

Mastergradsoppgave

Kirsti Arvesen Nesheim

L'art pour l'art?

Kunst, penger og makt  
- Oslo mot røkla



**Høgskolen i Telemark**

Fakultet for allmennvitenskapelige fag

Mastergradsavhandling i kulturstudier, 2013

# Kirsti Arvesen Nesheim

## L'art pour l'art?

Kunst, penger og makt - Oslo mot røkla

Høgskolen i Telemark

Fakultet for estetiske fag, folkekultur og lærerutdanning

Institutt for kultur og humanistiske fag

Gullbringvegen 36

3800 Bø i Telemark

<http://www.hit.no>

© 2013 Kirsti Arvesen Nesheim

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

## Sammendrag

Dette er en masteroppgave innenfor tverrfaglige kulturstudier, hvis formål er å si noe om forholdet mellom offentlige myndigheter og kunstfeltet, med særlig vekt på offentlig støtte til kunstfeltet.

Oppgaven problematiserer forholdet mellom offentlig støtte og kunstfeltet, sett i et sentrum-periferi-perspektiv. Det stilles opp, og diskuteres, en rekke legitimeringsstrategier, som forsvarer offentlig støtte til kunst og kultur. Disse legitimeringsstrategiene er mer eller mindre virksomme og eksplisitte, i dannelsen av norsk kunst- og kunstnerpolitikk. Oppgaven går inn i kunstfeltet sett med et teoretisk blikk, og da med vekt på teoretikere som nederlandske Hans Abbing, og franske Pierre Bourdieu. De norske sosiologene Per Mangset og Dag Solhjell, samt kulturøkonom Vidar Ringstad, er også sterkt representert.

I den empiriske delen ses problemstillingen fra en annen synsvinkel, og her presenteres tallmateriale som forteller noe om hvordan, og hva slags, offentlig støtte som tilfaller kunstnere, fordelt henholdsvis på sentrum-periferi. Her er det lagt vekt på offentlige tildelingslister, samt levekårsundersøkelser og sosiologiske undersøkelser av kunstfeltets sammensetning. I tillegg presenteres funn fra kvalitative intervjuer, som sier en del om hvilke opplevelser som aktørene på feltet har, av offentlig støtte og kunst.

## **Innhold:**

<b>Forord</b>	<b>5</b>
<b>Kapittel 1: L'art pour l'art?</b>	<b>6</b>
1.1 Innledning	6
1.2 Kort om oppgavens oppbygging	8
1.3 Problemstilling	8
1.4 Utdyping av problemstilling og formulering av forskningsspørsmål	10
<b>Kapittel 2: Teoretiske perspektiver</b>	<b>13</b>
2.1 Veien fram til problemstilling - bakgrunn og oppgavens utvikling	13
2.2 Kunstdefinisjoner og kunstfelt	15
2.3 Kunst for kunstens skyld	24
2.4 Kunst, makt og samarbeid	39
2.5 Oppsummering	45
<b>Kapittel 3: Metodikk</b>	<b>48</b>
3.1 Innledning - forskningsprosessen, en personlig prosess	48
3.2 Forskningsdesign	49
3.3 Utvalgsstrategi	51
3.4 Etske avveininger	54
3.5 Datainnsamling	54
3.6 Svakheter ved metodikken	56
3.7 Oppsummering	56
<b>Kapittel 4: Funn fra virkeligheten</b>	<b>58</b>
4.1 Innledning	58
4.2 Hvem er kunstnere, og hva tjener de?	58
4.3 Hvor er det regionale kunstfeltet?	60
4.4 Hvilke nasjonale støtteordninger eksisterer?	62
4.5 Regionale og lokale ordninger som skal støtte kunstfeltet - hva og hvor mye?	64
4.6 Hvem får?	66
4.7 Kultur og næring i bygd og by	69
4.8 En foreløpig oppsummering - eller: Summen av talla	70
4.9 Hvordan oppleves kunstfeltet for dem som er i det?	71
4.10 Kunstdefinisjoner og kunstfelt	72
4.11 Kunst for kunstens skyld	84
4.12 Kunst, makt og samarbeid	104
4.13 Summen av tall og folk	107
<b>Kapittel 5: L'art pour l'art - oppsummering, konklusjon</b>	<b>111</b>
<b>Kilder</b>	<b>115</b>
1 Litteratur:	115
2 Internett:	117



3 Muntlige kilder og e-post:	118
4 Andre kilder:	118
<b>Oversikt over tabeller og figurer</b>	<b>118</b>
<b>Vedlegg</b>	<b>119</b>
Vedlegg 1 Oversikt over offentlig støtte til kunstnerisk aktivitet i fylkene og Oslo	119
Kilder til vedlegg 1	122
Vedlegg 2 Intervjuguide kunstnere	123
Vedlegg 2 Intervjuguide offentlige myndigheter	124

# Forord

En master som blir skrevet over en periode på fem år, innebærer så mange møter at det er nesten umulig å huske hvem som gjorde mest inntrykk. Men noen fortjener likevel en ekstra takk.

Professor Per Mangset, selvfølgelig, som har måttet slite med meg, til og fra, i hele perioden, og som regel med fint lite å jobbe med. Fagkoordinator Ellen Schrumpf har bistått praktisk, mang en gang.

På det mer personlige plan, vil jeg påstå at det er tvingende nødvendig å sende en stor takk til mastergjengen fra Eidangerfjorden, uten dere tror jeg aldri det hadde gått. Mang en sommerfest har jeg sett fram til, med forsett om at jeg skulle være ferdig denne gangen! men akk! Jaja, neste gang kan jeg også feire!

Takk til Eva, som alltid har trodd på meg, og plukket meg opp når det var som mørkest.

Og så må jeg selvfølgelig takke pappa og mamma. Deres forhold til kunst og kultur, alltid inspirerende, særlig pappa! Derfor har jeg gjort stas på dere ved å «kalle opp» et par av informantene etter dere. Jeg håper dere vil ha stor glede av å lese det jeg har svettet over i sene nattetimer, og jeg gleder meg til å høre hva dere syns!

Noen som er enda mer glad for at jeg endelig er ferdig, enn det jeg er selv, er nok Emma og Alva. Endelig kan dere bruke mammas datamaskin til å spille MSP! Og så lover jeg å ikke sitte hjemme flere søndager, mens dere er jaget ut av huset, for å gi mamma skrivefred.

Gode mannen min, takk for at du har vært så inderlig tålmodig.

*Fin!*

Skien, 28.08.2013

Kirsti Arvesen Nesheim

# Kapittel 1: L'art pour l'art?

## 1.1 Innledning

Denne oppgaven har alle ingrediensene til et skikkelig drama. Den skal handle om penger, makt, og om David og Goliat. Men denne historien er ikke noen såpeopera eller bibelsk drama. Denne historien handler om to parter i dynamisk spill, hvor den ene parten er like viktige som den andre for å opprettholde en felles virkelighet. Den ene parten heter kunst, og den andre heter samfunn.

Partene er ikke valgt tilfeldig, min egen historie er bakteppe for den oppgaven jeg skriver. En forfatter er alltid til stede i sitt verk, og denne teksten er preget av min bakgrunn.

Ved begynnelsen av dette århundret tok jeg mellomfag i kunsthistorie ved Universitetet i Oslo. Lik de fleste ved grunnfagsstudiet var jeg fascinert av historiene og mytene om den geniale kunstneren, bohemene, renessansens oppvåkning og middelalderens mørke. Jeg lette etter symbolikken i «Arnolfinis forlovelse» av Jan van Eyck og falt i staver over Leonardos vakre sfumato, og jeg beundret den utstudert selvfølgelige komposisjonen i Rafaels «Madonna med barnet»<sup>1</sup>. Jeg trådte inn i kunsthistorien som om den var et skattkammer, fylt av lerreter besjelet med komposisjoner, perspektiver, epoketrekke og utviklingsmønstre. På denne tiden sto kunsten for meg som en egen verden, som utstrålte en eksotisk aura, av skjønnhet og mystikk. De som fikk ta del i denne verdenen, var utvalgte, spesielle individer. I mellomfaget valgte jeg å fordype meg i kinesisk kunsthistorie. Det var en markant forskjell mellom undervisningen i vestlig kunsthistorie på grunnfagsnivå, og kinesisk kunsthistorie på mellomfagsnivå. Nå lå vekten ikke lenger så tungt på kunstneren, det ble lagt mer vekt på utvikling av kinesisk byråkrati, teknologiske nyvinninger, storsamfunn, politikk og religion. Da jeg studerte vestlig kunsthistorie, hadde jeg fått inntrykk av at vestens kunstnere skapte utrolige mesterverk, i opphøyd ensomhet på sitt atelier. Det nye perspektivet gjorde meg nysgjerrig. Selvfølgelig skaper ikke vestlige kunstnere sine produkter i et hermetisk lukket miljø. Selvfølgelig er også vestlig kunst et resultat av store og små begivenheter, og kunstnere i samspill med andre mennesker. Så hvorfor fokuserer vi i vesten så mye på det kunstneriske geni? Og hvorfor legger vi så stor vekt på kunstverket som fysisk produkt, hvis det er

---

<sup>1</sup> Jan van Eyck var en hollandsk maler og et av hans mest kjente verk er «Arnolfinis forlovelse», et lite oljemaleri som i følge kunsthistoriker Panofsky holder mange referanser til kristen symbolikk (kilde: Minor, 1994:179). Lenordo da Vinci er kjent for sin sfumato, en maleteknikk som kjennetegnes av utviskede konturer og dempede farger som smelter formene sammen (Gombrich, 1996:302).

opplevelsen av det som betyr noe for publikum? Hvorfor blir enkelte kunstverk solgt for millionsummer, mens andre ikke er verdt lerretet de er malt på?

Våren 2007 tok jeg en jobb som daglig leder ved et fellesskap av kunsthåndverkere, og jeg så hvordan hverdagen for kulturnæringsdrivende kan by på store utfordringer. Jobben var en evig kamp for å få endene til å møtes. Aktiviteter og produkter som kunne gi inntekter, ble forkastet fordi det truet det autentiske. Kommersialitet og kultur kunne ikke kombineres. Det fikk meg til å undres over hvorfor kunst og kapital ser ut til å være motsetninger, ikke alltid, men ofte. Hva skyldes denne motviljen mot å tjene penger på «feil» måte? Er det slik at et produkts autenticitet trues dersom produktet selges på «feil» måte, eller presenteres sammen med andre typer produkter? Samtidig var ingen i fellesskapet motstandere av tilskudd fra kommunen eller fylkeskommunen, og de fleste syntes å ha en oppfatning om at det nærmest var en selvfølge at storsamfunnet, i dette tilfellet kommunen, skulle støtte opp om det de drev med. Hvorfor er det forskjell på pengene, og hvorfor er det tilsynelatende helt greit for kultur å ta imot penger fra det offentlige?

