kvantifisert nok til at det finnes et slags grensesnitt de fleste forholder seg til i en kvalitativ bedømming av et musikkstykke. Det blir ofte mye tåkeprat og leting etter beskrivende termer når man skal gi disse verdiene navn, men en slags tilnærmet naturlighet og akustisk korrekt klang er gjerne ansett som bra, og en velbalansert frekvensgang, der få frekvenser kranbler om plass i lydbildet, er ofte ønskede kvaliteter uansett musikkstil. Det er dog sjangeravhengig hvor viktig dette er, og unntak finnes selvsagt, som oftest hos artister eller publikum tilhørende «undergrunns-» eller «alternativmiljøer», der forkastelse av normer ofte er en viktig del av det totale uttrykket og musikken ofte kun én av flere markører.

Jeg jobber som låtskriver, artist og produsent og har derfor en løpende diskusjon med både meg selv, mine samarbeidspartnere og mine klienter omkring disse tingene. For min egen del griper kvalitetsbegrepet inn som et slags abstrakt justervesen, der min egen smak er lovtekst. Der-

for virker det forskjellig alt etter hvilken fase jeg er i: Låtskriveren har andre kvalitative parametere han bryr seg om, enn fremføreren, som egentlig kranbler mest med arrangøren, som igjen stadig blir justert av produsenten – og på turné sitter ofte musikeren frustrert igjen med Svarteper og rynker på nesa over hele stasen!

Med komponistskoene på er det ofte klangen av to eller fler akkorder i en gitt rekkefølge som forløser en idé og avgjør om noe blir utviklet til en ferdig låt eller ikke. Man fornemmer en kvalitet der inne i klangen et sted og bruker siden det man trenger av tid til å meisle vekk det som ikke hører hjemme, og til å videreutvikle det som føles rett. Dette er en prosess som tar tid, og som fortsetter helt til man forhåpentligvis sitter igjen med noe som ligner på det man fornemmet helt i starten av prosessen. Melodi- og akkordvalg er estetiske verdier som tas ut fra personlige preferanser i nuet, men som modereres av stilistiske hensyn, av kommersielle antagelser, eller rett og slett fordi noe for eksempel blir for spillteknisk utfordrende til å være funksjonelt.

Når det gjelder låtskriving, har flere ting innflytelse når jeg avgjør om en låt ble bra eller ikke. Fant jeg igjen urimpulsen? Hvis ikke: Kom det noe bedre ut av letinga? Går låten opp ifølge mine egne estetiske normer, og fant den sin innebygde «zen»? Har den «bein», det vil si: Er den åpen nok til at den kan videreutvikles live uten å miste kjerne kvaliteten sin? Blir jeg fremdeles litt overrasket på det stedet der den akkorden kommer? Fungerer tekst og musikk optimalt sammen? Et cetera, et cetera. Det er med andre ord mange forskjellige måter å vurdere kvalitet i egen musikk på, og det man personlig er mest opptatt av innenfor fagfeltet, vil gjerne være det aspektet man vektlegger tyngst.

Lytters forventninger spiller også en stor rolle, men lytterens oppfattelse er nok oftest mer et spørsmål om arrangement enn om selve komposisjonen. Her inngår spørsmål om både utenommusikalsk kontekst så vel som toneart, instrumentering, filigransarbeid (kor, pynt) og stilart. Dette er ting som ofte har vel så mye å si for hvordan en låt oppfattes og bedømmes, som det melodi og harmonikk har. Alle musikalske stilarter har sine stilavhengige normer og regler, og hva man ønsker å fremstå som, er ofte med å på avgjøre hvilke valg som tas. Passer låten for sitt tiltenkte publikum, eller går den på tvers av lytterens forventning? Bommer man på dette, spiller det liten rolle hvor velspilt den er, hvor bra lyd den har, eller hvor harmonisk velutviklet den er!

Spilletekniske ferdigheter brukte å være viktig for hvordan rock og pop ble bedømt, men dette kriteriet ble mer eller mindre forkastet med pønken. I dag er det snarere slik at om et band er ansett som «flink», er det bare interessant for andre musikere, og knapt nok da.

Ekte, spilte fioliner har selvfølgelig en helt annen kvalitet enn syntetiske fioliner fra et samplearkiv eller en synthesizer, men per i dag blir disse av de fleste ansett som nettopp forskjellige kvaliteter – forskjellige, men likeverdige farger uten noen slags innebygd hierarkisk egenverdi. Setting er konge, og klangen av lydkilden og hvordan den passer inn med resten av lyduniverset, er viktigere enn hvor den kommer fra.

Moderne opptaks- og redigeringsteknikk har også gjort musikerens spilltekniske kvaliteter mindre viktige. En hvilken som helst person med helt gjennomsnittlig økonomi har i dag råd til å kjøpe *state of the art* innspillingsutstyr. Bruker-grensesnittet har blitt så enkelt at han også har muligheten til å lære seg det som trengs for å lage en plate på noen dager, hvis han er sånn nogen lunde datakyndig. Mulighetene innen lydmanipulasjon er uendelige og grenseløse selv for menigmann: Alt kan fikses, og man trenger ikke noe annet enn tålmodighet og ambisjon for å lage spillbare lydfiler av tilstrekkelig teknisk kvalitet. Man behøver ikke annet enn en YouTube-konto for å publisere det man lager, heller: Plateselskapenes rolle som forvalter i musikkens kommersielle verden er forminsket betraktelig de siste femten årene, og de fleste hører mer musikk gratis på nett (eller for en symbolsk slump hos en streamingtjeneste) enn de hører på stereoanlegg i stua.

Den tradisjonelle «plateprodusenten» ble ansatt av plateselskapet for å velge repertoar og arrangør for en artist, og jobben besto i å skape

et salgbart produkt med disse midlene. Dette har forandret seg såpass mye at det eneste som vel kanskje fremdeles er likt, er kravet om å fremstille en master til mangfoldiggjørelse. Utover dette er produsentjobben avhengig av hva klienten ønsker. Som produsent på diverse plater oppigjennom årene har jeg gjort alt fra å skrive/arrangere låter for artist via å bedrive rent synsarbeid og psykologisk støttekontaktinnsats for dem i deres arbeid til å fysisk synge og spille på platene deres, så det finnes ingen faste regler for hva jobben går ut på. Å være et uhildet øre utenfra er vel ansett som kjerneoppgaven, men hver eneste klient har forskjellige behov og krav, noe som gjør det til en fasinerende og allsidig jobb.

Oftest tar man et oppdrag fordi man har et forhold til klientens musikk fra før og tror man har en formening om hva som er den beste måten å hjelpe klienten videre i sin musikalske karriere på. Personlig har jeg stort sett prøvd å styre innspillingene jeg har produsert, i retning av de sidene jeg synes er de mest interessante ved klientens musikk, noe som for eksempel har bidratt til å gjøre DumDum Boys mer rufsete og DeLillos mørkere og mer alvorlige. Muligens. Om dette er rett måte å produsere på, avhenger selvsagt av hva klienten er opptatt av: Er det å bli spilt mest mulig på radio, eller er det andre musikalske drifter som driver prosessene? Er det kunst eller kommers, liksom. Som regel er svaret et sted midt imellom, men grensene for hva som er hva – og hva som er viktigst –, er høyst flyttbare, og de aller fleste artister skjener litt både hit og dit når de tar sine avgjørelser.

Dette er sider som i tillegg til tid, økonomi og annet bør tas med i betraktning når man avgjør om man skal bli med på en produksjon eller ikke: Det er nok viktig å kjenne seg selv og sine evner/interesser før man begir seg ut på eventyr for andres penger, og det er viktig å anerkjenne klientens forståelse av kvalitet før man begynner å rote rundt i dens univers. Å opprette et felles referansevokabular tidlig i fasen er for eksempel bestandig smart – er man enige om hva det er man liker med andre artister, er det enklere å finne løsninger man ønsker for sin egen musikk.

Hvordan kvalitet bedømmes innen moderne musikk, avhenger helt av hvordan den blir spilt, hvem den blir spilt av, og hvordan den blir presentert for lytter. Det populærmusikalske feltet er per i dag så fragmentert at man ikke engang kan si at det finnes en musikalsk «mainstream» som definerer hva «folk flest» liker og bruker. Fragmenteringa gjør også sitt til at kvalitetsbegrepene blir relevante innenfor stadig flere sjangre

og stilarter og samtidig mindre generelle. MP3-filas inntog som foretrukket lydbærer har også forandret kriteriene for kvalitet: Det virker som volum er viktigere enn noe annet, og forringelsen av lyden som oppstår i datakomprimeringa i en MP3, er nå snarere norm enn unntak. Gammeldags forståelse av «hi-fi» blir derfor mer og mer et nisjeanliggende for de over gjennomsnittet interesserte og er ikke en kvalitet som den gjennomsnittlige lytter synes å bry seg nevneverdig om.

Vinylens tilbakekomst som hipsterens foretrukne lydbærer er et godt bevis: En ukomprimert datafil er beviselig en bedre lydbærer enn en vinylplate, men den har hverken materialitet eller kontekst og oppleves derfor som mindreverdige. Folk stjeler lydfiler fra internett uten å tenke seg om to ganger, men bruker flere hundre kroner på en vinyl-LP – i hvert fall hvis de får med MP3-fila på kjøpet, så de kan høre på den på smarttelefonen sin mens de trener.

Kvalitetsbegrepet innen musikkproduksjon er så avhengig av tid, sted og sammenheng at det

nesten blir irrelevant. I det postmoderne samfunnet har musikk i stor grad opphørt å være identitetsmarkør, og alle liker all slags musikk uten at det har noen innvirkning på hvordan individet oppfattes av seg selv og andre. Derfor blir kvalitet bedømt ut fra hva den konkrete musikken får lytteren til å føle: Hva ligner det på? Stemmer det med forventningene jeg har? Kan jeg sette det i en kontekst som tiltaler meg? Er den god sett i lys av hva den utgir seg for å være, eller det artisten påstår/ønsker at den skal være?

Om noe er bra eller ikke, er sjelden avhengig av om det er normativt godt spilt eller godt produsert, men stadig oftere av hvilken kontekst det blir presentert i, hvordan og av hvem. Bekrefter musikken vårt selvbilde og gir oss det vi ønsker å få av den, er den god, uansett.

Bent Sæther er bassist, vokalist og låtskriver i Motorpsycho. Motorpsychos siste plateutgivelse heter The Tower (Rune Grammofon / Stickman Records, 2017).

Images from the inside, what is quality

Lotte Konow Lund

Jeg har hatt et årlig frivillig tegnekurs i Bredtveit kvinnefengsel i ni år, og har laget tegninger som følge av samtale vi har når vi jobber. Da jeg fikk forespørselen fra Kulturrådet om å skrive et essay med tema «hva er kvalitet», bestemte jeg meg for å spørre kvinnene i Bredtveit om dette.

Tegningene er et resultat av samtaler over fem uker, to dager i uka. Det er interessant å spørre noen som ikke har noe, ikke engang frihet til å leve sitt eget liv, hvordan de definerer kvalitet. Det gjør noe med spørsmålet.

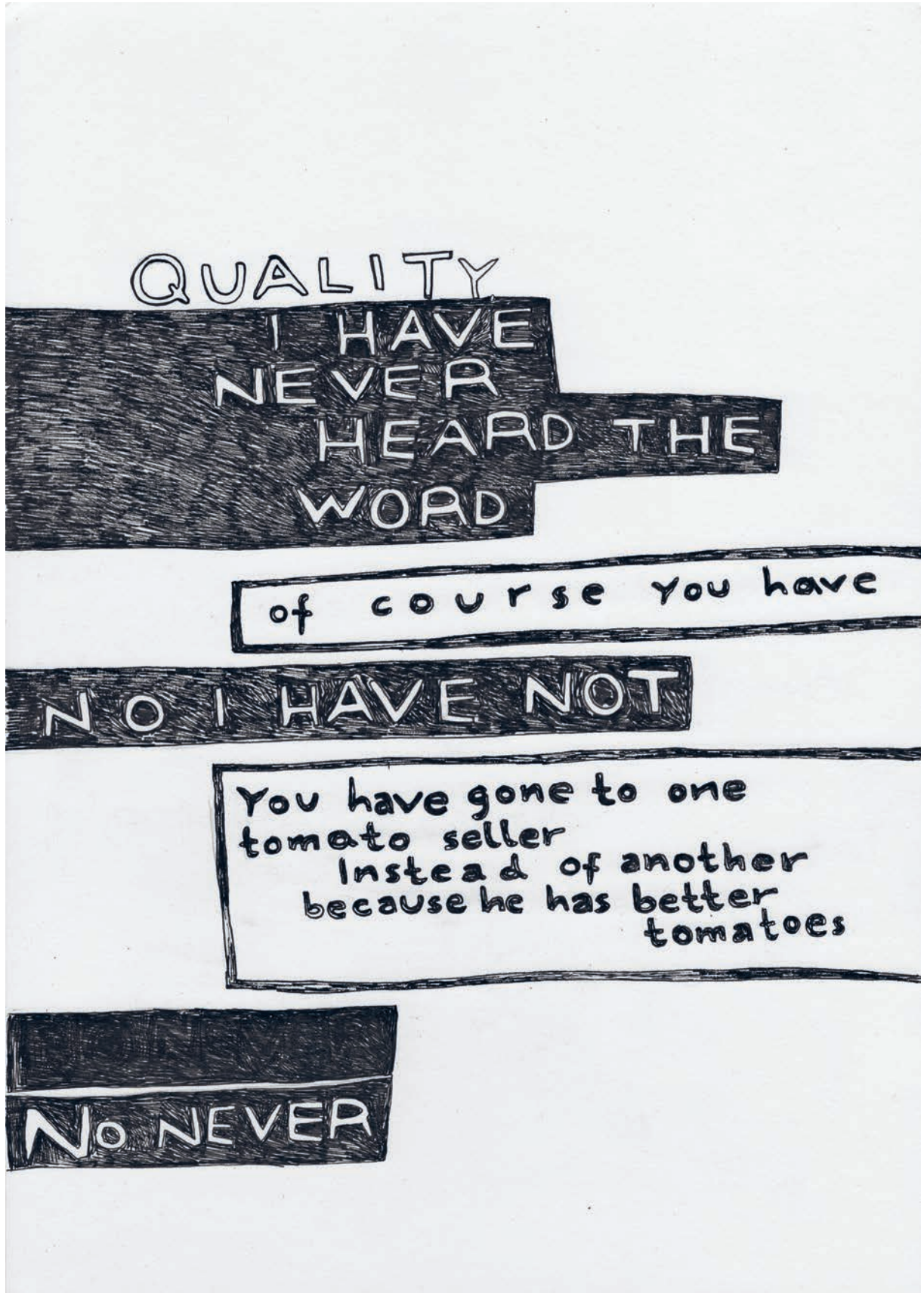
Dette er altså mitt svar til Kulturrådet.

Lotte Konow Lund er maler, tegner og videokunstner. Hun vokste opp i Bergen, og har sin utdannelse fra Kunstakademiet i Oslo. Konow Lund er innkjøpt av Museet for samtidskunst og Kulturrådet. Hun har bl.a. hatt separatutstillinger på Galleri Wohnmaschine i Berlin, Stenersenmuseet og Galleri Wang i Oslo og vært representert på kollektivutstillinger som Kunsternes Hus, Moderna Museet i Stockholm, Louisiana Museum of Modern Art, Pratt Manhattan Gallery i New York, Essor Gallery i London, 1st Athens Biennale i Athen, Henie Onstad Kunstsenter, Astrup Fearnley Museet og Museet for Samtidskunst. Tegningene Images from the inside ble vist som en del av utstillingen Hold allting kjært på Henie Onstad Kunstsenter i 2016, hennes hittil største separatutstilling.

Lotte Konow Lund, Images from the inside, what is quality 1-6, 2016. © Lotte Konow Lund / BONO 2017

I NEVER KNOW
THE QUALITY OF THE
DOPPEL IT IS A MATTER
OF TRUST

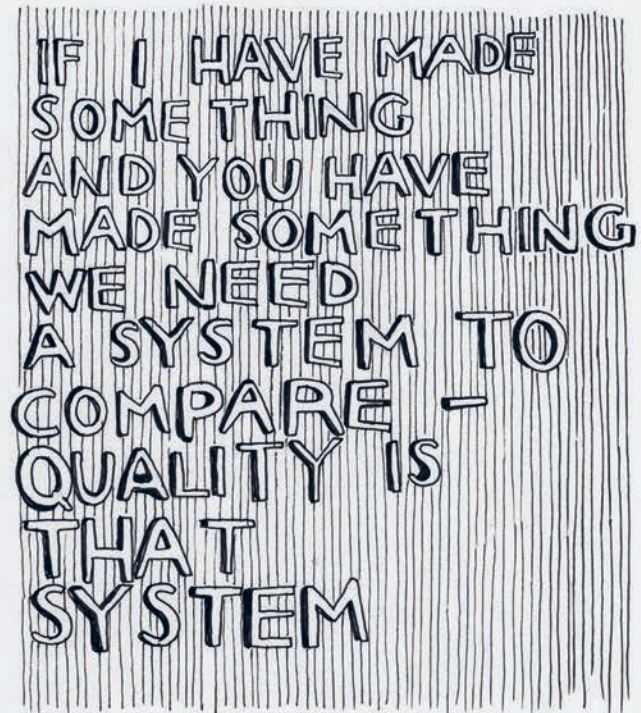




EUROPEAN
QUALITY
GENUINE LEATHER
ASIAN COPY
AFRICAN
QUALITY
ALWAYS PLASTIC



YOU CAN GET IN TO A
REALLY GOOD SCHOOL, LI
KE HARVARD AND STILL
NOT GET A QUALITY
EDUCATION BECAUSE
IT IS ALL IN YOUR EFF
ORT
THIS IS WHAT I TELL MY
CHILDREN.

A hand-drawn graphic consisting of a rectangular area filled with vertical lines. Inside this area, the text "IF I HAVE MADE SOMETHING AND YOU HAVE MADE SOMETHING WE NEED A SYSTEM TO COMPARE - QUALITY IS THAT SYSTEM" is written in a hand-drawn, blocky font.

IF I HAVE MADE
SOMETHING
AND YOU HAVE
MADE SOMETHING
WE NEED
A SYSTEM TO
COMPARE -
QUALITY IS
THAT
SYSTEM



LET'S SAY THERE IS A BOTTLE
OF GOOD FINNISH VODKA

AND THEN SOMEBODY STARTS
TO COPY THE CONTENT
COPY AND COPY AND COPY
EVENTUALLY THE COPY
IS PURE POISON
THE LOSS OF QUALITY
CAN MEASURE QUALITY

Kvalitet

Aleksi Wildhagen

Frihet finnes ikke fysisk, kun som idé.

Jeg skal altså snakke om «kvalitet», og la meg da begynne med å foreslå at kvalitet er noe hvis formål er å måle noe utenfor en selv, noe fysisk, altså. I begrepet «kvalitet» finnes en definisjons-trang, et behov for å klassifisere noe ved hjelp av logikk, kunnskap og erfaring. Denne trangen og dette behovet, som må sies å stamme fra en logisk verdensanskuelse, er problematisk både i seg selv generelt og i bedømmelser av kunst spesielt. Det er problematisk ettersom trangen til å definere og behovet for å klassifisere oppfattes konkluderende og avsluttende. Gjennom å avslutte noe blir dette «noe» plassert, og dermed avsluttes også dets potensial. Kunst handler i liten grad om konklusjoner og svar, men heller om begynnelse.

Logikk, kunnskap og erfaring, altså – et fint trekløver i en logisk verden, men realiteten er at verden består av mer enn dette. For når en trer ut av det fysiske sanselige og ser på innsiden av individet, er det innlysende at verden består av mer enn logikk, kunnskap og erfaring. Den indre verden er proporsjonalt sett like kolossal og vel så kompleks som den ytre virkelighet, men i og med at den ikke er fysisk, makter vi heller ikke å favne den. Den indre verden opptrer hinsides våre evner til å sammenfatte informasjon. Den indre verden beveger seg i et tempo som ikke lar seg måle. For det finnes ikke en konstant i den indre verden; hurtig og langsom er irrelevante begreper, tid og rom likeså. På sitt beste er dette forenklete begreper, uten evne til å oversette livet innenfor til logikken utenfor.

Vi trigges av og elsker hodets eventyrlyst, og vi hater det – det gjør alle. Vi sliter oss ut, takket være dette fornuftens og ufornuftens organ. For vi går alle rundt og veksler mellom å være mer eller mindre gærne. Det normale finnes ikke; det normale er et passivitetens kjennetegn, *namedrop-pet* for å svøpe deg inn i fellesskapet, inn i trygghetens komfortable dvalemodus – langsomt

sløves du, «VÅKN OPP, er De grei, vi har noe å utrette her!» Men hva?

Vi stiller spørsmål uten svar, for spørsmålene er ikke formulert slik som spørsmål skal formuleres i en fattbar, rasjonell virkelighet. Spørsmålene har i seg en opposisjon mot nettopp det fattbare, som om de vil bevise det umulige i en fysisk virkelighet alene. Og der er vi, tilsynelatende totalt uvesentlige, manifestasjoner av mening, svært navlebeskuende. Vi makter ikke å se mening uten oss selv i verden, vi *er* meningen. Mening fattes i øyeblikk, alene, umulig å formidle. Mening er en symbiose av følelser og fornuft, fysikk og psyke, et ytre og et indre.

«Kvalitet» er egentlig et begrep oppfunnet for å forstå, plassere og rasjonelt konkludere noe som er fysisk sanselig. Likevel opererer vi med begrepet i sammenheng med skapende yrker, hvor (kunst)objektet ikke alene kan bedømmes, men hvor vurderingen også må innbefatte det *rommet* objektet skaper i den som opplever det.

Så hvordan er det egentlig vi måler kvaliteten på kunst? Med erfaring og intuisjon, følelser og fornuft, og sist, men ikke minst: ved hjelp av ord. I bedømmelsen av kunstnerisk kvalitet må den fysiske forståelsen av et uttrykk sammenfattes med en indre respons, altså en subjektiv, privat dialog – et rom. Det er det rommet et kunstverk skaper i møte med betrakteren, som avgjør hvorvidt kvaliteten er god eller dårlig, men rommet lar seg ikke måle opp; rommet er uhåndterlig, og det er som sagt privat. Objektiv god eller dårlig kvalitet som et fiksert svar innenfor kunstfeltet eksisterer i så måte ikke. Kvalitet i kunstsammenheng er flyktig og kan ikke favnes som fakta – den må oppleves og erfares individuelt. Kvaliteten i et verk kan heller ikke fikseres, den er foranderlig. Problemet med å skulle klassifisere kunst som bærer av god eller av dårlig kvalitet, er at det resulterer i en konklusjon, en dom. Jeg er av den oppfatning at man burde være varsom med

å konkludere – og spesielt varsom med å konkludere kunst. Ordet er ikke sannhet, kunst er ikke sannhet, de fremmer forslag om sannheter med spørsmålstegn.

Hva med «tilstedeværelse»?

Tilstedeværelse – et moteord jeg selv har forklart nødvendigheten av – høres flott ut. Men jo mer jeg har tenkt og erfart, handler kunstpraksiser i like stor grad om mangelen på tilstedeværelse. Det å være til stede må forklares, og det må forklares og forstås med tanken, for der den fysiske tilstedeværelsen er konstant – i og med at du ikke kommer unna kroppen din, som du tross alt er fysisk bundet til –, er tankene derimot nettopp *ikke* stedbundne, men frie og kan bevege seg deretter. Og det er når tanken frir seg fra sted, at individet er på sitt mest ærlige – nå kan kroppen gjøre det psyken sensurerer av analytisk fornuft, risikovurderinger og annet visvas. Jeg slår et slag for mangelen på tilstedeværelse.

I egne prosesser liker jeg å bli visuelt overrasket. Når noe er rett, faller det ofte sammen med at jeg har jobbet meg inn, sluttet fornuften og latt kroppen – hånd og øyne – ta over. Hodet er da først et kartotek av flimrende bilder og setningsstumper, til slutt helt tomt og stille. Det er hånden og øynene som foregriper historien

og gjør de rette valgene. Hodet fungerer fritt og ulogisk. Bildet lander rett før kropp og blikk tømmes, eller rett etterpå, eller det omstartes, for det finnes ingen mal, og hodet kan ikke strigles eller kalkuleres.

Om tanken er stedbunden, trer konklusjonen inn, og med det avsluttes et potensial – og når potensialet er avsluttet, er tanken avsluttet. Tanker skal – forsøksvis – favnes, for uansett hvor hardt tanker tas og tenkes, er det som alltid slipper fri, mentale bevegelser videre.

Og kvalitet? Ordet «kvalitet» er et redskap, presist i visse henseende, men overrepresentert og i seg selv ganske kjedelig. Kvalitet kommer av sammenligning, sammenligning kommer av erfaring, erfaring kommer av nysgjerrighet, nysgjerrighet kommer av undring, undring kommer av manglende forståelse. Alt kan ikke forstås; noe må bare oppleves.

Wildhagen jobber relasjonelt, ofte utendørs med maleri og tegning som hovedmedium. Han er opptatt av møter med mennesker og menneskers møte med verden. Prosessene er organiske, og det sanselige og intellektuelle går hånd i hånd. Sammen med Patrik Entian etablerte Aleksi kunstnerduoen & Co. i 2014.

Kvaliteter

Elise Storsveen

Kvalitet er et begrep jeg antagelig bruker ofte – bevisst for å beskrive en ting eller en hendelse og mer ubevisst i fomlingen med å forstå hva jeg forholder meg til. I forbindelse med kunst, derimot, finner jeg det både uegnet og dypt problematisk om det brukes for å gradere, beskrive eller vurdere kunst og kunstopplevelser.



Da jeg ble spurt om å si noe om kvalitet fra kunstnerens ståsted, tenkte jeg først, ganske ydmykt, at dette er et altfor stort tema å si noe om. Deretter tenkte jeg, ganske irritert, at dette er enda et utslag av politisk styrte «kvalitetsreformer» som innsnevrer og kommersialiserer kunsten, kunstnerne og kunstlivet.

Altså er jeg nødt til å prøve å si noe, sett fra mitt personlige ståsted. For om jeg til tider føler meg usikker og dypt uenig i møtet med ordet *kvalitet*, er det jo noe jeg forholder meg til mange ganger om dagen, både som kunstner og i livet for øvrig.

Siden måten vi vurderer kvalitet på, er så dypt forankret i kulturell bakgrunn, personlige preferanser, erfaringer og forventninger, mener jeg vi går i en stor felle hvis vi gir oss til å snakke om kvalitet i kunsten som en slags standard vi

kan enes om. Kvalitet forveksles altfor ofte med det jeg vil kalle smak og behag. Derimot er alle de ulike forståelsene av hva kvalitet er og kan være, nyttige som del av en diskusjon for å forstå hva andre liker, ønsker og vil med kunst. Derfor vil jeg forsøke å tenke høyt rundt et felt hvor jeg har et klart og bevisst forhold til ulike kvalitetsbegreper, nemlig i jakten på materialer og eksepsjonelle objekter på loppemarkeder. (Og jeg advarer: Bruken av ordet *kvalitet* blir til tider ganske inkonsekvent.)

Jeg er en erfaren og ivrig loppemarkedsgjenner. I hele mitt liv har jeg trålet skolekorpsets arrangementer både vår og høst, først og fremst fordi det er økonomisk nødvendig og etisk smart med gjenbruk, men også fordi jaktinstinktet mitt blir tilfredsstilt. Jeg får et stort kick av selve letingen og av å finne ting – enten det er nye stier i skogen, kantareller gjemt under mosen, musikk jeg ikke har hørt før, bøker jeg ikke har lest, og altså alt mulig man kan få tak i på loppemarked – som jo er nesten ALT. Men fullstendig tatt ut av kontekst og andre markører for verdi og kvalitet.

På loppemarked er mine egne idéer om hva som er kvalitet, til stor nytte. Jeg bruker min kunnskap om materialer og historie sammen med et velutviklet blikk og gode taktile antenner for å skille skitt fra kanel. Men dette er jo på ingen måte en nøytral og allmenngyldig målestokk for kvaliteter som alle kan enes om. I jakten på skatter som andre har kastet, er det åpenbart mange ulike preferanser som har betydning for hva man ser etter og ønsker seg.

Som en test har jeg noen ganger fulgt etter dem som løper raskest og mest målbevisst inn på loppemarkedene, for å se hva det er de faktisk kjøper. Noen er på jakt etter kjente verdier som sølvbestikk, designerlamper og sjeldne bøker. Men overraskende mange av de målbevisste skal ha helt ordinære blomsterpotter, brukte frottéhåndklær eller rett og slett vaffel og kaffe. Altså

er det kanskje mer opplevelsen av jakt og konkurranse som er førende for manges idéer om loppemarkedskvalitet og tilfredstilte etterpå, når du har fått tak i noe bra av akkurat den kvaliteten du var ute etter. Altså kvalitet som stemmer overens med egne forventninger, ønsker og behov.

For å beskrive mine egne idéer om kvalitet i møte med det referanseløse kaoset loppemarkedene representerer, har jeg valgt å snakke om noen konkrete objekter jeg har funnet, kjøpt og setter stor pris på å eie, altså eksempler på mine personlige meninger om kvalitet, sterkt påvirket av min praksis som kunstner.



Jeg har to gensere som jeg er veldig glad i, begge kjøpt på loppemarked, men med ulike kvaliteter. De sammenfallende kvalitetene er at de er i min størrelse, og at jeg alltid føler meg fin i dem (altså svært personlige preferanser). De er begge

laget en gang på 1980-tallet, de har vært brukt av andre og er kjøpt på loppis i Bærum (for mange et kvalitetsstempel i seg selv), og de har begge svart som bunnfarge (noe som jo i kulturkretser er et stort pluss).

Den ene er laget av 100 prosent akryl, produsert i Kina og har en overtydelig, flammemønstret dekor i gull. Den stikker og nupper, og gullet forsvinner mer og mer for hver vask. Den andre er i den mykeste ull, laget av den anerkjente designeren Sonia Rykiel, den er uforandret etter utallige vasker, har godt avstemte farger og subtile detaljer. I min garderobe er disse to plaggene likestilte, det vil si at de er på samme kvalitetsnivå når det gjelder min bruk, nytte og glede av dem. Men om vi snakker om kvaliteter som materiale, holdbarhet og god smak, er de vidt forskjellige.

Når jeg er i avdelingene for klær og tekstiler på loppemarked, leter jeg like mye med hendene som med øynene. Til en viss grad kunne jeg gjort dette i blinde, fordi jeg leter etter spesifikke materialkvaliteter. Letingen er basert på en dyptgående kunnskap og dermed rask gjenkjenning av hvilke materialer de er laget av, hva slags egenskaper de har, og hva de kan brukes til. Dette gjelder både når jeg ser etter mulige bruksgjenstander og når jeg kjøper materialer å lage kunst av.

Gleden er selvfølgelig stor når jeg finner ting som er sjeldne, enten fordi det er laget få av dem, fordi de er veldig gamle, uvanlige i Norge eller rett og slett ikke havner så ofte på loppemarked som de ordinære gardinene, buksene og veskene gjør. For tekstiler fra andre kulturer enn vår egen er mangelen på kunnskap og dermed gjenkjenning og anerkjenning *normalen* og fører til et slags åpent lende for meg som i stor grad *vet*.

En sjelden gang finner jeg i havet av sengetøy, ullpledd og uferdige strikketøy tekstiler som er av høy kulturhistorisk kvalitet og såpass sjeldne i Norge at det er rart de er å finne på loppis. Igjen handler det antagelig om mangel på kunnskap. Jeg har funnet vevede forklær fra Tibet, barktøy fra Polynesia og fantastisk dekorerte skjørt fra Peru – og ikke minst et variert utvalg av tekstiler fra afrikanske land.

For eksempel dette seremoniskjørtet fra Kuba-kulturen i Kongo. Det er laget av rafia, som utvinnes av palmeblader, plantefarges, veves og deretter sys sammen til lange paneler med applikerte motiver i geometriske former. Jeg synes det er utrolig vakkert, uavhengig av hva det er i seg selv, men interessen for afrikanske tekstiltradisjoner gjør at jeg setter ekstra pris på å ha det hengende. Selve materialet er ganske

sprott og strieaktig, mens ornamentikken har en avansert kompleksitet som for meg gir det en høy visuell kvalitet. Jeg setter også pris på det jeg ikke vet, nemlig om ornamentene er symboler for noe konkret, piktogrammer som kan leses. Det kan jeg bare ha gleden av å spekulere på.



Her er et annet eksempel på raffia-tekstiler, laget av Shoowa- og Boutala-folket i Kongo. Tradisjonelt er det mennene som vever selve grunntekstilen, mens kvinnene utfører dekoren, og det gjelder både de applikerte stoffene og disse, som har en flossaktig overflate. Den geometriske dekoren er gjennomgående her også, og tekstilene blir brukt til ulike seremonier, representerer høy status og regnes som så pass verdifulle at de er blitt benyttet som betalingsmiddel ved handel.