Høsten det samme året begynte jeg på mastergradsutdanning i kulturstudier ved Høgskolen i Telemark, og denne oppgaven avslutter den utdanningen. I innføringskurset diskuterte vi språk, diskurser, kulturbegrep og maktstrukturer. Jeg opplevde at min opprinnelige oppfattelse av begrepet «kultur» ble sterkt utfordret. Hva er egentlig kultur? Opprinnelig tenkte jeg at kultur er ensbetydende med skulpturer, malerier, symfoniorkestre, teater, klassisk dans. Jeg var i alle fall ikke med på at fotball eller ishockey, eller kioskromaner, er kultur. Da måtte det i så fall dreie seg om et mindreverdige kulturuttrykk, en lavkultur, populærkultur, i beste fall. Men på kulturstudiet leste jeg en del teoretikere som ofte gikk på tvers av hva jeg tidligere hadde tenkt. Enkelte teorier, særlig innenfor den tidlige retningen av kulturstudiene, hevdet til og med at det ikke fantes noe slikt som «lavere» eller «høyere» kultur, ikke engang at noe er bedre enn noe annet, fordi alle ting bare er uttrykk for menneskelig aktivitet. Så hvorfor opplevde jeg, og så mange andre, at kunsten er noe verdifullt, noe spesielt? Har kunsten en egen verdi, og hva består den i?

Etter tre år hvor jeg kombinerte en lederstilling med studier, nådde jeg et punkt hvor kroppen min ikke lenger synes det var fornuftig å henge med på alle mine krumspring. I tillegg møtte jeg sterk motstand på jobben. Jeg opplevde at mitt ønske om utvikling ikke ble delt av kunsthåndverkerne som jobbet der. Vi var uenige i veivalgene, og jeg sa opp jobben og gikk «i dvale». Jeg klarte ikke å skrive på den masteroppgaven som jeg da var nesten ferdig med, og som hadde svært få likheter med denne som er levert her. I denne vanskelige tiden gikk jeg mange runder med meg selv. Hva er

det egentlig som fører til at noen gjør det andre vil at de skal gjøre, selv om de ikke nødvendigvis er enige? Var det våre ulike bakgrunner som var årsaken til at vi så tingene så forskjellig? Hva er egentlig makt, hvordan ser den ut, hvorfor tillater vi at noen utøver makt og andre ikke?

Etter noen måneder i sykemelding ble jeg engasjert til å utvikle flere ulike prosjekter for kultursjefen i en nabokommune. Prosjektene jeg utviklet, hadde sterke koblinger mellom kultur, næring, samfunnsutvikling og tilflyttingspolitikk. De ble finansiert av nasjonale programmer, som hadde slike og liknende målsettinger. Prosjektene jeg utarbeidet, fikk tilskudd i millionklassen. Hva var årsaken til at politikere og byråkrater var så ivrige etter å gi kulturen gode levekår? Ble kultur brukt til andre formål?

Alle ting leder til noe annet. Alle disse hendelsene har bidratt til å forme det produktet som du leser nå. Alle de spørsmålene som er reist underveis, var et resultat av små og store begivenheter i mitt eget liv. Min oppgave som forsker er å oversette mine og andres personlige opplevelser til en generalisert form - og det er målet med denne oppgaven.

## **1.2 Kort om oppgavens oppbygging**

Strukturen i denne oppgaven er som følger: Jeg starter i dette første kapittelet med å stille et spørsmål, en problemstilling. På denne måten har jeg fiksert et punkt som jeg kan jobbe ut fra. Det gjør det lettere å undersøke en tematikk som opptar meg. Ved å sette opp en problemstilling som det knytter seg en del underliggende spørsmål til, har jeg et utgangspunkt for å undersøke nettopp spenningsfeltet mellom kunst i sentrum og periferi, penger og fattigdomsideal, og makt i ulike former. I kapittel 2 synliggjør jeg noen resultater av de teoretiske undersøkelsene jeg har gjennomført, nettopp med formål å svare på problemstillingen. Så beskriver jeg, i kapittel 3, de metodene jeg har brukt for å undersøke problemstillingen empirisk. I kapittel 4 gjennomgår jeg funnene fra mine egne undersøkelser og til slutt, i kapittel 5, skal jeg gi en oppsummering av sammenstillingen mellom teori og empiri, svare på forskningsspørsmålene, og konkludere.

## **1.3 Problemstilling**

*«I checked it very thoroughly,» said the computer, «and that quite definitely is the answer. I think the problem, to be quite honest with you, is that you've never actually known what the question is.»*

*«But it was the Great Question! The Ultimate Question of Life, the Universe and Everything,» howled Loonquawl.  
«Yes,» said the computer with the air of one who suffers fools gladly,  
«but what actually is it?»*

Douglas Adams  
The Hitch Hikers Guide to the Galaxy

Spørsmålet jeg stiller i denne oppgaven er:

**Hva slags offentlig støtte mottar kunstfeltet, sett i et sentrum-periferi-perspektiv, og hvordan legitimeres støtte til kunst?**

Innledningen til dette avsnittet forteller litt om hvor vanskelig det kan være å definere de gode spørsmålene. I den fabulerende fiksjonen «Hitch Hikers Guide to the Galaxy» konstrueres en datamaskin som skal gi svar på «Det Store Spørsmålet om Livet, Universet og Allting». Etter nøye utregninger kommer datamaskinen med svaret: Det er 42. Men hva var egentlig spørsmålet? Hva skal man egentlig spørre om for å få det rette svaret, et svar som gir mening? De gode spørsmålene kommer ikke alltid rekende på en fjøl. Jeg brukte lang tid på å forme min problemstilling. Den er et resultat av den prosessen som er beskrevet tidligere, samt av selve skriveprosessen.

Problemstillingen åpner også for en rekke underliggende spørsmål, og noen av disse skal jeg beskrive nærmere i avsnitt 1.4.

Jeg baserer denne oppgaven på at det finnes et årsaks-virkningsforhold mellom offentlig støtte og det regionale kunstfeltet, offentlig støtte til kunst gjerne har bakgrunn i et (politisk) ønske om å påvirke kunstneres levekår eller på annen måte influere på kunstlivet. Stortingsmelding 23 (2011-2012) Visuell kunst sier at:

Et av hovedmålene for kunstnerpolitikken er å legge forholdene til rette for at enkeltkunstnerne skal kunne bidra til et mangfoldig og nyskapende kunstliv. (...) Næringspotensialet som finnes innenfor det visuelle kunstfeltet, må i større grad utløses (...) Som det fremgår av denne meldingen har en rekke institusjoner, støtteordninger og tiltak under Kulturdepartementets budsjett innvirkning på kunstneres arbeidsvilkår. (Regjeringen.no 05.05.12)

Målet med kunstnerpolitikken i Norge er altså ikke bare å legge til rette for et skapende kunstliv, men også at kunstnerne skal selge mer, og at den offentlige støtten som gis skal ha en effekt på kunstneres kår. Man kan så klart diskutere om dette er gode mål. Og også om man i det hele tatt skal ha offentlige mål om kunst. Det skal jeg ikke gjøre. Min oppgave er å beskrive. Og selvfølgelig kan man også argumentere for at det ene ikke nødvendigvis følger av det andre. Det vil si at enkelte utviklingstrekk innenfor kunsten kanskje ville finne sted uansett, uten offentlig innblanding, eller at

offentlig støtte og fenomener innenfor kunsten foregår parallelt, uten at det ene nødvendigvis påvirker det andre. Dette skal jeg forsøke å si noe om, ved å gjennomføre teoretiske og empiriske undersøkelser i min utvalgte kontekst.

Jeg stiller spørsmålet om hva slags offentlig støtte som gis til kunstfeltet, ikke om denne støtten er positiv. Jeg har altså en forklarende problemstilling. Jeg prøver også så langt det er mulig å formulere nøytrale spørsmål i neste avsnitt, som omhandler oppgavens forskningsspørsmål. Oppgaven er skrevet innenfor Culture Studies-tradisjonen (CS), og jeg følger dermed, til en viss grad, dennes kritiske linje. Fagretningen oppsto i en periode da oppgjør med tidligere tiders normer var dagens agenda, og faget er kjent for å innta en kritisk holdning til eksisterende teorier. Mange teoretikere innenfor denne tradisjonen har helt klart hatt en agenda om å bryte opp myter og forestillinger i samfunnet. Det er derfor ikke urimelig å hevde at en grad av normativitet er til stede i CS. Siden jeg bruker mange av disse teoretikerne, vil det også i denne oppgaven være spor av normativitet, selv om jeg forsøker å anlegge en nøytral linje. I boka «Det norske kunstfeltet» hevder de norske kunstsosiologene Dag Solhjell og Jon Øien, at forskerne også påvirker kunstfeltet selv om vanligvis ikke anses som agenter i kunstfeltet. Solhjell og Øien mener altså at kulturforskerne vanligvis ikke anses for å være en del av kunstfeltet (Solhjell og Øien, 2012:255). Ved å levere kunnskap og forskningsresultater til stortingsmeldinger, og andre publikasjoner, som bidrar til å endre eller bevare kunstnerpolitikken, kan forskere også sies å være en aktør, selv om den ideelle forskersituasjon selvfølgelig er forskeren som nøytral observatør. Så kan man jo undres over i hvor stor grad denne oppgaven vil bidra til forandringer i dagens kunstnerpolitikk.

#### **1.4 Utdyping av problemstilling og formulering av forskningsspørsmål**

I denne oppgaven spør jeg «hva slags offentlig støtte mottar kunstfeltet, sett i et sentrum-periferi-perspektiv, og hvordan legitimeres støtte til kunst?». For å kunne gå videre med denne problemstillingen er det nødvendig å se nærmere på noen sentrale begreper, for å forstå temaet som skal undersøkes.

Begrepet kunst er mangesidig og tolkes på mange måter, avhengig av person, tid og sted. Store Norske Leksikon definerer kunst som en «kulturytring hvor utførelsen gjerne krever spesiell kunnskap og ønske om å bruke denne og individuelt tilpasse den til en situasjon og hensikt» (snl.no 16.04.12). Kunst er, i følge denne definisjonen, en kulturytring som defineres av kvalifiserte aktører, som krever en form for spesialkunnskap, og som anvendes på en rasjonell måte i enkelte

situasjoner der det er hensiktsmessig. Solhjell og Øien argumenterer i «Det norske kunstfeltet» for at kunstsosiologien ikke bør ta stilling i en definisjonskamp om kunstbegrepet. De framhever at kunstsosiologiens oppgave kun er å identifisere områdene der definisjonskampen foregår (Solhjell og Øien, 2012:17). Jeg begrenser meg likevel ikke til en deskriptiv oppramsing, fordi jeg mener at makt innenfor kunstfeltet er knyttet til selve definisjonen av kunst. Jeg kommer derfor til å se nærmere på definisjoner av kunst og kunstfelt.

I undersøkelsen av norske kunstneres levekår fra 2006, utført av Heian, Løyland og Mangset, stilles det tilsynelatende enkle spørsmålet «hvem er kunstnere?». Her listes opp 8-9 kriterier som kan legges til grunn for å tiltale en person som kunstner, hvorav anerkjennelse internt og eksternt er et viktig kriterium (Heian, Løyland og Mangset, 2008: 18, også Ringstad, 2005:193). Kunsten avgrenses altså av at de rette personene og miljøene setter sitt anerkjennende stempel på den. Jeg skal se nærmere på feltets struktur og maktstrukturer, og derfor også undersøke definisjoner av kunstbegrepet.

Mine informanter er i all hovedsak billedkunstnere. Når jeg i denne oppgaven henviser til «det regionale kunstfeltet» er det altså først og fremst det billedkunstfeltet jeg omtaler, selv om fire av informantene avviker fra dette (en tekstilkunstner som arbeider med visuelle uttrykk, en smykkekunstner og to som arbeider i flere uttrykk, men med hovedvekt på visuell kunst). Det er viktig å merke seg at kunstformer som teater, dans og musikk ikke behandles i oppgaven. Disse kunne også vært gjenstand for undersøkelse, siden disse kunstformene også får støtte i regionene, men denne støtten er gjerne av en annen art - og oftere knyttet til institusjoner og grupperinger. De nevnte kunstformene ser også ut til å operere med andre «indre regler» enn billedkunstfeltet, og en oppgave som inkluderte informanter fra disse miljøene, antar jeg ville gi andre resultater.

Min undersøkelse konsentrerer seg altså om (det visuelle billed-) kunstfeltet og myndighetenes ulike former for støtte til dette. Jeg skal se nærmere på denne støtten, og legge vekt på likheter og forskjeller mellom sentrum og periferi, det vil si mellom mellom kunstnere som er Oslo-basert, og kunstnere som er bosatt og har sitt hovedvirke utenfor Oslo-regionen. Dermed setter jeg opp ikke bare et geografisk skille mellom kunstfeltet i Oslo-regionen, og kunstfeltet utenfor dette, men jeg indikerer også at det eksisterer et skille som handler om mer enn geografi.

Videre er det viktig for leseren å forstå hva jeg legger i ordet «støtte». Med å bruke betegnelsen «støtte» viser jeg her til flere former for økonomiske bidrag, for eksempel garantert minsteinntekt for kunstnere (garantiinntekt/GI), subsidiert verkstedleie, stipender av ulike slag, og



innkjøpsordninger som offentlige myndigheter har iverksatt, enten på eget initiativ, eller som resultat av press eller innspill fra kunstneres egne organisasjoner, og som gir resultater på offentlige myndigheters budsjetter. I denne oppgaven har jeg fokusert først og fremst på støtte som kommer den enkelte kunstner til gode, og ikke støtte til for eksempel bransjeorganisasjoner eller utstillingssteder, museer, gallerier og liknende.

Med «offentlige myndigheter» mener jeg i denne oppgaven nasjonale, fylkeskommunale eller kommunale myndigheter, og jeg ser på både politisk og administrativ forvaltning i regionene, fordi det er kombinasjonen av handlinger på de to nivåene som gir konkrete utslag og resultater overfor kunstnerne.

Jeg definerer altså to hovedaktører, myndigheter og kunstnere. Jeg tar utgangspunkt i at disse eksisterer i et gjensidig påvirkningsforhold. Umiddelbart kan det se ut til at den ene aktøren, myndighetene, har større påvirkningsmulighet overfor kunstnerne, enn kunstnerne har overfor myndighetene, noe som umiddelbart reiser spørsmål om maktforholdet mellom de to. Hvordan begrunner myndighetene sin støtte til regionale kunstnere? Og hvordan begrunner kunstnerne sitt ønske om støtte fra myndighetene? Jeg lurer altså på hvordan aktørene legitimerer den støtten som gis, uavhengig av om det er rene økonomiske bidrag, eller støtte i form av tilrettelagte rammebetingelser, eller annet.

Av denne summariske gjennomgangen av de ulike aspektene i problemstillingen går det fram at det er det sosiologiske aspektet ved kunstfeltet, og dets rammer, som jeg er opptatt av. Jeg vil forsøke å gi et klarere bilde av hvordan kunstlivet i Norge påvirkes av samfunnets etablerte myter, strukturer og økonomiske prioriteringer. Med det gir jeg et bidrag til puslespillet av kunnskap om det norske kunstfeltet.

Dette er altså rammene for det som skal undersøkes. På samme måte som at jeg velger å skrive denne oppgaven ut fra personlige erfaringer, så velger jeg også oppgavens vinkling ut fra mitt vitenskapsteoretiske utgangspunkt. Dette kommer jeg nærmere inn på i neste kapittel.

## Kapittel 2: Teoretiske perspektiver

### 2.1 Veien fram til problemstilling - bakgrunn og oppgavens utvikling

Som nevnt stiller jeg spørsmålet: «Hva slags offentlig støtte mottar kunstfeltet, sett i et sentrum-periferi-perspektiv, og hvordan legitimeres støtte til kunst?», og dette er denne oppgavens problemstilling.

Denne problemstillingen er ikke kommet tilfeldig, og den er i høy grad et uttrykk for personlig utvikling, noe jeg allerede har gjort rede for. Da jeg startet undersøkelsene og skrivningen arbeidet jeg utfra problemstillingen «Hva skjer med kunsten når det offentlige oppretter kunstnerfellesskap?». Denne første problemstillingen har innholdsmessige likhetstrekk med den problemstillingen som til slutt danner bakgrunn for oppgaven, samtidig er det store forskjeller. Jeg mener at problemstillingen «hva slags offentlig støtte mottar kunstfeltet, sett i et sentrum-periferi-perspektiv, og hvordan legitimeres støtte til kunst?», gir bedre rom for undersøkelser, enn min forrige problemstilling, fordi den ikke lukker seg om et begrenset utsnitt av offentlige støtteordninger, eller en bestemt form for organisering av kunstnerisk virksomhet.

Med dette vil jeg undersøke kunstfeltet innenfor fagretningen Culture Studies (CS). CS oppsto på 1900-tallet, som som en motbevegelse til de sterkt avgrensede fagfeltene innenfor universitetssystemet, og utviklet seg derfra videre til en kritisk tradisjon, som henter teorier og metoder fra både estetiske, historiske, sosiologiske og antropologiske fag (Sørensen m.fl., 2008:6). Nye kulturstudier har konsentrert seg om studier av samtiden og menneskelige uttrykk. Dette er gjort gjennom studier av subjektive former: Språk, tegn, ideologi, diskurs og myte, men også studier av sosiale former, som tradisjoner, ritualer og ulike omgangsformer. I tillegg har CS fokus på studier av kulturelle artefakter, og det kulturelle kretsløpet som omhandler produksjon, sirkulasjon og konsum av disse artefaktene. Enkelte CS-teoretikere definerer kultur som fire ulike tilstander, eller områder: En måte å tenke på, en generell tilstand av intellektuell utvikling i samfunnet som helhet, selve kunstlivet, og til slutt det som den britiske akademikeren Raymond Williams betegnet som: «A whole way of life; material, intellectual, and spiritual» (Chong, 2010: 9). Med dette mente Williams at det livet vi lever, er et uttrykk for kultur, i sin videste forstand. Williams hevder dermed at at «culture is ordinary» (Williams, i Barker, 2008: 42). For mange av de tidlige teoretikerne innenfor CS representerer begrepet kultur nettopp det hverdagslige, det vanlige. I et slikt perspektiv kan skillet mellom høy og lav kultur bli uklart. Mange teoretikere innfor denne

tradisjonen hevder at vi bruker språket for å differensiere kulturuttrykk, og at kulturell praksis og artefakter ikke skiller seg fra hverandre fordi de har ulik verdi i seg selv, men fordi vi tillegger dem ulike verdier gjennom språket. Teorier som hevder at det finnes slike iboende, gitte eller medfødte kvaliteter, kalles essensialistiske, mens mange kulturteoretikere innenfor CS-tradisjonen gjerne framhever en konstruktivistisk verdensoppfattelse. Konstruktivistene hevder at vi hele tiden konstruerer virkeligheten, som vi aksepterer og stadfester som sann, ved å snakke om den som sann. Konstruktivistene mener at på grunn av språkets ustabilitet, er sannheten og det menneskelige samfunn fanget, i en konstant endringsprosess. Konstruktivistene anerkjenner derfor ikke ideen om en indre kjerne av sannhet, noe essensielt. Men konstruktivismens problem er nettopp denne anti-essensialismen, eller mangel på noe fast og bestandig (Jørgensen og Phillips, 1999:14). For hvis sannheten er at det ikke finnes en sannhet, da er vel ikke det heller en sannhet? Det konstruktivistiske synet blir dermed en variant av løgnerens paradoks - skal vi tro løgneren når han sier: «Jeg lyver nå»? Tilsynelatende er verden i kontinuerlig endring, men er dette virkelig tilfelle? Innenfor CS pågår en debatt om denne kontinuerlige endringsprosessen, og i hvor stor grad endringer virkelig finner sted. En rekke menneskelige handlingsmønstre ser nemlig ut til å gjenta seg i en slik grad at det kan tilsynelatende virke som om de er uforanderlige, eller i det minste at endringene skjer svært sakte. Vår oppfatning av et skille mellom høy og lav kultur er et eksempel på en slik treghet i strukturene. Diskursene og våre talehandlinger endrer seg tilsynelatende, men det ser likevel ut til at visse strukturer består.

Denne gjennomgangen av det vitenskapsteoretiske utgangspunktet for oppgaven blir vesentlig, når jeg i det følgende skal gå gjennom teorier, som har relevans for oppgavens hovedtema og problemstilling.

Hvordan spiser man en elefant? Svaret er ganske innlysende: En bit av gangen. For å gjøre en stor problemstilling enklere å fordøye, har jeg definert noen mindre områder som jeg skal undersøke nærmere:

1. Kunstfelt og kunstdefinisjoner - forskjeller og likheter i sentrum og periferi, og forholdet mellom de to.
2. Forholdet mellom kunst og kapital, legitimeringsstrategier og autonomi i kunstfeltet.
3. Kunst, makt og samarbeid, forholdet mellom kunstfelt og myndigheter.