Begge disse tekstilene er kjøpt på loppemarkeder i Oslo, og de er av stor verdi for meg og andre med en helt spesiell interesse for tekstilhistorie og kunsthåndverk fra hele kloden. Men vi er jo ikke så mange. Altså er de meningsløse, uestetiske og blottet for både verdi og kvalitet for de aller fleste, og jeg får kjøpt dem for bare småpenger av folk som er glad for å bli kvitt dem. For eksempel mente mannen som solgte meg denne teksten, at dette var en tynnslitt dørmatte, mens

jeg stod med hjertet i halsen fordi jeg fikk meg min første ekte (og antagelig ganske gamle) raffiatekstil i god stand og kvalitet.

Dørmatte for noen, museumsverdig kunstobjekt for andre. Spørsmålet er selvfølgelig om kunnskapen om hva det faktisk er, og hvilken betydning det har i kuba-kulturen, ville ha hevet kvaliteten i menigmanns øyne, eller om det fortsatt ville vært et uestetisk og unødvendig tøyestykke.

Men la oss si at det er jeg som tar feil, at det faktisk er en velbrukt dørmatte fra IKEA. Ville jeg da vurdere kvaliteten på objektet annerledes, ta det ned fra dets faste plass på veggen og tenke på det som en morsom historie om å bli lur? Eller vil jeg fortsatt fundere over variasjonen i de geometriske formene, den suverene flossteknikken og lese stadig mer om denne spesifikke kulturen?

Disse tekstilene har, i denne settingen, åpenbare kulturhistoriske kvaliteter, men hva slags kvaliteter ser og kjenner jeg etter når jeg søker etter materialer som jeg selv skal lage kunst av, eller materialer jeg bare liker?

Hvilke kvalitetsbegreper er det jeg benytter meg av når jeg finner noe jeg liker? På loppemarked er det jo ingen som hjelper deg med å kontekstualisere eller befeste kulturell verdi eller kvalitet på det du ser.

Det er åpenbart en kombinasjon av kunnskapsbaserte vurderinger og ren og skjær magefølelse som gjør at jeg stopper opp ved et objekt. Men i mylderet av søppel må jeg stole fullstendig på egen smak og kunnskap, og der kommer jaktinstinktet inn og hjelper meg å fastholde konsentrasjonen og bevare lysten til å fortsette å lete, resonnere raskt og ta valg. Da handler det jo i det store og hele om mine begreper om kvalitet.

En sjelden gang kjøper jeg malerier eller grafikk på loppemarked. De har alltid formen og presentasjonen som hører kunsten til, ved at de for eksempel er innrammet, kan henges på vegg og mangler åpenbare bruksfunksjoner. Men som vi alle vet, er ikke alle malerier stor kunst. Og hva er det da som gjør at jeg velger meg et? Det er vanskelig å se bort fra mine snart 50 år som kunstpublikum og 30 år som kunststudent og kunstner. Jeg kjenner historien og har klare formeninger om kvalitet når det gjelder teknikk, uttrykk og motivvalg.

På loppemarked er det i denne sammenhengen en del uskrevne regler – for eksempel at det er rammen, og ikke det som er innrammet, som har salgsverdi. Og siden maleri ofte har mer prangende rammer av høy kvalitet enn grafikk, er det blant grafikken den store kunsten faktisk unn-

slipper de fleste kvalitetssøkende blikk. Så noen ganger gjør jeg et kupp og finner anerkjent og kvalitetssikret kunst som for eksempel grafikk av Piranesi, Hokusai eller Palle Nielsen. Og jeg har på en måte «lurt» de uvitende fordi jeg har kunnskap og god smak og gjenkjenner kvalitet –begrepet som jeg innledningsvis nektet å bruke om kunst.

Men det er andre premisser jeg legger til grunn når jeg kjøper åpenbare amatørmalerier. Da er det kanskje enda større grad av smak og behag som styrer oppfatningen av kvalitet, og kanskje kvalitetsbegrepene kommer mer fra meg som kunstner og som en som leter etter det som er på siden av de anerkjente kunstkvalitetene.

Dette er et ganske lite maleri i en unnselig ramme. Det har et lett gjenkjennelig motiv, kanskje til og med litt fantasiløst, og er dermed lett å tolke som en slags suvenir eller noe som er laget av en flink gatekunstner. Sånne motiver finnes i hopetall på loppemarked, og dette er det eneste jeg noen gang har festet meg ved og kjøpt. Det var noe med de spesielle fargene, stemningen og selvsikkerheten i de raske strøkene.



Takket være signatur og Google vet jeg nå at det er laget av en «ekte» kunstner, nemlig Herman Willoch. Han er riktignok ikke veldig kjent, men han har faktisk utført mange dekorative, offentlige utsmykninger rundt om i landet.

Dette bildet kjøpte jeg forrige helg. Det er litt større, mer amatøraktig, men også med et populært motiv: norsk landskap med hytte. Disse finnes det så mange av at de er vanskelige å interessere seg for. Men så var det disse to

figurene i forgrunnen som gjorde at blikket mitt stoppet opp, for de er langt fra vanlige. Her var det selvfølgelig min interesse for surrealisme og det absurde som tenkte «ah, kvalitetskunst!». For det er i detaljene jeg finner kvalitetene ved disse relativt ordinære maleriene.



Som for eksempel disse miniatyriske og raskt tegnede figurene på Markusplassen i Venezia. De har et selvsikkert og erfarent preg. Jeg tenker at det er denne malerens gode blikk og tekniske trygghet i møte med mitt blikk og min smak som befester kvaliteten.



I det andre maleriet er det kun i detaljene kunstkvaliteten er å spore for min del. Figurene er så rare, jeg lurer på hva de egentlig driver med, og man kan spørre seg om de er blitt plassert der i ettertid av en humorist. Det er en slags «Sæterjentens søndag gone wild».



Men for meg er det slik at det stort sett handler om *materialer* når jeg bruker *kvalitet* som et begrep for å vurdere og beskrive noe. For alle materialer har sine iboende kvaliteter.

Når vi snakker om kunstproduksjon, er det jo bruksområdet som avgjør om de aktuelle materialene er av god eller mindre god kvalitet. Hva skal det brukes til, og hvordan? Best kvalitet er lik det du får til det ønskede resultatet med. Så ikke engang her er det enkelt å benytte generelle kvalitetsstandarder.

Collage er den teknikken jeg har jobbet aller mest med. Det er som om denne teknikken er likere måten jeg tenker på, enn andre teknikker. Det er dermed kortere vei fra hodet til hånden enn om jeg må gå via ulike former for «oversettelse».

Altså er jeg genuint opptatt av og alltid observant overfor billedmaterialer som egner seg til å

klippe fra hverandre og omskape til noe nytt. Det går mye i billedbøker jeg har funnet på loppis. Men det er ytterst sjelden at jeg der leter etter noen konkrete motiver eller typer bilder. Jeg går først og fremst etter ulike kvaliteter innen papir og reproduksjonsteknikker.

Mange bilder per bok er én kvalitet, holdbart og syrefritt papir en annen. Store formater og bilder på kun én side av arket er forenklede kvaliteter. Lav pris fører til muligheten for større mengder materiale, som igjen gir større frihet i arbeidsprosessen (en utvilsom kvalitet sett med mine øyne).

Jeg ser spesielt etter bøker trykt i Tsjekkoslovakia og delvis Polen og Sveits, siden de uten tvil har hatt trykkeriene med best kvalitet på billedgjengivelse. Men det gjelder bare for tiden frem til ca. 1970, da man gikk bort fra de kostnadskrevene teknikkene som gir mest detaljer, variasjon i valørene og de dypeste fargene.

Her er et velbrukt eksempel fra en tsjekkisk bok om fiske, egentlig en billedbok av så høy kvalitet at den burde havnet i hylla for bøker jeg *ikke* klipper i, men som altså var så attråverdig som kunstråmateriale at den ble slaktet.



Og her kommer altså gleden ved selve jakten på materiale igjen inn som en egen kvalitet mens jeg arbeider. At mulighetene er mange, men begrenset av det jeg faktisk har tilgang på, trigger tankerekker som jeg tror får frem de beste kvalitetene basert på mine personlige muligheter og begrensninger.

Å lete etter noe jeg ikke vet finnes, er den største kvaliteten for meg i møte med andres kunst, materialer og gjenstander på loppemarked og i mitt eget arbeid på atelieret.

Elise Storsveen er billedkunstner, bor og arbeider i Oslo. Hun jobber hovedsakelig med collage, tekstil, maleri og installasjon. I tillegg til egen praksis er hun også del av flere samarbeidsprosjekter med andre kunstnere og vært kurator for en rekke utstillinger.

Noen sirklinger rundt kunst og kvalitet

Nina Malterud

Jeg er kunstner. Jeg er seer, lytter, leser av andres kunstneriske arbeid. Jeg er bedømmer, i sakkyndige komiteer eller faglige utvalg. Jeg har også vært bestyrer – en som er med og utformer politikk og kriterier. Jeg møter på spørsmål om kunstnerisk kvalitet nesten hver dag, gjennom arbeid i ulike roller. For å komme nærmere noe av det som er på spill her, har jeg fått skribenten NM til å intervju meg.

Nina, først om ditt eget kunstneriske arbeid. Hvordan vet du om noe er bra?

Det kjennes helt fysisk, som en slags spenning, en merkelig følelse av å treffe, når et arbeid har det som gjør at jeg synes det kan kalles ferdig. Denne reaksjonen er vel betinget av premisser som jeg selv mer eller mindre bevisst har lagt inn underveis. Men det kan ta tid for meg å bli kjent med det jeg selv har laget, det kan ta tid før jeg kan vurdere det.

Kan du si mer om hva du er ute etter?

Jeg vil vise hva materialet kan by på av overraskelser. Først de siste årene synes jeg selv at jeg får brukt de materialkunnskapene jeg har, mer åpent og spørrende. Jeg trekker på brukshistorikken innen keramikk, men har etter hvert flyttet former over i et område som er mer fokusert på uttrykk enn på funksjon. I noen år nå har jeg for eksempel laget fat som ligger helt på kanten av hva fat kan eller skal være. Dette er jo ikke nytt i seg selv, det har vært gjort i årtusener. Men kanskje akkurat min måte å gjøre det på, kan være ny.

Si litt mer om hvordan du arbeider for å komme dit. Idet jeg har tatt et utgangspunkt, er det vanskelig å snu og ta en helt annen vei. Noen dører lukker seg, mens muligheter for utbredning, fordypning og mindre forflytninger åpner seg. Jeg arbeider over lang tid med temaer avgrenset av format eller teknikker, og kan vende tilbake til tingene

mange ganger og omarbeide dem. Jeg ser etter triggere, signaler underveis i prosessen, som jeg kan bygge videre på. Det forutsetter erfaring og lydhørhet. Jeg legger vekk og tar frem igjen, prøver med mer glasur og én gang til i ovnen. Brukbare verb på veien kan være: *spisse, søke, snu, gjøre, flytte*. Hvis jeg tenker for mye på å få til et godt resultat, ødelegger det prosessen.

Hvor mye betyr det hva andre synes?

Mer enn før kommer det an på hvem de er, hvilken agenda de har, og hvordan de ytrer seg. Kunstinstitusjonen som sådan – gallerier, omsetning, prestisje – er ustabil og styrt av uoversiktlige krefter, og mitt arbeid skal helst være uavhengig av dette. Men meninger fra kolleger kan bety mye. Jeg tror ikke det jeg gjør, nødvendigvis krever forkunnskaper, men et nysgjerrig blikk og lite fordommer.

Hva slags fordommer?

Fordommer om hva et keramisk arbeid kan være, særlig når det nærmer seg funksjonelle aspekter.

Kan det være at det er du selv som har fordommer?

Ja, der er du inne på noe. Det er jo i meg både mulighetene og hindringene finnes.

Hva med keramikk i samtidskunsten?

Innen keramikk har de fleste av oss håndverksferdigheter som er både en styrke og en akilleshæl. Håndverket er i seg selv gjerne tradisjonsbærende, mens samtidskunsten krever brudd med tradisjoner og normer, krav til fornyelse og distanse. Slik kunsthåndverket har plassert seg i Norge i vår tid, åpner det for flere slags verdisett som trekker i og gnager på hverandre og er uløselig forbundet. Dette kan ligne noe på spennet mellom klassiske utøveres virtuositet og samtidsmusikkens uttrykk. Men det er en forskjell: Innen visuell kunst har vi ikke en genre som er historisk utøvende.

Hvordan snakker kunstnere om kvalitet?

Kunstnere bruker i hvert fall ikke ordet *kvalitet* i samtaler om eget og andres arbeid. «Utstillingen har høy kvalitet», liksom? Ikke engang anmelderne skriver slik. Vi sier *bra, veldig bra, viktig, gjør inntrykk, interessant, skittdårlig, irriterende* – og så prøver vi gjerne å utdype hvorfor. Vi gjør kvalitetsvurderinger oss imellom stadig vekk, men vi bruker ikke ordet.

*

Kunst er en viktig del av livet ditt: bøker, film, dans, musikk, visuell kunst ... Hva trekker deg dit?

Kunst gir livet mitt kvaliteter, det er i hvert fall sikkert. Nytelser, utfordringer, rariteter, trøst, noe å holde seg i, noe å tenke på. Jeg søker til noe som angår meg, men ikke ren gjenkjennelse, da vet jeg jo alt fra før. Og en nysgjerrighet på form, hvordan et innhold brettes ut. Opplevelsen av nerve, av at noe står på spill, er viktig. Men nerven kan være lavmælt like gjerne som høyroestet. Karakteristikker som *modig, dristig, grensesprengende, åpen, fri, inspirert* blir fort sin egen parodi. For å bli bra må arbeidet ha presisjon. Også en villet usikkerhet eller utydelighet skal ha formmessig presisjon. Kvalitet har både med innhold og virkemidler å gjøre – hvis de i det hele tatt kan adskilles.

Hva med eldre kunst og såkalt tradisjonelle kvaliteter?

Kunst som er kanonisert, kan få en gardin av erklært kvalitet rundt seg som gjør det vanskelig for meg å komme nær den. Det merker jeg først når gardinen trekkes fra, gjennom en visning eller fremføring som skjærer gjennom det kjente og kjære. Munch eller Monteverdi kan komme ned fra pidestallen og være i rommet sammen med meg. Og da kan jeg også oppleve hvordan de også er samtidige.

Hva kreves av deg som mottager?

For å kunne møte et arbeid må jeg som oftest ha noe kjennskap til feltet, for å kunne sette pris på nyansene, for å skille bruk av tradisjon fra brudd med tradisjon eller forstå koblingen mellom bruk og brudd. Likevel kan det være uttrykk som jeg kan motta uten særlig kunnskap, hvis jeg har en velvillig stemt interesse. Pauline Oliveros introduserte begrepet *deep listening* innen ny musikk – noe mer enn bare å høre. Det finnes kanskje et tilsvarende begrep for å se? *Deep seeing*?

*

Du bedømmer andres kunstneriske arbeid ... i hva slags sammenhenger?

Jeg har vært med på å påvirke andres løpebane ved å avgjøre søknader om jobb, kompetanse, prosjektmidler, gjennom vurdering av kvalitet avgrenset til en situasjon, et fagfelt eller et spesifisert formål. Jeg har sittet i komiteer for å vurdere kunstneriske kvalifikasjoner for søkere til stilling i høyere kunstutdanning. Jeg har vurdert prosjektsøknader om økonomisk støtte i forskjellige sammenhenger, blant annet i fagutvalg i Norsk kulturråd på 1990-tallet. Jeg har medvirket på begge sider i evalueringer av fagmiljøer innen kunstutdanning og kunstnerisk forskning, både som internt ansvarlig og som ekstern bedømmer. Jeg satt i mange år i styret for Program for kunstnerisk utviklingsarbeid, hvor vi gjorde mange faglige vurderinger.

Da er det vel ikke bare din subjektive oppfatning av kvalitet som gjelder?

Som oftest er det jo spesifiserte kriterier som skal anvendes. I en faglig sammensatt gruppe med en bestemt kompetanse forventes det at vi kan håndtere disse. Gruppen må ta tak og spørre: «Hva ligger egentlig i dette oppdraget, slik det er formulert?» I beste fall får vi etablert en mer spesifikk forståelse av *kvaliteter* – i flertall –, slik at arbeidet kan ta en retning. *Kvaliteter* i flertall åpner for flertydighet, differensierte beskrivelser og vurderinger. Man kan telle år med utdanning eller aktivitet, men det meste er jo skjønn. Ta for eksempel kravet for å få kompetanse som professor på kunstnerisk grunnlag: «... omfattende kunstnerisk virksomhet på høyeste nivå etter internasjonal standard og relevant bredde og fordypning i faget eller disiplinen på høyeste nivå». Eller førsteamanuensis: «... dokumentert kunstnerisk virksomhet eller utviklingsarbeid på høyt internasjonalt nivå». Det er ikke nærmere konkretisert hva det skal bety. Det tror jeg vi skal være glade for, fordi kunstnerskap kan ta så mange ulike former. Du kan ha virksomhet etter internasjonal standard både som dikter i Ulvik og som billedkunstner i New York. Det forventes av meg som sakkyndig at jeg kjenner feltet så godt at jeg kan vurdere hvor en persons virksomhet står i bildet, i samtiden.

Kan du det? Ærlig talt?

Jeg tror det – ellers må jeg jo si nei til oppdraget, og det gjør jeg iblant. Jeg kjenner meg vanligvis ganske trygg på at jeg kan vurdere aktualitet og betydning innen mitt eget felt, og at jeg kan bedømme forskjellige slags prosjektsøknader i

et bredere kunstfelt, ut fra hvordan motivasjon, bakgrunn, tema og prosess er beskrevet i søknaden. Som sakkyndig må jeg være nøyaktig med å se inn i det som er presentert – gå gjennom materialet flere ganger, så stiger styrke og svakhet frem. Det lar seg gjøre. Eller: Det finnes ikke bedre måter å gjøre det på, hvis vi ikke skal trekke lodd om prosjektmidler eller stillinger. Nøkkelen er åpenhet og ryddighet i komiteens diskusjoner og minst mulig prestisje. Slik kan vi få kvalitet i diskusjonen. Prestisje er fiende av kvalitet.

Hm. Det høres fint ut, men kanskje vel idealistisk?

Ja, og sånn må idealet være, for kvalitetsvurderinger som får konsekvenser for personer.

*

Du har erfaring som leder, først og fremst mange år som rektor ved Kunsthøgskolen i Bergen og i styret for Program for kunstnerisk utviklingsarbeid. Disse er underlagt Kunnskapsdepartementet. Departementet vil vel ha kvalitet i det som er finansiert derfra?

I stortingsmeldingen fra 2015 *Konsentrasjon for kvalitet* forekommer ordet *kvalitet* 446 ganger på hundre sider. Det er ganske mye. Så skal det lages indikatorer for kvalitet i de ulike sammenhengene. *Kvalitet* hører til det offentlige ordforrådet, i vårt felt som for eksempel *Kvalitetsreformen* (stor K), *kvalitetssikringssystem*, *kvalitetskonferanse*, *kvalitetsmelding*. Språkslitasjen er påtagelig, særlig i møte med den nyanserte åpenheten som både kunst og forskning gjerne skal ha.

Og hva gjør du eller dere med den slitasjen, i roller som rektor og styremedlem?

Vi undersøker eget ansvarsområde i detalj og utnytter dette til fulle. Da får vi mulighet for å påvirke det som det handler om. Vi tar størst mulig ansvar for å finne et godt faglig språk, skrive vår egen fortelling og detaljere kriterier som vi mener er faglig tjenlige. Vi må jo ha kriterier

for å kunne mene noe om hvordan vi gjør det, og fordele midler på en etterrettelig måte. Vi har stor faglig frihet i Norge, og det gjelder å bruke den, da blir slitasjen mindre på vår side.

Kunstnerisk utviklingsarbeid har hatt stor plass i kunstutdanningsinstitusjonene siden 2000-tallet. Er det andre kvaliteter i dette enn i annet kunstnerisk arbeid?

Kunstnerisk virksomhet med sine kvalitetsbestrebelse ligger uansett til grunn. Men for å få stipendiatstillinger og prosjektmidler innen kunstnerisk utviklingsarbeid kreves det også vilje til å undersøke, formulere og formidle de refleksjonene som ligger i et kunstnerisk arbeid. Det krever dialog med andre, og det krever struktur. Det gis tid og rom til undersøkende arbeid, mer enn kunstnerne ellers i kunstlivet ofte har til rådighet før resultatet skal presenteres eller fremføres. Dette fokuset på undersøkelse som Program for kunstnerisk utviklingsarbeid står for, har i høy grad påvirket mitt eget arbeid.

*

Og? Er vi nå kommet noe nærmere hva du mener med kvalitet?

Jeg har sirklet rundt noen situasjoner. Men vi treffer kanskje aldri kjernen – det usagte, det uuttalte, som nettopp kan være blant kunstens fremste kvaliteter.

Nina Malterud er kunstner og bosatt i Bergen.

Hun var professor i keramikk ved SHKD/KHiB 1994–2002, prorektor fra 1999 og rektor i perioden 2002–2010. Hun ledet utredningen av nytt kunstnerisk kompetanseprogram (1999–2000) og var medlem i programstyret for Stipendiatprogrammet (senere Program for kunstnerisk utviklingsarbeid) i perioden 2003–2014. Hun er i dag seniorrådgiver ved Fakultet for kunst, musikk og design ved Universitetet i Bergen.

Kan kvalitet målast?

Jorunn Veiteberg

Mange hugsar nok filmen *Dagen er din* (*Dead Poets Society*) frå 1989 om kostskuleliv i England. I ei av scenene forklarar den inspirende læraren John Keating litteratursynet som læreboka deira i engelsk litteratur byggjer på: I eit koordinatsystem markerer ein på den eine aksen kor vesentleg ein finn boka sitt emne, og på den andre i kor stor grad det har lukkast å gi dette emnet ei heilstøypt kunstnarleg form. Ut frå desse punkta kan ein dra eit rektangel, og storleiken på rektangelarealet er lik den kunstnarlege verdien. Med andre ord: Ein nøkkel til å måla kvalitet er funnen! I praksis er det likevel ikkje så enkelt: For korleis skal ein vurdera kva som er vesentleg? Og heilstøypt? I møtet med konkrete verk vil det vera mange ulike meiningar om dette, noko eg vil illustrera med eit eksempel frå bildekunsten: *Fargane kjem* (1979) av Per Inge Bjørlo.

Bjørlo blei kunstnar då industrisamfunnet var på hell. Då han kom til Oslo på slutten av 1970-talet, gjekk han ofte turar på området til skipsverftet Akers mek., som då var i ferd med å bli forvandla til Aker brygge. Der fann han både eit fengslende miljø og fysisk materiale han kunne bruka. Plastslangen som er nytta i *Fargane kjem*, stammar derifrå. Fargenyansane er kome til på høgst utilsikta vis. Når båtar skulle målast, kravde det god utlufting. Slangen blei brukt til å suga ut gassane frå målinga, og det er såleis spora etter ein bestemt type måleaktivitet som har leira seg som fleire lag med fargeflekkar.

Som tittelen, *Fargane kjem*, fortel, handlar verket om ein sentral kunstnarleg kategori og verdi, men koloritten er ikkje blitt til ved at kunstnaren sjølv har svinga penselen i atelieret. Den «action painting» som her har funne stad, har ikkje målaren sin personlegdom eller handlag som omdreingspunkt. Og «the color problem», som kunstnarane innanfor minimalismen og konseptkunsten løyste ved bruk av industrielle

fargar og monokrome flater, handlar her like mykje om sosiale som formale problem. *Fargane kjem* kan såleis lesast som eit minnesmerke over ein industriarbeidarkultur der folk ofra liv og helse i omgangen med giftig materiale. Det er eit verk om målehandlingar og fargebruk med ulikt formål og ulik status, og indirekte rommar det ein kritikk av kunst som avgrensar seg til formalistisk fokusering på form og farge åleine.

Til liks med mange kunstnarar på 1970-talet var Bjørlo engasjert i diskusjonar om kunst og politikk, og han ønskte å knyta an til vanlege folk sin kvardag. Men den realismen *Fargane kjem* representerer, var ikkje i tråd med den «innbitte naturalismen» som på den tida blei forkynt av Per Palle Storm på Statens kunstakademi. Menneskefiguren var det sentrale motivet ein kunstnar burde arbeida med, meinte han. Dei fleste bildehoggarane laga monument i stein og bronse som kunne fungera som stadbundne minnesmerke over viktige hendingar og personar. Bjørlo sitt monument er korkje plassert på ein opphøgd sokkel eller utført i halvedle materialar. Det er ikkje ein gong klart om verket er måleri eller skulptur, eller kanskje begge delar?

Då *Fargane kjem* blei utstilt for første gong i 1983, var nokre av Bjørlos kollegaer ikkje i tvil om at dette var vesentleg kunst. I kraft av å utgjera fleirtalet i innkjøpskomiteen til Nasjonalgalleriet (dette var før opprettinga av Museet for samtidskunst) kunne dei kjøpa verket. Museet var derimot ikkje udelt glade for dette nye tilskotet i samlinga. Verket blei lagt i kjellaren, og det blir fortalt at det ved ein feil blei kasta i ein konteinare. Heldigvis blei mistaket oppdaga og verket berga. Kunsthistorikaren Tommy Sørbø spelar på denne historia i den satiriske boka *Søppel. En roman om kunst* (2007). Hovudpersonen, Sivert Årø, arbeider som kunstformidlar ved Riksmuseet for kunst. Under ei opprydding i museumskjellaren kjem han i skade for å kasta ein utrangert slam-



Per Inge Bjørlo (f. 1952): *Fargane kjem* (1979), Nasjonalmuseet, © Per Inge Bjørlo / BONO 2017.

sugar. Han trudde det var ein verdiløst ting, men det viste seg å vera eit viktig kunstverk.

Kunst som korkje ser verdifull eller vellaga ut, bryt med klassiske og konvensjonelle holdningar til kva kunst bør vera. Å kalla eit slikt verk for søppel er difor i tråd med ein konservativ posisjon, og Tommy Sørbø sin harselas føyer seg inn i eit kjent mønster for kritikk av avantgardistisk kunst. Ureksemplet er diskusjonen Marcel Duchamp utløyste då han i 1917 signerte eit moderne pissoar og gav det tittelen *Fontene* for så å senda det inn til ei juryert utstilling (der «skulpturen» blei avvist). Det er såleis ikkje noko nytt at det oppstår strid om kva kunst er eller bør vera.

Korleis kan vi så avgjera om Bjørlos verk er av høg kvalitet – utover kva kvar og ein av oss måtte meina reint subjektivt? Kan det målast? Koordinatsystemet er ikkje det einaste positive svaret på det spørsmålet. Den danske filosofen David Favrholt foreslår i boka *Æstetik og filosofi* frå 2000 ti trekk – eller parameter, som han vel å kalla dei – som kunstverk kan vurderast på. Innanfor kvart parameter, som til dømes kompleksitet, estetisk venleik, intellektuell appell, emosjonell appell osv. kan vi gi poeng. Summen av poeng avgjer graden av storleik. I eksempla Favrholt drøftar, er det berre eldre og kjente kunstverk som får poengsummar som sikrar dei statusen stor kunst. Konseptkunst og samtidskunst basert på funne materialar gir han så låge poengsummar at dei blir fråtatt all verdi som kunst. Utan tvil ville *Fargane kjem* ha hamna i denne siste kategorien om parameterteorien blei lagt til grunn. Det viser problemet med å binda seg til faste standardar og kvantitative system for måling av kvalitet. Slike modellar byggjer alltid på kunsten frå i går og evnar ikkje å fanga den foranderlege karakteren til kunsten. Kanskje er det å vera i rørsle det einaste sikre trekket ved kunst- og kulturuttrykk? Gong på gong har historia også vist at det som i periodar blei sett på som uinteressant, eller jamvel ikkje-kunst, seinare har blitt verdsatt som stor kunst. Det gjeld også for Bjørlo sitt verk. I 2007 oppdaga ein ung og nyttilsett kurator på Nasjonalmuseet det til då aldri viste verket og tok det med på utstillinga *Samlinger 4*. Det utløyste ingen strid. Under dei meir enn 30 åra som har gått sidan Bjørlo sitt verk blei til, har vi vent oss til bildekunst der kravet om godt utført handverk er irrelevant, og der råmaterialet er funne ting. Vi har vent oss til kunstverk som sprenger grensene for sjangrar og kategoriar. Vi har vent oss til å anerkjenna at om ikkje kunstnaren har måla eller modellert, så har han sett, valt ut, arrangert og gjennom det gjort



Joseph Grimeland (1916–2002): *Krigsseilermonumentet* (1980).

synleg for oss ting og forteljingar som vi hadde oversett. Dei fleste vil no kunna akseptera at å vurdera *Fargane kjem* ut ifrå kunstsynet til Per Palle Storm ville vera meningslaust.

Sjølv om eg meiner at kvalitet er vanskeleg å måla, er det ikkje det same som å avslå å setja ord på kva som gjer *Fargane kjem* til eit godt verk. Men vi lyt akseptera at svara vil variera alt etter samanhengen vi plasserer verket i, og kva krav og forventingar vi har til kunsten i den gitte samanhengen. Tenkjer vi oss at samanhengen er å skapa ein norsk skulpturkanon, ville det vera naturleg å samanlikna *Fargane kjem* med ein annan skulptur frå same tid og i same by, *Krigs-*

seilermonumentet (1980) av Joseph Grimeland. Begge verk løftar fram anonyme arbeidsfolk sin daglege og heroiske innsats for vår velferd og fri-dom. Begge går ut frå ein intensjon om å skapa realistisk kunst, men med heilt ulike verkemiddel og basert på heilt ulike holdningar til sjangeren monument og til kva skulptur anno 1980 burde vera. Å dømma om desse arbeida sin kvalitet er difor inga uskuldig handling. Det vil bli tolka som støtte til det eine eller andre kunstsynet. Til no er det Grimeland sitt monument som har fått mest omtale i kunsthistoriske oversiktsverk. Var eg forfatternen av eit slikt, ville eg ha gitt plassen til *Fargane kjem*. Den viktigaste grunnen til det er at Bjørlo sitt verk utfordrar førestellinga om kva eit monument kan vera, og i det heile fordi det er eit svært komplekst verk på alle vis. Ei slik inkludering er eit viktig steg i kanoniseringsprosessen, og det må alle som vurderer kvalitet, gjera seg klart: Kvalitet handlar om verdiar, men også om makt.

Litteratur

- Favrholdt, David (2000). *Æstetik og filosofi*, København: Høst og Søn
- Strannegård, Lars (red.) (2014). *Den omätbara kvaliteten*, Lund: Studentlitteratur
- Sørbø, Tommy (2007). *Søppel. En roman om kunst*, Oslo: Schibsted
- Veiteberg, Jorunn (2011). «Søppel eller kunst? Historia om ein plastslange, ein kunstnar og eit nasjonalgalleri», i Per Bäckström og Bodil Børset (red.): *Norsk avant-garde*, Oslo: Novus

Illustrasjonar

- Bjørlo, Per Inge: *Fargane kjem*, 1979. Plastslange, tau, wire, spiker. I samlinga til Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Oslo. Foto: Tore Røyneland. © Per Inge Bjørlo / BONO 2017
- Grimeland, Joseph: *Krigsseilermonumentet*, 1980. Bronse. Bygdøyenes i Oslo. © Foto: Chris Nyborg, 2014.

Jorunn Veiteberg er kunsthistorikar, faglitterær forfatter, medlem av Norsk kulturråd og leiar av Kulturrådets FoU-utval.