Disse tre områdene utgjør både kontekst og innhold, og sorterer problemstillingen i håndterbare bolker, som kan undersøkes. På den måten har jeg forsøkt å dele temaet i biter, og gjøre elefanten

klar til servering. Jeg starter med å diskutere hvordan vi definerer kunst og kunstfelt, og hvorfor dette er relevant for oppgaven.

## 2.2 Kunstdefinisjoner og kunstfelt

*In diligence, a bee can be thy teacher.  
Dexterity? A worm may be more prone.  
In wisdom higher beings will be richer.  
But art, oh man, hast thou alone.*

*Friedrich Schiller, Die Gedichte  
(i Kleinbauer, red, 1989:1)*

Hvordan defineres kunst? Jeg har hevdet at definisjonsmakt er av særlig betydning for kunstfeltet. Kunstdefinisjonen har relevans for hvordan kunstfeltet organiserer seg, og for hvilke maktdisposisjoner som ivaretas av hvilke aktører. Jeg har i denne oppgaven tatt for meg kunstnere som opererer i ulike geografiske «revir». Derfor spør jeg om det kan være forskjell på kunstsyn og kunstfelt på ulike steder i landet. Per Mangset skriver i rapporten «Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringstendenser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet»:

Det kunstneriske kvalitetshierarkiet, som skapes og gjenskapes som sosial realitet gjennom de kunstfaglige valgene til de viktigste kunstsakkyndige portvokterne innenfor kunstfeltet, samvarierer mer eller mindre klart med den geografiske sentrum-periferidimensjonen (Mangset 1998:170).

Det betyr altså at kunstfeltet selv rangerer sentrums-kunstnere høyere på kvalitetsstigen enn periferi-kunstnere. Hvorfor er det slik? Hvilke kunstdefinisjoner er relevante, for å belyse forskjellen mellom regionale og Oslo-baserte kunstnere? Hvordan skal vi forstå begrepet kunstfelt, for å gi en god beskrivelse av hvordan Oslo-baserte kunstnere og regionale kunstnere legitimerer sin eksistens?

For å forstå hvorfor så mange hevder at kunsten må beskyttes av storsamfunnet, er det viktig å kjenne til hva slags innhold kunstbegrepet har og har hatt. Jeg skrev tidligere at det er uenighet om i hvor stor grad strukturendringer finner sted. Jeg mener at det ikke ville være noe igjen av det opprinnelige kunstbegrepet, dersom det er riktig at språket er grunnleggende ustabil, og våre begrep og oppfatninger forandrer seg kontinuerlig. Jeg skal derfor forsøke å vise hvordan begrepet kunst på mange måter har hatt samme betydning i den vestlige verden, gjennom lang tid, ved å fortelle litt om utviklingen av begrepet, over tid.

I denne oppgaven vil jeg presentere mange ulike stemmer i kunstdebatten. Et relevant spørsmål til mange av disse stemmene er: Forteller kunsten noe om sannhet? Eller er den et resultat av noe vi bare «må» gjøre, som en del av vår natur? Professor Magne Malmanger skriver om antikkens kunstbegrep, i boka «Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel». Her forteller han om hvordan kunstbegrepet er utledet av det greske ordet for hensiktsmessig produksjon, *techne*, det vil si å kunne noe, og det romerske ordet *ars*, som har omtrent samme betydning. Begge begrepene viser til en form for faglig og håndverksmessig kunnskap (Malmanger, 2000:25). Kunstbegrepet var altså tidlig knyttet til hensiktsmessig menneskelig produksjon. I følge Aristoteles er kunstproduksjonen styrt av et medfødt behov, kunsten springer ut av menneskets medfødte etterligningstrang, og sans for rytme. Denne trangen er tvangsstyrt, i likhet med behovet for søvn, mat og drikke. Kunsten er altså hensiktsmessig og tvangsstyrt produksjon av etterligninger (Aristoteles, 1989: 25, 28, 30). For Platon er kunstmaleren «en etterligner, som frembringer det som er nummer tre, i forhold til det sanne og virkelige» - som for ham er ideene (Platon, 1946: 441). Poesien er for Platon den høyeste kunstart. Maleriet er for Platon laverestående, og kunsten har ikke noe krav på sannhet, i følge Platon. Denne tvangsstyrte, hensiktsmessige produksjon av etterligninger, er som dyreinstinkter - vakkert, men uselvstendig, uten fornuft og dermed uten sannhetsverdi. Schillers dikt, som innleder dette avsnittet, sier at selv om så naturen er aldri så vakker, så er det likevel bare mennesket som produserer kunst. Biene produserer vakkert regelmessige voksskiver, skriver Immanuel Kant, men voksskivene er likevel ikke kunst, fordi biene mangler den «fornuftsmessig overveielse» i sin virksomhet (Kant, 1790 (1989): 66). Denne diskusjonen om kunsten som sannhetskilde har pågått fra antikken fram til våre dager, og må vel således sies å være et godt eksempel på at endringer ikke skjer veldig raskt. Som jeg senere skal vise, er denne tradisjonsrike debatten om kunstens evne til å fortelle oss noe «sant» om oss selv, et viktig aspekt i argumentasjonen om samfunnets støtte til kunsten.

Kunstnerens særstilling er likeéens et viktig aspekt i diskusjonen om kunststøtte, og denne særstillingen er også knyttet til uenigheten om sannhetsaspektet. Jeg vil derfor fortelle litt om hvordan kunstneren har oppnådd en slik særstilling. Det vil jeg gjøre ved å se på den historiske utviklingen av kunstnerrollen. Utviklingen har formet debatten om hvorvidt kunstnere fortjener støtte fra storsamfunnet, og den har også formet kunstnernes syn på seg selv, og hvordan omverdenen ser på kunstnerne.

Hvis det er riktig at kunstneren bringer sannheten fram i dagen, vil hun kunne gjøre krav på en helt unik posisjon i samfunnet. Når kunstneren tar i bruk sin fornuft, vil hun forene ånden og hånden.

Kunstneren blir et bindeledd mellom natur og fornuft, og kunstnerens særstilling blir dermed åpenbar. Kunsthistoriker Ernest H. Gombrich sier i sin bestselger «Verdenskunsten»: «Egentlig finnes det ikke noe slikt som kunst - det finnes bare kunstnere» (Gombrich, 1996: 15). Med et slikt kunstsyn blir kunsten mektig. For å forstå hvorfor mange mener at storsamfunnet må sikre kunsten og kunstneres levekår, må jeg se nærmere på kunstnerens rolle. Forestillingen om kunstneren som forener ånd og hånd ble etablert i renessansen. Ordet renessanse betyr gjenfødelse, og betegner det som da ble oppfattet som en gjenoppdagelse av antikkens teorier og verdier, i perioden tidlig 1300-tall og til midten av 1500-tallet. Gombrich forteller meget levende om Leonardo da Vinci og Nattverds-fresken, i munkenes spisesal i Santa Maria della Grazie i Milano: Leonardo sto i timer av gangen og betraktet sitt blivende mesterverk før han tilføyde et nytt penselstrøk (Gombrich, 1996:296). I følge mytene er Leonardo den første, den geniale forløseren av foreningen mellom natur og fornuft. Kunsthistoriker og professor i kunst og humaniora, Vernon Hyde Minor, skriver følgende om Leonardo i sin bok «Art History's History»:

... he established certain ideas about art that seem to have a lot to do with academic traditions as they have developed over the centuries since the Renaissance. Leonardo saw that there are two conflicting views of the artist's identity: Either one can conceive of the artist as a craftsman whose talent is mechanical, or see him or her as one who works with the mind - what corresponds roughly to our notion of the scientist. (Minor, 1994:12).

Leonardo er altså den som, i følge myten, løser kunsten fra det tvangsstyrte og instinktive, han etablerer den frie kunst, og er det personifiserte, mytiske forbildet for kunstnergeniet. Renaissance representerer et tidsmessig skille mellom navnløs, mekanisk kunst og det nye fokus på kunstnergeniet. Gombrich mener at Leonardo hadde kapasitet til å kunne bryte ut av den tradisjonelle stilen fordi han var et kunstnerisk geni (Gombrich, 1996: 293). Minor framhever dessuten at åndsarbeidet utvilsomt er mer verdifullt enn den rene mekaniske kunsten (Minor, 1994:12). Eksempelet Leonardo, slike epokebrudd og hyllest av geniene som forårsaker dem, danner grunnlag for vår forståelse av kunstnere. Den vestlige kunstdefinisjonen reproducerer en myte om epoker eller faser som etterfølger hverandre, og bygger på forventninger om avantgardisme. En viktig myte handler om kunstnergeniet, som Leonardo, som går foran og viser vei, som bryter med det eksisterende og skaper noe nytt. Geniet kan fortelle oss om sannheten, og «forsyne» samfunnet med kreativitet. Derfor mener mange at kunstnere må støttes. Dette er også årsaken til at mange opplever det som viktig at samfunnet til enhver tid er godt «forsynt» med kunstnere, slik at eventuelle genier kan fostres og oppdages. Senere skal jeg drøfte hvordan rekruttering til kunstneryrket har betydning for offentlig støtte.

Som nevnt er den banebrytende kunstneren et ideal. Men som den amerikanske sosiologen Howard S. Becker skriver i sin bok «Art Worlds», er det svært mange puslespillbrikker som må stemme sammen for at kunstfeltet skal se ut som det gjør (Becker, 1982 (2008):5). Kunstinstitusjonene er viktige anerkjennende aktører. Et eksempel som kan illustrere dette er historien om et urinal, signert «Mutt», et alias for den franske kunstneren Marcel Duchamp. Han leverte et signert urinal som sitt bidrag til en åpen utstilling i New York i 1917, fordi han angivelig ønsket å utfordre vårt syn på forholdet mellom kunst og observatør (Lynton, (1980)1999:130-131). Ved å gjøre dette brøt han med eksisterende kunsttradisjoner, slik vi forventer av avantgarden, men samtidig synliggjorde han også hvordan kunstinstitusjonene selv er de viktigste aktørene i å skape kunst. Duchamp laget ikke urinalet, han utførte en transformerende handling, som gjorde urinalet til kunst - og ved å bringe en slik «ready-made» inn i kunstinstitusjonen, blir gjenstanden til kunst, fordi den fysiske plasseres der hvor kunst blir definert. Dette illustrerer hvordan institusjonene blir en svært viktig bidragsyter i kunstproduksjonen: Ved å sette sitt anerkjennende stempel på artefakter som bringes inn i institusjonen, definerer kunstinstitusjonen hva kunst er. Dermed blir det viktig for de som ønsker å oppfattes som kunstnere, å oppholde seg i kunstinstitusjonens nærhet. Senere skal jeg fortelle om hva slags kriterier som må helt eller delvis oppfylles, for at en person kan regnes som kunstner. Et viktig kriterium er kunstfeltets anerkjennelse av kunstneren. Jeg vil også gi en liste over viktige stipender, museer og institusjoner, som kan ha betydning som anerkjennende. Vi skal se at de fleste nasjonalt førende museer er konsentrert i Oslo-regionen. I tillegg oppholder andre kunstnere seg i Oslo-regionen, og andre kunstneres anerkjennelse er også viktig for å regnes som kunstner. Konsentrasjonen av kunstnere i Oslo fungerer altså dobbelt: Ved å bo i Oslo blir man lettere anerkjent, og ved å bli anerkjent blir man også dratt mot sentrum.

Jeg har beskrevet hvordan kunstfeltet selv definerer hva som er kunst, og hva som ikke er det. For at det skal være mulig må feltet ha etablert noen indre regler for hva feltet godtar som kunst. Dette er viktige spørsmål for kunstdiskursen. Hvis man ikke godtas som kunstner, vil man heller ikke være kvalifisert til å motta kunstnerstøtte. Derfor må jeg skrive litt om hvordan kunstfeltet definerer kunst.

Den franske sosiologen Pierre Bourdieu hevder at «for at Duchamp skulle kunne lage en Duchamp, måtte feltet være konstruert på en slik måte at det var mulig å lage en Duchamp...» (Bourdieu, 1996: 99). Det betyr altså at aktørene i feltet må snakke sammen om hva kunst er, og finne et felles

standpunkt, som så blir revidert igjen og igjen, ettersom avantgardistene utfordrer den «etablerte sannhet». Den nederlandske økonomen og kunstneren, Hans Abbing, hevder dermed at «art is what people call art» (Abbing, 2002: 18). Men ikke hvem som helst kan si «det er kunst», og bli trodd på det. Kunst blir kunst når «de rette folka» kaller det for kunst. Det er som med urinalet - en transformasjon, nærmest en magisk hendelse. Hvem er så «de rette folka»? Solhjell og Øien skriver i «Det norske kunstfeltet»:

*«... det er bare det eksklusive kretsløpet som har posisjoner med agenter som kan tildele kunstnerisk anerkjennelse ... Hovedregelen er at ingen agenter kan gi andre en kunstnerisk anerkjennelse som er høyere enn den agenten selv har. Av dette følger også en handlingsregel: Agenter søker ikke anerkjennelse hos agenter som har lavere anerkjennelse enn den man selv allerede har» (Solhjell og Øien, 2012: 44, original utheving).*

Utsagnet viser tydelig hvordan den sterke hierarkiske ordningen preger kunstfeltet. På toppen av pyramiden sitter et fåtall agenter, med sterk kunstnerisk kredibilitet og med makt til å definere og ekskludere. Agentene vi her snakker om, kan være enkeltpersoner eller institusjoner. Når disse agentene sier «dette er kunst», så utføres den transformerende handlingen, som forvandler en gjenstand eller en handling til kunst. Det er disse agentene som «oppdager» et kunstnergeni. Den tyske filosofen Immanuel Kant, skriver i «Kritik der Urteilskraft» (Kritikk av dømmekraften) fra 1790, om «Kunsten og Geniet», at genialitet er et naturgitt talent til å frambringe nye, uregelbundne produkter, som kan fungere som rettesnor for andre (Kant, 1790 (1989): 66-71). Agentene er altså avgjørende for kunstnerne, og agentene er enkeltpersoner og kunstinstitusjoner. For å ha en stemme i debatten om hva kunst er, må man være nær institusjonene, nær nok til å bli hørt og sett, og man må delta i kunstdiskursen der denne foregår. Senere viser jeg hvordan den norske kunstnerpopulasjonen er konsentrert i Oslo-regionen. Den kunstdiskursen som relativt sett har flest kvalifiserte deltakere, finner altså sted her. I boka «Det norske kunstfeltet - En sosiologisk innføring» har Solhjell og Øien også «rangert» norske kunstnere etter kontakter mot viktige gallerier og institusjoner, agenter som, i følge Solhjell og Øien, har stor anerkjennelseskraft i kunstfeltet. I følge forfatterne bor 70 % av disse kunstnerne i Oslo eller Akershus (Solhjell og Øien, 2012:334). Selv om denne rangeringen kan diskuteres, gir den likevel en pekepinn på hvor kunstnerbefolkningen er bosatt.

Som nevnt hevder altså kunstfeltet hevder at kunsten har en form for universell verdi, og henter støtte for dette synet i ulike teorier om kunstens natur og formål. Jeg vil senere fortelle om hvordan mange argumenterer med at disse verdiene skaper grunnlag for offentlig støtte til kunst. Jeg skal derfor gå noe nærmere inn på hvordan et slikt syn er kommet til, og hvordan kunstfeltet



differensierer, mellom dem som legitimt kan hevde anerkjennelse fra feltet, og dermed støtte fra myndighetene, og hvem som ikke kan det.

Den tyske filosofen Immanuel Kant er en av dem som har hatt stor innflytelse på det vestlige kunstsyn. Han skriver: «Skjønn kunst er derimot en forestillingsmåte, som er formålstjenlig i seg selv. Selv om den er uten formål, befordre den likevel at kreftene i sinnet kultiveres til sosial meddelelse» (Kant, 1790 (1989): 66-71). Han definerer kunsten som noe som frambringes ved et fornuftsbasert valg (ibid: 66). Estetisk kunst er produsert av reflekterende dømmekraft, derfor kultiverer kunsten våre sinn og gjør oss til bedre mennesker. Naturen manifesterer regler for kunsten via geniet, og geniets oppgave er å frambringe produkter som gjør andre reflekterte og kultiverte (ibid: 71). Kunstneren er altså et mellomledd, mellom den rene natur og menneskelig fornuft. Dette kjenner vi også fra religion. Hans Abbing hevder derfor at kunsten på mange måter har overtatt den rollen religionen tidligere hadde i samfunnet. Abbing påstår at vi helliggjør aktiviteter og gjenstander, når vi kaller dem kunst (Abbing 2002: 23). Duchamps urinal blir altså en hellig gjenstand - et symbol på noe langt mer åndelig enn et tvangsstyrt behov for å late vannet. Helliggjøringen øker kunstfeltets makt og egenverdi, og det blir enda viktigere å undersøke grensene mellom dem som får tilgang, og dem som holdes utenfor kunstfeltet og de definerende diskursene. Kunsten kan altså sies å inneha en form for kultverdi, et hellig aspekt, som bekreftes gjennom eksklusivitet. Jo mer ekskluderende, jo høyere kultverdi.

Pierre Bourdieu skriver i «The Field of Cultural Production» at produksjonsfeltets struktur består av to motstående felt, hvorav det ene er eksklusiv produksjon og det andre er masseproduksjon for det kommersielle marked (Bourdieu, 1993: 115). Det eksklusive feltet er mer ettertraktet enn det kommersielle, fordi vi alltid higer etter det som det er lite av, det vi har begrenset tilgang til. I følge Bourdieu produserer det eksklusive feltet for et publikum som består av produsenter, mens det kommersielle feltet produserer for massene. Derfor er det eksklusive feltet mer ettertraktet, også fordi konsumentene her er mer kompetente enn i det kommersielle feltet. Kunstfeltet re-etablerer og reproducerer et classeskille, og kampen om å delta i det eksklusive kretsløpet er dominerende, og styrer også andre mekanismer innenfor kunsten. Status og renommé i kunstfeltet avhenger dermed av plassering, i, eller i forhold til, det eksklusive feltet. Dag Solhjell kaller dette «innenfor» og «utenfor» i kunstinstitusjonen, og kobler posisjonen opp til finansieringskilde (Solhjell, 1995: 42). Det Solhjell kaller innenfor og utenfor, betegner høy og lav status. I følge Solhjell finnes to former for hierarki: De som deltar i høyere kultur, og de som er en del av lavere kultur. Innenfor

disse områdene eksisterer det igjen et hierarki, som skiller dem som deltar i det eksklusive og de som deltar i det kommersielle feltet. Solhjell opererer dessuten med et tredje skikt, som er betegnende for nordisk kunstfelt, nemlig det inklusive feltet. I det inklusive feltet rangeres kunst og kunstnere etter nytte, og etter verdier som «kunsten er for alle» og «alle har rett til kunst» (Solhjell, 1995:29). Dette kommer jeg tilbake til, i forbindelse med drøfting av formynderargumenter og offentlig støtte.

Eksklusivitet kan altså uttrykkes med dikotomien innenfor/utenfor. Forestillingen om at noen er innenfor, avhenger av at noen er «utenfor», likesom forestillingen om «høykultur» avhenger av forestillingen om «lavkultur». Ikke alle kan være innenfor, for da er det ikke lenger eksklusivt. Eksklusivitet er avhengig av brytningspunktet mellom innenfor og utenfor, og kunstnerne i kunstfeltet balanserer mellom eksklusiv og inklusiv/kommersiell. Siden Oslo-baserte kunstnere er nærmere de viktige kunstarenaene, og beveger seg i de miljøene som definerer og trekker grensene for kunstfeltet, er det også naturlig å tenke seg at de Oslo-baserte kunstnerne lettere kommer «innenfor» maktsfæren i kunstfeltet, mens de regionale kunstnerne er «utenfor», i kraft av ren geografi. Senere vil jeg se nærmere på fordelingen av økonomisk stønad fordelt på regioner. Stønad blir gitt på grunnlag av faglige og kvalitative vurderinger. Med bakgrunn i fordelingene, som relativt sett tilkommer flest Oslo-baserte kunstnere, er det altså legitimt å hevde at det kunstnerisk kvalitative nivået er høyere i Oslo-regionen enn i andre regioner. Sett med sosiologiske øyne er det ikke avgjørende om kvaliteten objektivt sett er høyere i Oslo, men at kvalitetsdommerne tenderer mot å gå i Oslos favør, uansett. Kvalitetskunstnere produserer som nevnt for et kresent publikum, og det tyder igjen på at Oslo-baserte kunstnere lettere finner en plass i det eksklusive kretsløp enn regionale kunstnere. De er «innenfor» både i kraft av sitt tilsynelatende høye kvalitetsnivå, og i kraft av sine finansieringskilder. Dette, samt den geografiske plasseringen nær kjerneinstitusjoner og diskurser, gjør Oslo-baserte kunstnere til sentrale aktører i norsk kunstfelt.

Jeg har så langt skrevet en del om ulike aspekter ved kunstfeltet, som omhandler eksklusivitet, anerkjennelse og struktur. For å bedre synliggjøre hvordan aktørene opererer sammen, og hvordan de søker å legitimere støtte til feltets virksomhet, skal jeg også skrive litt generelt om kjennetegn ved kunstfeltet, som sosiologisk felt.