Kvaliteter med liten «k»

Eivind Furnesvik

Jeg har sluttet å tenke kvalitet i entall med stor «K» og lært meg å verdsette kvaliteter i flertall med veldig liten «k». For mens diskusjonene om og definisjonene av «kunstnerisk kvalitet» uunn-gåelig fokuserer på prosess eller produkt, har det å lede et galleri i tolv år lært meg at kvalitetene i de mange prosaiske øyeblikkene som omgir de poetiske øyeblikkene av kunstnerisk tilblivelse, har like stor verdi:

1. Når en gammel transportkasse passer perfekt for en annen transport med helt andre kunstverk.
2. Når du selger ett kunstverk som er mer enn fem år gammelt (og som du dermed har flyttet omkring, smått og stort, mer enn tyve ganger).
3. Når du spiser den første pølsen i brød under messen i Basel (hvit kalvepølse fra St. Gallen med rundstykke og sennep).
4. Når du pensjonerer en datamaskin som du har brukt i mer enn fire år og dermed stått i mot Apples press om å bytte oftere.
5. Når du bare trenger dagslys for en maleriutstilling om våren.
6. Når du passerer mer hundre sendte e-brev i løpet av en dag (hvert av dem nokså unik i sin utforming).
7. Når foreldre av kunstnere både er stolte og overkommer følelsen av å ikke helt høre hjemme i et kunstgalleri på en åpningskveld.
8. Når du har tid til å lage lunch for de ansatte og kunstneren i en uke med montering av ny utstilling.
9. Når besøkende kommer på sykkel for en åpning.
10. Når en ølkasse atter viser seg som det beste mål for heng høyde av et maleri – 40, 30 eller 22 cm. Et maleri skal sentreres etter solar plexus, hevdet Mark Rothko, ikke øynene dine.
11. Når du kan se hvordan besøkende beveger seg gjennom en utstilling, ved å følge fotavtrykkene på gulvet.
12. Når du kan by på en skål med Twist i et møte – uten at den allerede er utplukket.
13. Når du kan si nei til andre møter (de fleste er unødvendige).
14. Når du finner tid til å ringe en kunstner mens du lufter hunden langs Akerselva.
15. Når du kommer deg opp tidlig nok til å se soloppgangen på sykkel på vei ut til Key Biscayne og rekker en kaffe på veien tilbake til hotellet før messen åpner i Miami Beach.
16. Når kunstnere som ble kjent gjennom å være representert av galleriet blir venner.
17. Når du besøker Metropolitan Museum of Art i New York like før det stenger og det nesten ikke er besøkende igjen, og du har så lite tid at du bare rekker å se én enkelt avdeling, men til gjengjeld kan se den grundig.
18. Når kollegaer anvender en rød halvsirkel som symbol på at et verk er reservert (av en eller annen grunn får det meg i godt humør).
19. Når kunstnere blir mer begeistret av å se sitt eget verk rammet inn, enn for selve verket som de har laget (under forutsetning av at de faktisk er fornøyd med verket).
20. Når hunden går og legger seg til å sove i galleriet (som regel på en flekk hvor solen skinner).
21. Når din koffert er den første på bagasjebåndet på Gardermoen, og du rekker hjem ett flytog tidligere etter reise.
22. Når en travel lørdag etter åpningsdagen kommer til veis ende kl. 16.00, og det er anledning til å låse døren, åpne en øl og se Manchester United spille i en tv-sendt kamp.

Eivind Furnesvik er utdannet kunsthistoriker, og eier og driver galleriet STANDARD (OSLO).

Når makt forskyves fra kunstfeltet til publikum

Gerd Elise Mørland

Kan fagfeltet kvalitetssikre kunst-formidlingen i et nettverkssamfunn der alle er smaksdommere? Og kan vi egentlig snakke om kvalitetsbegreper knyttet til en kunstopplevelse? Før ville svaret vært opplagt: Fagfeltet har sitt eget kvalitets-system, og det fungerer utmerket. Men i dag kan ikke problemstillingen avfeies like enkelt.

Vi må ta på alvor at det foregår en maktforskyvning fra fagfeltet til publikum, motivert av både opplevelsesøkonomi og statlige tildelingsbrev. Vi som fagfolk bør derfor ikke tviholde på interne verdibegreper og definisjoner som er usynlige for dem uten fagkompetanse. Lenge holdt det å vise til den såkalte institusjonelle kunstdefinisjonen, som forankrer kvalitetsbegrepet i kunstfeltets egen autoritet, men det gjør det ikke lenger. Hvorfor er det slik?

Det offentlige ordskiftet er nå basert på feedbacks, delinger og likes, og det forskyver makten fra avsenderen til mottakeren og fra enkeltpersonen til et mer omfattende nettverk av aktører. Denne utviklingen får konsekvenser også for kunstfeltet, og vi må ta stilling til spørsmålet *Hvordan kan vi snakke om kunstnerisk kvalitet innenfor den nye nettverkskulturen?*

Å pakke ut kunsten

For mange tiår siden tenkte vi på kunstverk som leverandører av bestemte budskap, og kunstinstitusjonen og formidlingsapparatet som nøytrale medier som overleverte dette budskapet til et publikum. I denne tradisjonen (som stammet fra modernismen (ca. 1850–1960), og som ved noen museer fortsatt er operativ i dag) var spørsmålet om publikum likte kunsten, utstillingen eller formidlingsgrepen, mindre relevant.

Så lenge kunstinstitusjonen bak en utstilling var anerkjent, og det var høyt kvalifiserte fagfelt involvert, var publikum garantert en kunst-

opplevelse av høy kvalitet. For meningen lå jo allerede der, innbakt i verket. For et kompetent publikum var det dermed bare å pakke ut denne betydningen, gjerne ved hjelp av kunstinstitusjonens formidlingsprogram. Så lenge kvaliteten på kunstverket var god nok, var alt såre vel.

Om opplevelsen mot formodning ikke var god nok, ble publikum selv gjerne utpekt som synderne: De burde ha gjort hjemmeleksen sin eller tenkt litt dypere. Å se kunst var for de innvidde.

Fra intensjon til opplevelse

Å se på kunsterfaringen som en øvelse i å pakke ut en mening som allerede ligger der, er i dag utdatert. Dorothea von Hantelmann beskriver perspektivskiftet i dagens kunstfentlighet med utgangspunkt i kunsten selv:

[I] would like to argue, from the 1960s onward, the creation and shaping of experiences have increasingly become an integral part of the artwork's conception. A 1960 Minimal installation by Robert Morris hardly produces meaning – if one understands meaning in the traditional sense as something that is located within the object and needs to be «read» or «discerned» by a viewer.¹

¹ Hantelmann 2014, s. 2. Det er viktig å påpeke at det finnes mange eksempler innen filosofihistorien på at man har lest kunst som opplevelse eller erfaring før 1960-tallet. John Dewey «Art as Experience» fra 1934 kan fungere som et godt eksempel. Slik jeg forstår Hantelmanns poeng, peker hun på at opplevelsesdimensjonen fra 1960-tallet er integrert i kunstverket selv, og at det slik ikke lenger kun er snakk om «en lesemetode».

Denne endringen, fra å se på kunstverket som en meningsprodusent til å se på det som opplevelsesprodusent, er en del av noe større – *opplevelsessamfunnet* – et samfunn der opplevelsen er viktig i alle ledd av kulturen, i følge Hantelmann. Kunsten må derfor ses i denne sammenhengen.² Gunnar Danbolt beskriver den samme endringen i boka *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst*, som omhandler perioden etter 1990: «[V]i ser en forskyvning fra verk til tilskuer.»³

Verken von Hantelmann eller Danbolt mener at vi skal slutte å se på kunst som noe som produserer mening. De er bare opptatt av å peke på *hvordan* kunsten produserer mening innenfor et rom som overskrider kunstnerens atelier eller skrivestue – at den ikke kan fastholdes som en fast enhet, men hver gang produseres på nytt gjennom møtet mellom kunstverk, betrakteren og stedet kunsten befinner seg på. Kunst er altså en erfaring der den som erfarer, må tenkes inn, og der vi trenger en utvidelse av hvordan vi forstår hva meningsproduksjon er.

Kvalitet = det flest liker?

Parallelt med at kunsten selv har motivert dreiningen fra objekt til opplevelse, og kunstteorien har tatt betrakteren med i regnestykket, har nettverkskulturen forsterket en generell maktforskyvning fra kunstfeltet til en allmenn offentlighet på nye måter.

Samfunnsforsker Bernard Enjolras beskriver mekanismene i nettverkskulturen slik: «Det oppstår en forsterkningsprosess hvor både sider og innhold som er populære sprer seg raskt i nettverket og blir enda mer populære. Samtidig blir flertallet av sider og innhold usynlig.»⁴

Jakten på posten publikum deler med vennene sine i sosiale medier, deles av alle som ønsker synlighet i denne kulturen. Men dilemmaet er åpenbart: Der kvaliteten på innholdet hos en ikke-kunstfaglig aktør kan defineres av antall delinger, er kunstfeltet tro mot kunstens innhold og mandat.

Å tenke kunst og publikum på nytt

Kunstformidlingen kan hente viktige perspektiver for nytenkning ved å se kunstneren og kunstverket som aktører i en nettverkskultur.

Kunsthistoriker Michael Sanchez hevder at nettsider som «Contemporary Art Daily» synliggjør en kollaps i skillet mellom kunstner, kunstverk og betrakter, ettersom de forbindes i et felles nettverk.⁵ Kunstnerens, kunstverkets og betrakterens adferd – enheter som tidligere var tenkt som adskilte enheter – bestemmes i dette perspektivet av sin rolle som aktører innenfor nettverket. Her er det altså ikke én avsender som sender til én mottaker, men ulike aktører som opererer i forhold til hverandre. Nettverket definerer han med utgangspunkt i Bruno Latours definisjon: «Noe som har sin egen makt der deltagernes eneste mulighet til å påvirke og styre det, er gjennom det samme nettverket.»⁶ Latour skriver selv om hvordan en aktør i nettverket alltid er tilknyttet andre aktører: «To use the word ‘actor’ means that it’s never clear who and what is acting when we act since an actor in stage is never alone in acting».⁷ Ingen handler altså alene.

Mye har skjedd siden Sanchez skrev sin artikkel i 2008. Likevel har Contemporary Art Daily, ved siden av aktører som Artviewer.com, Instagram og Pinterest, vært definerende for hvordan samtidskunst distribueres på nett. Nettstedene er ulike, men baserer seg i større eller mindre grad på en feedbackstruktur som demokratiserer distribusjonen av kunstverkene – eller formidlingen, om du vil: Det er publikum som aktører i kunstfeltet som foreslår og motiverer sirkulasjonen, ikke én samlet avsender, som er tilfellet når kunstneren og kuratoren formidler kunsten i utstillingssalene.

Skillet mellom kunstner, kunstverk og publikum er i ferd med å viskes ut i den digitale offentligheten. Parallelt opererer vi under et perspektivskifte som dreier oppmerksomheten fra objekt til tilskuer. Hvilke konsekvenser får dette for kunstformidlingen til kunstinstitusjonene? Og hvilke nye muligheter åpner seg?

2 Hantelmann 2014, s. 8: «The Experiential Turn», s. 8. «This [The Experience Society] is the broader social and cultural context within which we have to see art’s transition from an aesthetic object to an aesthetic of experience.»

3 Danbolt 2014, s. 16.

4 Enjolras 2010.

5 Michael Sanchez: «Contemporary Art, Daily» i Art and Subjecthood. The return of the Human Figure in Semio-capitalism, s. 55.

6 Michael Sanchez: «Contemporary Art, Daily» i Art and Subjecthood. The return of the Human Figure in Semio-capitalism, s. 55.

7 Bruno Latour: Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory, s. 46. Min oversettelse.

Om kunstformidlingen i den nye offentligheten

Det er åpenbart at kunstfeltet ikke lenger har mulighet til å styre kvalitetsvurderinger på samme måte som i massemedienes tid, da institusjonene hadde makten over kunstens distribusjonssystem. Da var det fagpersonene som garanterte for kvaliteten på det som ble sendt ut – det som var av lav kvalitet, ble rett og slett ikke sirkulert.

Men på denne nye og mer demokratiske arenaen, der nettverk og delingskulturen dominerer, må kvalitetsbegrepet tenkes på nytt. Vi må ta konsekvensene av at spillereglene er endret.

Maktforskyvningen må tas på alvor

Vi står overfor et viktig spørsmål: Dersom kunst er publikums opplevelser, hvordan skal vi da formidle kunst i nettverkskulturen?

Her kommer noen tentative perspektiver og forslag:

1. Vi må kommunisere på måter som fungerer etter de verdiparameterne som er operative innenfor sosiale medier: Vi må utvikle innhold som korresponderer med hvem kunstfeltet er, samtidig som vi tenker på målgrupper.⁸
2. Vi må bygge langsiktige relasjoner med enkelte publikumsgrupper og ta innover oss feedback fra publikum. Vi må finne måter å programmere på som tar høyde for at vi er i dialog med publikum på nye måter, samtidig som vi arbeider med utgangspunkt i et kvalitetsbegrep gitt av det kunstfaglige. Hva dette skal være, er ikke umiddelbart gitt. Men å ta innover seg måten kunsten distribueres på, er et sted å begynne.
3. Å reagere på situasjonen med å fastholde et syn på det avgrensede verket og det eneveldige museet er ikke en mulighet vi har lenger. Det vil heller ikke fungere. Isteden må vi jobbe systematisk med nettopp å synliggjøre verdien av det faglige – det er vårt ansvar som fagfelt. God faglighet betyr også å bry seg om publikum.
4. Vi har flere muligheter enn noen gang tidligere til å nå ut til publikum med det vi mener er faglig relevant og viktig. For end-

ringene fører med seg nye handlingsrom: Det nye ordskiftet gir oss muligheten til å bygge relasjoner direkte med enkeltmiljøer, noe som åpner opp for fortsatt å kunne produsere prosjekter som retter seg mot mer spesialiserte publikumsgrupper.

5. Vi kan også få direkte respons fra enkeltpersoner og slik kunne treffe publikums interesser på en bedre måte.
6. Men viktigst av alt er det at vi kan få bedre kontakt med dem vi snakker til – og få tilbakemelding på om vi jobber godt nok med kunstformidlingen. Det er jo ikke slik at det allmenne publikum ikke har forstand på kunst; saken er heller at mange mangler den kunnskapen og erfaringen som kunstfeltets aktører har. Det er vårt ansvar å invitere dem inn. Da fungerer det ikke lenger å arrangere verkstedsaktiviteter ved institusjonene som er lik de hobbyverkstedene man har hjemme. De gir ikke nok kunnskap og erfaring, og kanskje er de heller ikke fristende nok til å kunne motivere for et museumsbesøk.
7. Vi må slutte å tenke på kunstoffentligheten som én arena, der publikum og fagfelt skal delta på lik linje samtidig. Vi må på den ene siden sikre fagfeltet sine egne deloffentligheter, offentligheter som både inkluderer ordskifter, visningssteder og produksjonsarenaer som Unge Kunstneres Samfund, fagtidsskrifter, Kunstkritikk et cetera. Disse kunstfaglige deloffentlighetene må sikres, og ordskiftet skal foregå på fagfeltets premisser. På den andre siden må vi akseptere at vi har mer allmenne kunstoffentligheter som først og fremst skal inkludere og henvende seg til et publikum som ikke er en del av kunstfeltet. Her inngår de offentlige museene og kunst for barn og unge. Disse er støttet med betydelige midler fra det offentlige og er demokratiske verktøy. Det forplikter.
8. Om vi skal ta dette ansvaret på alvor, må vi bruke henvendelsesmetoder som treffer publikum også utenfor fagfeltet. Det kan være å velge ut kunstverk som ikke krever særlig fagkompetanse for å erfares. Det kan være å invitere fagfolk med kompetanse på andre kulturuttrykk til å prøve seg på vår arena eller enkelt og greit å være rausere i måten vi formidler på: ikke ta det for gitt at publikum kan alt om kunst – det skal være lov å oppleve kunst med utgangspunkt i seg selv. For alle.
9. Vi trenger derfor et nytt språk og nye metoder for å utforske kunstformidling i deloffentlighetene.

⁸ Ida Aalen skriver fint om dette i «Reclaiming Social: Content Strategy for Social Media», der hun snakker om sosiale medier for alle typer virksomheter: <https://alistaspart.com/article/reclaiming-social-content-strategy-for-social-media>

10. Samtidig må vi løfte blikket: Om vi faktisk mener at det er et mål at kunstfeltet også skal utvikle prosjekter for et publikum som ikke nødvendigvis er spesialister, er verken kunstneren eller kuratoren de eneste aktørene i nettverket. Her får både formidler og publikum nye oppgaver. Dersom kunst er opplevelse, kan vi formidle kunst gjennom å oversette kunstfaglig relevante verdisystemer inn i formater som fungerer. Det er ingen lett oppgave. Men når vi klarer det, kan kunsten virke på nye måter. Også innenfor en offentlighet dominert av nettverkskulturen.

Gerd Elise Mørland arbeider på Munchmuseet som avdelingsdirektør for formidling. Hun har tidligere vært redaktør for nettidsskriftet Periskop.no, arbeidet som høskolelektor ved Høgskolen i Oslo og Akershus og vært ansatt som kurator ved ulike institusjoner. Hun har også gjennom mange år virket som skribent og kritiker, både nasjonalt og internasjonalt. For tiden arbeider hun på en antologi om kunstformidling i den nye medieoffentligheten, i samarbeid med seniorrådgiver i Kulturtanken, Charlotte Blanche Myrvold.

Litteratur

- Alen, Ida (2015). «Reclaiming Social: Content Strategy for Social Media», i A List Apart. <https://alistapart.com/article/reclaiming-social-content-strategy-for-social-media>. Lest 11.09.2017.
- Barthes, Roland (1994). «Forfatterens død», *I tegnets tid. Utvalgte artikler og essays*. Oslo: Pax Forlag.
- Danbolt, Gunnar (2014). *Frå modernisme til det kontemporære. Tendensar i norsk samtidskunst*. Oslo: Samlaget.
- Enjolras, Bernard (2010). «Den nye idealoffentligheten», *Aftenposten* 20.12.2010. <https://www.aftenposten.no/meninger/debatt/i/41LMq/Den-nye-idealoffentligheten>. Lest 11.11.2017.
- Hantelmann, Dorothea von (2014). «The Experiential Turn», Walker Art Center. <http://walkerart.org/collections/publications/performativity/experiential-turn/>. Lest 11.09.2017.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social. An introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Sanchez, Michael (2011). «Contemporary Art, Daily» i I. Graw, D. Birnbaum og N. Hirsch (red.). *Art and Subjecthood. The Return of the Human Figure in Semiocapitalism*. Berlin: Sternberg Press.

Kunst eller estetikk? Kvalitet gjennom smaksteori

Samir M'kadmi

«Kunst» og «kultur» er generelle begreper. Generalisering abstraherer vanligvis særegenheter, nivellerer forskjeller og nyanser. Å snakke om kvalitet i kunst og kultur er for mitt vedkommende så vagt at det gir lite mening. Ifølge antropologene Kroeber og Kluckhohn finnes det minst over 150 definisjoner av begrepet «kultur».¹ Samtidig er det strid om definisjonen av kunstbegrepet. Striden er mest tydelig innen billedkunsten. For noen er kunst et universelt kjennetegn ved menneskers virksomheter, produkter og handlinger som har eksistert siden tidenes morgen. For andre er kunst en estetisk virksomhet og en moderne europeisk oppfinnelse som stammer fra 1700-tallet.

Det finnes med andre ord ulike klasser, objekter og handlinger i billedkunst. Hvis man bedømmer den ene kategoriens objekter og handlinger med den andre kategoriens termer, risikerer man å begå en kategorifeil. Denne feilen begår man *de facto* i det øyeblikket man generaliserer, det vil si reduserer den ene kategorien til den andre, for eksempel reduserer «kunst» til «estetikk», det vil si til kun smak. Denne feilen begikk etter min mening europeisk rasjonalisme (i filosofisk forstand) allerede på midten av 1700-tallet, da de klassifiserte ett sett av virksomheter som «de skjønne kunster» og reduserte dem til samme prinsipp: estetikk. Denne feilen begår fremdeles kulturforskere i dag når de støtter seg til estetikk for å definere kunst.

Vi skal se at kvalitet ikke bare handler om materielle eller subjektive egenskaper, men også om verdi. Måten vi definerer kunst på, påvirker våre holdninger og oppfatninger av kunstens produkter, ikke minst dens kvalitet. I kunst, som

ellers i samfunnet, finnes det ingen verdinøytral grunn hvorfra kunstneren, filosofen eller kulturforskeren kan påberope seg nøytralitet. Dette gjelder selvfølgelig også mitt eget perspektiv.

I dette essayet vil jeg ta opp kvalitet med utgangspunkt i smaksteori, det vil si estetikk. Jeg vil hevde at definisjonen av kunst som estetisk virksomhet bygger på et særegent og foreldet filosofisk og kulturimperialistisk narrativ. Enkelte norske kulturforskere – vanligvis Bourdieus epigoner – har dessverre valgt å operere med denne særegne og fordomsfulle definisjonen av kunstbegrepet som standard – et kunstbegrep som verken tar hensyn til andre nasjoners kunstproduksjoner eller til europeiske kunstnere som ikke vedkjenner seg estetikk som et kunstkriterium.² Det er et ideologisk og politisk valg, ikke en vitenskapelig sannhet.

1 Kunst: to definisjoner

«Kunst» er et omstridt begrep, og striden står vanligvis mellom to ulike oppfatninger. Den ene hevder at kunst er et universelt begrep, den andre påstår at kunst er et moderne europeisk fenomen som stammer fra 1700-tallet. Den første definisjonen legger vekt på kunnskap og fagekspertise, den andre på estetikk. For de fleste kan påstanden om at kunst er en moderne europeisk oppfinnelse, høres mildt sagt rar ut. Hva skal man da kalle andre nasjoners kunstprodukter, og ikke minst all den kunsten som ble produsert før 1700-tallet?

Det moderne kunstbegrepet definerer kunst som «estetisk virksomhet». Denne definisjonen er ideologisk, ikke kunstnerisk. Ideologien, må jeg

1 Kroeber og Kluckhohn 1952. Denne listen er siden blitt utvidet til over 300 oppføringer, se Baldwin 2006.

2 Se blant annet Mangset 2013, som i likhet med Bourdieu opererer med kunst som estetisk virksomhet.

understreke, deles ikke av alle europeiske akademikere eller kunstnere og selvsagt heller ikke av de fleste ikke-europeere.

I likhet med begrepet «estetikk» er denne definisjonen et produkt av rasjonalistisk filosofi. Den gjenspeiler et asymmetrisk maktforhold mellom teori og praksis, filosofi og poesi. Samtidig henviser den til den massive definisjonsmakten filosofer og teologer utøvde over andre fagdisipliner og yrker på 1700-tallet. Måten vi definerer kunst på, påvirker våre holdninger og oppfatninger av kunstens produkter, ikke minst deres kvaliteter. Jeg foreslår derfor å se nærmere på noen av de ideene og forestillingene som lå til grunn for denne definisjonen.

2 «Kunst: et universelt begrep»

Det latinske ordet *ars* er synonymt med det norske ordet «kunst». *Ars* er opphav til både det franske og det engelske ordet *art*. Det er alminnelig akseptert at *ars* er en romersk-latinsk oversettelse av det greske ordet *techné*, som betyr «ferdighet», «dyktighet», «fagekspertise» eller «håndverk».

Ordet *techné* betegnet altså i antikken alle virksomheter som involverte en eller annen form for fagkunnskap eller teknisk ekspertise, for eksempel jakt, husbygging, medisin, pottemaking, geometri, retorikk, skulptur, musikk, gymnastikk og så videre. Det er et universelt begrep som betegner noe felles for alle mennesker, og det er derfor lett å oversette til andre språk. Uttrykkene «legekunst», «ingeniørkunst», «fotballkunst» og «heksekunst» er forankret i denne definisjonen.

3 Liberale og mekaniske kunster

Filosofer har bestandig forsøkt å holde orden på menneskers virksomheter, produkter og handlinger ved å sortere dem i ulike klasser i henhold til kriterier som «nytte», «glede», «kunnskap» og så videre. Den mest universelle sorteringen bygger på distinksjonen mellom intellektuelt og manuelt arbeid (kroppsarbeid). I middelalderens «Vest-Europa» opererte de lærde med distinksjonen mellom liberale kunster (frie kunster) på den ene siden og mekaniske kunster (ufrie kunster) på den andre. De liberale kunster besto av teoretiske disipliner (intellektuell aktivitet), de mekaniske av praktisk virksomhet (manuelt arbeid, handel og næring). Denne inndelingen gjenspeilet blant annet et kunnskapshierarki mellom intellektuelt og manuelt arbeid som kan føres tilbake til antikken, og som fremdeles var gjeldende på 1700-tallet.

På den tiden brukte man ordet «kunst» om så vel teoretisk som praktisk virksomhet. Forskjellen lå i at teoretiske disipliner som filosofi, logikk, retorikk, geometri, astronomi og musikk var rangert som liberale kunster, mens håndverk, maleri, skulptur, arkitektur, handel og landbruk var rangert som mekaniske kunster.³ De liberale kunster var altså datidens vitenskap, mens de mekaniske kunster henviste til fagteknisk ekspertise.

Det moderne skillet mellom kunst, vitenskap og teknologi fantes ennå ikke. Ordene «vitenskap» og «kunnskap» var synonymmer. Det nærmeste man kommer betegnelsen «naturvitenskap» på den tiden, var naturfilosofi. Evolusjonsteori var selvfølgelig ennå ikke formulert, så man opererte med naturteologi. Det er verd å notere seg at denne semantiske inndelingen i liberale og mekaniske kunster ikke hindret verken banebrytende vitenskapelige oppdagelser eller teknologiske gjennombrudd.

4 Det moderne kunstbegrepet: de skjønne kunster

Ifølge historikeren Frederick B. Artz flommet 1700-tallet over av skrifter om utdanning. Alle var opptatt av å finne ut hvilke fagdisipliner og yrker som var nyttige for samfunnet, og av hvordan man kunne produsere den perfekte borgeren.⁴ Det er i denne konteksten at den franske filosofen og teologen Jean-Baptiste Batteux (1713–1780) kommer opp med en ny klassifisering der han skiller ut et sett fagdisipliner han kaller «de skjønne kunster».

I sin berømte avhandling om de skjønne kunster, publisert i 1747, la han frem en detaljert teori der han hevdet at maleri, skulptur, poesi, musikk og dans er basert på samme prinsipp og har samme formål. Han argumenterte for at disse fagdisiplinene skiller seg ut fra de mekaniske og liberale kunster på noen vesentlige punkter, og foreslo derfor en rangering av kunster etter følgende kriterier: nødvendige behov, nytte og glede. Det er fagdisipliner som er til for å dekke våre nødvendige behov (mat, drikke, klær), fagdisipliner som er nyttige (arkitektur, filosofi, retorikk, astronomi), og fagdisipliner som verken er nyttige eller nødvendige – de er kun til glede og behag. Han omtalte disse som «de skjønne kunster».⁵

3 Hugh of St. Victor 1991.

4 Artz 1938.

5 Batteux 1747.

Brorparten av Batteux' teori bygger på Platons idelære. «Det skjønn», «det gode» og «det sanne» er sentrale ideer i hans metafysiske og kunnskapsteoretiske rammeverk. Batteux trekker også veksler på Platons teori om at poesi og maleri etterligner sanseverdenen (Naturen). Samtidig viderefører han Platons motsetningsfulle beskrivelse av forholdet mellom filosofi og poesi. Batteux utvider imidlertid motsetningen mellom poesi og filosofi til poesi og retorikk. Han hevder at poesi og maleri har det skjønn og det gode som felles objekt (formål), mens filosofi og retorikk har det sanne som mål.

5 Kunst og vitenskap: smak og intelligens

Batteux foreslår videre en distinksjon mellom begrepene «kunst» og «vitenskap», der «kunst» er ensbetydende med de skjønn kunst og «vitenskap» med filosofi, retorikk og de liberale kunster. Han forklarer at vitenskap har fornuft og intelligens som dommer, mens de skjønn kunst har smaken som dommer. Det er smak for den skjønn Naturen som både bestemmer kunstens regler og tillater smaksdommer.

Smak er for de skjønn kunst det intelligens er for vitenskap, fastslår han. Med «smak» mente han selvfølgelig ikke smakssansen, men en påstått evne til å skjelne mellom det skjønn og det uskjønn og mellom det gode og det onde. For bedre å forstå Batteux' smaksteori, må man se nærmere på hans filosofiske og kunnskapsteoretiske ståsted.

Forestillingen om at sanseverdenen (den materielle virkelighet) på den ene siden består av objekter som eksisterer i seg selv, uavhengig av et sansende vesen eller en observatør, og på den andre siden av objekter som kun eksisterer for oss i forbindelse med våre sanser, var relativt vanlig blant de lærde på 1700-tallet. Den britiske filosofen John Locke (1632–1704) sorterer den materielle virkeligheten i primære og sekundære kvaliteter. Primære kvaliteter er egenskaper ved objekter som eksisterer uavhengig av observatøren, mens sekundære kvaliteter kun eksisterer i forbindelse med observatørens sanser. Farger, lyd, smak, kulde, varme og så videre fortøner seg ulikt for ulike sansende personer. De primære kvaliteter er allment tilgjengelige; de kan måles, veies, telles og bevises, mens de sekundære kun eksisterer i forbindelse med den enkeltes sanser.⁶

Smaksbedømming handler ikke om fakta eller bevis, men om persepsjon og følelser. I smakens tribunal *føler* man mer enn man beviser, argumenterer Batteux. Han omtaler imidlertid smak som om det var en egen kognitiv evne, forskjellig fra intellektet. Han beskriver skjønnhet både som en medfødt idé og følelse og bedyrer at smaken for den skjønn Naturen er medfødt.

6 Smak: rasjonalisme og empirisme

Forestillingen om at enkelte grunnleggende ideer er medfødt, er et særegent trekk ved rasjonalistisk filosofi. Allerede Platon hevdet at den sansbare verden var en ufullkommen kopi av en fullkommen idéverden. Descartes på sin side hevdet at ideen om Gud, tid, rom og andre grunnleggende konsepter er medfødt. De er en del av vår rasjonelle natur på lik linje med intuitivt og deduktivt resonnement (apriorisk kunnskap), hevdet han. Rasjonalister (kartesianere) mener at ideer som stammer fra fornuften alene, er overlegne ideer som stammer fra sansning (persepsjon) og fantasi.

I motsetning til Platon hevdet Aristoteles at all kunnskap stammer fra erfaring. De britiske empiristene John Locke, George Berkeley (1685–1753) og David Hume (1711–1776) sto for denne oppfatningen på 1700-tallet. Locke hevder at menneskene fødes som blanke ark, uten førkunnskaper. All kunnskap stammer fra sanseerfaring og er derfor aposteriorisk. Hume argumenterer med at våre ideer og inntrykk stammer fra persepsjon. Inntrykk (*impression*) omfatter sansning så vel som følelser, begjær og lidenskap. Ideer oppstår når vi reflekterer over våre sanseinntrykk og følelser. De er bleke kopier av våre sanseinntrykk og følelser, forklarer Hume.⁷

Det er med andre ord en vesentlig forskjell mellom rasjonaliser og empirister når det gjelder kunnskap og ideenes opprinnelse, men også når det gjelder persepsjon og følelser. Dette har selvfølgelig konsekvenser ikke bare for kunnskap, men også for smaksteori. Empirister avviser dessuten ikke at maleri og poesi kan være nyttige eller kilder til kunnskap, slik Batteux gjorde.

7 Smaksbedømming og estetikk

Den tyske filosofen Alexander Gottlieb Baumgarten (1714–1762) publiserte sin bok *Aesthetica*

6 Locke 1995 [1689].

7 Hume 1978 [1888].

i 1750, tre år etter at Batteux ga ut sin avhandling om de skjønne kunster. Ordet «estetikk» lånte Baumgarten fra gresk *aisthêtikos*, som betyr «sansende». I boken introduserer han ideen om en ny filosofisk disiplin som skal studere persepsjon og perseptuelle objekter, til forskjell fra rasjonelle objekter.⁸ Han omtaler persepsjon som våre lavere kognitive evner (sansenes og følelsenes domene). De øvre kognitive evner er deduktiv logikk (fornuftens domene).⁹

Det er flere interessante paralleller mellom Batteux og Baumgarten. Begge hevder at kunstnerens øverste oppgave er å etterligne naturen. Begge er rasjonalister; de tar utgangspunkt i en distinksjon mellom sanseinntrykk (følelser) og intellekt (logikk). Begge beskriver smak som evnen til å bedømme ut fra sanseinntrykk og følelser, evnen til å skille det fullkomne fra det ufullkomne. Smak blir hos Baumgarten til estetikk, en kognitiv evne som kan perfektioneres. Begge betrakter kunstverket som kilde til skjønnhet og moral.

Estetikk er altså verken en empirisk disiplin eller kognitiv psykologi, men en filosofisk rasjonalistisk smaksteori. Estetikk har smaksbedømming og skjønnhet som objekt.

8 Estetikk og de skjønne kunster: dannelse

Batteux fremhever altså ikke bare den skjønne Naturen, men også smak for den skjønne Naturen som de skjønne kunsters objekt. Samtidig forklarer han at malere og poeter ikke etterligner Naturen slavisk, men velger de skjønneste deler fra de vakreste objektene og komponerer dem til et nytt og enda mer fullkomment objekt. Slik har kunst (avhengig av geni og fantasi) potensial til å overgå Naturen i skjønnhet og perfektjon. Han anbefaler derfor å se opp til tidligere mesterverk som modeller. Smaken for de skjønne kunster bør dyrkes fra tidlig alder. Man må oppsøke mesterverkene og lære av både fortidens og nåtidens mestere (og genier), råder han.