Solhjell skriver at kunsten utgjør et sosialt system av handlinger, omgitt av et rammeverk av aktiviteter, som opprettholder og viderefører systemet (Solhjell, 1995: 14). Rammeverket består av

forestillinger om aktørenes ulike status, og plassering i et hierarki, som finner begrunnelser i finansiering og belønningssystem. Dette rammeverket kaller Solhjell for kunstsektoren: «Et helt sosialt og kulturelt system av mennesker og institusjoner med ulike verdier, som stadig skifter posisjoner, standpunkter og handlingsformer i et uoversiktlig, men likevel strukturert samspill av konflikt og samarbeid» (ibid:18). Solhjell skriver videre at denne strukturen av sosiale og kulturelle mønstre ligger «bak» den mer formelle strukturen i kunsten, og at den består av en rekke aktører som alle er avhengig av hverandre, i produksjon og reproduksjon av kunstsektoren (ibid: 19). Den amerikanske sosiologen Howard S.Becker hevder at kunstfeltet består av en mengde menneskelige aktiviteter, og agenter, som alle må være til stede, for at feltet skal fremstå som det gjør (Becker, 2008(1982): 5). Per Mangset viser blant annet til hvordan Becker og to andre sentrale teoretikere trekker opp kunstfeltets grenser, i sin rapport «Mange er kalt - få er utvalgt. Kunstnerroller i endring» fra 2004. I det følgende vil jeg vise til denne teksten og Mangsets drøfting av kunstfeltets grenser, og hvordan disse grensemarkeringene opprettholdes. Han viser til Talcot Parsons, Pierre Bourdieu og Howard S.Becker. I følge Mangset definerer Parsons kunstfeltet som en institusjon, en sosial struktur som består fordi den ivaretar nødvendige behov eller funksjoner som må oppfylles for at samfunnet skal opprettholdes. Dette kan føres tilbake til den antikke kunstdefinisjonen, hvor kunst defineres som et grunnleggende behov. Kunstfeltet er altså en struktur som ivaretar oppfyllelsen av dette naturlige behov for kunst som mennesket er født med. Mangset viser deretter til Bourdieu, som definerer kunstfeltet som et system av relasjoner mellom posisjoner. Posisjonene fylles av spesialiserte «agenter» og institusjoner. Disse kjemper om en felles sak, og kunstfeltet er derfor preget av indre strid. Men samtidig er man enige om spillets regler, og hvilken kapital man spiller om. Bourdieu skriver om denne felles kunnskapen om feltet, og kaller denne *doxa*. Den interne troen på at dette spillet har mening, og troen på verdien av det som står på spill, kaller han *illusio*. Den stadig tilbakevendende kampen om kunst er åndens eller håndens verk, inngår for eksempel i kunstfeltets *doxa*. Mangset viser også til Becker. Becker beskriver, som nevnt, et nettverk av sosiale aktører som samarbeider, og som utøver en form for kollektiv aktivitet. Dette nettverket kaller Becker for kunstverden.

Jeg har vist til fire beskrivelser av kunstfeltet:

1 Solhjell definerer kunstsektoren som et sosialt og kulturelt system av aktører som er i en stadig bevegelse i et med- og motspill,

2 Parson ser kunstfeltet som en institusjon, en struktur som ivaretar nødvendige samfunnsfunksjoner,

3 Bourdieu hevder at kunstfeltet er et system av relasjoner mellom posisjoner og agentene i disse posisjonene kjemper om en felles sak, altså en kamparena, mens

4 Becker beskriver et nettverk av aktører som samarbeider om kollektive aktiviteter.

Slike og liknende definisjoner på kunstfeltet gir en forståelse av hvordan sosiologene mener at kunstfeltet avgrenser sin egen aktivitet, mot andre former for menneskelig aktivitet, og enda viktigere, hvordan aktørene innenfor feltet begrunner sin kamp om posisjoner, og legitimerer sin del av kaka. Den kapitalen som aktørene i kunstfeltet kjemper om, er for en stor del symbolske verdier (Mangset 2004). Men kampen står også om tildeling, og ikke minst, legitimering av støtte til kunsten og feltet.

Felles for disse definisjonene er at de vektlegger det sammensatte ved kunstfeltet - et system, en struktur, en verden, et nettverk, altså noe mer enn enkeltstående kunstnere: Flere aktører bundet til hverandre i en form for fellesskap som er mer eller mindre løselig eller fast organisert. Enkelte hevder det er mer kamp, enn samarbeid, som preger dette fellesskapet. I undersøkelsene mine er jeg inspirert av alle de fire beskrivelser av kunstfeltet som er nevnt, med særlig vekt på Bourdieus syn på posisjonering og kamp innenfor et felles verdsett, og Solhjells sosialt-kulturelle system hvor partene spiller mot og med hverandre i en kontinuerlig prosess.

Hvordan kan vi så bruke en slik beskrivelse av kunstfeltet for å si noe om hvordan Oslo-baserte kunstnere og regionale kunstnere begrunner og legitimerer offentlig støtte til sin virksomhet? Kunstnere i begge geografiske områder deltar i det Becker ville kalle den norske kunstverden. Er det forskjeller mellom posisjoner i regionene og i Oslo-området? Er det strategisk lurt å bosette seg i Oslo for å oppnå god posisjonering i kunstfeltet? Oslo-kunstnerne har tilgang til en større kontaktflate med profesjonelle kunstnere og kunstinstitusjoner, rett og slett fordi det, relativt sett, er flere slike i Oslo enn i regionene. Jeg hevdet at kunst blir kunst når «de rette folk» satte sitt anerkjennende stempel på den. «De rette», altså de profesjonelle aktørene og institusjonene, er samlet i Oslo-regionen. Dermed vil det anerkjennende stempelet være mer tilgjengelig for Oslo-baserte kunstnere, de vil daglig kunne delta i diskursen, og jevnlig gi sine bidrag til reproduksjonen av myter, forestillinger og strukturer i kunstfeltet. Det betyr igjen at Oslo-kunstnerne vil

reprodusere Oslos status som kunsthovedstad, på bekostning av regionene. Den indre dynamikken i kampen hindrer at begge vinner. Regionene blir utenfor, *fordi* Oslo-området er innenfor.

Denne gjennomgangen har vært viktig for å legge et grunnlag for forståelse av hva kunstfeltet handler om, men det gir ikke nok informasjon til fullt ut å svare på problemstillingen «hva slags offentlig støtte mottar kunstfeltet, sett i et sentrum-periferi-perspektiv, og hvordan legitimeres støtte til kunst?». Jeg må også se nærmere på kunstens forhold til økonomi, og med det, autonomi, noe jeg skal gjøre i det neste avsnittet.

## 2.3 Kunst for kunstens skyld

*Because the field of cultural production are universes of belief which can only function in so far as they succeed in simultaneously producing products and the need for those products through practices which are the denial of the ordinary practices of the 'economy', the struggles which take place within them are ultimate conflicts involving the whole relation to the 'economy'*

Pierre Bourdieu

The Field of Cultural Production

I det foregående avsnittet trakk jeg opp noen rammer som skal være til hjelp for å forstå kunstfeltets struktur, og indre kultur. Jeg skal nå se nærmere på hvordan agenter i og utenfor kunstfeltet legitimerer offentlig støtte til kunst, og hvordan sentrum-periferi-perspektivet kommer til syne i denne debatten. Jeg trakk opp noen linjer mellom kunstdefinisjon, eksklusivitet og regionale forskjeller i kunstfeltet, og ved å sette opp disse rammene etablerer jeg det utsnittet av verden som denne undersøkelsen skal dreie seg om. I dette avsnittet skal jeg se nærmere på kunstfeltets forhold til økonomi og autonomi. Dette skaper grunnlag for å diskutere legitimeringsstrategiene som etablerer grunnlaget for offentlig støtte til kunsten. Jeg skal derfor skrive litt om det som ofte refereres til som «børs og katedral».

Kunstfeltet er beskrevet i forrige avsnitt som et sosio-kulturelt felt, hvor aktørene spiller mot og med hverandre, og hvor det skjer en kamp om omforente verdier og posisjoner i forhold til slike verdier. Som sådan forholder kunstfeltet seg til økonomi på en måte som kan virke til tider uforståelig for dem som ikke er deltagere i feltet. Mest etablert er forestillingen om motsetningen mellom «børs og katedral». Dette bygger på en antagelse om at kunstfeltet avviser økonomisk

kapital som et verdisett for kvalitetsbedømmelse. Det fører til at kunstfeltet hevder at kommersiell kunst ikke nødvendigvis er god kunst, og at god kunst ikke nødvendigvis selger. Det vil også si at man forventer at en kunstner ikke maler for å selge, men gjerne av andre grunner, som skapertrang, behov for å meddele, en plikt til å ryste og utfordre samfunnet, eller liknende. Som nevnt forventes det at kunsten skal fortelle oss noe universelt, om verdier og om sannhet. Mange mener at begrepene kunst og kapital vekker ulike assosiasjoner hos oss, hvor kunsten representerer irrasjonalitet, følelser, kaos og skaperkraft, mens kapitalen forbindes med rasjonalitet, effektivitet, orden og struktur (Wennes, 2006:15). Kunstfeltet blir altså assosiert med irrasjonalitet, og påfølgende fattigdom, ikke så rart kanskje, siden kunstnere på tross av lang utdanning tjener betraktelig mindre enn andre yrkesgrupper (Heian m.fl. 2006:12).

For å forstå hvordan aktørene i kunstfeltet likevel ser ut til å opptre rasjonelt i forhold til penger, ved å etablere rasjonelle argumenter som skal forsvare offentlig kunststøtte, skal jeg se nærmere på kunstens forhold til ulike kapitalformer. Jeg skal også vise hvordan ulike kapitalformer kan oppfattes som positivt, senere skal jeg vise hvordan dette henger sammen med ulike legitimeringsstrategier.