Den korpus av eksemplariske mesterverk Batteux henviser til, er svært omfattende og lar seg ikke oppsummere her, men i hovedsak gjelder det gresk og romersk kunst samt renessansekunst og selvfølgelig enkelte verk fra Batteux' egen samtid.

8 Baumgarten mente at rasjonelle objekter er allmennbegreper (universalia), til forskjell fra reelle objekter, som er individuelle ting (enkelting eller partikularia).

9 Gregor 1983.

Både Batteux og Baumgarten betrakter kunstnerisk dannelse og følelsesmessig oppfostring som en vesentlig faktor for utvikling av god smak og en harmonisk oppdragelse av en *gentilhomme* (*un homme de goût*) – en mann av god smak. Batteux snakker allerede om *le connoisseur* – kunstkjenneren, kunsteksperten. Han beskriver dårlig smak som ubehøvlet og vulgær – den tilhører den jevne mannen uten dannelse.

9 Smaksbedømming: subjektivitet og allmenngyldighet

Rasjonalister så vel som empirister var klar over at smaksbedømming er subjektiv. Enkelte rasjonalister hevdet imidlertid at det likevel var mulig å felle allmenngyldige smaksdommer. Noen av dem henviste til ekspertise, andre til fornuft, medfødte ideer, metafysikk og kontemplasjon.

Batteux' løsning var å henvise til ekspertise og mesterverk fra bestemte perioder i den europeiske kunsten. Han hevdet at folk med god smak (kunstkjennere) til tross for uenigheter som kan oppstå mellom dem, til slutt vil enes om hva som er de beste verkene.

Hume mente at smaksdommer er subjektive, og at ekspertise ikke endrer på det. I et kort essay om smak publisert i 1757, *Of The Standard of Taste*, løfter Hume blikket utover den kristne europeiske kunsttradisjonen. Han viser til at det finnes andre nasjoner, med annen tro enn den kristne, andre språk, annen poesi og kunst, forskjellig smak, og at det vi kaller «barbarisk», er raffinement for andre nasjoner. Skjønnhet, slår han fast, er en følelse (et sanseinntrykk) – den er forskjellig for forskjellige personer og nasjoner. Det samme gjelder smak:

Beauty is no quality in things themselves: It exists merely in the mind which contemplates them; and each mind perceives a different beauty. One person may even perceive deformity, where another is sensible of beauty; and every individual ought to acquiesce in his own sentiment, without pretending to regulate those of others.¹⁰

I sitt essay forsøker Hume å finne en standard for smaksbedømming, og han nevner ekspertise som en mulig løsning. Ekspertene har lengre erfaring og større fortrolighet med kunst enn andre og kanskje også en mer raffinert smak. Han ender

10 Hume 2013, seksjon 7.

likevel opp med å skyve fra seg muligheten når han innser at andre kriterier, som etnisk tilhørighet, språk, alder, humør og så videre, også kan påvirke smaken. I dag ville vi ha lagt til kjønn og legning. Det er altså ikke mulig å felle universelle smaksdommer.

Et tredje perspektiv på smaksbedømming står den tyske filosofen Immanuel Kant (1724–1804) for. Han gis vanligvis æren for å ha gitt estetikk som fagdisiplin sin fulle dimensjon. Hans *Kritikk av dømmekraften* regnes fremdeles som et av de mest betydningsfulle bidrag til estetisk teori. Kant vedgikk også at smakbedømming er subjektiv, men samtidig åpnet han for muligheten for å kunne felle universelle smaksdommer. Dette mente han var mulig fordi gleden over det skjønne er interesseløs. Smaksbedømmingen av det skjønne er universell når den er interesseløs, det vil si når den verken er preget av begjær eller av andre hensyn.

Kant skriver: «Taste is the faculty for judging an object or a kind of representation through a satisfaction or dissatisfaction without any interest. The object of such a satisfaction is called beautiful.»¹¹

Kant var ikke den første til å formulere denne ideen. Den sveitsiske filosofen Jean-Pierre de Crousaz (1663–1750) hevdet allerede i 1715 (i en avhandling om det skjønne) at universelle smaksdommer om det skjønne var mulig – i den grad smaksbedømming ikke var drevet av betrakterens egen interesse (begjær eller andre interesser), men styrt av fornuften, fordi følelser kan forkludre eller svekke dømmekraften. De Crousaz avgrenset ikke «det skjønne» til de skjønne kunster. Skjønnhet var et aspekt ved skaperverket (Naturen) og ved alle menneskenes aktiviteter og produksjon, så vel intellektuelle som materielle. I likhet med Descartes hevdet han at det skjønne både var en følelse og en medfødt idé.¹² Batteux' henvisning til den skjønne Naturen må derfor tolkes i en rasjonalistisk og kristen teologisk kontekst.

10 Hvor relevant er estetikk i dag?

Estetikk, både som fagdisiplin og begrep, har vokst seg stor og sterk siden midten av 1700-tallet. Det er blitt skrevet utallige bøker om teoretiske spørsmål knyttet til kunst, men et stadig tilbakevendende spørsmål er fremdeles «Hva

er kunst?» Det er litt ironisk når man tenker at *Norsk Ordbok* definerer kunst som «skapende eller utøvende, tolkende estetisk virksomhet». Samtidig har en rekke kunstnere og kunstbevegelser forkastet rasjonalismens autoritet og estetikk. Det er bare å lese dadaistenes manifest fra 1918, forfattet av Tristan Tzara. Marcel Duchamp selv gjorde en kunstnerisk handling av å undergrave både smaksbedømming og skjønnhet, altså estetikk:

A POINT WHICH I WANT VERY MUCH TO ESTABLISH IS THAT THE CHOICE OF THESE «READYMADES» WAS NEVER DICTATED BY ESTHETIC DELECTATION. THIS CHOICE WAS BASED ON A REACTION OF VISUAL INDIFFERENCE WITH AT THE SAME TIME A TOTAL ABSENCE OF GOOD OR BAD TASTE ... IN FACT A COMPLETE ANESTHESIA.¹³

Det er utenfor dette essayets rammer å nevne eller gå inn i alle kunstneriske bevegelser som har forkastet både rasjonalisme og estetikk. Alle som mener at kunst kan tale sannhet til makten, at kunst kan være kritisk, avviser de facto en definisjon som underkaster kunst estetikkenes regler og rasjonalismens regime. Men siden 1960-årene har denne tendensen økt betraktelig i omfang. Teknologisk utvikling, globalisering, feminisme, postkolonialisme, politisk og kunstnerisk aktivisme har introdusert varige endringer i både kunstneriske holdninger og praksiser. Siden 1970-årene har betegnelsen «de skjønne kunster» nesten forsvunnet fra det norske vokabularet. Grensen mellom kunst og håndverk står overalt for fall, og flere og flere reiser spørsmål ved dikotomien mellom kunst og vitenskap, kunst og teknologi. Se for eksempel Bruno Latours perspektiv på modernitet og vitenskap.¹⁴

Det er kanskje betimelig å minne om at postmodernismen (i filosofisk forstand) også er en kritikk av rasjonalismens dogmer og narrativ. Dagens kognitive vitenskap, krav til kunnskap og vitenskapelighet har gjort mange av de prinsippene og ideene rasjonalismen bygget på, til foreldede fortellinger.¹⁵ Estetikk er en slik fortelling. De Crousaz', Batteux', Baumgartens og Kants smaksteorier og pseudokognitive vitenskap bygget på metafysiske dogmer og fordommer snarere enn på vitenskap.

11 Kant 2001, s. 96 (5: 211).

12 de Crousaz 1715.

13 Duchamp 1989, 141.

14 Latour 1993.

15 Lyotard 1979.

Er kunst en estetisk virksomhet? Mitt svar er nei. Kunst har eksistert *før* estetikken og *utenfor* estetikken og vil eksistere *etter* estetikken. Det er ingen naturlig forbindelse mellom kunst og et filosofisk narrativ som estetikk. Den første er en universell virksomhet, den andre er en særegen europeisk disiplin, der selve benevnelsen er vanskelig å oversette til andre språk enn de europeiske.

11 Konsekvenser: kunst eller estetikk?

Relasjonen mellom kunst og estetikk kan føres tilbake til filosofens trøblete relasjon med poesi og billedkunst. Det handler like mye om et asymmetrisk maktforhold mellom to ulike diskurser, der filosofen hevder å ha større krav på sannhet og dermed større makt til å definere virkeligheten enn poeten, som det handler om en vilje til å rasjonalisere tilværelsen ved å inndele menneskes virksomheter i klasser og hierarkier. Striden mellom en rasjonell diskurs og en poetisk diskurs, der den første har underkastet seg den andre, har imidlertid hatt store konsekvenser både for kunstnere og fellesskapet.

Estetikken innvirkning på språk, kunst, kunsthistorie, antropologi, mote og andre virksomheter og fagdisipliner er omfattende og mangefasettete. I neste seksjon vil jeg forsøke å belyse to konsekvenser av estetikk som jeg anser som særlig problematiske. Begge beror på at estetikk, som spekulativ kunstteori, banet veien for en rekke andre kunstteoretiske diskurser som i mye større grad enn tidligere har bidratt til å definere kunstproduksjonen. Den gjør både kunstverket og kunstopplevelsen avhengig av en ekstern diskurs. På den ene siden er disse diskursene ikke bestandig tilgjengelige for allmenheten, enten fordi de er vanskelige å forstå, eller fordi de ikke blir formidlet, noe som gjør at kunstverket i verste fall kan fremstå som en gåte. På den andre siden er estetikk en vesentlig premiss i kulturimperialistiske narrativ og teorier.

Med «diskurs» mener jeg enhver idé eller teori som fremsettes gjennom tale, symboler, bilder eller skrift. «Narrativ» henviser her til enhver tekst, bilde, forestilling eller kunstprodukt som forteller en historie. Med «teori» mener jeg oppfatninger fremsatt gjennom en forklarende diskurs om visse fenomener.

11.1 Smaksteori eller kvalitet?

Introduksjonen av begrepet «kvalitet» ser ut til å feie hele smaksteorien (estetikken) under teppet,

samtidig som den opprettholder selve definisjonen av kunstbegrepet som estetisk virksomhet. Man later som det er mulig å skille kunstobjekter fra de narrative som utformet dem. For enkelte er dette et religiøst eller spirituelt narrativ, for andre et sekulært narrativ. Det ene er ikke mer nøytralt eller objektivt bedre enn det andre. Kvalitet er med andre ord allerede betinget av en fortelling. Staten har imidlertid delegert makten til å utforme denne fortellingen til enkelte institusjoner og ekspertgrupper ved å gi dem makten til å bestemme hvilke kunstobjekter og -handlinger det er verd å samle på. Dermed bidrar staten til å opprettholde en udemokratisk praksis basert på et kunnskapshierarki, der den lærdes smak opphøyes til nasjonal standard.

Vi har sett at i Vesten er spørsmål om kunstens kvalitet knyttet til smaksteori (estetikk). Men som Hume ganske riktig bemerker, er smakbedømming bestemt av faktorer som ikke er en del av selve kunstobjektet. Faktorer som etnisitet, tradisjon, sosial bakgrunn, alder, utdanning, temperament og så videre påvirker vår smak og dermed måten vi vurderer kunstens produkter og kvalitet på. Bedømming av kunst har altså ikke bare en sanselig dimensjon, den har også en rekke andre bestemmende årsaker. Noen av disse årsakene fremtrer som lærde diskurser.

11.2 Kunstteori: diskurs og kvalitet

Det er særlig de kunstteoretiske og ideologiske diskursene jeg ønsker å rette leserens oppmerksomhet mot. En av disse diskursene fremstiller kunstsamlingen som nasjonal kulturarv, som bevis på nasjonens geni og grad av sivilisasjon. Det er en ideologisk diskurs som gjennomsyrrer en rekke akademiske disipliner (filosofi, estetikk, kunsthistorie, antropologi, og sosiologi). Denne diskursen og dens tilgrensede disipliner er forutinntatt, etnosentrisk og nasjonalistisk. Den preger de fleste vestlige kunstteoretiske diskurser og påvirker dermed også selve kunstproduksjonen. Den påvirker med andre ord måten både kunstnere og publikum oppfatter kunstens kvalitet på.

Det er minst fem ulike kunstdiskurser: en filosofisk, en kritisk, en historisk, en teoretisk og en sosialantropologisk. Kunstteoretikerens diskurs trekker vanligvis veksler på de andre diskursene. Det er ikke vanntette skott mellom de ulike praksisene; aktørene kombinerer vanligvis ulike diskurser i én og samme tekst eller tale.

Fremstillingen av kunstens kvalitet er altså ikke bare et spørsmål om dyktighet, men også et spørsmål om hvem som besitter makten til å defi-

ner kunstnerens produksjon. Presten, sjamanen, poeten, filosofen, teologen, monarken, aristokraten, kunsthistorikeren, antropologen og så videre har på ulike måter bidratt til å definere kunstobjekter (og handlinger) og dermed påvirket måten disse ble oppfattet på.

I de 200 årene som etterfulgte filosofiens konseptuelle «annektering» av blant annet billedkunst, har kunstnere etter tur forkastet etterligging som felles prinsipp og skjønnhet og moral som kunstens objekt og endelige mål og avvist smakbedømming og rasjonalisme. Men i denne prosessen er billedkunst selv – i mye større grad enn tidligere – blitt et produkt av kunstteoretisk spekulasjon. Teori fikk i den moderne kunst et mye større spillerom. For mange ble den selve drivkraften bak kunstproduksjon. Samtidig ble teori nøkkelen til å forstå hvorfor bildene ser ut som de gjør. På samme måte som kjennskap til Bibelen og Kristi lidelser utgjorde det semantiske rammeverket for produksjon og fortolkning av middelalderens og renessansens kirkekunst, ble kunstteori referanserammen for produksjon og fortolkning av den moderne vestlige kunsten.

Den ikke-vestlige kunsten ble gjenstand for antropologens kolonialistiske og kulturimperialistiske diskurs. Vi har dem å «takke» for blant annet distinksjonen mellom «primitiv» og «sivilisert», der den såkalte primitive kunsten (i betydningen «underutviklet») ble vurdert og rangert som antropologiske artefakter, mens den vestlige kunsten ble vurdert og rangert som estetisk og sivilisert. De ikke-vestlige sivilisasjonene og deres produkter ble også vurdert og rangert etter vestlige filosofiske og antropologiske kriterier og begrep – se for eksempel Hegels kunstfilosofi, særlig hans klassifiseringer og hierarkier.¹⁶ Kunstteori er ikke bare etnisk og historisk forutinntatt, den er også i høyeste grad et ideologisk produkt av en bestemt samfunnsgruppe.

Mytologi, metafysikk, poesi, filosofi, politikk, historie, antropologi og psykologi ble i årenes løp like aktuelle inspirasjonskilder for billedproduksjon som virkeligheten selv. Den moderne kunstens perseptuelle aspekt var like mye betinget av kunstnerens intellektuelle og ideologiske ståsted som av hans eller hennes ferdigheter. Billedkunst ble etter hvert en slagmark der ulike ideer og ideologier barket sammen. Til hver enkelt retning eller *isme* korresponderer en teori – romantikk, realisme, impresjonisme, symbolisme, kubisme, futurisme, dadaisme, surrealisme og så videre.

Alle har sine teorier, mange av dem i form av manifeste. I praksis har den moderne kunst allerede pulverisert estetikkens (og rasjonalismens) rammer ved selv å bli til en intellektuell, spekulativ disiplin. Selv formalismen, som tok mål av seg å fokusere på kunstens formelle og sanselige bestanddeler, forutsetter en teori.

Teori bestemmer med andre ord ikke bare kunstobjektets status (estetisk eller ikke-estetisk), men også kunstobjektets antropologiske rangorden (primitiv eller sivilisert). Det siste henger vanligvis sammen med distinksjonen vestlig–ikke-vestlig, og med forestillingen om at vestlige nasjoners verdier og produkter er overlegne ikke-vestlige nasjoners verdier og produkter. Tatt i betraktning at kvalitet ikke handler bare om egenskaper (objektive eller subjektive), men også om verdier, påvirker derfor teori den direkte empiriske opplevelsen av kunstverket. Kunstopplevelsen er altså langt mer enn estetisk, siden kunstobjektet bestandig henviser til noe utenfor seg selv: en teori og en diskurs. Siden teori ofte utgjør selve koden eller inngangen til verket, er det derfor ikke uvesentlig hvem som konstruerer den, hva dens innhold går ut på, og ikke minst hvor tilgjengelig teorien er for et alminnelig publikum.

11.3 Estetikens lokale og globale konsekvenser

Fra et lokalt perspektiv har denne utviklingen etter min mening skapt et uoverstigelig gap mellom dem som behersker kodene, og dem som ikke gjør det. Til tross for de radikale endringene som tok til på 1970-tallet, har dette gapet ennå ikke blitt lukket – tvert imot er det blitt enda mer fremtredende. Én av årsakene er at dette foreldede systemet fremdeles støttes og reproduseres av blant annet kunsthistorie som fagdisiplin, kulturforskning og offentlige kunstmuseer. Samtidig har denne tilstanden i dag gjort både kunstnere og publikum avhengig av en tredjepart som opererer i begge endene av meningsproduksjonen: kuratorer, kunstkritikere og formidlere.

I et globalt perspektiv blir alle ikke-vestlige kunstobjekter og ritualer som ikke samsvarer med estetikkens dogmer, fremdeles definert som antropologiske artefakter. Denne kulturimperialistiske handlingen er vilkårlig, fordomsfull og arrogant og tilhører fortiden. Likevel fortsetter enkelte norske kulturforskere – som oftest Bourdieus epigoner – å operere med denne særegne og fordomsfulle definisjonen – et kunstbegrep som underkjenner andre nasjoners kunstproduksjoner

¹⁶ Hegel 2013; Hegel 1993.

og som utdefinerer europeiske kunstnere som ikke vedkjenner seg estetikk som prinsipp.¹⁷ Det er et ideologisk og politisk valg, ikke en vitenskapelig sannhet.

Samir M'kadmi er billedkunstner og kurator. Han er utdannet ved l'Ecole des Beaux-Arts i Frankrike og bor og arbeider i Norge. Han har deltatt i en rekke utstillinger, innehatt mange verv og kuratert flere prosjekter og utstillinger både nasjonalt og internasjonalt. M'kadmi har ledet den Nasjonale Jury, og har vært medlem og leder av fagutvalget for visuell kunst ved Norsk kulturråd. Hans siste kunstprosjekt var «Climbing Invisible Structures».

Litteratur

- Artz, Frederick B. (1938). «L'education technique en France au XVIIIe siecle (1700–1789)». *Revue d'histoire moderne*, 13(35), s. 361–407.
- Baldwin, John R., Sandra L. Faulkner, Michael I. Hecht og Sheryl L. Lindsley (2006). *Redefining culture: Perspectives across the disciplines*. Mahwah, New Jersey: Lawrence Erlbaum Associates.
- Batteux, Charles (1747). *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Hentet 16.12.2016 fra <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k63528228>
- Crousaz, Jean-Pierre de (1715). *Traité du beau: où l'on montre en quoi consiste ce que l'on nomme ainsi, par des exemples tirés de la plupart des arts et des sciences*. Hentet 17.02.2017 fra <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1510777m>
- Duchamp, Marcel (1989). *The writings of Marcel Duchamp*. Michel Sanouillet og Elmer Peterson (red.). Cambridge, Massachusetts: Da Capo Press.
- Gregor, Mary J. (1983). «Baumgarten's 'Aesthetica'». *The Review of Metaphysics*, 37(2), s. 357–385.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (1993). *Introductory lectures on aesthetics* (overs. Bernard Bosanquet). Inwood, Michael (red.). London og New York: Penguin Books.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich (2013). *Phenomenology of spirit* (overs. Arnold Vincent Miller). Oxford: Oxford University Press.
- Hugh of St. Victor (1991). *The didascalicon of Hugh of St. Victor: A Medieval Guide to the Arts*. New York: Columbia University Press.
- Hume, David (2013). *Of the standard of taste: Post-modern times aesthetic classics*. Birmingham: Birmingham Free Press.
- Hume, David, Lewis Amherst Selby-Bigge og Peter Harold Nidditch (1978). *David Hume: A treatise of human nature* (2. utg.) Oxford: Clarendon Press.
- Kant, Immanuel (2001). *Critique of the power of judgment* (overs. Paul Guyer og Eric Matthews). Cambridge (UK) og New York: Cambridge University Press.
- Kroeber, Alfred L. og Clyde Kluckhohn (1952). *Culture: A critical review of concepts and definitions*. Cambridge: Harvard University Press.
- Latour, Bruno (1993). *We have never been modern*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press.
- Locke, John (1995) [1689]. *An essay concerning human understanding*. Amherst, New York: Prometheus Books.
- Liotard, Jean-François (1979). *La condition post-moderne: Rapport sur le savoir*. Paris: Éditions de Minuit.
- Mangset, Per (2013). *Kunst og makt: En foreløpig kunnskapsoversikt*. Bø: Telemarksforskning.

17 Mangset 2013.

Kunstnerisk kvalitet, pragmatistisk betraktet

Åsmund Thorkildsen

Bakgrunnen for dette essayet, der jeg forsøker å formulere et pragmatistisk kvalitetsbegrep til bruk i kunst- og kulturhistorien, er mine egne erfaringer som praktiserende kunsthistoriker, kurator og museumsmann.¹ En pragmatisk tilnærming til arbeidet ble hensiktsmessig da jeg tidlig i karrieren arbeidet med tolkningsproblemer i abstrakt amerikansk malerkunst og fant at jeg ikke trengte begreper som «non-figurative» og «non-representational». Disse begrepene, som på 1970-tallet fremdeles ble brukt, så jeg som hindringer og dessuten som ideologisk fundert; de var til ingen nytte, og jeg holdt meg unna dem for å unngå potensielle intellektuelle skadevirkninger.

Min egen praksis startet med at jeg var intendant og kurator på Kunstnernes Hus i elleve år og direktør på Astrup Fearnley Museet i halvannet år, før jeg for 16 år siden begynte som administrerende direktør for Drammens Museum, et konsolidert museum for kunst- og kulturhistorie. Etter å ha jobbet med moderne kunst og samtidskunst i mange år kom jeg på Drammens Museum endelig hjem til hele faget mitt, det omfattende tysk-østerrikske og etter hvert angloamerikanske faget der kunstneriske gjenstander ses som uttrykk for kulturers verdensbilder og styrende verdier. Dette i motsetning til et fag der det legges hovedvekt på formale kvaliteter og visuell stilutvikling.

I mitt faglige virke, ikke minst som museumsleder, har jeg daglig måttet forholde meg til og måttet reflektere over kvalitetsbegrepet, siden det er så viktig i prioriteringsarbeidet som gjøres i forbindelse med innkjøp, utstillingsproduksjon, forskning og formidling av kulturelle gjenstander, det være seg av et moderne maleri, en nyklassisk hage eller et rose malt skap. Drammens Museum er i dag et komplett integrert og konsolidert museum. Vi arbeider med byg-

ningshistorie, hage- og parkhistorie, folkekunst, kunstindustri, kirkekunst, byhistoriens klenodier, landbrukets verktøy, malerkunst, skulpturkunst, tegne- og grafikkunst, fotokunst, dokumentarfoto, kunsthåndverket og nye medier ... I et slikt arbeid trenger jeg et dynamisk og forpliktende kvalitetsbegrep. Det idealistiske estetiske, det filosofiske forsøket på å utmynte en ren og autonom vurderingssans som skiller skjønne og sublimе opplevelser og følelser fra andre opplevelser, er ikke tilstrekkelig og har vist seg å kunne virke splittende og hemmende for en konsolidert faglig praksis som kunsthistoriker. Hvordan dette pragmatistiske kvalitetsbegrepet fortoner seg – et begrep der kunstnerisk kvalitet er en størrelse som endres gjennom den tiden tingene og verkene lever i kulturen –, er tema for det følgende.

Vi ville neppe hatt noen visuell kultur, noen kunstkritikk, noen kunsthistorie eller noen kunst- og kulturhistoriske museer hvis vi ikke hadde noen forestillinger om kvalitet – at noen ting er annerledes og bedre enn andre ting. Kvalitetsdommer forutsetter sammenligning og skaper nødvendigvis hierarkier. Problemet er å bli enige om hva som er best, og hva som ikke er så godt. Og til den diskusjonen trenger vi å sette ord på kvaliteten: vakkert og skjønt, heslig, uttrykksfylt, innholdsrikt, tankevekkende, overskridende og så videre. Vi kan ikke bare stole på følelsen servert oss av smaken, for smaken er som kjent delt.

Problemet med å bli enige om smaksdommer gir seg uttrykk i et paradoks, og det har vi hatt med oss lenge. På den ene siden må kunst oppleves med sanser, følelser og refleksjon av hver enkelt av oss, på den andre siden må hver enkelt av oss komme frem til om vi vurderer opplevelsen av et verk eller et fenomen til å være av høy kvalitet. Andre kan komme til motsatt forståelse – og hva da? Samtidig har mange en forestilling om at dette er noe vi burde kunne bli

enige om, og at noen ting faktisk har en høyere kunstnerisk kvalitet enn andre, uavhengig av den enkeltes opplevelse av saken. Det var dette paradokset som satte Immanuel Kant i gang med å skrive sin tredje kritikk, om dømmekraften (*Kritik der Urteilkraft*, 1790). Han mente at dette var noe vi til slutt kunne bli enige om, siden alle mennesker har en medfødt evne til å oppleve noe som interesseløst skjønt ved at det gir en (ukorrumperbar) glede. Men etter å ha advart mot idéenes og fornuftens forførende hang – om ikke krav – til å få endelige svar på noe fornuften ikke vil kunne gi et utvetydig svar på, skjønte han selvfølgelig at en smaksdom («Dette er vakert! Dette gir meg en spontan følelse av glede over noe skjønt!») aldri kan kunne bevises rent logisk og med objektiv nødvendighet. Derfor måtte han også nøye seg med analogisk påpeking av en mulig – eller kanskje til og med trolig – sammenheng mellom det skjønne, det sanne og det gode.²

La det med én gang være sagt at jeg her ikke først og fremst er opptatt av den filosofisk-estetiske debatten om hva som kan sies å være skjønt generelt sett, hvilke kilder (objekter som kan sanses) som tilfredsstiller våre idéer om at noen ting oppleves som – og er – skjønne. Den debatten følger jeg profesjonelt med på, men den har begrenset verdi i forbindelse med mitt arbeid med og refleksjon over kunstverk eller høyverdige kulturhistoriske gjenstander. Det jeg er interessert i, er den kunsten og materielle kulturen som danner de objektive referansene i kunst- og kulturhistorien – kall dem gjerne fakta – de gjenstandene som skrives inn i museenes protokoller, forskes på og stilles ut. Ikke desto mindre har den estetiske debatten om det skjønne og det sublime en så stor betydning for måten folk har tenkt om kunstnerisk kvalitet på, at det trengs at vi må gå noen runder for å komme ut av en for snever og autonom forståelse av hva som gir estetisk glede, og som har høy kunstnerisk kvalitet.

Jeg har brukt litt plass på det autonome kunstbegrepet og kritikken av det. Grunnen er at den autonome kunstforståelsen gir seg til kjenne som smaksdommer felt av «den gode smak», som er udiskutabel. Hegemoniet garanteres av «det gode øyet», det som gjenkjenner høy kunstnerisk kvalitet og kan peke ut og skille kunstverk og kulturelle fenomener fra hverandre og sette opp en rangorden mellom dem. En slik *enteller*-inndeling kan føre til at høyskoler, universiteter og museer skaper skiller, oppretter og opprettholder avdelinger i den riktige smaks- og distinksjons navn og dermed går glipp av faglig

samarbeid på tvers av medier og faglige spesialområder. Dette oppfatter jeg som beklagelig av grunner som forhåpentligvis kommer til syne i dette essayet.

Ikke minst kan dette skillet også prege museene, der man kan ha en forestilling om at et rent billedkunstmuseum er noe vesensforskjellig fra et reelt konsolidert museum der det gis plass til mange kulturelle uttrykk – i reelt konsoliderte museer ses også billedkunst som et mangfold av kulturelle uttrykk.

Jeg er interessert i å diskutere kvalitet hva gjelder malerier, fotografier, videoverk, film, happenings og performancer, skulpturer, installasjoner, bygninger, parkanlegg, møbler, dekorasjoner, rosemalte eller utskårne skap, intarsiaarbeider, ornamenter, sølv, glass, keramikk, porselen, tekstiler og dekorerte bondeinteriører og så videre. Jeg er altså interessert i å finne en måte å bestemme kvaliteten på de kulturprodukter vi arbeider med i forskningen og formidlingsarbeidet i museene. Jeg er opptatt av å finne et kvalitetsbegrep som jeg trenger. Jeg er selvfølgelig klar over at det finnes sanselige og psykologiske hendelser i enkeltmenneskers liv som ikke kan nås fullstendig med begreper og setninger, men jeg er mest interessert i det som kan vises, skrives og snakkes om. Jeg er interessert i å oppleve det som er vist frem for sansene, men jeg er også interessert i det som kan sies og skrives om det som oppleves med sansene. Jeg er følgelig skeptisk til kunstreligiøsitet og medfølgende kunstsjargong. Jeg er lite begeistret for at de blindsoner som unndrar seg det refleksive og argumentative språket, skal fylles med erklæringer om «sannhet» og etiketter som «genuint ekte» eller «direkte uttrykk». Uten predikat og felles referanse blir slike uttrykk løse påstander, en sjargong man kan like eller mislike, men det er uansett vanskelig å mene noe om slike vitnesbyrd om egen følsomhet.

Kunstverk er språklig strukturert, og opplevelsen av dem forutsetter en mental refleksjon som vurderer sanseinntrykkene. Kunstverk er de menneskeskaptene tingene som kan beskrives formmessig og tolkes ikonografisk. Kunstverk er de tingene som kommuniserer følelser og forestillinger, og som er gitt visuell og materiell form, altså noe indre som er blitt gjort ytre, for så igjen å fanges i andres indre. «Faktum» ligger i det ytre som forbinder disse to bevisstheter. Det pragmatistiske kvalitetsbegrepet inkluderer tolkninger og forutsetter at det finnes gjenstander som opplevelsen, forståelsen, tolkningene og diskusjonen kan vise til.

Kunsthistorikere skriver tekster og avhandlinger som bygger på en reflektert sansing, og de beskrivelser og tolkninger som fremlegges i det ytre i form av språklige konstruksjoner, er i prinsippet etterprøvbare. Det er dette som gjør faget vårt til en vitenskap. Noen ganger benytter vi verk som er formmessig og teknisk svake (vurdert i forhold til en definert konsensus eller kanon om høyverdig form), men ikonografisk viktige. Andre ganger arbeider vi med gjenstander som er av formalt høy kvalitet og er fremragende representanter for en verksgruppe eller et medium, men som enten mangler ikonografiske tegn eller har en flertydig ikonografi.

Kunsthistorikere argumenterer. Når kunsthistorikere er kritikere, må de også argumentere for sine vurderinger, og vi må anta at vurderingene kan kommuniseres slik at ens likesinnede, fagfellene, kan vurdere dem og kommentere dem og eventuelt forsøke å overprøve dem. Kunsthistorikere og kunstkritikere jobber innen tradisjoner og i fellesskap, og den individuelle vurdering blir hele tiden fylt opp av *vurderte* vurderinger fra kollegaer. Å vurdere kvalitet og betydning i kunst er en evne som kan tilegnes og utvikles, og i det ligger hele formidlingstankens mulighet og hensikt. Gode skriftlige analyser kan åpne øynene ens slik at en ser mer og annerledes enn før en fikk det språklige påfyllet, de gir oss dermed mer finslipte mentale «briller». Å vite er å se noe *som noe*, å kunne navngi er å kunne se *bedre*. Kunsthistorikere av min generasjon, som studerte kunsthistorie ved Universitetet i Oslo på 1970- og tidlig på 1980-tallet, kan vanskelig stole på «the innocent eye».

Kvalitet er altså noe som i min tradisjonsforankrede praksis blir tenkt nøye gjennom, vurdert, skrevet ut og argumentert for, og det resulterer i handlinger utført i essayer eller forelesninger, i kuratorarbeidet og i oppbyggingen av samlinger. Og fagligheten ligger i at vurderingen og tolkningen viser til et faktum som ligger åpen for alles sansing og refleksjon. Å oppleve billedkunst og kulturhistoriske gjenstander er ikke en spontan og direkte opplevelse av noe, det er en mangleddet prosess som foregår i et bestemt begrepsregime der den høyeste gleden består i å innse relasjonen mellom det representerte og representasjonen av det, en prosess som kan foregå svært raskt målt i klokkeid, men denne hurtigheten krever lang trening og langvarige forberedelser.