Jeg skrev i forrige avsnitt om hvordan kunstfeltet skiller mellom innenfor og utenfor - eller mellom eksklusiv og kommersiell kunst. Jeg viste også til hvordan denne eksklusiviteten allerede fra antikken er koblet mot kunsten som åndsarbeid, i motsetning til det tekniske, håndarbeidspregede. I nyere tid diskuteres motsetningene mellom kunst som er produsert i det eksklusive feltet, og kunst produsert for det kommersielle markedet. Denne strukturen er hierarkisk, og bunner i en etablert forestilling om at åndsproduktet, den skapende, avantgardistiske kunsten, er mer høyverdig og eksklusiv, og eksisterer for noen få opplyste, mens den mer tekniske, masseproduserte, kommersielle kunsten er mindreverdig og tilgjengelig for den uopplyste hop. Det er agentene innenfor det eksklusive feltet som deler ut anerkjennelse, og definerer kunstens grenser. Dette gir grunnlag for det Hans Abbing hevder i sin bok «Why Are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts»: At våre forestillinger om kunst tilsier at kunsten er uforenelig med økonomiske verdier, og videre at penger og kommersialitet devaluerer kunsten. Samtidig kan det forsvares av enkelte at det er rettferdig at noen kunstnere tjener svært godt, fordi det er de beste, mest talentfulle og dedikerte kunstnerne som «vinner» og som derfor fortjener økonomisk gevinst (Abbing 2002). Bourdieu hevder at kulturøkonomien i første rekke kjennetegnes av en fornektelse av det økonomiske aspektet. I artikkelen «De symbolske goders økonomi», i boka «Symbolsk makt», viser

han til at «i dette feltet er markedets positive sanksjoner enten uten betydning eller til og med ansett som negative (...) kommersiell suksess kan til og med ha verdi som en fordømmelse» (Bourdieu 1996: 97). Han hevder videre at «De symbolske godenes økonomi hviler på fortrenkning eller sensur av økonomisk interesse. (...) Som en følge av denne fortrenkningen er de strategiene og virksomhetene som er karakteristiske for de symbolske godenes økonomi, alltid tvetydige» (Bourdieu, 1996: 108). Hans Abbing skriver: «In order to maintain their high status, the arts reject commercial values and deny the economy» (Abbing 2002: 48). Kunsten skal altså fornekte økonomisk kapital. Men denne fornektelsen av pengene gjelder ikke universelt, fordi pengenes status endres med agentens plassering i feltet. Fornektelsen kan også brukes strategisk: «En hypotese er at denne fornektelsen av økonomien faktisk kan være økonomisk lønnsom på lang sikt ... Å fremstå som en kompromissløs kunstner som ikke tar hensyn til økonomien, kan gi høy status eller symbolsk kapital hos viktige smaksdommere i kunstfeltet» (Elstad og DePaoli, 2008: 203). Jeg vil komme nærmere tilbake til dette også senere i oppgaven. Det er altså både lov, og ikke lov, å tjene penger på kunst. Det er viktig å skille på hvor pengene kommer fra. Solhjell hevder at særlig nordiske kunstnere rangerer inntekstkilder med ulik status, også for å opprettholde forestillingen om «den skitne kapitalen»: «Hovedregelen er at jo lenger unna markedet den økonomiske kilden befinner seg, jo høyere status gir pengene» (Solhjell 1995: 38). I rapporten «Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006» hevdes: «Kunstfeltet er en arena der det konkurreres om både symbolske og økonomiske gevinster» (Heian m.fl, 2008: 22). Den australske økonomen, David Throsby, påpeker at folk generelt har høyere betalingsvillighet for finkulturelle produkter (high arts) enn for populærkultur (low arts) (Throsby, 2001: 116). Folk er villig til å betale mer, for noe de anser som mer verdifullt. I tillegg er kultur kumulativ, og den kulturelle kompetansen øker med bruk. Folk med høy kulturell kompetanse er igjen mer betalingsvillige, og verdsetter oftere høyere kultur (Throsby, 2001: 115). Derfor er økonomisk kapital i det eksklusive feltet også et uttrykk for mer kompetanse, og høyere kvalitet. Kunst er et overskuddsfenomen, et luksusgode (Solhjell, 1995: 257). De aktørene som tilsynelatende opererer uten tanke på økonomisk profitt, «(...) kan bare dra nytte av fordelene i den grad betingelsene for miskjennelse av den økonomiske dimensjonen de har fortsetter å bli reproduisert, det vil si så lenge som aktørene klarer å tro, og å få andre til å tro, at handlingene deres ikke har noen økonomiske konsekvenser» (Bourdieu, 1994: 106). Dette handlingsmønsteret øker den symbolske verdien. Høy symbolverdi øker også økonomiske verdien. Det vil si at finkulturelle kulturuttrykk, på sitt mest eksklusive, er bærer av både symbolsk kapital, kulturell kapital og økonomisk kapital. Derfor er streben etter kunstnerisk suksess ikke bare en streben etter symbolsk kapital, slik det tilsynelatende

kan se ut ved første øyekast - «det brutale faktum er at alt kan reduseres til økonomi» (Bourdieu, (1983) 2006: 23).

Som nevnt er det positivt å inneha ulike former for kapital, og de eksklusive formene for kultur, altså finkultur eller høykultur, er altså særlig godt posisjonert. Jeg skal i det neste skrive litt om hvordan enkelte former for offentlig støtte rangeres som bedre for mottakeren, enn andre former. Dette henger sammen med både de ulike formene for kapital, og med anerkjennelse fra viktige aktører i kunstfeltet, som beskrevet tidligere.

En statlig stipendordning er altså symbolsk anerkjennende. Offentlig støtte fra statlige instanser fordeles på bakgrunn av kvalitet og anseelse. Dermed vil tildeling av et statlig arbeidsstipend, eller garantiinntekt, gi både en symbolsk og en økonomisk gevinst. Det er altså mer akseptabelt å motta penger fra det offentlige, enn å selge kunst i det kommersielle markedet. Når vi senere skal se at majoriteten av dem som mottar statlige og nasjonale stipender, bor i Oslo, kan vi konkludere med at Oslo-baserte kunstnere oppnår en høyere symbolsk og økonomisk gevinst enn regionale kunstnere. De statlige midlene fordeles av agenter i feltet, komiteer med anerkjente og aksepterte kunstnere, agenter som kan tildele anerkjennelse til dem som står under på rangstigen. Solhjell og Øien skriver: «Bak prinsippet om en «armlengdes avstand» mellom kunst og politikk ligger det et krav om at det er verdiene i det eksklusive kretsløpet som skal ligge til grunn for offentlig støtte til kunsten» (Solhjell og Øien, 2012: 45). De regionale midlene tildeles ut fra andre kriterier. Her er det mer tilløp til en instrumentell politikk som styrer tildelingen. Hensikten er å stimulere lokalt kunstliv, bedre kunstneres kår, eller føre til økt attraksjonskraft for den aktuelle region. Den kunstneriske anerkjennelsen ved tildeling av regionale stipend og midler er altså lav, og kunstnere på et nasjonalt, eksklusivt nivå, oppnår liten symbolsk gevinst ved å motta slike stipender. Samtidig må det understrekes det samme faktum som tidligere: Anerkjennelse gis ovenfra og ned, og lokale kunstnere som i utgangspunktet er langt nede på rangstigen, kan oppleve et løft ved eksempelvis å motta et fylkesstipend eller en fylkespris. Men i det store og det hele er det Oslo-baserte kunstnere som oppnår størst gevinst, både økonomisk og symbolsk, fordi de mottar flere av de høyest rangerte stipendene.

Støtte som deles ut av kunstnerstyrte organer, har et ekstra potensiale for en anerkjennende effekt. Jeg har skrevet om hvordan kunstfeltet selv definerer sin oppgave og rolle, og også om hvordan feltet både etablerer verdisettet, og verdsetter innenfor dette. Dette selvstyret, denne autonomien,



danner basis for kunstfeltets virke. Uten autonomi, intet avgrenset felt. Jeg skal derfor skrive litt om autonomi - kunst for kunstens skyld.

Tittelen på denne oppgaven er «L'art pour l'art» (på norsk «kunst for kunstens skyld»). Uttrykket ble først benyttet av den franske filosofen Victor Cousin (1792-1897), og senere ble «l'art pour l'art» et modernistisk begrep som betegner prinsippet om at kunsten skal bedømmes ut fra kunstens egne lover, dvs farge, form, komposisjon og så videre: kunsten skal være rent estetisk orientert og uavhengig av tidens moter og moral ([www.snl.no](http://www.snl.no), [www.caplex.no](http://www.caplex.no)). Begrepet kunst for kunstens skyld beskriver også et ideal, hvor kunsten kun eksisterer for seg selv. Autonomi-begrepet brukes om det som følger sin indre lovmessighet, uavhengig av påvirkning utenfra. Sigrid Røyseng skriver følgende i sin doktoravhandling «Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstnerledelse»: «Autonomiforståelsen kommer særlig til uttrykk i et krav om at kunst må betraktes i kraft av seg selv og sin egenverdi. Kunsten forstås som en selvvinnlysende verdi, en verdi med allmenn eller universell gyldighet, en verdi som hviler i seg selv» (Røyseng, 2007:7). I kunstfeltet finnes altså et ideal om at kunst eksisterer for sin egen skyld. Solhjell og Øien definerer kunstens autonomi på følgende måte: «Det er krefter i kunsten selv som mer eller mindre upåvirket av samfunnet for øvrig fører den i ulike retninger, som sosialt system. Den egenskapen betegner vi som kunstens autonomi» (Solhjell og Øien, 2012: 16). Det er denne forestillingen om kunstens autonomi som gjør at kunstfeltet er skilt fra andre felt, og som gir kunstfeltet legitimitet i forhold til å produsere egne regler. De selvforsterkende mekanismene som gjør at Oslo-kunstnere opprettholder sin høye status, har sitt utspring i forestillinger om kunstens autonomi.

Kan argumentene om kunstens autonomi være en del av legitimeringen av storsamfunnets støtte til kunsten? Jeg mener at dette er en viktig sammenheng. I det følgende skal jeg sette dette i perspektiv ved å gi en generell beskrivelse av norsk kulturpolitikk, før jeg går nærmere inn på en beskrivelse av ulike legitimeringsstrategier.

I Norge er det etablert flere ulike støtteordninger for kunstnere. I tillegg til individuell støtte i form av ulike stipender (for eksempel garantert minsteinntekt, arbeidsstipend og reisestipend), gis det også annen støtte til kunst og kultur. Blant annet direkte driftstøtte til institusjoner der kunstnere er fast ansatt, midlertidig prosjektstøtte, ulike trygde-, arbeidsmarkeds-, og sosiale velferdsordninger, markedsstimulerende ordninger (eks moms fritak) og til slutt avgifts- og vederlagsordninger (Heian m.fl., 2008: 29-30). Disse ordningene er en del av en aktiv kunstnerpolitikk, som er særlig utbredt i

de nordiske landa. Denne politikken begrunnes særlig med at hele befolkningen skal ha tilgang til kunstopplevelser. I regjeringens forslag til statsbudsjett for 2013 står følgende:

«Det er en viktig kulturpolitisk oppgave å legge til rette for at alle kan oppleve et mangfold av kulturtilbud og kunstneriske uttrykk og delta i et aktivt kulturliv. Skapende kunst bidrar til fornyelse og utvikling for samfunnet og for enkeltmennesker. Tilgangen til kunst- og kulturopplevelser og muligheten til å uttrykke seg gjennom kunst og kultur skal ikke være avhengig av geografi eller sosiale skillelinjer. Samtidig har satsing på kultur betydning for andre samfunns mål som næringsutvikling, arbeidsplasser og stedsutvikling, integrering og inkludering, helse, læring og kreativitet» (Stortingsproposisjon S 1 2012-2013).