*

Kunstreligiøsitet trenger ikke et slikt faktum; den trenger bare en åpenbaring og et kultobjekt. Kunstreligiøsitet trenger bare en som peker eller preker, og en annen som senker blikket. Og her er det på tide å bringe inn Charles Sanders Peirce. I sine Harvard-forelesninger i 1903 snakket han om det som på trykk fikk tittelen «The Criterion of Validity in Reasoning». Han starter slik:

Sigwart, like almost all the stronger logicians of today, present company excepted, makes the fundamental mistake of confounding the logical question with the psychological question. The psychological is what processes the mind goes through. But the logical question is whether the conclusion that will be reached, by applying this or that maxim, will or will not accord with that fact. [...] Sigwart says that the question of what is good logic and what bad must in the last resort come down to a question of how we feel; it is a matter of *Gefühl*, that is a Quality of Feeling.³

Vi setter dette opp mot Kants refleksjoner i *Kritikk av dømmekraften*:

A judgement of taste, on the other hand, is merely contemplative, i.e., it is a judgement that is indifferent to the existence of the object: it [considers] the character of the object only by holding it up to our feeling of pleasure and displeasure. Nor is this contemplation, as such, directed to concepts (whether theoretical or practical) and hence is neither based on concepts, nor directed to them as purposes.⁴

Det kan virke som om vi har en absolutt motsetning her, og at kvalitetsvurderinger henger igjen i følelsen og ikke kan argumenteres for. Men jeg ser ikke at dette skal by på noe uoverstigeleg problem. For Kants komplekse og detaljerte argumentasjon er betinget av systemet han utvikler i de tre kritikkene, *Kritikk av den rene fornuft* (1781), *Kritikk av den praktiske fornuft* (1788) og *Kritikk av dømmekraften* (1790). Dette ser vi tydelig i sitatet, der han for dømmekraftens del avviser begreper av både teoretisk, fornuftsmessig art (det vil si den første kritikken) og praktisk, moralsk art (det vil si den andre kritikken). Denne distinksjonen, som er vesentlig for Kants tenkning om dømmekraften (den tredje kritikken), har ført til at senere tenkere har delt inn den visuelle kulturens ting i *proprie* (ren, autonom «kunst») og *ikke-proprie* (kunst som et-eller-annet, altså ikke ren, fin, autonom kunst). Distinksjonen

mellom «art proper» og «art as ...» blir vanskelig å opprettholde i museene, som er fylt opp med ting som både kan ha en funksjon eller hensikt og samtidig nytes som skjønne objekter.

Noen kan falle for fristelsen til å tro at denne i og for seg hensiktsmessige (for å kunne fullføre et overbevisende filosofisk system) distinksjonen mellom «art proper» og «art as» kan brukes til å skille gjenstandsgrupper varig fra hverandre. Slik er det ikke i kunst- og kulturhistorien, og slik bør det ikke være i museene.

Jeg trenger ikke og ønsker heller ikke bestemte begreper som tjener til å utradere eller utsette muligheten for at et nytteobjekt også kan underlegges en interesseløs – kanskje til og med interessert – kontemplasjon. Én og samme ting kan både ha nytte og ses på uten nyttehensyn, og det spørres om ikke disse opplevelseshormonene er gjensidig bundet til hverandre – at nytten og interessen også er formbestemmende. Egen-skapene *nytte/nytteløs* er ikke bundet entydig til fysiske gjenstander og deres form og innhold. Distinksjonen foregår i tankene, i refleksjonen, kontemplasjonen og argumentasjonen.

Kant nevner flere fenomener som kan gi en estetisk glede, men det er for ham forskjell på dek- ketøy og «fine art». Det interessante her er at den rene kunsten og skjønne fenomener må oppfattes spontant, og alt som krever arbeid og en økono- misk transaksjon, er beheftet med og heftet av interesser og funksjonsbehov. Men også hos Kant må følsomheten og forståelsen virke sammen:

Now although the two cognitive powers, sensibility and understanding, are indispensable to each other, still it is difficult to combine them without their impairing each other; and yet their combination and harmony must appear unintentional and spontaneous if the art is to be *fine* art. Hence anything studied and painstaking must be avoided in art.⁵

Kants spissing av argumentet tjener her nytten å sikre en adskilt, uavhengig instans i hele det kritiske systemet, så det hensiktsløse blir hensikts- messig i den sammenheng. Men med denne siste setningen sender Kant store deler av de siste 150 års kunsthistorie på gangen.⁶ For kunstkritikere og kunsthistorikere er nemlig alt det som både er «studied» og «painstaking» i vår omgang med tingene, ikke til å komme utenom.

Hittil har jeg, som plassert midt i den kristne og humanistiske kulturen, tatt det for gitt at men- nesker i grunnen er like, og at menneskearten kan bli enig om hva som er skjønt og av stor kunst-

nerisk betydning, og hva som ikke er det. Men så enkelt er det nok ikke. Mye har alle mennesker felles, men interesse og forståelse for kunst og kultur er langt mer komplekse fenomener enn å oppleve en park, en menneskekropp, et bro- deri, et ornament eller en vase som noe vakkert. Området for det som gir gleden ved det skjønne, er ikke identisk med det som faller innenfor gren- sene for hva vi i dag mener *som* kunst. Forståelse og nytelse av malerier som er kunstverk, og av kulturhistoriske gjenstander som er kunstverk, henger også – som påpekt av kunstsosiologien – sammen med forholdene i menneskers liv, de er betinget av utdanning, materielle og kulturelle oppvekstvilkår, kognitive evner, sanselig trening, interesser og så videre. Jo «høyere» habitus man har, desto mer spontan føles opplevelsen.⁷ I dette essayet vil jeg hevde at habitus er noe som kan bygges, endres og utvikles.

*

Det er en fest å følge Kants distinksjoner og klare utredninger av komplekse saksforhold. Det er kanskje tilstrekkelig for filosofien, men det er ikke nok for kunsthistorien.

Schiller og Rancière

At det kanskje ikke er så enkelt å skille kunst og liv – med alle livets interesser og funksjoner –, minnet Friedrich Schiller om allerede i 1795 i det 15. brev i brevsamlingen *Om menneskenes estetiske utdanning*. Jacques Rancière tar i sin bok *Dissensus* (2010) opp tråden fra Schiller og hans kritikk av Kants særegne forståelse av dømme- kraftens funksjon, en forståelse som sikrer døm- mekraftens autonomi. Kritikken mot den tyske estetikken kom enda sterkere til uttrykk hos sosiologen Pierre Bourdieu nesten 200 år senere. Bourdieu så langt på vei den rene smak som et uttrykk for og et maktmiddel i samfunnets makt- kamp om dominans, ressurser og muligheten for individer (og klasser) til å oppnå *de facto* – ikke bare *de jure* – frihet.⁸

Hos Lev Trotskij og Theodor W. Adorno blir livet, som for Schiller og Rancière, paradoksalt nok knyttet til kunsten og gjennom det viktige ordet «og» – som viser at dette henger sammen – også tolket i politisk retning; politisk i den forstand at frihet og tilgang på sanselighetens og kulturopplevelsens vidundere kan være med å skape og holde ved like et løfte om en bedre fremtid og til og med være med å realisere et fritt og bedre liv her og nå.⁹

Utgangspunktet for Rancières drøfting av dette er særlig basert på følgende setning i Schillers 15. brev:

Man plays only when he is in the full sense of the word a man, and *he is only wholly Man* when he is playing. This proposition, which at the moment perhaps seems paradoxical, will assume great and deep significance when we have reached the point of applying it to the twofold seriousness of duty and destiny; it will I promise you, support the whole fabric of aesthetic art, and the still more difficult art of living.¹⁰

Jacques Rancière utdyper disse linjene hos Schiller slik:

We could reformulate this thought as follows: there exists a specific sensory experience that holds the promise of both a new world of Art and a new life for individuals and the community, namely the aesthetic.¹¹

Dobbeltheten videreføres i analysene av kunstverkets autonomi og samtidige heteronomi, slik Rancière ser dette lenket sammen i Schillers formulering. Om dobbeltheten skriver han følgende:

First, the autonomy staged by the aesthetic regime of art is not that of the work of art but of a mode of experience. Second, the «aesthetic experience» is one of heterogeneity, such that, for the subject of that experience, it is also the dismissal of a certain autonomy. Thirdly, the object of that experience is «aesthetic», insofar as it is not, or at least not only, art.¹²

I en diskusjon av Schillers bruk av den romerske skulpturen «Juno Ludovisi», skriver Rancière:

The goddess and the spectator, the free play and the free appearance, are caught up together in a specific sensorium, cancelling the opposition of activity and passivity, will and resistance. The «autonomy of art» and the «promise of politics» are not counterposed. The autonomy is the autonomy of the experience, not of the work of art. In other words, the artwork participates in the sensorium of autonomy inasmuch as it is not a work of art.¹³

Rancière skriver om hvordan Schiller ser at «det primitive mennesket» gradvis lærer å skille mellom en tings nyttefunksjon og dens skjønnhet, det være seg et verktøy eller en kropp.¹⁴

This is the plot that unfolds in Schiller's last letters, where primitive man gradually learns to cast an aesthetic gaze on his arms, tools and/or body, to separate the pleasure of appearance from the functionality of objects.¹⁵

Skifte av sinnsmetode og betraktningsform slik Rancière gir uttrykk for her, viser til en erfaring de som arbeider med kunstverk og skjønne og betydelige kulturhistoriske gjenstander, møter daglig. Schillers hele setning – der bindeordet «og» spiller den avgjørende rollen og skaper den dobbeltheten som sprenger autonomien og forestillingen om den rene kunst – minner oss om at det er lurt å lese hele setninger og forsøke å ta med alle forbehold og modereringer av utsagn. Schiller kan selv skrive om bare en del av den sammensatte setningen han lanserte. Han gjør dette når han understreker det rent selvomslettende og selvtilstrekkelig kunstneriske i den sammensatte opplevelsen. Når han i det følgende sitatet skriver om en ren og tidløs estetisk opplevelse, er han på linje med dem som priser den frie, fine, autonome kunsten, hevet over samfunnets og historiens krefter og strukturer. I det følgende sitatet ser han selv midlertidig bort fra den vanskeligere kunsten, nemlig å oppleve skjønnhet i livet, som må leves i tiden og i rommet. Sitatet er en presis gjengivelse av det autonome kunstbegreps innhold:

The whole form reposes and dwells within itself, a completely closed creation, and – as though it were beyond space – without yielding, without resistance, there is no force to contend with force, no unprotected part where temporality might break in. [...] we find ourselves at the same time in the condition of utter rest and extreme movement, and the result is that wonderful emotion for which reason has no conception and language no name.¹⁶

Det er ikke mye å si til dette. Ludwig Wittgenstein har jo sagt det som kan sies med tilstrekkelig presisjon i paragraf 7 i *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921): «Wovon man nicht sprechen kann, darüber muss man schweigen.» Greit nok.¹⁷ Men det er akkurat her mitt ankepunkt ligger, og igjen søker jeg hjelp hos Charles Sanders Peirce. For Schiller gir jo i dette, som er en parafase over den interesseløse dømmekraften, et predikat til følelsen, altså en kvalitet, den «Quality of Feeling» Peirce er skeptisk til i tysk filosofi. Schiller kaller denne navnløse følelse

«wonderful», han navngir det unctionelike (kanskje i en transcendental «Aufhebung», eller en «oppheving/oppløfting?»), men siden dette er navnløst og utenfor begrepsformene tid og rom, befinner vi oss i den rene kunstreligiositet. Og sjargongen vises nesten tautologisk frem: «Wonderful» blir identisk med «emotion», som har som sitt predikat «wonderful», som igjen paradoksalt nok beskrives i temporære og romlige termer («utter rest» og «movement»). Er «wonderful» her en kvalitet eller en kvantitet – eller kanskje begge? Det gis ikke mulighet innenfor språket til å vurdere det, for her glir kvaliteten lett over i en kvantitet, og det blir kanskje et spørsmål om hvem som føler sterkest, hvem som raskest fyller tåreglasset eller har den mest privilegerte utsigerposisjon i kultursystemet, og som følgelig blir den sosiale garantist for følelsens ekthet og dybde.¹⁸ Man kan, hvis man ikke passer på, lett bli rørt av sitt eget engasjement.

En kunsthistoriker har ikke bruk for slike setninger (hverken mine, Wittgensteins eller Schillers, uten sammenligning for øvrig). For slike setninger er eksempler på «a difference that makes no difference», for å minne oss om pragmatismens tenkeregel og leveregel. Denne type postulert «wonderful emotion» er et vitnesbyrd som ligger utenfor – og kanskje over – det jeg mener med og trenger som tegn på kunstnerisk kvalitet.

Funksjonalismens kunstneriske kvalitet og den demokratiske formopplevelse

Det er nå tid for å minne om at forestillingen om den rene kunstopplevelsen (for den er aldri noe mer enn en opplevelse) ikke kan knyttes fullstendig og enestående til objekter som så utskilles, kategoriseres og inndeles i hierarkier, enten dette er objekter man møter i naturen eller i kunstindustriens eller malerkunstens produkter. For senere på 1800-tallet, i det pragmatiske miljøet i USA, hadde selv de mest sofistikerte tatt inn dobbeltheten, denne evnen til å skifte og forene oppmerksomhetsmodus mellom det funksjonelt nyttige og det funksjonelt skjønne. Det er hensynet til denne dobbeltheten som ligger til grunn for Louis Sullivans berømte essay «The Tall Office Building Artistically Considered» fra 1896.¹⁹ Det er her han skriver det som (i amputert form) er blitt et slagord for funksjonalismen: «Form ever follows function» – ordet «ever» har en tendens til å falle ut når slagordet brukes. Han sidestiller den praktiske nyttens formkrav, som skaper det

estetiske rutenettet i plan og fasade, med skjønnhetens funksjon, gitt uttrykk i ornamentikk og vindusplan i den sammenfattende formgivningen av den moderne, demokratiske skyskraperens tredelte figur. Den praktiske nyttens formkrav utledes av en kunstnerisk vurdering av hvordan gjennomføringen av forretningstransaksjoner, grunnetasjens ulike funksjoner på gateplan og bygningskronens visuelle signalfunksjon i det komplekse storbybildet skal gis en hensiktsmessig og særegen form. Både regnskapsbøkene rutenett, de identiske cellekontorene og den frie naturformens organiske uttrykk bindes sammen i denne nye bygningstypen, den moderne kontorskyskraper.²⁰

Kanskje den uintenderte og spontane kombinasjon av følsomhet og forståelse som Kant stiller opp som kriterium for at det er «fine art» som kontempleres, må kunne åpne for nyttehensynets formkrav og kunstneriske utførelse i møtet med kunstens praksis, og at gleden for menneskene dermed blir enda rikere ved å være mer sammensatt – kall den gjerne heterogen. I kunsthistorien er det viktig at objektet eksisterer. Vi hadde ikke kunnet glede oss over Sullivans «fine art» hvis han ikke hadde tegnet og fått bygget moderne kontorbygninger. Vi greier oss ikke uten interessen for at objektene eksisterer. Den kunstneriske kvaliteten er helt avhengig av at kunstverket refererer til noe, representerer noe, og det er den nødvendige og mulige sammenligningen av hvor presist – på hvilken måte – representasjonen treffer det representerte, som gir den kontemplative estetiske gleden ved heterogen kunst. Treffet kan være kjennetegnet av samklang, presisjon, meningsfull motstand, dialektiske gnissinger, bestemmelig negasjon, bevisste bomskudd og så videre.

I en pragmatisk og demokratisk kunstfilosofi blir det ikke lenger mulig eller ønskelig å holde kunsttingens flertydige fremtredelsesformer fra hverandre i den kunstneriske opplevelsen av dem, og slik sett blir de i sin kompleksitet fremdeles opplevet som «fine art». Man kan ikke skille rutenettet langs skaftet fra krona og sokkelen i gleden ved å oppleve en Sullivan-bygning. Rutenettet er ikke noe mer – eller mindre – «fine art» enn bladornamentene. Ornamentene er *av* flaten, ikke *på* fasaden. Vi opplever bygningen som *ett* kunstverk, som en *fine, democratic art*.

★

Erkjennelsen av at noen mennesker allerede deltar, mens andre ennå ikke har nådd frem, deles av de tenkerne som ønsker alle menneskers delta-

gelse i den mest høyverdige kulturen. Fra Kant til Adorno: Folk må utdannes og frigjøres fra alle åk og fordommer for å kunne ta del i kulturens fremste uttrykk. Dette er et grunnleggende mål i museenes samfunnsoppdrag.

Sullivan og Rancièr tar menneskenes likeverd for gitt. Dette tar for Rancières del nærmest form av et kategorisk imperativ. Dette synet gjennomstrømmer hans bøker, at alle har samme intelligens – ikke empirisk undersøkt ved testing, men moralsk fastslått som et grunnlag for videre refleksjon og kommunikasjon i kulturen, utgangspunktet for intersubjektivitet.²¹ Kunst må kommunisere; et kunstnerisk utsagn er en henvendelse fra én person til en annen person, som i utgangspunktet respekteres som en som har samme type intelligens som avsenderen, det vil si er et annet menneske. Rancièr blir en anstøtssten for de radikale venstreorienterte, siden han har vist at frigjøring til reell elitistisk og åndelig deltagelse kan skje i en kultur også før eller uten en total og varig omveltning av samfunnet, slik han særlig argumenterer for i boken *Proletarian Nights – Workers's Dreams in 19th Century France* (1981).

Hva skal så til for at alle som har samme intelligens, som alle er personer, skal kunne ta del i skjønnhetens og kunstverkenes verden? Man må ta med både kunsten og livet. Rancièr drøfter Lyotards lesning av Kant:

In Lyotard's analysis, this defines the space of modern art as the manifestation of the unrepresentable, of the «loss of a steady relation between the sensible and the intelligible».²²

Dette er velkjent, og det er en form for gjentagelse av halve setningen til Schiller, der «fornuftten ikke kjenner noe begrep og språket ikke noe navn». Rancièr repliserer til Lyotard med hele Schillers setning i tankene:

Strictly speaking, however, it is in the representational regime that you can find unrepresentable subject matters, meaning those for which form and matter cannot be fitted together in any way. The «loss of steady relation» between the sensible and the intelligible is not the loss of the power of relating, but the multiplication of its forms. There is nothing that is «unrepresentable» in the aesthetic regime of art.²³

Pragmatisk kvalitet – dynamisk fungerende og historisk bestemt

Og her kan vi komme tilbake til spørsmålet om kvalitet.²⁴ Kvalitet er knyttet til vurderinger av fakta, i form av kunstverk – maleri, skulptur, fotografi, keramikk, folkekunst, arkitektur, hageanlegg, tekstil, performance, videofilm, konseptuelle fremstillinger og så videre. Kunstverkene må kunne sanses, men de må også kunne tolkes. Susan Sontags «erotics of art» (i essayet «Against Interpretation» fra 1966), som skulle gjøre tolkninger overflødige, er ikke nok.²⁵ En erotisk opplevelse av kunst er hedonistisk og viser bare til «kvaliteter ved følelser». Kvalitet – som skal skille ut noen ting som mer høyverdige enn andre – er stikk i strid med dette avhengig av tolkning, det er avhengig av en utesking av innhold, tema og det som kan sies å komme i tillegg til, men som samtidig er bundet til, den sansbare form.

Og selv om et kunstverk som fysisk ting ikke forandrer seg nevneverdig, kan dets kunstneriske form, innhold og betydning endres ved gode tolkninger. Tolkningene må åpne for det å se mer og noe annet enn det man så før tolkningen muliggjorde en mer fokusert opplevelse. Ren ikke-representerende form – om noe slikt er mulig – er aldri nok for å finne kvalitet. For form tenkt rent abstrakt, uten at formens elementer representerer noe annet enn det som tillegges den rene formen, er vanskelig å sanse i seg selv og særlig vanskelig å sanse *som kunst*. Dobbeltheten i en form og det den representerer, gir den språklige strukturen ethvert kunstverk og kulturgjenstand laget *av mennesker for mennesker* er avhengig av. Det er et spørsmål om ikke ren form er et abstrakt fenomen som nok kan tenkes (stipulert som definisjon), men ikke sanses. Selv når «ren form» skal vises, som en modell eller et skjema, er det et åpent spørsmål om det som vises, er sanset eller tenkt. Som sanset gis det ingen tegn på noe generelt (å være et skjema eller et paradigme) – dette generelle må være et stipulert, begrepslig tillegg. Man kan ikke male, bygge eller skjære ut en essens, man kan ikke høre et begrep. Kunstverk må bestå av ikoner, indikasjoner eller symboler. Opplevelsen av kunst forutsetter et begrep om kunst som gir mulighet til å reflektere over hva som skiller kunstfakta fra andre fakta.

Tolkninger må fremføres språklig og i form av reflekterte argumenter. Argumentene må kunne etterprøves, og det krever at det finnes et faktum man kan vise til. Et kunstverks kvalitet er ikke en stabil og evigvarende størrelse, men

alltid må det kreves at den kan lokaliseres av flere på et bestemt sted og i en bestemt tid. Alt som skal kunne tolkes og bli synlig, må være til stede og kunne pekes på i tingen, men synligheten skifter. Å se *som* kunstnerisk kvalitet er ikke noe som tilligger «det uskyldige øye». Kvalitet blir endret etter den betydning og bruk verket får utover i kunsthistorien. Den må altså være til stede i den form og ikonografi verket har fysisk, og må som et faktum kunne pekes på, selv om dette nye lenge har vært uoppdaget, undervurdert eller oversett. Dette vet samlere, at også kvaliteten og verdien rent økonomisk kan stige.²⁶ Men også den kunstneriske kvaliteten kan stige, eller kanskje til og med synke. Også dette vet samlere. Kunstverk som fakta er altså ikke bare «form», men også noe som gir mening.

Et kunstverk kan også ha en mening som er med på å øke dets kvalitet – selv om meningsreferanse ikke er positivt og synlig til stede i verket, men må lokaliseres i dets kontekst. Og da snakker vi om et faktum som ikke er en fysisk del av tingen, men som allikevel kan lokaliseres og gjøres rede for i den kulturelle forståelseshistorien verket er blitt til i og tolkes innenfor. Og denne horisonten og dens struktur og egenskaper må vi også kunne lokalisere. Meningen med en form og dens innhold kan altså (også) være betinget av det som ikke er synlig eller positivt til stede i tingen og dens ikonografi. Som historisk faktum kan den fysiske tingen vise til sin egen negasjon. En slik negasjon kan ikke være generell. For generell negasjon i kulturhistorien er *nonsense*, ved å peke til alt og ingenting. En meningsfull negasjon må ha en retning, som bestemmes av kontekst, som igjen blir tolket ut av kulturelle situasjoner. Dette er en type virksomhet som kunsthistorikere driver med.

At et amerikansk maleri fra 1950-tallet ikke viser billedlig illusjon om dybde, kan ikke ses i bildet annet enn som en retningsstyrt negasjon av illusjonistisk dybde, nemlig som en illusjonistisk flatevirkning. Denne strukturen er logisk og kan forklares språklig. Strukturen forutsetter heterogenitet, at verket er åpent for andre ting i den omgivende verden. Denne negasjonsstrukturen er med på å gi kunstverket dets høye kvalitet, og erfaringen av dette er reflektert både sanselig (ved å registrere manglende visuelle impulser i meningsfull kontrast til andre visuelle impulser) og intellektuelt (gjennom begrepsforståelsen av denne historiske dialektikken).

Praksis som kunsthistoriker, kurator, foreleser, jurymedlem, kritiker, innkjøper og essayskribent har gjort det mulig for meg å leve 40 år i

kontakt med kunstverk, de siste 30 av dem også i nær kontakt med de fysiske objektene. Og arbeidet med gjenstander og deres *innholdsbestemte form*, opplevelsen av penselføring, fargesetting og så videre viser jo at formen ikke henger løst i luften – at formen på håret på et hode, kjortelen over kroppen, fargespillet i bakgrunnen og så videre ikke kan ses som *noe* hvis man ikke ser at innholdet – det tema kunstneren har følt og vil gi materiell form – faktisk vender om på prioriteringen der *form* skulle komme før *innhold* og der *tegn* skulle komme før *betydning*.

I praktisk kunstnerisk virke og i jobben med å forske tolke og formidle kunstverk ser vi at det er temaets interesser som bestemmer formen i malerier, møbler og fotografier, på samme måte som forretningsvirksomhetens og det demokratiske individs menneskelige behov er med på å skape formen på den moderne kontorbygning. Skal man male en ung, vakker mann som Adonis, slik kunstnere til tider har gjort, blir ansiktet formgitt med indikasjoner om at ansiktet er ungt, huden stram, blikket klart, kjaken skjeggløs og håret rødlig. Uten dette ville det ikke blitt malt noe bilde av Adonis, og vi ville ikke hatt noen fremtredelsesform («free appearance») som kan oppleves som et kunstverk.

La meg her konkretisere ved å vise til et pågående forskningsprosjekt der jeg analyserer og tolker Henrik Sørensens siste Kristus-fremstilling, som jeg kaller «Holmsbu-Kristus» (1955–58). Drammens Museum er konsolidert med og driver Holmsbu Billedgalleri, Henrik Sørensens samlinger, der *Holmsbru-Kristus* er representert. Den monumentale skissen til et alterbilde som aldri ble ferdig eller plassert i noen kirke, slik fem forutgående Kristus-fremstillinger ble det, er malt på seks store paneler og måler til sammen 480 x 420 cm. Til daglig er det bare hodet av den unge, rødhårede, skjeggløse ynglingen som henger i galleriet, og slik har det vært siden det åpnet i 1973. Jeg har tre ganger de siste 23 årene hatt muligheten til å se hele skissen (på Kunstnernes Hus i 1994, Vestfossen Kunstlaboratorium i 2007 og i Drammens Museum i 2017). Publikum elsker det milde, lysstrålende hodet, men det forteller bare en liten del av bildets samlede uttrykkskraft og betydning. Og opplevelsen av hodet når det er sammenhengende med kroppen, blir ganske annerledes og mye rikere enn når vi – som vi gjør til vanlig – bare ser hodet. Kort fortalt viser hele skikkelsen så mange ikonografiske tegn at det åpner for en radikalt ny tolkning, nemlig at dette er en Kristus-figur i tradisjonen etter Adonis–Attis–Balder-komplekset. Som forsker i

et konsolidert museum med store laftehussamlinger og fabelaktige folkekunstgjenstander blir jeg spesielt lydhør overfor Sørensens utvikling av Kristus-motivet i lys av hans egen utvikling fra europeisk modernist (Paris) til norsk tradisjonalist-modernist (Vinje i Telemark og Holmsbu i Buskerud).

Motivet i Holmsbu-Kristus har fjernet seg fra det store europeiske og bibelske sentralkulturfeltet, som den berømte Linköping-Kristus fra 1934 representerer. Jo fjernere Sørensen kom fra avantgarden i Paris og den svenske og norske høykirken, og jo nærmere han kom Vinje og den norske folkloristikken og telemarkskulturen, desto mer fortettet og original ble hans fremstilling av Kristus. Via Notodden- og Hamar-Kristus ser vi i Holmsbu-Kristus en yngling som åpner seg i form av Balder som en lyn-, sol- og ildgud, og som eiketreguddom. Ved å påpeke et voksende vell av etnologiske og folkloristiske referanser som kan leses ut av tegnene i hele den kolossale Kristus-skikkelsen og dens maleriske omgivelser, vil verket få høyere kvalitet.²⁷ Veien går fra gammeltestamentenes profeter og kirkefedrene (Linköping) over Gjallarbrui i *Draumkvædet* (Notodden) til den gjenoppståtte, bålbrente solguden Balder. En skisse kan bli et mesterverk hvis vi arbeider videre langs de linjer jeg lanserer i denne forskningen. All form i bildet er båret frem av elementene i temaet, som blir tegn i maleriet satt ned som penselstrøk som en direkte følge av kunstnerens interesse av å vise den oppstandne Kristus som seirer over sin innveving i folketroen, en seier som skjer på folketroens egen hjemmebane.

Dette kan også uttrykkes slik: Man ser mer jo mer man ser. Denne setningen er ikke tautologisk. For eksempel vil noen av Edvard Munchs løse, «slurvete» og «uferdige» malerier få høyere kvalitet hvis vi sammenligner dem med Gustav Klimts kvinnefremstillinger. Klimts integrering av figur og omgivelser i et erotisk plasma gjør blad- og fruktornamentet rundt kvinnefiguren hos Munch (for eksempel portrettet av Ingeborg Kaurin fra 1912) enda mer meningsfullt.²⁸ Modellen har treet som hodepyrd, avorientalisert i forhold til de moderne wienerne og plassert i en frukthage i Oslofjordområdet. Og Munchs bilde blir bedre! – for vi ser nå mer. Slike relasjoner er med på å skape kunstnerisk kvalitet, og de kan kunsthistorisk argumenteres godt og logisk for. Nye innsyn i Klimts verden kan dra bort slør foran Munchs verden. Og nye innsyn i Munchs verden kan få oss til å skjønne Klimts endring av teknikk rundt 1912 (kanskje han har sett enda

mer på Munch?) Man ser en annen – og bedre – Munch ved siden av Klimt (eller Egon Schiele) – og vice versa – enn uten denne relasjonen, en relasjon som også tjener som et faktum.

★

Kvalitet som kunsthistorisk praksisverktøy

Kunstnerisk kvalitet er for meg noe som kjenner seg ut ved de fakta som representerer noe, som er formgitt som noe som relaterer seg til dette *noe*. Dette *noe* er et faktum som kan identifiseres utvendig, som er sansbart, og som kan bli en felles referanse for kunstner og betrakter, fortolker og leser. Relasjonen mellom det sansbare og det meningsfulle er ikke stabil, men nettopp skiftende blant annet etter hvilken fortolkningsmengde og påvirkningsfunksjon verket har blitt tillagt og kan vise til gjennom tiden i en kultur. Derfor er kunstnerisk kvalitet for meg noe som kjenner seg ut ved disse komplekse, språklig strukturerte faktaene, som vi kan bli enige om hva omfatter, og det kan etter hvert bli ganske mye. Kunstnerisk kvalitet kjenner seg ut ved de verk som gir kunstnere noe å bryne seg på, kunsthistorikere og kritikere mye å tenke på, mye å fortolke, mye å vise og sammenstille og mye å skrive om og snakke om. Derfor bør man vente en god stund før man bygger en kvalitetssamling i et museum for kunst- og kulturhistorie.²⁹ Man må se hvilke verk som øker mest i kvalitet.

Hvis man ønsker å se dette essayet også som et innlegg i debatten om hvem som bør lede norske, konsoliderte museer, så er det fullt mulig. En museumsleder er en Janus-figur, med ett ansikt vendt mot stab og de andre museumsinstitusjonene, det andre mot styre, presse og bevilgende offentlighet. Det er viktig at disse to ansiktene sitter på samme hode, og at de faglige hensyn og kulturpolitiske forpliktelser museet bærer med seg som arv og skjebne, fullt ut blir vist mot begge disse virkeligheter. I våre dager er det ikke bare folk med papirer fra universitetenes kunsthistorieinstitutter som innehar denne kompetansen og holdningen. Det er snakk om reell kompetanse, ikke en tilfeldig «posisjon». Gallerister, samlere og andre kan gjennom års arbeid og refleksjon bli troverdige og nyttige aktører innen kunst- og museumslivet.

★

Høy kvalitet eksisterer og er nødvendig for en høyverdig kultur, og det er pragmatisk bestemt, ofte knyttet til de verk som de fleste forstår som «skjønne» (som klassisk gresk skulptur, renessansemaleri og jugenddesign), og ikke – langt fra – bare de kunsthistoriske mesterverkene. En fordel med et pragmatisk og dynamisk kvalitetsbegrep er at det også rommer den uskjønne kunsten og dermed utgjør «a difference that makes a difference». Det er liten plass til sjarlatanenes pretensjoner i denne type kvalitetsvurdering, for det å arbeide i en kultur med et slikt kvalitetsbegrep – i både fagfellers og andre interessertes fulle påsyn – er krevende og forpliktende. Spørsmålet blir om dette kvalitetssynet gir kunsthistorikere et fortrinn, og svaret er nok «ja».³⁰ Men det fortrinnet er tidsbegrenset, og fortrinnet svekkes jo flere som ønsker å komme kunstverk forstått som høyverdige på denne måten, i møte. Fortrinnet minker i den grad tilskueren nærmer seg tingene kunsthistorisk, fortolkende og vurderende. Det pragmatiske kvalitetsbegrep som er foreslått i dette essayet, setter ikke tilskueren i en passiv og rent mottagende rolle. En fenomenologisk tilnærming og full forståelse for «the beholder's share» er en forutsetning for denne måten å oppleve, tenke og arbeide på. Men det finnes ingen «quick fix».

I vår tid, hvor den internasjonale populismen og antiintellektualismen, den flytende modernitet og dens «alles kamp mot alle» allerede er godt innenfor døra, er det særlig viktig å være kritisk oppmerksom på «engasjement og innspill» fra den *pretensjese sjarlatan*, uansett i hvilken form eller fra hvilket hold hun braser inn i kulturlivet på. Et av populismens langsiktige kulturpolitiske mål er antagelig å forkaste hele forestillingen om kunstnerisk kvalitet, enten den er idealistisk, klassisk-akademisk, avantgardistisk eller pragmatisk dynamisk, og at det ikke lenger skal være noen forskjell på Racine og den pretensjese sjarlatans produkter.³¹

*

Bare ved anvendelsen av et pragmatisk, kunsthistorisk kvalitetsbegrep blir ting tatt inn som en del av kunstbegrepet og kan gå inn i kunsthistorien og kulturhistorien – og alt annet, vel, det er alt annet.

Thorkildsen er kunsthistoriker og skribent, og har siden 2001 vært direktør for Drammens Museum. Han er også professor II ved Kunsthøgskolen i Oslo.

Noter

1. Det pragmatiske det vises til i dette essayet, er et resultat av langvarig lesning av de amerikanske pragmatikerne William James, Charles Sanders Peirce og – ikke minst – John Dewey. Disse tre ulike tenkerne har til felles at de ikke konsentrerer seg om filosofiens metafysiske problemstillinger, men om de problemstillinger og idéer som får praktisk betydning for menneskers liv. Dette viser seg blant annet i deres forhold til sikkerhet i argumentasjon og sannhet om saksforhold. Sannhet og sikker kunnskap er noe vi forsøker å nærme oss gjennom faktainnsamling, analyse, systematisering, argumentasjon og så videre. En sannhet gjelder frem til noen har kommet med en mer overbevisende fremleggelse. Sannhet er noe vi søker og forhåpentligvis kommer nærmere, men som vi ennå ikke har. Det er viktig for forståelsen av det pragmatiske kvalitetsbegrepet som fremlegges her, at det ses som *pragmatistisk* i filosofisk forstand og ikke som en lettvent måte for å unngå prinsipper og gå rundt og utenom vanskelige forhold i dagliglivet – snarere tvert imot. Jeg bruker ordene «pragmatisk» og «pragmatistisk» om hverandre, men betydningen er hele tiden den filosofisk forankrede.
2. Sammenhengen mellom det sanne og det skjønne var en romantisk oppfatning («knowing» blir det en person subjektivt mener å vite), blant annet gitt uttrykk i avslutningen av John Keats' *Ode on a Grecian Urn* (1820): «Beauty is truth, truth beauty, – that is all / Ye know on earth, and all ye need to know.»
3. Sitert fra *Philosophical Writings of Peirce*, Dover Publications, Inc., New York (1940, 1955), side 121.
4. Immanuel Kant, *Critique of Judgment* (1790), sitert fra den engelske oversettelsen fra 1987, side 51.
5. *Ibid.*, side 190.
6. Det gjelder både ting som er skapt etter 1790, og de tingene som de siste to hundre år har revurdert kvaliteten og betydningen av den antikke og historiske kulturens kunstprodukter.
7. Habitusbegrepet jeg har i tankene, er Pierre Bourdieus begrep, slik han forklarer det i boken *Distinksjonen* fra 1979. Boken er en sosiologisk kritikk av dømmekraften. «Habitus» er den holdning, den smak og det kulturelle forbruk og orientering en person har, som Bourdieu hevder er klassebestemt.
8. I denne sammenheng går jeg raskt forbi Bourdieu, siden hans analyser både er selvfølgelig og begrensede i mitt forsøk på å danne et dynamisk og pragmatistisk kvalitetsbegrep. Bourdieus analyser kritiseres av Ranciére som et eksempel på enda en type dominans i tradisjonen etter Platons *Republikken*. Se kapitlet om Bourdieu i Jacques Ranciére, *The Philosopher and His Poor* (1983, på engelsk i 2004).
9. Lev Trotskij tar opp dette med en forsinkelse i den brede befolkningens tilgang på den mest høyverdige kulturen i essayet «Litteratur og revolusjon» fra 1923, mens Theodor W. Adorno behandler dette viktige spørsmålet både i foredraget/essayet «Funksjonalisme i dag» fra 1965 og i den store avhandlingen *Estetisk Teori* fra 1970.
10. Friedrich Schiller, *On the Aesthetic Education of Man* (1795), sitert fra den amerikanske utgaven (1954, 2004), Dover-utgaven, New Haven, side 80.
11. Jacques Ranciére, *Dissensus – On politics and aesthetics* (2010), London og New York, side 115.
12. *Ibid.*, side 116–117.
13. *Ibid.*, side 117.
14. 1800-tallets og store deler av 1900-tallets tenkere om kunst, kultur og samfunn har inntatt en evolusjonistisk holdning til utvikling av sivilisasjoner, der en avantgarde utvikler nye kulturformer og andre grupper følger etter, hjulpet frem av disse mest avanserte til å komme videre. For noen kunne nok dette være knyttet til historiske pro-

- sesser. For andre måtte en kommunistisk revolusjon til for å frigjøre menneskene fra utnyttelse, og at utopien en gang som en følge ville gi alle tilgang på de edleste opplevelser. En kultursosiologisk påpekning av klassebestemte terskler inn til det som ble oppfattet som mest høyverdig kultur, kan gi en pedagogisk tilnærming til dette, selv om det skjer i samtid, og uavhengig av samfunnomveltninger. Ranciére har påpekt at dette kan skje på individnivå og familiebasis også før den store samfunnsomveltningen, særlig i bøkene *Dissensus* (2010), *The Ignorant Schoolmaster* (1987) og særlig *Proletarian Nights, Worker's Dreams in 19th Century France* (1981). I boken *The Philosopher and his Poor* (2004) tar han et oppgjør med avantgarden, filosofen, fyrsten, sosiologikongen som hever seg over menneskene han skal føre fremover.
15. *Ibid.*, side 118.
 16. Schiller, side 81.
 17. Jeg hevder ikke at slike følelser ikke finnes, men de kan ikke brukes til pragmatisk å vurdere kunsthistorisk og kunstkritisk kvalitet, slik jeg argumenterer for det i dette essayet. Wittgensteins setning kan oversettes med «Om det man ikke kan tale, må man tie.»
 18. Jeg ser ikke at en kulturpolitisk «posisjon» er tilstrekkelig garantist for en tolknings eller kvalitetsvurderings betydning. For meg er argumenter og tolkninger forpliktende og må kontrolleres i den spesielle artikkelen, utsagnet, utstillingsformuleringen, direkte og i hvert enkelt tilfelle for å unngå maktspillets posisjoneringer.
 19. Å skille mellom nytteverdi og skjønnhetsverdi gjøres konseptuelt og i språket, det kan ikke skilles i en reflektert fullstendig kunsterfaring, som erfaring.
 20. Her er eksemplene Sullivan nevner som kriterier for funksjonalismen: «Whether it be the sweeping eagle in flight or the open apple-blossom, the toiling work-horse, the blithe swan, the branching oak, the winding stream at its base, the drifting clouds, over all the coursing sun, form ever follows function, and this is the law.» Sitert fra Louis H. Sullivan, *Kindergarten Chats and other writings* (1947), New York, side 208. Det demokratiske hos Sullivan forutsetter at vi befinner oss i en kultur der arbeidskjøper og arbeidsselger i sitt motsetningsforhold har en felles arena og gjensidig avhengighet gjennom det Zygmunt Bauman i boken *Liquid Modernity* fra 2010 kaller «Solid Modernity».
 21. «Lik intelligens» betyr ikke lik IQ eller samme kunnskapsnivå, innsikt eller kunstneriske talent. Ranciére tar opp akkurat dette, som lett kan misforstås ved en overfladisk, populistisk lesning. Han starter med et sitat av Jacotot: «We believe ourselves to be Racine's, and we are right.» Han går videre med: «This belief has nothing to do with any charlatan's pretensions. It in no way implies that our verse is as good as Racine's, or that it will soon be. [...] We know first through him that we are people like him.» Jacques Ranciére, *The Ignorant Schoolmaster* (1987), sitert fra 2007-utgaven av den amerikanske oversettelsen fra 1991, side 70. Se også side 96.
 22. *Dissensus*, side 131.
 23. *Ibid.*, side 131.
 24. Kvalitetsbegrepet i kunsthistorien omfatter det som finnes i museene og som flere generasjoners konsensus har skrevet inn i en kanon, men også den uskjønne kunsten, avantgardens urene fenomener, er tatt inn i kanon og utgjør i dag eksempler på høy kvalitet *uten* å gi den spontane og interesseløse følelsen av skjønnhetsglede.
 25. En kroppsnær, fenomenologisk opplevelse og analyse av for eksempel malerier, hageanlegg eller arkitektur, har utvilsomt sin «erotics», men åpner allikevel for tolkninger.
 26. Det er ingen fast og nødvendig relasjon mellom et kunstverks kunstneriske og økonomiske verdi/kvalitet. Men det er ikke en ikke-relasjon heller.
 27. Poenget her er at tegnene kan lokaliseres i maleriet og vises som representasjoner av temaer i den rike religionshistoriske, etnologiske og folkloristiske litteraturen som har tolket disse tradisjonene og deres forvandling og flere tusenårige vei fra Midtøsten, gjennom et Europa i full bredde og opp til Norden.
 28. Om Klimts og Schieles erotiske plasma, se Åsmund Thorkildsen: *Carroll Dunham Monotypes 2005–2015* (2016), Prestel: München/London/New York.
 29. Disse betraktningene ligger tett opp til den såkalte *significance*-metoden som kan brukes når norske museer nå skal prioritere samlingene sine.
 30. Dette kvalitetsbegrepet skaper et problem for kunstnerens og arkitektens og treskjerernes bestemmelse av kvalitet utover en formal, akademisk og teknisk utførelse i forhold til en kanons regler i samtiden. For dette dynamiske og historiske synet gjør at kunstverkets kvalitet *ikke er bestemt når kunstprodusentene sender det fra seg*. Antageligvis er det de kunstnere, arkitekter, designere og kunsthåndverkere som arbeider mest intenst innenfor de rikholdige kulturelle sekvenser eller problemkomplekser som legger til rette for mange og varierte tolkninger, og som dermed muliggjør fremtidig kvalitetsøkning, som etter hvert vil oppnå en fremtredende plass i kunsthistorien. Men dette er noe som hverken kunstnerne selv eller noen andre har full kontroll over. Marcel Duchamps *Fontene* (1917) kunne lett ha endt opp som en ubetydelig fotnote i kunsthistorien. Dette betyr *ikke* at hva som helst kan oppnå høy kvalitet.
 31. En tendens til dette har vært merkbart siden 1970-årene, for eksempel med den nye etnologiens bevegelse bort fra på den ene siden å stille spørsmål til et kulturelt faktum om «hva?» (tolkning og innholdskvalitet), «hvordan?» (formkvalitet og tolkning) eller «hvorfor?» (hvilken interesse eller funksjon har ført til at tingen ble skapt?) til på den annen side å oppfordre til «doing» – «doing folklore». Med en slik bevegelse kan kvalitet bli kvalitetsløs ved at kvalitetsdistinksjonen blir slukt av et «at». Det er ikke så viktig *hva* eller *hvordan* eller *hvorfor* du synger, men *at* du synger. Det er ikke så viktig om den «svedjerug» («*hva*») du sår, kommer opp som havre og ikke som rug, men *at* du sådde. I slike situasjoner er det umulig å tolke, umulig å vurdere, umulig å prioritere, umulig å formidle. Det er ikke lenger noen relasjon (hverken fast eller skiftende) mellom det å så og det å høste, og det er både et faglig og moralsk problem.

Faster Sigruns kåpe

Claire de Wangen

Jeg fikk faster Sigruns kåpe. Jeg var 15, og hun var borte. Jeg fikk den overlevert på sin gamle trekleshenger, innhyllet i florlett plast. Tung, nattsvart ull. Plettfriske sømmer. To store stofftrukne bakelittknapper. Et klassisk, men også oppsiktsvekkende snitt. Fôr som på usynlig og harmonisk vis lot yttersiden bevege seg ubesværet og tilforlâtelig på tross av sin tettvevde tyngde. Varm, innsvinget og generøs. I sannhet et usedvanlig vakkert og funksjonelt plagg. Jeg tok på meg faster Sigruns kåpe, og alle disse egenskapene ble ytterligere løftet og forsterket av den fysiske opplevelsen. Tyngden, over skuldrene, langs nakken. Armene uhindret svøpt i ulastelige formsydede ermer. Den jevne stofflaten fulgte ryggstavlen og svingte inn, og ut igjen, med ryggraden. Som om den kjente kroppen min og kunne forutse mine bevegelser. Jeg nôt kåpens favntak og følte meg trygg og pen. Kåpen gjorde jobben sin og mer til. Jeg hadde full tillit til kåpens mange gunstige attributter og verdsatte den høyt.

Faster Sigruns kåpe var blitt til med solid håndverk og utmerkede materialer, men også – tenker jeg meg – flid, sirlighet, anstrengelse; og kanskje til og med oppriktighet, ærgjerrighet, nysgjerrighet, stolthet og ydmykhet.

Faster Sigruns kåpe rørte ved noe i meg, på flere plan – estetisk, praktisk, sanselig. Det var noe med den konkrete kvaliteten, åpenbart, men var det ikke også en mer ubeskrivbar dimensjon her? Kunne det være at anstrengelsen, kunnskapen, valgene, fliden og arbeidet som tilvirket denne kåpen, løftet den til et sted hvor den berørte meg, også forbi estetikk, stil og funksjonalitet?

Faster Sigruns kåpe viste seg altså å være en legemliggjøring av kvalitet; mitt første bevisste møte med – og kanskje aller første dypere forståelse av – begrepet. Jeg ser det nå, etter å ha truffet og gjenkjent denne størrelsen gjennom mange år. Fordi vi kjenner det igjen. Kvalitet. Noen

ganger gjenkjennelig gjennom konkrete størrelser som materialer, søm og kunnskap, andre ganger av mer uhandgripelig, fornemmende karakter – noen ganger bare som en gjenklang, en følelse, en overraskelse, en erkjennelse.

I dag, da kåpen for lengst er borte, står den for meg like mye som en opplevelse og et sanselig møte som et klesplagg.

Kan man gjenkjenne kvalitet også når det er en subjektiv opplevelse? Kunst er en subjektiv opplevelse; finnes det noe slik som kvalitetsopplevelser? (Opplevelseskvalitet? Kvalitetserfaring? Sansekvalitet?)

Selv lager jeg ikke kåper, men teater – ofte stedsspesifikt og med vekt på romlig og sanselig inkludering av publikum. Jeg arbeider gjennom nysgjerrighet – hvordan kan jeg foreslå møter som skaper gjenklang og som utvider opplevelsen av tilstedeværelse? Jeg leter etter måter teateret kan omslutte på. Hvordan kan en kompleks vev av fiksjon, virkelighet, blick, fortellinger, lukter, vinkler, lyd, tekst og bevegelse skape et opplevelsesrom hvor fiksjon og virkelighet lever side om side og i vekselvirkning?

Dette arbeidet er åpenbart av en langt mer intuitiv karakter enn hva søm må være. Også jeg tilstreber kvalitet og godt håndverk, men altså først og fremst å berøre (berøringskvalitet?). Også jeg opererer med materiale, valg og flid. Jeg ønsker å by publikum på opplevelsen av kvalitet. Og det er nettopp publikums opplevelse som avgjør kvaliteten. Jeg er avhengig av at publikum stiller opp og trer inn i forestillingen. Mest av alt er jeg avhengig av publikums tillit. Uten tillit strander forsøket på et møte. Denne tilliten vil være av ulik karakter (tillitskvalitet?) ut fra den enkeltes ståsted og sinnelag. Jeg er avhengig av at publikum investerer – fysisk, intellektuelt og emosjonelt. De må være villige til å oppleve dette møtet som jeg foreslår, og ha tillit til at intensjonen bak forslaget er redelig. Jeg forestiller meg at

det er i dette tillitsforholdet at kvalitetsopplevelsen oppstår.

Min erfaring med kunstproduksjon, som i teateret er en kollektiv prosess, innbefatter ærlige ambisjoner om å skape kvalitet. Min erfaring i møtet med publikum er at de søker etter og gjenkjenner kvalitet. Publikums tillit og investering gir avkastning i form av gjenklang, berøring, oppdagelse – dyptgående eller som flyktige drypp. Verdien av opplevelsen, styrket i møtet, erfaringens gyldighet – dette er materialets tyngde. Teksten, strukturen, dramatiseringen – dette er forestillingens snitt og usynlige før. Møtet mellom forestillingen og publikum – heri ligger den uhåndgripelige fornemmelsen av kvalitet.

Et kvalitetsøyeblikk: I min produksjon «Esther Kirsch Tivoli» fra 2014 inviterte vi til et opplevelseslandskap av tivoliets mer obskure sider: et kollapset foretak, en strandet entrepriser, levningene fra en broket reisende forsamling. Publikum sto fri til å undersøke dette universet på egen hånd, lett manipulert av et karaktergalleri, og trukket hit og dit av hendelser og scener. Ettersom det legges opp til en åpen interaksjon og «fri ferdsel», påvirkes forestillingen i stor grad av publikums temperament. Både den enkeltes personlighet og gruppens felles temperament spiller inn i forestillingens mange lag. I en uhyggelig skogscene tar karakteren «barnet» (spilt av en åtteåring) en publikummer i hånden. Lukten av tjære, tynne lysstrimer i tåkete skogbunn og en ubehagelig stemning i de

forutgående hendelsene satte atmosfæren i denne scenen. Det som ofte skjedde, var at den utvalgte publikummeren umiddelbart opplevde et ekstra ansvar for og bånd til «barnet». Det oppsto et gjensidig møte mellom barnet og den voksne. De var nå begge med på leken – i spillet – koblet sammen på et oppriktig nivå. Jeg fikk ofte tilbakemeldinger fra publikum om at akkurat dette øyeblikket hadde truffet en bestemt nerve av ekthet inni fiksjonen, et øyeblikk av intenst nærvær.

Jeg tenker at som faster Sigruns kåpes omfavelse var denne opplevelsen av en omsvøpende, nær, men flyktig forbindelse en kvalitetserfaring. Valgene, estetikken, fliden og arbeidet som fra vår hånd lå bak dette øyeblikket, skapte en anledning for dette møtet til å finne sted.

Den subjektive opplevelsen av kvalitet vil nødvendigvis finnes i uendelige former, avhengig av smak, erfaringsbakgrunn, temperament og alle andre faktorer som måtte spille inn. Dette mangfoldet er mest av alt en kilde til kvalitetsforståelse på flere plan, fra det konkrete håndverksmessige, til den genuine, vanskelig definerbare «je ne sais quoi». Gjenkjennelse av kvalitet kommer i mange kledninger – og i kunsten ofte forkledd.

Claire de Wangen har de siste 15 år laget forestillinger utenfor de etablerte kunstarenaer. de Wangen jobber i hovedsak med det stedsspesifikke og med publikumsomstendigheter som utgangspunkt for forestillinger. Hennes siste scenekunstproduksjon var Cortexnotatet (2017).

Kvalitet – av ulike kvaliteter

Nina Wester

I mitt virke som teatersjef på Hålogaland Teater omgir jeg meg daglig med ordet «kvalitet». Alt vi gjør på teatret, måles ut fra kvalitet – av våre eiere, publikum, media og oss selv. Men hva betyr egentlig ordet? Og har vi retten til å definere det selv?

I tilskuddsbrevet fra Kulturdepartementet står det at teatret skal bidra til at «alle kan få tilgang til kunst og kultur av høy kvalitet og fremme kunstnerisk utvikling og fornyelse».

Når vi årlig rapporterer til departementet, vurderes vi blant annet ut fra hvor mange forestillinger vi har produsert for barn og unge, og hvor mye ny dramatik vi har presentert i form av ur- og norgespremierer. Men vi vurderes også ut fra hvor stort publikum vi har spilt for, og sammensetningen av dette (alder, kjønn, geografi). Om vi lager forestillinger av høy kunstnerisk kvalitet, blir dermed – i en kulturpolitisk kontekst – kun vurdert ut fra hvor mange publikummere vi når. Jo flere publikummere som kommer, desto bedre kvalitet har forestillingene. Stemmer det?

Flåsete sagt kunne vi ha spilt musikaler og *Kardemomme by* året rundt for et rekordstort publikum og blitt vurdert dit hen at vi var et innovativt teater som laget forestillinger av skyhøy kunstnerisk kvalitet. Misforstå meg rett, kommersielle forestillinger kan også ha høy kunstnerisk kvalitet, men er det den type kvalitet som vi faglig sett definerer som det? Ordet «kvalitet» er en vag måleenhet for innholdet i de forestillingene som institusjonen produserer.

Media er med på å forsterke dette inntrykket, spesielt for oss i regionene. Antallet teaterkritikere med faglig tyngde her i landet er i utgangspunktet få, og ute i distriktet enda færre. Likevel er vårt apparat ofte avhengig av terningkast for å selge forestillingene til et stort publikum. Jo høyere score, desto større sjanse for at folk kommer. Dermed er medias grad av kompetanse og smak med på å definere kvaliteten på det vi produserer.

De bidrar også til å definere bestemte forståelser av hva kvalitet er mer generelt, noe jeg opplever som problematisk.

Språk er makt. Ord definerer sannheter, uten at de nødvendigvis er det. «Kvalitet» er et stort ord, med mye definisjonsmakt i seg. Samtidig er det et ord vi er avhengig av. Det må være kvalitet i de forestillingene som presenteres på teatret, hvis ikke mister vi både bevilgninger og publikum. Vi må også sikre vår egen kunstneriske integritet, som er selve ryggraden i vårt virke.

Selv definerer jeg ofte kvalitet ut fra forestillingens formgrep og graden av nyskaping. Jeg kan elske deler av en forestilling og hate andre, men likevel oppleve høy grad av kvalitet. Med andre ord handler kvalitet mye om subjektiv smak, og det vet man. Likevel har ordet blitt en objektiv sannhet.

I teatrets strategidokumenter står det at «Hålogaland Teater skal produsere forestillinger med høy kunstnerisk kvalitet». Vi omgir oss også til daglig med et språk der vi overalt på teatret snakker om «kvalitet i alle ledd». Vi skal være «profesjonelle og tenke kvalitet i alt vi gjør».

For er det kvalitet, kommer publikum. De sitter egentlig med nøkkelen til hele ordet, for de forstår når det er kvalitet, sier vi, og da kommer de. Er det sant? I disse dager spiller vi *2XIBSEN*, en forestilling som har fått strålende kritikker og faglig hyllest. Men salen er halvfull. Betyr det at forestillingen ikke har høy nok kvalitet? Da vi spilte vår versjon av *Jeppe* i 2013, var forestillingene utsolgt ved premiere. Betyr det at denne forestillingen hadde høyere kvalitet?

Det er med andre ord lett å gå seg vill i kvalitetsbegrepet. Min erfaring er at vi definerer kvalitet ut fra hvilke kunstreferanser vi har. For en typisk teaterpublikummer er et klassisk teaterstykke, med tydelige karakterer, dramaturgi og konflikt, enklere å definere som kvalitet fordi det er lettere å kjenne igjen. Individuelle

skuespillerprestasjoner er for eksempel en tydelig kvalitetsindikator. Er det et nyskrevet stykke, som presenteres i mer åpen dramaturgisk form med andre konseptuelle virkemiddel, er det vanskeligere å definere om det er kvalitet.

En av de største teateropplevelsene jeg har hatt, er Winge/Müllers mange timer lange versjon av *Vildanden*. Den strakte begrepet «kvalitet» til nye høyder for meg, men for en tradisjonell teatergjenger vil det kanskje ikke defineres som kvalitet – tvert imot. Men for meg var det kompromissløse uttrykket på scenen, grunnet i en komplisert og smart tekstanalyse, vanvittig inspirerende og grensesprengende. Plutselig åpenbarte det seg perspektiver i Ibsens tekst jeg aldri hadde sett før.

«Kvalitet» er et ord med mange myter knyttet til seg. Én av dem møter jeg ofte i min jobb, og den omhandler at det er mer kvalitet å se på teaterinstitusjonene enn det er i det frie feltet. Er det bare en myte, eller er det noe sannhet i det? Betyr dette at kvalitet er et begrep som kan knyttes til økonomiske ressurser?

Et institusjonsteater har et stort apparat, med verksteder og markedsavdeling, fast ansatte skuespillere og midler til å ansette dyktige kunstnere. Det bidrar til gode vekstvilkår for kvalitet, noe som også er min erfaring. Får vi et godt kunstnerisk team, med en god kunstnerisk idé som er solid fundamentert i samarbeid med folk på huset, og det er en god planleggingshorisont i arbeidet, øker sjansen for at det blir et godt kunstnerisk produkt også. Men er det en direkte forutsetning for kvalitet?

Med andre ord: «Kunstnerisk kvalitet» er et begrep en må omgå med forsiktighet. Det skapes lett pseudosannheter og myter som kan få store konsekvenser, ikke minst politisk. Kvalitetsforståelsen som preger de politiske dokumentene, bidrar sterkt til å definere det kunstneriske handlingsrommet man har.

Derfor mener jeg det er viktig at vi som har kunstkompetansen, selv må arbeide mer målrettet med hvordan vi snakker om kvalitet i vårt

eget arbeid. For det savnes et språk. Det kokes ofte ned til «var forestillingen bra eller dårlig?» og «hvor mange billetter solgte vi?», hvilket er en ufortjent forenkling av vårt arbeid.

Vi må snakke mer om kunsten vi lager. Vi må analysere mer, ha større teoretisk kunnskap, være mer interessert i vårt publikum, i markedsmekanismer, i hvordan vårt arbeid kommuniserer, og ikke minst hva vi ønsker å si med det. På den måten vil vi kunne komme nærmere hvilke kvaliteter vi etterstreber i vårt arbeid.

På Hålogaland Teater har jeg innført kunstneriske evalueringer av forestillingene vi lager. Etter at en produksjon er ferdig, setter vi oss sammen og analyserer den. Vi snakker om den kunstneriske visjonen, om valg av konseptuelle grep, om ulike perspektiver på teksten, om kommunikasjon med publikum, om selve prosessen. I denne samtalen er hele teatret med. På denne måten åpner vi for andre perspektiver inn i arbeidet, noe som gjør at vi får mer kunnskap om hva vi driver med, og hvilke mekanismer som spiller inn når vi lager gode forestillinger for vårt publikum.

Det er ingen enkle svar på dette. Det er uhyre komplekst, og det er mange faktorer som spiller inn, men etter hvert opplever jeg at vi finner noen parameter som går igjen. God planlegging er én. Mot og vilje er en annen. Har vi en sterk vilje, våger vi mer, og da strekker vi oss lenger.

Over tid er håpet at teatret innad skal få et tydeligere språk med større nyanser og dypere bevissthet rundt kvalitetsbegrepet som vi kan ta videre til publikum. Mitt håp er at det skal skape en tydeligere diskurs rundt teaterkunsten, som gjør at en ser den som en tydelig samfunnsaktør. Der vil ordet «kvalitet» være selvfølgelig innebygd, som én av flere kvaliteter vi eier retten til selv.

Nina Wester er utdannet dramatiker og regissør fra Dramatiska institutet i Stockholm. Hun er tidligere teatersjef ved Hålogaland Teater.

På leting etter potensial

Melanie Fieldseth

Kvalitet er et nøkkelbegrep og en grunnleggende verdi i forvaltningen av Norsk kulturfond. Kunstnerisk kvalitet som ideal gjennomsyrrer derfor hvordan jeg arbeider som scenekunstkonsulent. En vesentlig del av arbeidet i denne stillingen er å vurdere det kunstneriske innholdet i prosjektene som det søkes støtte til, i dette tilfellet idéer for ny kunstnerisk produksjon og langsiktig utvikling av kunstnerskap i scenekunsten. Dernest må jeg prioritere mellom prosjektene og kommunisere disse vurderingene til fagutvalgene slik at utvalgsmedlemmene kan bruke dem som materiale og innspill i deres egne drøftelser. Isolert sett kan mine vurderinger sies å være uttrykk for hva jeg betrakter som kunstnerisk kvalitet i en bestemt søknadsrunde, på samme måte som fagutvalgenes prioriteringer gir uttrykk for deres helhetlige vurderinger.

Jeg merker likevel at jeg nøler litt når det gjelder kvalitetsbegrepet. I et system som Kulturrådet, der oppdraget i mange tilfeller er å vurdere *idéer* for ny kunstnerisk produksjon og dermed det kunstneriske potensialet i et gitt prosjekt som ennå ikke er realisert, kan det virke mot sin hensikt å arbeide ut fra et fastsatt kvalitetsbegrep. Kvalitet er snarere noe man blir utfordret til å resonnerer seg fram til, gjerne sanselig og intellektuelt, gjennom en kontinuerlig tilegnelse og anvendelse av erfaring og kunnskap. Det er noe man argumenterer for og egentlig aldri konkluderer med én gang for alle. Kunstteoretikeren Claire Bishop beskriver de estetiske fagene som del av en humanistisk kunnskapstradisjon, hvor refleksjon over kvalitet er en kontinuerlig praksis uten endelig definisjon eller konklusjon. Det er snarere refleksjoner som utøves og artikuleres igjen og igjen gjennom vurderinger og argumenter. Når noe nytt oppstår som skaper friksjon med vante forståelser, må man våge å forlate de etablerte posisjonene og lete etter nytt språk.

Forventninger

Et statisk eller skjematisk begrep om kvalitet er ikke en fruktbar inngang til verken å beskrive eller utføre mitt arbeid. Det er forventningene som ligger bakenfor kvalitetsbegrepet, som driver vurderingsprosessen i møte med en prosjektidé. Når jeg leser om de kunstneriske idéene som presenteres gjennom søknadene, er jeg på leting etter noe som viser meg at prosjektet har potensial til å sette noe i spill, snarere enn å bekrefte etablerte fortellinger, sjangre, metoder, konvensjoner eller disipliner. Jeg ser etter prosjektets potensial til å gjøre noe med kunstformen – løfte den, forflytte den, utvide den, fylle den med annerledes, uventet innhold; bore dypere, ta det lengre, trekke opp nye grenser som siden skal flyttes igjen. Ved å lete etter dette ser jeg samtidig etter prosjektets potensial til å gjøre noe med publikum, gjennom hva som uttrykkes, hvordan det uttrykkes, og hvordan uttrykket relaterer seg til samtiden.

En kunstnerisk vurdering er sammensatt. En grundig søknad kan være et tegn på et solid og gjennomførbart prosjekt, men det er nyanse i søknaden som betoner prosjektidéens rikdom, energi og kraft, som gjerne overbeviser mest. Slike nyanser kan skape nysgjerrighet og tro på at idéen er verdt å forfølge av akkurat disse kunstnerne. I en søknad kan dette komme til uttrykk gjennom reflekterte og motiverte kunstneriske og tematiske valg eller strategier som gir prosjektet retning og framdrift, gjennom uventede sammenstillinger som inneholder en risiko, eller gjennom kunstnernes innsikt og innlevelse som balanseres med en hensiktsmessig distanse til egen praksis og idé. Eller det kan være kunstnernes vilje til å markere en særegen posisjon og ta sjanser som overbeviser faglig og kunstnerisk. For eksempel.

Framtidsrettet oppdrag

Dette er ikke å hige ukritisk etter det nye, verken i form eller innhold. En del av vurderingsarbeidet er å identifisere prosjektets kunstneriske premisser og målsetting. Det er utgangspunktet for å finne ut av hva det er som skal tas stilling til, og hvordan det skal gripes an. Et prosessorientert arbeid, et relasjonelt arbeid, et tekstbasert arbeid, et bevegelsesbasert arbeid, en sanselig og romlig installasjon, en forestillingsidé som springer ut av dyp erfaring, et mangeårig kunstnerskap eller en tradisjon vil alle kreve at man tar stilling til og vekter ulike aspekter ved prosjektets idé og utforming i den kunstneriske vurderingen.

Det innebærer at flere elementer og kontekster må trekkes inn og aktiveres samtidig: prosjektets idégrunnlag, premisser og indre logikk; referanselag av eksempelvis kunstnerisk, sosial, politisk eller historisk art som kritisk belyser det som presenteres i søknaden; kjennskap til kunstnerskapet; kjennskap til kunstformen i sin alminnelighet og til samtidens kunstneriske produksjon, utviklingstrekk, produksjonsvilkår og kretsløp – ikke minst kjennskap til hvilke idéer, forståelser og andre kritiske betraktninger om scenekunsten som er i omløp.

Oppdraget er framtidsrettet. Det dreier seg om vurderingen av idéer for ny kunstnerisk produksjon eller det videre potensialet i et kunstnerisk virke. I begge tilfellene gjelder det kunst og kunstnere som kommer til å være med på å forme scenekunsten og våre forståelser av kunstformen framover. Oppdraget er likevel verken historieløst eller kontekstløst. Tid er en viktig dimensjon i scenekunsten. Det er en levende kunstform i samtiden. Men uten scenekunstens ulike historier, retninger og tidsforløp har man lite å basere seg på som en kritisk sparringpartner når man tar

stilling til nye idéer, enten de kommer fra nyutdannede eller erfarne kunstnere.

Flerstemmighet

Vurderingsprosessen i Kulturrådet er både individuell og kollektiv. Fagutvalg og råd er kollegier med et felles mandat. Mine vurderinger av kvalitet kommer til uttrykk gjennom hvilke kunstneriske og faglig begrunnede argumenter jeg legger fram for fagutvalget. I fagutvalget kan heller ikke utvalgsmedlemmene ta sin egen forståelse for gitt eller for tilstrekkelig fundert; den må forklares og begrunnes i møte med de andre medlemmenes forklaringer og begrunnelser. I dette møtet ligger et potensial for konstruktiv friksjon, men også for sammenfallende oppfatninger. Begge delene kan faktisk virke bevisstgjørende, både på ens eget syn på kunst og kvalitet og på hvilke prioriteringer fagutvalget i fellesskap gjør gjennom en tildeling.

Den individuelle vurderingen må artikuleres overfor andre, slik at de forstår argumentene som ens egen posisjon bygger på. Man må overbevise. Samtidig blir en selv utsatt for andres argumenter som kan få en til å skifte ståsted eller i hvert fall anerkjenne den andres argumenter som relevante. Denne flerstemte vurderingsprosessen er verdifull. Erfaring og kunnskap er forskjelligartet hos de ulike fagpersonene som deltar i arbeidet. Disse ulikhetene bidrar til å holde forståelser av kunstnerisk kvalitet i bevegelse og i et kritisk søkelys.

Melanie Fieldseth var scenekunstkonsulent i Norsk kulturråd i perioden 2012–2015. Nå arbeider hun som dramaturg og skribent. Fieldseth har skrevet boken Fri scenekunst i praksis. Utviklingen av fri scenekunst i Norge på 2000-tallet (Fagbokforlaget, 2015).

Kunstnerisk kvalitet, fri scenekunst og fagutvalgets indre liv

Thorbjørn Gabrielsen

Jeg sa ja til å skrive dette for over et halvt år siden og tenkte at det skulle bli morsomt å virkelig *naile* «kunstnerisk kvalitet» én gang for alle. Men siden jeg har hatt mye å gjøre, og temaet har forgreininger ned i min personlige historie, har artikkelen stått halvferdig i flere varianter. Problemstillingen er kanskje for nær meg, som en psykose som ikke er over, der jeg både hører stemmer i hodet og slåss med parallelle virkeligheter. Det er litt som å skulle fordype seg i «meningen med livet», samtidig som man på forhånd vet at man ikke kommer til å kunne si noe tydeligere enn at meningen er å leve det.

Jeg tar utgangspunkt i min rolle som leder for Kulturrådets faglige utvalg for teater de neste fire årene og vil prøve å reflektere litt over hvilken plass «kunstnerisk kvalitet» har i dette arbeidet. For at dette skal henge sammen, må jeg også si noe om mitt eget ståsted i den samtidige scenekunsten og om det frie scenekunstheltets særpreg.

Scenekunstnerens retorikk

En gang på 90-tallet, som velutdannet og relativt godt etablert scenekunstner, begynte jeg de fleste prosjektbeskrivelser med følgende frase: «Vi vil åpne et rom der alt kan skje ...», men plutselig en dag så jeg noen kollegaer som skrev «Vi vil åpne et rom der alt har skjedd og ingen ting lenger kan skje». I løpet av få sekunder omdefinerte dette vår arbeidspraksis. Det hadde forgreininger til menneskesyn, samfunnsforståelse og ikke minst vår oppfatning av scenekunstens oppgaver og muligheter. Det åpnet seg en avgrunn der den trygge plattformen og vår egen selvfortreffelighet forsvant som dugg for solen, spesielt vårt forhold til kvaliteter, som måtte tenkes igjennom på nytt.

I ettertid er det både interessant og morsomt å se hvordan vi til forskjellige tider har knyttet

spesielle ord og vendinger som klinger godt i den enkelte epoke, til vår kunstneriske virksomhet. Å lese gamle prosjektbeskrivelser er som å ta gamle dikt opp av skrivebordsskuffen:

- «Vi vil lage en forestilling med høy kunstnerisk kvalitet»
 - «Vi vil ta barna på alvor!»
 - «Vi vil forsøke å løfte opp de blomstene som vokser på søppelfyllinga»
 - «Vi vil utfordre skillet mellom scene og sal»
 - «Vi vil utforske kreativiteten i dødsøyeblikket»
 - «Vi vil utforske identitetsbegrepet»
 - «Vi vil arbeide i spennet mellom virkelighet og regissert virkelighet»
 - «Vi vil arbeide i spennet mellom et retorisk og et rituel rom»
 - «Vi vil dikte videre fra et dokumentarisk utgangspunkt»
 - «Vi vil utfordre vår egen selvforståelse»,
 - «Vi vil utfordre de tradisjonelle maktstrukturene»
 - «Vi vil utfordre språket som sosial struktur»
 - «Vi vil skape en refleksiv diskurs»
 - «Vi vil iscenesette den norske offentligheten med spesiell vekt på relasjonelle ...»
- (lista er selvsagt mye lengre)

Har jeg virkelig sagt alt dette? I dypeste alvor? Ja da, samtidskunsten speiler nemlig samtiden og ikke minst måten å snakke om kunst på i samtiden, som igjen er i kontinuerlig forandring.

Når jeg har luftet tematikken rundt «kunst, kultur og kvalitet» med kollegaer fra kunstfeltet, har de fleste rådet meg til å ikke skrive denne artikkelen:

Uansett hva du gjør, sparker du opp åpne dører med patos. Uansett hvor rundt og generelt du uttrykker deg, slår du sannsynligvis likevel fast noe du ikke burde slå fast.

De samme begrepene har ofte litt forskjellig klang og betydning innenfor de forskjellige kunstområdene. Ikke prøv deg på noe akademisk, dette er en felle. Du blir fort stående i et dårlig lys. Ikke gjør noe overfladisk på et så viktig tema. Når hørte du egentlig sist at «kunstnerisk kvalitet» ble brukt i en seriøs diskusjon av noen som ikke forstår at dette er komplett kontekstavhengig? Hvem er det egentlig du tror at du skriver til her ...?!

Uansett hvor skeptisk en kan være til å bli fanget i et representerende liberalistisk nytteperspektiv, finnes det ingen retrett. Et forsøk på å revitalisere ikke-kontekstuelle verdiskalaer vil være som å ønske seg tilbake til barndommen og sette hele kunstfeltet i revers. «Kunstnerisk kvalitet» er relativisert hinsides all redning gjennom angrep både utenifra – via blant annet Bourdieus kultursosiologi –, og innenifra – via kunstnerne selv, gjennom konseptkunsten.

Men er det ikke da interessant at begrepene «kunstnerisk kvalitet» og «kunstnerisk skjønn» fremdeles er en del av forvaltningens maktspråk og tungen på vektskåla når det kommer til økonomiske tildelinger, for eksempel i Kulturrådet? Kan det være slik at det gamle «mytologiske» kvalitetsbegrepet det som bærer i seg en endelig, fasttømret standard, eller rester av dette, i hverdagen fremdeles lever side om side med de mer fasetterte og samtidige forståelsene av kvalitet?

Dette er nok én av grunnene til at Kulturrådet nå har valgt å nærme seg kvalitetsbegrepet med slik tyngde, og med flest mulig innganger. Men fallhøyden er ikke særlig stor. Retorikken og begrepene må bare justeres ørlite, slik at den passer bedre med lang tids praksis. Når man uttaler eller skriver «kunstnerisk kvalitet» i entall, er det i de aller fleste sammenhenger underforstått at man mener «kunstneriske kvaliteter» i flertall. Kunstnerisk kvalitet har nemlig lenge handlet om et bredt spekter av kunstneriske kvaliteter og av graden av relevans som gir kvalitetene retning – ikke relevans begrenset til betydningen «nytte- eller bruksverdi», men relevans for kunsttradisjoner, for faglig kompetanse, for menneskelige relasjoner, for samtidige strømninger, for en bestemt målgruppe – relevans for samtiden og det samfunnet vi lever i.

Hvor relevante de forskjellige kunstprosjektene er eller kan bli, vurderes i Kulturråds-systemet gjennom diskusjon, av et rullerende kollektiv, et fagutvalg bestående av kunstnere med relevant kompetanse. Dette systemet er ikke spesielt kontroversielt, for slik er det organisert på de fleste

andre områder i samfunnet der det gjøres beslutninger på vegne av felleskapet, som i akademien, i politikken eller i rettsalen.

Det frie scenekunstfeltet

Jeg har levd det meste av mitt voksne liv i den frie scenekunsten og kjenner nok forvaltningssystemene bedre som søker enn som den som skal definere kriterier og ta avgjørelser. Jeg har personlig gått fullstendig i vranglås over manglende støtte fra fylke, kommune, Kulturrådet m.m. til det jeg og mine samarbeidspartnere har ment har vært velartikulerte og bortimot forbillige prosjekter. I avmakt har jeg tydd til de fleste former for personangrep og ufine beskyldninger man kan tenke seg: «De aner jo ikke hva vi holder på med.» «Kunstnerisk kvalitet er ikke det samme i Nord-Norge som i Oslo.» «De korruperte dustene nedi der støtter bare sine egne naboer og kollegaer.» Jeg kjenner meg altså godt igjen i dette med å leve seg tungt inn i prosessen.

Noen definerer scenekunst som at noen (A) viser noe (B) til noen (C). For meg og mange av mine kollegaer på det frie feltet er nok scenekunst oftere noe som begynner når man står opp om morgenen, og som ikke avsluttes når man legger seg om kvelden – noe som bidrar til at vi aldri er på ferie og ikke har tid til å få barn. Det er intenst og eksistensielt.

Gjennom sosialdemokratiets oppbygging av staten Norge er det skapt en baktung infrastruktur, der institusjonsteatrene i regionene er utviklet over samme lest som i de store byene. De har delvis sammenfallende organisasjonsmodeller og er underlagt kulturpolitiske mål om å sikre tilbud, kvalitet og kontinuitet innenfor sitt område. Det frie feltet starter tradisjonelt i helt andre ender, med kunstner, kunst og kunstnerskap. Hele virksomheten er organisert rundt kunstnerne – altså et kunstnerdrevet arbeid med kort vei fra tanke til handling. I stedet for å følge de store husene følger pengene kunstnerskapene og de gode ideene.

Et individuelt utgangspunkt fører til at de forskjellige aktørene bringer med seg sin personlige forståelse av verden og seg selv inn i arbeidet, noe som igjen gjør det frie feltet lite strømlinjeformet. «Mangfold» og «forskjellighet» er faktisk de første ordene som springer en i møte når man forsøker å beskrive dette som en enhetlig gruppe.

For å få et realistisk perspektiv på denne virksomheten må det også sies noe om *kvantitet*. De frie gruppene tilbyr nemlig et bredt spekter av kostnadseffektiv og relevant scenekunst til et stort publikum, både i Norge og i utlandet. (I denne

setningen merkes det tydelig at «relevant» foreløpig ikke er helt innarbeidet som positivt ladet begrep i kunstnerisk sammenheng; ikke engang «meget relevant» klinger noe særlig – det burde stått «scenekunst av høy kunstnerisk kvalitet», ikke sant?) Ifølge Danse- og teatersentrums tall innhentet fra 117 forskjellige kompanier ble det i 2014 spilt totalt 6335 forestillinger, både innenlands og utenlands. 5291 av disse ble spilt for norske skoleelever i regi av Den kulturelle skolesekken. Det totale publikumstallet var på 721 728. Av disse ble 455 forestillinger spilt i utlandet for et samlet publikum på 107 684. Dette er interessante tall, fordi de sier noe om helheten og dynamikken i den samlede norske scenekunsten, og fordi tilskuddene til det frie feltet fremdeles bare utgjør noen prosent av den samlede norske satsingen på denne kunstformen. Når jeg peker på dette, er det ikke fordi jeg er veldig imot institusjonene og veldig for det frie feltet. Det er for å understreke at den frie scenekunsten representerer et betydelig, allsidig, landsdekkende og internasjonalt scenekunsttilbud, som fremdeles er sterkt kulturpolitisk underkommunisert. Men hovedpoenget i denne sammenheng er likevel den kreative, faglige dynamikken som oppstår mellom det mer tradisjonelle og kvalitetssikrede uttrykkelige i institusjonene og det mer risikoutsatte, utprøvende, prosessorienterte, sjangeroverskridende og nye i det frie feltet – de kunstnerne som presser, utvider, kritiserer og utfordrer scenekunstens nåværende og fremtidige muligheter.

I tillegg til å skape utfordrende og inspirerende kunst for et bredt publikum mener jeg altså at feltets nåværende og fremtidige legitimitet ligger nettopp i å være inspirerende for og kontrasterende til institusjonene. Vi skal bidra med spisset kompetanse, mangfold og forskjellighet – by på det motsatte, noe mer, noe helt annet. Og nettopp denne søken etter dette spissede, andre og særegne ser jeg som det viktigste kvalitetskriteriet å bringe med seg inn i fagutvalgets arbeid.

Fagutvalgets arbeid – jakten på kunstnerisk kvalitet

Å være utvalgsleder betyr at man leder møtene og fungerer som et bindeledd mellom utvalget og rådet. Man har ingen spesiell makt, dobbeltstemme eller noe i den retning. Hvordan foregår arbeidet i fagutvalget? Selv om dette er informasjon som kan innhentes når som helst hos Kulturrådet, er det erfaringsvis få kunstnere som bruker tid på å sette seg inn i hvordan forvalt-

ningssystemet er skrudd sammen og fungerer i praksis. Vanlig adferd er nok heller å kaste seg inn i søknadsportalen og ta for gitt at alt er selvsforklarende. Jeg vil derfor starte litt beskrivende. Rammene og den praktiske gangen i prosessen er nemlig ikke uvesentlig for resultatene.

Hvert utvalg utnevnes for to år av gangen. De er sammensatt av kunstnere fra forskjellige deler av landet, og det legges vekt på å dekke opp kompetanse fra de forskjellige uttrykkene innenfor hvert fag. Det følges strenge regler for habilitet, og de gangene utvalgene er i tvil, innhentes assistanse fra Kulturrådets jurist. Utvalgene har også kompetente fagpersoner fra administrasjonen med seg i hele prosessen. Disse gjennomgår og vurderer søknadene og lager en tilråding i hver enkelt sak som presenteres for utvalgene i god tid før møtet. Tilrådingen inneholder en faglig vurdering og forvaltningshistorikk. Dette representerer det første nivået i forvaltningens totrinnsbehandling og skal danne et best mulig beslutningsgrunnlag for utvalget. Administrasjonen bidrar også med faglig historikk, regler og kriterier underveis, dersom dette etterspørres. Fagutvalgsmedlemmene har vanligvis over en måned på seg til å lese søknader og forberede seg til møtene. Det er helt vanlig at noen innstillinger følges, og at andre gjøres om på i løpet av møtet.

Kulturrådet er etter mitt skjønn et reelt forsøk på en best mulig redelig og kvalitetssikret ordning, der målet er å tjene kunstnerne og kunstnerisk utvikling i felleskapets interesse. Og siden kunstfeltet hele tiden er i utvikling, jobbes det kontinuerlig med å tilpasse ordningene til kunstnerens praktiske virkelighet.

Utvalgene fatter altså vedtak om tildeling eller avslag til hvert prosjekt, eller eventuelt innstiller til Rådet, dersom summen er stor, noen har tatt dissens, eller tildelingen er av prinsipiell interesse. Prosessen er åpen, bortsett fra fagadministrasjonens arbeidsnotater, innstillingene og diskusjonen i fagutvalget. Rådsmøtene er åpne, og det er mulig for alle som ønsker det, å komme, sitte i rommet og erfare hvordan dette arbeidet foregår.

Vedtakene i fagutvalget gjøres gjennom bred diskusjon, der alle medlemmene får komme til orde og forklare og begrunne sitt ståsted på hver søknad. Siden vi leter etter det uventede og unike, er det vesentlig å ikke dyrke en konsensuskultur, men legge til rette for et miljø der vi respekterer og krediterer utvalgsmedlemmenes forskjellige bakgrunn. Forskjellige kunstsyn og ulik kompetanse skal kunne møtes og konkurrere om definisjonsmakten. Dette kan ofte gå ganske

hardt for seg, så et trygt klima for uenighet der det mulig å bli sint, lei seg og ikke minst skifte mening, er en helt vesentlig del av vårt arbeidsverktøy for å få til en god og grundig søknadsbehandling.

De gangene man ikke oppnår konsensus i utvalget, kan vedtakene avgjøres ved avstemning, eller ett eller flere utvalgsmedlemmer tar dissens og saken blir løftet til rådet. I det siste tilfellet er det rådet som fatter vedtak i saken – en tretrinnsbehandling. Slik kan det av og til hende at man «taper» en sak; en søknad om et prosjekt man selv har sett et stort potensial i, blir avslått. Man har kanskje slått i bordet, felt en tåre – gjort alt man kan for å løfte opp ett eller flere prosjekter uten å få de andre med seg. Utad kommenteres ikke denne prosessen, så man kan ikke gå ut i verden og fortelle at «jo da, jeg kjempet for deres prosjekt, men de andre utvalgsmedlemmene forsto dessverre ikke poenget». Dette er en tung, men nødvendig øvelse. Hadde utvalgsmøtene vært åpne, er det lett å forestille seg at diskusjonen og vedtaksprosessene hadde gått mindre i dybden. Det er lett å tenke seg at de også kunne blitt mindre demokratiske, både fordi man fort kunne føle press fra eventuelle maktstrukturer i feltet, og fordi noen trives langt bedre enn andre foran et publikum.

I hver søknadsrunde kommer det inn søknader på rundt tre ganger så mye som det som kan tildeles innenfor den økonomiske rammen. Det må gjøres prioriteringer, og det som prioriteres, er et uttrykk for utvalgets samlede kvalitetsvurdering av søknadsrunden. Dette betyr at det i hver runde vil være mange gode og relevante prosjekter som ikke støttes. Hvordan vekter man prosjekter som handler om helt forskjellige ting og forholder seg til helt forskjellige kontekster, opp mot hverandre? Det hele kompliseres av at oppgaven ikke er å vurdere ferdige forestillinger, men ideer, noe som ikke finnes ennå – noe som skal bli.

Prosjektene er ofte dypt forankret i de enkelte kunstnerne, som igjen er spesielt opptatt av temaer som utforskning av rom, objekter, tekst, visualitet, lyd, sosiale sammenhenger, relasjonelle prosesser, kombinasjoner av dette og mye annet i forskjellige kontekster. Som utvalgsmedlem er det krevende å komme i dybden på alle områder av faget; utvalget møtes tross alt bare en fire–fem ganger i året, og medlemmene jobber til daglig med sine egne ting. Fagadministrasjonen og scenekunstkonsulentene jobber på heltid; de kjenner feltet, løfter frem og taler de forskjellige prosjektenes sak og setter dem i kunstnerisk og

samtidig perspektiv ovenfor utvalget. En utdyping av inngangen til en søknad og det brede spekteret av elementer man prøver å kartlegge i den enkelte søknad, og som ligger til grunn for kvalitets- og relevansvurderingen, beskrives utførlig av tidligere scenekunstkonsulent Melanie Fieldseth i essayet «På leting etter potensial».

I utvelgelsesprosessen har utvalgsmedlemmene to ting å støtte seg på, nemlig selve søknaden, og prosjektene de forskjellige kunstnerne har gjennomført tidligere.

Kunstnerens tidligere arbeid fungerer som en referanse for søknaden. Det bidrar til at man via kunsttradisjonen eller uttrykksformen de jobber innenfor, kan se linjene fra kunstnerskapet til det nye prosjektet som er under planlegging. Man kan vurdere om kunstnerne planlegger å fortsette i en fordypning eller utvidelse av tidligere kontekst, form og tematikk, eller om de søker nye samarbeidspartnere og forsøker seg på noe helt nytt. Innsikt i tidligere arbeid kan også si noe om forholdet mellom skriftlig formuleringsevne og hva de får til i praksis, siden praktisk gjennomføringsevne kan være vanskelig å vurdere ut fra en skriftlig søknad alene. Hos noen kunstnere kan den håndverksfaglige gjennomføringsevnen også være vesentlig større enn formuleringsevnen, noe utvalget også kan ta hensyn til dersom medlemmene har nok informasjon til å gjøre det.

I selve søknaden er det viktig å ikke ta for gitt at utvalget kjenner kunstnerne og tradisjonen de jobber innenfor, så godt at man utelater detaljer, selv om disse kan føles opplagte for den som skriver. Det er nyansene som gir søknaden kraft og energi, som formidler prosjektideens rikdom, og som gir en tro på at ideen er verdt å følges opp – av nettopp disse kunstnere. Ofte er det en mangelfull beskrivelse av hvordan man skal nå sine kunstneriske mål, som gjør at søknader ikke når opp i konkurransen i denne runden. Ved å utelate detaljer visker man ut sitt eget særpreg, samtidig som utvalget blir usikre på om søker faktisk har kompetansen til å sette ord på og reflektere over sin egen kunstneriske praksis. I stedet for å lete etter bekreftelse av etablerte fortellinger, sjangre og metoder leter jeg bredt og på tvers etter de spisse prosjektene som prøver å sette noe på spill og har potensial til å utvide, løfte og trekke opp nye grenser for hvordan vi tenker og forstår scenekunst.

Søknadsrundene lever sitt eget liv, de avspeiler det som foregår ute i samfunnet, og kan være ganske forskjellige fra gang til gang. Søknadene kan være tematisk konsentrert (altså at det er mange søknader med samme tematikk) om aktuelle problemstillinger som terror, religion, asyl og

flyktningpolitikk eller økofilosofi. Det kan være en overvekt av unge, nyetablerte kunstnere, eller tvert imot av eldre kunstnere som vi kjenner godt gjennom tidligere arbeider. Siden utvalgets jobb først og fremst er å tjene feltet, er hovedprinsippet å speile dette, finne en balanse som ivaretar bredden i faglige innganger, vektingen mellom prosjekter med lik tematikk og vektingen mellom unge og godt etablerte kunstnere.

På tross av intensjonen om å balansere og speile dukker det av og til opp kunstnere – enten enkeltkunstnere eller en rad av kunstnere – som plutselig bryter med det gjengse og leverer noe som er såpass faglig tungt og spennende at det umiddelbart bør løftes opp og gis en sjanse, uavhengig av hva det gjør med tildelingsrunden for øvrig. Fagutvalgets viktigste oppgave er nemlig å gjenkjenne og løfte frem de beste ideene før de mister fart og aktualitet. Grensen mellom å løfte frem ideer og at forvaltningsorganet dermed definerer feltet, er diskutabel, men personlig mener jeg at det er riktig og essensielt for scenekunstens utvikling at utvalget tar den rollen hver gang situasjonen krever det. Dette er et gråsonerområde der utvalget må være seg bevisst sitt ansvar – også for at tildelingene over tid ikke blir for ensrettede og blinde for feltets mangfold.

I søknader fra unge og nyutdannede kunstnere har utvalget lite annet å støtte seg på enn prosjektbeskrivelsen. De unge representerer sin egen alder i sin egen tid, noe som ofte kommer til uttrykk gjennom annen form og tematikk enn hos kunstnere som er 20 år eldre. De representerer rekruttering til feltet, og fremtiden må selvsagt prioriteres.

De som har holdt på lenge og bygget opp et kunstnerkollektiv med produksjonsapparat, øvingslokaler og kanskje drift av scene som en del av sin kunstneriske strategi, trenger mer ressurser og mer forutsigbar økonomi enn mindre og tidsavgrensede prosjekter. For bak dem som får basisfinansiering (støtte over fire år med mulighet for forlengelse), står det ofte fire–fem andre kunstnergrupper på en solid plattform (lang fartstid med suksess i både Norge og

utlandet etc.) som kanskje like gjerne kunne fått. Dilemmaet er at dersom disse støttes fullt ut gjennom prosjektstøtteordningen, ødelegger vi bredden i feltet og mister muligheten for rekruttering. For disse kunstnergruppene strekker ordningene og økonomien vi har i Kulturrådet i dag, ikke til.

Et sted må det settes en grense, men kanskje burde det prøves ut regionale ordninger, enten innenfor Kulturrådet eller gjennom andre deler av forvaltningen, som kom disse kunstnerne i møte? Det burde absolutt være i samfunnets interesse å utnytte deres potensial og kompetanse, slik at de ikke mister farta og engasjementet og kan fortsette sine verdifulle kunstnerskap innenfor mer forutsigbare rammer.

Søkere som får avslag, kan gjennom direkte kontakt få avslaget utdypet av scenekunstkonsulenten. Konsulenten har ikke lov til å referere direkte fra utvalgsmøtene, men kan antyde hvilke elementer som bør styrkes i en eventuell ny søknad. Dette bidrar til å utvikle en konstruktiv dynamikk mellom den enkelte søker og Kulturrådet.

Norge er et lite land, der vi liker å diskutere og snakke sammen som om vi var en stor, harmonisk familie. Slik er det også på scenekunstheltet; konflikter og forskjeller underkommuniseres gjerne og debatteres bare unntaksvis. Derfor er det sikkert flere elementer i utvalgsarbeidet jeg burde belyst bedre, siden alt som ikke snakkes om, fort skaper myter og paranoia.

Det er derfor viktig å diskutere dilemmaer, faglig uenighet og forskjellige ståsteder åpent, enten det dreier seg om forvaltningspraksis, kvalitet eller relevans. Gjennom dialog og diskusjon lærer vi hverandre å kjenne, samtidig som vi bringer scenekunstheltet videre. For i møter der folk hverken gjenkjenner hverandres utgangspunkt, mål eller kompetanse, blir hele diskusjonen om kvalitet irrelevant.

Thorbjørn Gabrielsen har de siste 20 årene vært leder for Teater NOR og Stamsund Teaterfestival i Lofoten. Han er leder i Faglig utvalg for teater, og sitter også som medlem i Norsk kulturråd fra 2016 til 2019.

«Å øke sansen for kvalitet» – draumen bak Kulturrådet

Alfred Fidjestøl

Norsk kulturråd blei oppretta i 1965 for å skjerpe sansen for kvalitet hos folk. Ti år seinare var det umogleg å seie slikt høgt.

Opprettinga av Norsk kulturråd var noko av det siste Gerhardsen-regjeringa rakk å gjere. Initiativet kom i ei stemning av krise; den glade kulturoptimismen frå etterkrigstida hadde vist seg å slå feil. Tesen om at folk kom til å bruke meir tid og pengar på kultur straks dei fekk betre kjøpekraft, meir fritid og høgare utdanning, var blitt falsifisert. Kulturforbruket gjekk ned; fleire teater måtte leggast ned, og andelen ny norsk skjønnlitteratur på bokmarknaden var i fritt fall. Regjeringas mottiltak var å legge avgift på vekepressa for å skaffe pengar til eit norsk kulturfond som skulle forvaltast av eit fritt og uavhengig Norsk kulturråd.

Den radikale abdikasjonen som låg i å overlate såpass mykje kulturpolitisk makt til eit uavhengig råd, utanfor storting og regjering, blei lite diskutert ved opprettinga. Regjeringa såg den nye institusjonen som ei vidareføring av det som hadde vore den kulturpolitiske linja i etterkrigstida, nemleg kulturell demokratisering. Ambulerande riksinstitusjonar som Riksteatret og Riksgalleriet skulle bringe kvalitetskulturen ut til alle. I St.prp. nr. 1. Tillegg nr. 1. (1964–65) Om Norsk kulturfond, som kom frå trykkeriet i slutten av oktober 1964, blei det fastslått at kulturell demokratisering også skulle vere målet for dette nye kulturrådet, og denne demokratiseringa blei forstått som eit todelt prosjekt: «Den ene [delen] omfatter tiltak som tar sikte på å gjøre kulturgodene lettere tilgjengelige for alle uavhengig av hvor vi bor. Den annen består av bestrebelsene for å øke sansen for kvalitet og dermed verdifull kunst.» Den første setningen var klassisk sosialdemokratisk kulturpolitikk. Den andre var meir interessant: Å endre smaken og kvalitetsvurderinga til eit sjikt av folket blei her uttrykt som eit erklært politisk mål og forstått

som demokratiserande. Dei populære vekeblada og teikneseriane skulle bli avgiftspliktige. Den nye norske modernistiske lyrikken skulle få statsstøtte. Sansen for kvalitet skulle auke i folket.

Framlegget om avgift på vekeblad og framlegget om oppretting av Norsk kulturfond kom hausten 1964. Framlegga skulle bli handsama i Stortinget i to separate debattar og vedtak i desember. Det var ideen om avgift på vekeblad som var mest kontroversiell. Dei borgarlege partia var mot. Heile Presse-Noreg var mot. Mange frykta at avgift på aviser ville vere neste steg og syntest det var prinsipielt merkeleg å legge avgift på frie ytringar, sjølv om føremålet var prisverdig. Norske forfattarar blei dei ivrigaste tilhengarane av ideen om eit norsk kulturråd, og dei gjekk ikkje av vegen for å rakke ned på lesevanane til det vekebladlesande folket. Forfattaren Kåre Holt skreiv om trykket frå «det som en med et heslig ord kaller pop-kulturen». Han skreiv at det var naudsynt å «møte angrepet med et mot-angrep», og at ein litt høgare «pris på de feitestе, frekkeste, dummeste og mest sentimentale prinsessebladene gjør ikke ordet fattigere». Den psykologutdanna Finn Carling samlikna vekeblada med narkotika og angstdempande middel, medan målaren Reidar Aulie kalla blada «en dyngе skitt som burde være dobbelt beskattet», og at aller helst burde «renovasjonsvesenet fjerne søppelet». Formannen i Den norske Forfatterforening, Hans Heiberg, latterleggjorde «ukepressens fordummende lavastrøm av astrologiske horoskoper og forløyеt romantikk» og avviste at det kunne kallast eit angrep på åndsfridomen at «staten i så fall foretar en kvalitetsvurdering og påtvinger folk bedre musikk enn de liker i dag».¹

¹ Sitata er frå avisene *Vestfold*, 23.11.1964; *Dagbladet*, 15.10.1964 og 19.11.1964; *Arbeiderbladet*, 15.10.1964 og *Østlandets Blad*, 20.1.1965

På Stortinget blei det eit knapt fleirtal for avgift på vekeblad, og fire dagar seinare, den 11. desember 1964, kom eit samrøystes vedtak om å opprette Norsk kulturråd. Kyrkje- og undervisningsminister Helge Sivertsen summerte høgtideleg opp vedtaket med å fastslå at «kunsten er med å gje vårt åndelige liv næring. No lever vi i ei tid då det er vanskeleg å nå fram til den enkelte, fordi livsrytmen er så uroleg. Vi treng meir tid til ettertanke. Vi treng tid til å bygge våre sinn, eller la våre sinn bygge med inntrykk som har kvalitet og kan gje varig verdi».

Utvida kulturomgrep

Det var eit sjølvsagt, innforstått og uproblematisk kvalitetsomgrep som låg til grunn for opprettinga av Norsk kulturråd. Alle trudde å vite kva som var dei mest verdifulle kulturuttrykka; debatten handla om kva tiltak ein skulle setje i verk for å stimulere konsumet av desse. Men påfallande raskt – etter at Norsk kulturråd berre hadde vore i funksjon nokre få år – oppstod det ei ny stemning og tidsånd, der ein plutsleg problematiserte verdien av den tradisjonelle borgarlege elitekulturen. Det oppstod ein idé om at kulturomgrepet burde utvidast. Tanken oppstod i fleire land samtidig. Det felles tankegodset kan sporast attende til den franske embetsmannen Augustin Girard, som var sentral i det franske kulturdepartementet frå 1962 og framover, og som gjennom fleire franske kulturministrar og generalforsamlingar i UNESCO spreidde ideen om kulturelt demokrati med desentralisert avgjerdsamt og eit utvida kulturomgrep.

I Noreg kom tankane i form av to kulturmeldingar. Den første av dei blei lagt fram i august 1973 av kyrkje- og undervisningsminister Anton Skulberg, den andre i mars 1974 av kyrkje- og undervisningsminister Bjartmar Gjerde. Begge meldingane var ført i pennen av departementets Johs. Aanderaa, og begge slo fast at dei bygde på «eit vidt kulturomgrep», der målet var at «alle kulturelle grupperingar i samfunnet i større grad får vere med og prege den offentlege kulturpolitikken». Den politisk-organisatoriske konsekvensen var «administrativ desentralisering og delegering av avgjerdsamt». Departementet ville derfor frå 1975 løyve om lag 20 millionar kroner i ein ny pott «som tilskott til kulturarbeid i primærkommunane» og såg for seg at denne potten skulle auke til om lag 100 millionar per år i 1980. Folk skulle ikkje lenger berre passivt ta imot «finkulturen» og «elitekulturen», som meldingane sjølv kalla det, men sjølve bli aktiviserte og slik få reell

medverknad: «Det er ikkje ei oppgåve for statlege instansar å fastleggje innhaldet i kulturen. Departementet vil derfor ikkje prøve å gi nokon offisiell kulturdefinisjon i denne meldinga. Staten bør derimot interessere seg for kven det er i vårt samfunn som reelt har det privilegiet å definere kulturinnhaldet for seg sjølv og andre.»

Kulturmeldinga representerte ein ganske hard sjølvkritikk av den kulturpolitikken som det inntil nyleg hadde vore brei politisk konsensus om: «Det offentlege, og først og fremst staten, har hittil lagt størst vekt på det kultursyn og dei kulturformer som visse grupper har representert. Desse gruppene har gjerne hatt god utdanning, høg sosial status og er særleg konsentrerte om dei større bysamfunna.»² Den sosiologiske tilnærminga til kulturlivet blei einerådande. Spørsmålet om kven som deltok i kulturlivet, blei viktigare enn spørsmålet om kvaliteten på kulturlivet. Snakket om å bygge sinn og vekke sansen for kvalitet i folket var vekke. Hierarkia forsvann, ungdomsarbeid og idrett blei inkluderte i det nye kulturomgrepet, bingo og Beethoven blei ulike, men likeverdige reiskapar for det same målet: å aktivisere folk. Det var ein «betingelseløs kapitulasjon overfor det faktiske forbruket», fastslår forfattarane av Aschehougs norske idéhistorie.³

Den 9. januar 1975 fann Stortinget tid til å diskutere dei to kulturmeldingane. Utvidinga av kulturomgrepet skulle i utgangspunktet ikkje truge den tradisjonelle statsstøtta kulturen eller Kulturrådets arbeidsområde. Men det var ingen av talarane som brukte tid på å snakke varmt om dette. Snarare var det mange av dei som gav uttrykk for populistisk kritikk av eksperimentell og avantgardistisk kunst og teater. Kristeleg Folkepartis Kjell Magne Bondevik meinte det var mange «overtramp» i det som blei servert av film og teater – det kom stadig filmar som «direkte spekulerer i menneskelige drifter og følelser» –, og han fann det derfor ikkje rart at «teater og film fortsatt er kontroversielt i mange folkegrupper». Som eit døme på kva Kjell Magne Bondevik oppfatta som kvalitetskultur, som framtidens kultur og sjølv idealkvelden for den nye kulturpolitikken, fortalde han om eit arrangement han nyleg hadde vore på i regi av ei fråhaldsforeining og

2 Stortingsmelding nr. 8 (1973–74) *Om organisering og finansiering av kulturarbeid*, s. 48

3 Trond Berg Eriksen, Andreas Hompland og Eivind Tjønneland (2003). *Et lite land i verden. Norsk idéhistorie*, bind VI, Oslo: Aschehoug, s. 86

eit husmorlag i ei bygd på Sunnmøre: «[I] denne lille bygda møtte jeg i et sprengfylt lokale en stor, feststemt forsamling som kunne varte opp med et riktig kvalitetsprogram. En kone fra bygda leste en prolog hun sjøl hadde skrevet, det var solosang, korsang, diktlesing av husmorlagets unge formann, og – som seg hør og bør på bygda – en skikkelig matøkt i kjelleren. Og så var det, noe alle syntes var naturlig, avslutning ved soknepresten.» Dette var sjølv utopien, meinte Bondevik. Håpet hans for dei nye støtteordningane var nettopp dette, «at disse nye midlene nå først og fremst kan bli en stimulans til det tradisjonsrike og folkelige kulturarbeid».⁴

Todelt kvalitetsomgrep

Det var noko underleg naivt over mykje av forsvaret for den nye kulturpolitikken. Brått var kvalitetsdebatten lagt død; ambisjonen om å vekke sansen for kvalitet i folket var blitt anakronistisk. Og semja om det utvida kulturomgrepet var så dominerande at dei få som kom med innvendingar, lett kunne bli ignorerte. «Anders Langes Partis til sterk nedsettelse av skatter, avgifter og offentlige inngrep» (ALP), som var blitt skipa i april 1973 og no hadde fire representantar på Stortinget, utgjorde den einaste formelle opposisjonen. Strengt tatt var ikkje kulturpolitikk nemnd verken i den første, manifestaktige saklista frå skipinga av partiet eller det litt meir utarbeidde prinsippprogrammet frå 1975, men det låg i namnet kva dette partiet måtte meine i denne saka. «Mener ikke Høyre at det dog ville være bedre om enkeltindividene fikk disponere sine penger selv, slik at de selv i økt utstrekning kunne velge sine kulturaktiviteter», spurde ALPs Erik Gjems-Onstad.⁵

Men Erik Gjems-Onstad hadde òg blick for dei mogleg nivellerande konsekvensane som låg i denne utvidinga av kulturomgrepet: «Man vil utviske geografiske og sosiale ulikheter. Men statsråden er vel i realiteten like oppmerksom som jeg på at det er intellektuelle ulikheter som dog er avgjørende, og at det er begrensninger både når det gjelder kulturelle interesser og kulturell utfoldelse. Og kan vi ikke snart komme dithen at Arbeiderpartiet og Regjeringen også kan ta hensyn til at det er slike ulikheter, og også ivareta interessene for dem som kanskje har større evner og kapasitet enn gjennomsnittet. Og er ikke det et

hovedmål for kultur og kulturpolitikk, og er ikke meldingene temmelig skjeve på det punkt?»⁶

Strengt tatt var dette eit nøkkelemne for ein kulturpolitisk debatt; det var slike problemstillingar Kulturrådet var skipa for å handtere. Kulturrådet skulle gjere ei økonomisk prioritering mellom god og dårleg kvalitet, mellom dei mest talentfulle og dei mindre talentfulle – Kulturrådet skulle prioritere og støtte dei med «større evner og kapasitet enn gjennomsnittet». Og dette spørsmålet frå Gjems-Onstad kunne ha vore ei relevant innvending mot den nye kulturpolitikken som kunne ha utløynt ein interessant refleksjon over farane og ulempene ved ei så sterk utviding av kulturomgrepet som var foreslått. Men spørsmålet kom frå feil mann. Kyrkje- og undervisningsminister Bjartmar Gjerde beit han av: «[J] eg tror nok at hr. Gjems-Onstad og jeg er dypt uenige på prinsipielt grunnlag nettopp om dette», sa Gjerde og forklarte at det måtte vere «samfunnets oppgave å prøve å fordele sine ressurser på en slik måte at de som er svakest utrustet også intellektuelt, får mer, og at de som er best utrustet, får mindre». Utjamning av kvalitet var altså blitt eit kulturpolitisk mål, ifølgje statsråden med ansvar for kulturfeltet.

Men omgrepet kvalitet betydde ikkje lenger det same som det hadde gjort i 1965, forklarte Gjerde. Departementet hadde nemleg snikra saman ein ny filologisk distinksjon, eit todelte kvalitetsomgrep, der dei skilde mellom produktkvalitet og aktivitetskvalitet. For den profesjonelle kunsten var det kvaliteten på det endelege produktet som åleine var avgjerande. For den folkelege, eigenaktiviserande kunsten var det kvaliteten på aktiviteten, altså sjølv prosessen – kor mange som var inkluderte, kor meiningsfylt dei opplevde det, kor mykje dei utvikla seg som menneske undervegs – som var avgjerande. «Sjølvsagt fins det en gradvis overgang mellom de to kvalitetsformer, men jeg tror det er viktig for en riktig forståelse av den nye kulturpolitikken at man har dette grunnleggende forhold klart for seg», understreka Gjerde.⁷

Frå Kant til Bourdieu

Det kulturpolitiske omslaget var stort frå 1965-ambisjonen om å vekke sansen for kvalitet i folket, til 1975-ideen om eit todelte kvalitetsomgrep. Gradvis skulle situasjonen normaliserast;

4 Stortingstidende 1974/75, s. 2458 f.

5 Stortingstidende 1974/75, s. 2428

6 Stortingstidende 1974/75, s. 2473

7 Stortingstidende 1974/75, s. 2470

dei komande tiåra skulle tidsånda og den kulturpolitiske retorikken vende seg vekk frå den mest radikaliserde 70-talsjargongen. Fleire kulturministrarar skulle kjenne behov for å presisere at det var tid for å gjenreise kvalitet som den grunnleggjande verdien for kulturpolitikken. Også Kulturrådets representantar kunne utover 1980- og 1990-talet snakke stadig friare om at det fanst kulturuttrykk som kvalitativt sett var betre enn andre, uavhengig av kor mange som blei engasjerte av dei. «Distriktstenkingen og det utvidede kulturbegrep har resultert i at pendelen nok har svingt for mye til den ene siden. Oppmerksomheten er blitt vendt noe vekk fra hva vi kan kalle toppkulturen», sa til dømes Oddvar S. Kvam, som var leiar av Norsk kulturråd frå 1985 til 1992.⁸

Samstundes var det for lengst blitt umogleg å finne attende til den naive konsensusen om kva kvalitet skulle bety i kulturlivet, som hadde prega opprettinga av Norsk kulturråd. Innverknaden frå Pierre Bourdieus kultursosiologi hadde ført med seg ei utbreidd oppfatning om at kvalitetsvurderingar aldri kan vere objektive og ahistoriske, men alltid vil vere uttrykk for makt- og klasseforhold og ei rekke andre sosiologiske faktorar. Eit tydeleg uttrykk for dette tidsskiftet såg ein i 1998, i samband med ein stor offentleg debatt etter at ein kjærleiksroman av den profilerte forfattaren Anne Holt var blitt såkalla nullå frå innkjøpsordninga av både vurderingsutvalet og ankeutvalet. Det mest interessante i denne konteksten var ikkje sjølve nullinga eller at den fekk mykje merksemd i avisene, men måten ankenemndas leiar, Jahn Thon, argumenterte offentleg på.

Jahn Thon brukte nemleg ein slags «fasitlogikk» då han offentleg skulle forsvare avgjerda til ankenemnda, der han snakka som om dei hadde funne fram til det endelege svaret med omsyn til denne bokas kvalitet: «Hovedansvaret for at en bok ikke er litterært god nok ligger hos forfatteren. Men ellers har både forlag og kritikere grunn til å ta ansvar. Forlagene må spørre seg om de har gjort for dårlig jobb, og kritikerne har all grunn til også å føle seg nullt», refsa Thon, med adresse til dei kritikarane som hadde skrive rosande om denne romanen.⁹ Ankenemnda hadde altså ikkje berre gjort ei kompetent vurdering, men funne fram til sjølve sanninga om kvaliteten på denne romanen. Alle med avvikande syn kunne skamme seg.

Dagbladet undra seg på leiarplass over fasitlogikken til Thon og utfordra han i eit intervju til å definere kvalitet. Thon svarte ved å vise til filosofen Immanuel Kants definisjon av kvalitet som det «en kompetent gruppe mennesker kommer til enighet om etter en diskusjon».¹⁰ Og når til dømes redaksjonsmiljøet i Cappelen hadde konkludert annleis i dette konkrete tilfellet då dei vurderte Anne Holts manus klart for utgjeving, hende ikkje det fordi dei ikkje var kompetente, men fordi dei òg tok andre omsyn enn dei litt-rære, til dømes kommersielle.

Dei fire forfatarane Ingvar Ambjørnsen, Lars Saabye Christensen, Erik Fosnes Hansen og Roy Jacobsen gjekk saman om eit innlegg i Dagbladet der dei forsvarte begge dei nulla bøkene og meinte avgjerdene viste at «nemndenes arbeidsmåte er uholdbar og tilfeldig». Alle fire var forlagskollegaer av Holt på Cappelen – Lars Saabye Christensen var jamvel takka i forordet –, men her definerte dei seg som fagfolk; dei siterte Thons Kant-utlegging, men konkluderte altså motsett. Dei ville bevise i praksis at ulike grupper av kompetente personar kunne konkludere ulikt med omsyn til kvaliteten på desse bøkene. Dei harselerte med Thons fasitlogikk, der alle andre måtte gå i seg sjølve, no som den endelege vurderinga av denne boka var tatt: «Spesielt for denne saken er at Ankenemndas formann, Jahn Thon, har oppkastet seg selv til rikets øverste dommer i litterære spørsmål, og friskt benytter sin nye og uvante synlighet til å avsi ytterligere kjennelser over det litterære liv i Norge.»¹¹

Trua på absolutte kvalitetsstandardar og at dette var noko ei kompetent gruppe menneske kunne resonnerer seg fram til, var svakare enn nokon gong i 1998. Hovudverket til Bourdieu, *Distinksjonen* frå 1979, var endeleg kome i ei nedkorta utgåve på norsk i 1995. Boka var på pensum i fleire fag på dei fleste utdanningsinstitusjonar og hadde frå akademikarar og studentar spreidd seg utover heile landet i ulike light- og popsosiologiske variantar. Bourdieu stod for ein sosiologisk kritikk av ideen om absolutt kvalitet; undertittelen *En sosiologisk kritikk av dømmekraften* var ein direkte kritikk av Kants *Kritikk av dømmekraften*. Bourdieu viste korleis smak og kulturelle preferansar var prega og determinert av sosial bakgrunn og klasse, og korleis det kulturelle feltet var i konstant strid mellom ulike normskapande posisjonar. I utvatna form hadde

8 *Aftenposten*, 30.1.1985

9 *Aftenposten*, 17.1.1998

10 *Dagbladet*, 17.1.1998

11 *Dagbladet*, 22.1.1998

Bourdieu's erkjenningar og terminologi sneke seg inn overalt der kulturfolk møttest: Dei ulike områda innan kultursektoren blei stadig oftare karakteriserte som *felt*, *kulturell kapital* var blitt daglegtale, forholdet mellom klasseposisjon og kulturelle preferansar eit standardtema i middagsselskap. Stadig fleire tok det no for gjeve at ei rekke sosiologiske faktorar var med på å avgjere kva eit menneske oppfatta som god eller dårleg litteratur. Denne mentalitetsendringa gjorde ikkje i seg sjølv innkjøpsordninga eller nullesystemet overflødig – det var framleis lett å anerkjenne at ein trong ei viss kvalitetssikring, og at ein kunne nemne opp kompetente og samansette utval til på omgang å gjere denne jobben. Men retorikken til Thon, ideen om at Kulturrådets ankenemnd hermed hadde avdekt den endelege sanninga om kvaliteten på ei bestemt bok, og at alle med avvikande syn fekk setje seg

stille ned i skammekroken og revurdere eige syn, blei anakronistisk.

Og her om lag ligg ballen framleis i 2015. Kvalitet er reetablert som kulturpolitisk mål, men problematisert som objektiv kategori. Det er ingen veg attende til den naive ideen frå 1965. Det er ingen som igjen vil ta til orde for den radikale avskiltinga av kvalitetsomgrepet frå 1975. Det er ingen som trur ein kompetent komité kan finne den endelege sanninga om kvaliteten på eit kunstverk. Og Norsk kulturråd lyser ut forskingsprogrammet *Kunst, kultur og kvalitet* – i håp om å kome vidare?

Alfred Fidjestøl er sakprosaforfattar. Teksten er basert på boka Eit eige rom. Norsk kulturråd 1965–2015, som kom ut den 3. November 2015. Siste publikasjon: Nesten menneske. Biografien om Julius (Samlaget, 2017). I 2014 mottok han Gyldendals Sult-pris.

Kunst er handverk

Iris Alice Vigerust Furu

Det er ikkje ei statleg oppgåve å legge godvilja til. Norsk kulturråd er sinnrikt organisert, det veit alle som har freista å søke pengar frå dei. Og det er ikkje alltid greitt å forstå seg på dei statlege kvalitetsomgrepa når det gjeld kunst. For er eg ein del av det såkalla Kunstløftet? Er det ein fordel eller ei ulempe at prosjektet ikkje kan seiast å vere ein del av kjerneverksemda mi? Kan *sjanger-overgripende* verkeleg vere eit positivt ladd ord, kva i all verda er eigentleg eit sjangerovergrep, og kva skjer med søknaden min når det eg driv med, blir kategorisert som «andre formål»? Alle desse spørsmåla verkar naturlege berre ein sit lenge nok med det nettbaserte søknadsskjemaet til Kulturrådet.

Straumlinja

Og det gjer ein, for dette er skjematekstar som ikkje er laga av utøvande kunstnarar, for å seie det forsiktig. Her er omsøkte støttekjelder og sluttsammen i budsjettet langt viktigare enn kvaliteten på kunstprosjektet ditt. Det er jo berre rett og rimeleg: Sjølv sagt treng saksbehandlarane dei same opplysingane frå alle søkarane, og det er klart ein sparer tid og ressursar om alle søknadene kjem i same format. Ifølgje hjelpesidene på nettsidene deira har Kulturrådet til og med rekna litt på dette og kome fram til at elektroniske søknader vil *spare både driftsbudsjettet og miljøet for fleire tonn papir og transport*. «Tenk globalt, handle lokalt», der altså. Og sjølv i kulturlivet er vel ingen interesserte i å kaste vekk meir tid enn naudsynt på å fylle ut søknadsskjema – men når eg les gjennom dei ofte stilte spørsmåla Kulturrådet har formulert (som til liks med alle andre «Ofte stilte spørsmål»-lister i staden burde heitt «Ting me veldig gjerne vil at du skal skjønne», for det er verkeleg ingen som stiller korkje seg sjølv eller dykk desse spørsmåla, Kulturrådet, og det veit de godt), får eg ein mistanke om at det er fleire enn

meg som har dundra hovudet i veggen i freistnaden på å få lov til å sende inn søknaden sin.

For det er ikkje lite dei bed om, og det er mykje ein skal lese før ein forstår kva staten vil ha. Dei har rett nok ei (innmari lang) liste med tips til søkarar, men ho startar med at *det er viktig å understreke at det ikke holder å lese dette. Du må sette deg inn i formål, kriterier og krav til søknad for de enkelte støtteordningene for å ha nok informasjon til å sende søknad*. «Velkomen inn i runddansen av overordna rettleiingar», med andre ord: I neste avsnitt lenker dei rett og slett til statsbudsjettet. (Du kan eventuelt vurdere å søke Fritt Ord i staden?) Viss du framleis ikkje forstår båret av kva for ei ordning du skal velje, *kan du eventuelt opprette fiktive søknader*, trøyster Kulturrådet meg med, men det kan eg aldri tenkje meg at dei eigentleg meiner. Over i den tekniske rettleiaren (som infamt nok er skriven på nynorsk!) kjem dei med fleire nyttige tips: *Har du prøvd å registrere deg meir enn fem gonger utan å få det til må du vente i 30 minutt før du prøver igjen*, sier den etter kvart påfallande lakoniske stemma til staten. Eg finn lite som tyder på sjølvkritikk av ein søknadsportal som gjer at folk ikkje får til å registrere seg dei fem – FEM! – første gongane ein freistar, og eg kan berre forestille meg desperasjonen hjå dei som ringer sentralbordet 31 minutt før søknadsfristen går ut. Å, all kunsten me gjekk glipp av fordi skjemaet var vrangt!

Statsprosa

Men eg har altså lese Kulturrådet sine interne vurderingar av søknadene som faktisk blei sende inn. Og du slette mi tid, alt folk finn på. Ukulelekurs! Laiv-rollespel! Vietnamesisk vassdokketeater! Det er ikkje den kunstform i landet som ikkje har ei eldsjel som søker støtte av staten. Søknadene blir i korte trekk behandla slik: Først lyt du skrive om heile søknadsteksten du har forfatta, slik at du får sendt inn skjemaet i det

heile tatt. Så, med litt uro i magen, lèt du det gå to rundt månader. I mellomtida sit ein eller fleire av dei 120 tilsette i Kulturrådet og les gjennom søknaden din (og alle dei obligatoriske vedlegga). Dei skriv så ein vurdering som blir sendt vidare til fagutvalet for det kunstfeltet du har søkt pengar til. I dei fleste tilfella les og behandlar dei ferdig søknaden her, men har du søkt om noko som er stort og intrikat nok, kjem du på sakslista til Rådet (*The Kulturrådet*, liksom). Blir søknaden innvilga, får du dinest eit triveleg brev med beskjed om kor mykje pengar du har fått, kven som har behandla søknaden din, og korleis du går fram for å klage på at du blei tildelt pengane. Det vil du vel neppe, så seks paragrafar seinare ønskjer staten deg lykke til med «tiltaket», og du kan gå ut i verda og drive med kunst. Eventuelt kultur.

Mellom oss og kunsten (eventuelt kulturen) sit det altså statleg tilsette kulturkjennarar og skal sortere søknadsbunkane våre etter kvalitet. Dei tilrår og avslår, prioriterer noko over noko anna. Kunstprosjekta som skal vurderast, finst framleis berre på papiret, og det dei har å vurdere kulturopplevingane ut frå, er dermed søkarane si evne til sjølv å setje ord på kvifor dette vil fungere. Det går ikkje alltid så bra.

Ein skal vere varsam med å kalle noko ein tendens berre fordi alle gjer det same samtidig, men det ser ut til å vere ein klar trend i søknadsbunkane: Norske scenekunstnarar har ein dragning mot søppel. Ikkje visste eg at det å *forvandle skrap til kunst og reflektere over forurensing av havet* var så populært, men det er det visst. Dei vil endåtil ha med seg born og unge i arbeidet sitt, kunstnarane: Målet skal vere å engasjere dei i *temaet det marine og ting som flyter opp i fjæra: plast, garn, flasker, rekved m.m.* Personleg har eg lite imot rekved (eller «driftwood», som eg har forstått at det skiftar namn til når det blir selt i interiørbutikkar). Det kan vere fint, det, sikkert òg på ei scene, men eg forstod likevel ikkje alltid kva sjølve kunsten gjekk ut på, då eg las søknadsvurderingane. Kvifor er dette innovasjon og ikkje berre renovasjon? Det forstod visst ikkje Kulturrådet heller, som ein stad ganske raskt konkluderer med *at det savnes en kunstnerisk inngang og begrunnelse utover det rent praktiske om å lage flyttbar scenografi med gjenbruksmaterialer.* Om ein annen søknad skriv dei at *barn og unges deltakelse utover å samle inn søppel/materiale for kunsten og «dekorere» et tre er ikke redegjort godt nok for.* Så tips nummer ein der, folkens: Grunnge vala dine.

Ein som derimot får pengar, er søkaren som skal lage *en blanding av folkemøte, festforestilling*

og politisk powerpoint-foredrag. Her snakkar me breiddekultur! Og dette prosjektet svingar det av, forstår eg av notata til saksbehandlararen: *Søkers arbeid krever et visst mot, men samtidig også svært grundig og etterrettelig research og evne til å konstruere en performance der diskursen og virkemidlene presist setter kunnskapen som formidles (eller forståelsen av den) i spill.* Nei, for ein fin attest! Men Norsk kulturråd fell ikkje hovudstups sånn heilt utan vidare, for det er visst ikkje til å kome unna at *søker har en viss ironisk distanse som integrert del av sitt uttrykk, men man kan samtidig spørre om søkers egen diskurs har tilstrekkelig avstand fra de typiske posisjonene (nord/sør, eiendomsrett til råvarer, kolonibegrepet etc.).* Tilråding om innvilging med ei aldri så lita innvending, der altså. Om dei ulike diskursposisjonane, endåtil. Eller – det skulle vel i grunnen berre mangle? Me snakkar jo om samtidskunst, trass alt.

PowerPoint-kunstnaren er slett ikkje åleine om å få pengar til prosjekt dei tilsette i Kulturrådet ikkje er fullt ut oppglødde for. For ingen kan då like alt, sjølv om staten vel er utan preferansar. Samtidig kan det nok vere vrient å skrive sakleg når du synest prosjektet du vurderer, er elendig, så eg kjenner at eg koser meg ekstra i lesinga når eg merker at saksbehandlarane prøver å bruke sober byråkratsjargong til å dekke over sin eigen antipati mot prosjekta. Eg tipper til dømes at dei tilsette i Kulturrådet ikkje har lyst til å seie at noko er keisamt. Men dei tek det att med å skrive slike fagvurderingar: *Ingen store overraskelser, men faglig gjennomarbeidet. Prosjektet det søkes om midler til å realisere synes å inkludere faktorene og kunnskapen/kompetansen som skal til for å få denne typen forestillinger til å fungere. Men heller ikke mer – utforsker ikke nytt terreng med de yngste. Må ikke det, selv om denne støtteordninga helst prioriterer de som overskrider eller prøver noe nytt. Dette kan bli bra, viktig support fra annen støtteordning. Ikke mer å si kanskje, annet enn at vi kanskje kan gå ned litt i sum, ettersom vi har dårlig råd, og at dette blir noe av uansett, og at de trolig får solgt dette arbeidet.*

Dei som søkte om prosjektet som er skildra her, fekk 100 000 kroner i støtte, og det var sikkert vel fortent. Men kjem denne saksbehandlararen på premieren? Eg har mine tvil. Ein annan søknad, som også fekk 100 000 kroner, blir omtalt slik i dei interne dokumenta: *Det interaktive virker noe påklistret og kanskje hjelpeløst – men det finner de vel ut av. Erfarne folk. Denne saksbehandler [for dei har openbert ikkje lyst til å seie EG heller, i Kulturrådet] oppfatter søknaden som faglig habil – men den vekker ingen stor begeistring. Vi kan bidra.* Ja, og eg høyrer entusiasmen din heilt hit, du.

Kulturtilstanden

Over i stabelen med tilrådde avslag er det mykje å gle seg over viss ein har sansen for sakleg humor og tørrvittig tekst (og det har eg). *Det visuelle materialet som er vedlagt søknaden vitner om en estetikk som barn opplever mye av gjennom kommersiell barne-tv, og tilfører ikke nye estetiske dimensjoner, skriv dei om ein søknad. Huff. Velkjente og uinspirerende temaforståelser. Selvføsterkende forestillingsgrep, er dommen ein annan stad. Nei, dei sit ikkje her og gjev pengar til kva som helst, Kulturrådet. Eller for å seie det med deira eigne ord: Vi kan ikke prioritere dette.*

Eg byrjar å ane at det kan vere lettare å sjå kvalitet i kunstfeltet når han ikkje er der – det er visst når saksbehandlarane peikar på manglar ved søknadene, at eg kjem nærast å forstå kvifor noko ikkje er godt. Operasjonalisering ved negasjon er altså den statlege oppskrifta. For *det er litt vanskelig å få tak i hva det kunstneriske arbeidet skal bestå i*, er den nøkterne kommentaren til ein av saksbehandlarane, som openbert har leitt og leitt etter poenget med eit av prosjekta i bunken. *Hva vil de bruke hennes fortelling til, hva vil de overhode formidle, smell det oppgitt frå ein annan. Og når eg ser kva saksbehandlarane legg ned av arbeid for å forstå kva somme av søknadene dreier seg om i det heile, byrjar eg å fatte rekkjevidden på avgrunnen det kan vere mellom kunstnarleg uttrykk og byråkratisk sjargong. Det burde ikkje vere naudsynt å skrive dette, men tips nummer to synest likevel å vere: Du lyt syne kvifor kunsten din er kunst.*

Og det kan vere verkeleg vondt å sjå kor lett dei gjennomskodar svadapreik og tomme ord i søknadstekstar. Ikkje for det, eg har sjølv smurt tjukt på i prosjektskisser til stat og kommune: Det er jo freistande å dra på litt når ein skal selje inn sitt eige, geniale prosjekt. Men tips nummer tre: Ikkje gjer det. For når du synest at du sjølv verkar både smart og søt og kreativ, sit det ein kulturbyråkrat i andre enden og skriv slike ting om deg: *Denne saksbehandler har måttet lese flere ganger for å forstå hva dette egentlig er. Har vært vanskelig å trenge gjennom søknadens litt future-hype-polerte retorikk, fascinasjon for kompetanse og teknologi og inntrykk av originalitet. Og verre skal det bli, for somme tider renn det over, sjølv for Norsk Kulturråd. Det savnes et høyere refleksjonsnivå på tradisjonen dette tiltaket befinner seg i, og en vilje og evne til å utvikle og tenke nytt, meiner dei. Er det først og fremst et kunstnerisk prosjekt eller et terapeutisk prosjekt?* spør dei seg sjølv. *Gjennomgående for dårlig håndverk, heiter det om kunsten. For det held ikkje å meine noko eller å ville noko sterkt. Er du nøgd med å vere flink*

i faget ditt, blir det visst for tradisjonelt. Vil du berre gjere opprør, utan eit fagleg fundament for faenskapen, lyt du også gå ein annan stad. Her er det profesjonelle brot med konvensjonen som gjeld. Og for å summere opp med den vurderinga som vel lyt vere den aller, aller verste du kan få frå Kulturrådet: *Musikken fremstår som klassisk pop.*

Sans for dans

Au og au. Endå godt det finst lyspunkt i form av tilløp til kjensleutbrot i sakspapira. For dei let seg stundom gripe, dei tilsette i staten òg: I alle fall om du meistrar kombinasjonen av kunst, handverk og strategisk søknadsskriving. *Dette er et veldig spennende dansekunstnerisk initiativ!* strekker saksbehandlaren seg til å skrive i ein av sine innstillingar til fagutvalet. (Dette er forresten også det einaste ropeteiknet saksbehandlaren tillèt seg i denne søknadsrunden. Vurderingsdokumentet er på 216 sider.)

Trass i alle avslaga er det også mykje som held mål, og mange av søknadene i bunken går vidare frå saksbehandlarane med ei tilråding om midlar (at mange seinare får avslag i dei vidare instansane, er ei anna historie). Og ikkje berre det: Somme tider verkar det som dei tilsette i Kulturrådet blir oppriktig glade av å lese gode søknader! Om ein søknad heiter det endåtil at det er *befriende å lese prosjekt med andre referanserammer og fortellinger. Interessant og godt lag som både kan kunstfaget og har erfaring med formidling av denne typen stoff. Ingen påtatt målsetting – «bare» formidling av vesentlig andre virkeligheter. Denne saksbehandler har ikke så mye annet å si enn bør støttes.*

Her, du! Å, kor eg håper at Kulturrådet ringer kunstnaren og gir til kjenne denne skryten. Du, offentleg sektor? Kva med å lese inn desse innstillingane som lydbok til bruk på mørke haustmorgonar eller seine frilanskveldar med låg motivasjon? Eg kan vanskeleg sjå for meg ei betre terapiform enn ei sensuell, statleg røyst som kviskrar fine ting om søknadsteksten din (i tillegg til å sende dei føreskrivne paragrafane på e-post, sjølv sagt. Det skulle jo tatt seg ut å droppe dei berre fordi ein har gitt skryt). Og lista over tildelingar er lang, så er du heldig, kjem snart arrangementet som Kulturrådet reknar som *et korrektiv til ensrettingen av breakesjangeren i Norge* til eit kulturhus nær deg. Brot og tradisjon på éi og same tid! Brought to you by staten.

Iris Alice Vigerust Furu er master i retorikk og sakprosaskribent.

Spørsmål om kunstnerisk og kulturell kvalitet har i de senere årene fått betydelig oppmerksomhet. Samtidig som kvalitet blir fremhevet som et kulturpolitisk mål og som et verktøy for vurdering av kunst og kultur, er det behov for å undersøke og reflektere over det grunnlaget kvalitetsdommer felles på, og hvordan kvalitetsforståelser etableres og endres.

Essaysamlingen *Når kunsten tar form* springer ut av forskningssatsingen «Kunst, kultur og kvalitet» som ble igangsatt av Kulturrådet i 2014. Forskningsprogrammet har hatt som ambisjon å undersøke hva som ligger i interessen for kunstnerisk og kulturell kvalitet, og hva det betyr når begrepet brukes innenfor dagens kulturelle og kulturpolitiske kontekst. Bidragene i denne samlingen reflekterer over kvalitet med utgangspunkt i ulike kunstneriske praksiser. De er skrevet eller utformet av kunstnere, musikere, komponister, forfattere, kuratorer og kritikere. Essayene gir innsikt i hvordan kvalitet blir forstått, hvordan kvalitet beskrives, og hvilke prosesser som legger til rette for at kvalitet kan oppstå.

De første resultatene i forskningsprogrammet ble utgitt i artikkelsamlingen *Kvalitetsforståelser* som kom i 2016. Parallelt med denne essaysamlingen utgis en ny forskningsantologi, *Kvalitetsforhandlinger*, og en engelsk oversettelse av utvalgte forskningsartikler fra programmet.



KULTURRÅDET
Arts Council
Norway

i kommisjon hos Fagbokforlaget

www.fagbokforlaget.no

ISBN 978-82-7081-188-5



9 788270 811885