I andre vestlige land har myndighetene utviklet kunstpolitikk, hvor formålet er å støtte kunsten som skapende system, ikke kunstneren (Heian, m.fl., 2008: 9, 31). Etterkrigstidas norske kulturpolitikk har gått langs to hovedlinjer. En linje markerer bevaring av den tradisjonelle høykulturen, hvor stipendordningene særlig illustrerer dette. Den andre linjen er av sosiokulturell art, hvor «kunst til alle» har preget politikken (Mangset, 1992:123). I følge Mangset er begge disse linjene tydelig til stede gjennom hele etterkrigstidas kulturpolitikk, og de eksisterer parallelt. Som vi har sett tildeles statlige stipendordninger av fagjuryer, av organisasjonsutnevnte komitérepresentanter. Tildeling skal skje utfra kunstnerisk kvalitet, etter prinsipper i det eksklusive kretsløpet. Det kan imidlertid stilles spørsmål ved hvorvidt disse juryene kun operer med faglige preferanser, eller om organisasjonsbakgrunnen gir føringer for tildelingene. Jeg har ikke undersøkt dette nærmere. Den direkte støtten til kunstnere viderefører og forsterker den etablerte strukturen med høykultur som ideal, og den ekskluderer lavkulturelle uttrykk. Samtidig bærer den nordiske kunstnerpolitikken preg av den nordiske velferdsmodellen og ønsket om likhet i levevilkår, også for marginaliserte grupper. Særlig ordningen med garantiinntekt var basert på et slikt sosialdemokratisk syn. Den kollektive støtten til eksempelvis den kulturelle skolesekken og den kulturelle spaserstokken, samt støtte til formidling, likestillingsprosjekter osv innenfor støtteordningene, markerer i større grad det politiske ønsket om å gi flere tilgang til kunst og kultur. Disse to linjene kan se ut til å være på kollisjonskurs. Der den ene opprettholder en distanse mellom høykultur og lavkultur, søker den andre å gjøre høykulturen tilgjengelig for alle, og dermed viske ut skillet, men som Mangset skriver, har altså begge linjene eksistert parallelt i Norge. Det tidligere nevnte inklusive feltet, som Solhjell tar til orde for, opererer altså i denne inkluderende linjen, og kjennetegnes altså ved ordninger som skolesekk og spaserstokk. I følge Solhjell, blir materielle belønninger, som offentlig støtte, i det inklusive feltet ansett som en rettighet, uavhengig av kvalitet (Solhjell, 1995:30).

Jeg beskrev tidligere hvordan den kunstneriske eliten befinner seg i sentrale strøk, altså i Oslo-regionen. Det er her den symbolske og økonomiske kapital, definisjonsmakten, og den dominerende diskursen konsentreres. Som nevnt vil dermed regionene falle utenfor. Hvis min antagelse er korrekt, vil det bety at den inkluderende politikken i større grad preger regionene. Mangset skriver, i sin bok «Kulturliv og forvaltning», at kommunene særlig fovalter de sosiokulturelle kulturoppgavene. Staten engasjerer seg mer i kunst og tradisjonelle kulturytringer, og dette har en sammenheng med de avantgardistiske og elitistiske trekkene ved kunsten (Mangset, 1992: 215). Dette støtter opp om min antakelse om at regionale kunstnere lettere havner utenfor den eksklusive krets, og at Oslo-baserte kunstnere lettere har tilgang på den samme.

Jeg skrev om de to hovedlinjene som fungerer parallelt i norsk kulturpolitikk. Disse er basert på to tilsynelatende motstående holdninger, til kultur og kunst. Men det er i utgangspunktet ikke gitt at det offentlige skal støtte kulturen i det hele tatt. Offentlig politikk må være preget av en overbevisning om at kunsten fortjener støtte på ulikt vis, derfor må kulturen legitimere sitt krav på støtte. Alternativet er jo å bruke pengene til andre formål, som for eksempel sykehus og infrastruktur. Kulturpolitikk trenger begrunnelser (Heian m.fl. 2008: 26). Dette vil jeg komme nærmere inn på i det følgende. Som nevnt produseres en rekke legitimeringsstrategier for offentlig støtte til kunsten. De viktigste, og hyppigst refererte legitimeringsstrategiene jeg har funnet, er som følger:

### **1. Markedet svikter kunsten**

Offentlig støtte til kunst og kultur skal motvirke at markedsmekanismene ikke tar opp i seg de verdiene som kunsten symboliserer (Heian m.fl., 2008: 26, Abbing, 2002: 208). Det er stor forskjell i inntekt mellom ulike kunstnergrupper, og også innad i kunstnergruppene. Skapende kunstnere tjener gjennomgående mindre på kunstnerisk arbeid, enn utøvende kunstnere, og det er også store forskjeller mellom kunstnere som er ansatt i institusjoner og dem som jobber freelance (Mangset, 2004: 71). Markedssvikten rammer altså ikke likt, og argumentet er dermed ikke aktuelt overfor all kulturstøtte. Samtidig blir det stadig flere kunstnere, som skal dele et relativt lite marked. Antall kunstnere økte fra ca 6000 i 1993/94, til 16020 i 2006, hvis vi tar utgangspunkt i personer registrert i kunstnerorganisasjoner. Organisasjonen «Norske billedkunstnere» telte i denne undersøkelsen 1923 medlemmer (Heian m.fl., 2008:31-32). I den norske levekårsundersøkelsen fra 2006, hevdes det dermed at: «Tilstrømmingen til kunstneryrkene er langt høyere enn de kunstneriske markedene kan absorbere, og tilstrømmingen øker i rike land» (Heian m.fl., 2008:11). Hvis vi tar utgangspunkt i at den

norske kunstneren først og fremst produserer for det norske publikum, ser vi altså at stadig flere produsenter forsøker å ta seg inn i et marked som ikke blir særlig større.

## **2. Baumols sykdom - kunst er langsom og arbeidskrevende, og blir derfor for dyr**

Baumols sykdom har relativt liten relevans for min undersøkelse, men jeg presenterer likevel hovedtrekkene ved denne her, fordi teorien er så omdiskutert blant kultursosiologer. I nær sagt all teori som jeg har gjennomgått i forbindelse med denne oppgaven, er Baumols sykdom trukket fram og analysert i forhold til ulike sider av kulturlivet. Teorien påvirker subsidiering av kunst på et generelt nivå, og det er derfor det er viktig å kjenne til denne teorien, som i utgangspunktet rettet seg mot scenekunst. Baumols sykdom («the Cost Disease») ble lansert av de amerikanske økonomene William J. Baumol og William G. Bowen i 1966, og er grundig analysert og debattert (Abbing, 2002:331, Ringstad, 2002). Det foreligger derfor store mengder litteratur som underbygger, eller avdekker svakheter, ved teorien (Ringstad, 2002:45). Jeg skal vise til noe av dette her. «Sykdommen» går i korthet ut på at kunstnerisk produksjon er tids- og arbeidskrevende, og kan derfor i begrenset grad dra nytte av teknologisk rasjonalisering, slik som i resten av samfunnets produksjon. Dette gjelder særlig scenekunst, som klassisk musikk, opera, teater, ballett osv. Ringstad forklarer Baumols sykdom slik: «Med stigende lønninger vil derfor en framføring bli dyrere og dyrere, mens goder som produseres i sektorer der det er mulighet for teknologiforbedringer, heller bli billigere» (Ringstad, 2005:48). Derfor blir kunst relativt sett dyrere i forhold til øvrige produkter, og det blir presset fram subsidier til slik produksjon (Ringstad, 2005: 43,44, Abbing, 2002:156, 158, Heian m.fl., 2006:28). Relativt sett rammer denne «sykdommen» ikke bare kulturinstitusjonene, men også all annen arbeids- og tidskrevende produksjon i andre deler av samfunnet (Ringstad, 2005:49). Som motvekt hevder Ringstad at den globale økonomien har gjort det mulig for gode kunstnere å nå et enda større publikum enn før, samtidig som smaksforskjeller gjør flere varianter av (scene)kunst attraktiv for et større marked enn tidligere. Han skriver: «Utviklingen gjør at relativt sett små nisjer kan bli meget store, absolutt sett. De er derfor økonomisk mer attraktive enn før, noe som øker konkurransen og dermed kreativitet og kvalitet. Alt i alt har dette medført at det samlede kulturtilbudet er blitt enormt mye rikere og bedre enn før» (Ringstad, 2005:51). I tillegg har man enorme muligheter i ny teknologi, som muliggjør nye former for formidling, innovasjon, avkortet reisetid osv. (Ringstad, 2005:50). I følge Ringstad fører dette til at Baumols sykdom får mindre relevans enn de tradisjonelle analysene skulle tilsi. Abbing hevder at Baumols

sykdom vil først få fullt utslag når følgende forhold er oppfylt: Kvaliteten må forbli konstant, teknologisk utvikling må være fraværende og arbeidskostnadene må forbli høye. I tillegg må ikke økte kostnader kompenseres med økte inntekter, og smaken må forbli konstant (Abbing, 2002:157). Kvalitet og smak er aldri en konstant størrelse, og teknologiske nyvinninger skjer også innenfor kunsten. Videre er kunstneres villighet til å arbeide for lave lønninger også med på å bremse effekten av Baumols sykdom. På grunn av dette vil lønningene forbli lave i kunstneryrkene, men samtidig vil økt inntektsnivå i samfunnet generelt, føre til økt inntektsgrunnlag også i kunsten, blant annet fordi samfunnets etterspørsel etter kunst øker med inntekts- og utdanningsnivået. Redusert produksjonstid og økt inntekt i andre deler av samfunnet frigjør nemlig tid og penger, som igjen kan brukes på kulturkonsum (Abbing, 2002:160-178). Hans Abbing konkluderer derfor med at subsidiering av kunst har stikk motsatt effekt av intensjonen: «The conclusion (...) is that, contrary to the belief in the art world that subsidies are the answer to the cost disease, subsidization exacerbates the cost disease in the long run. Therefore, decreasing subsidies is the best remedy against the cost disease» (ibid, 2002:178).

### **3. Kunststøtte fyller opp en rekrutteringspool som man kan «fiske» talenter fra**

Siden ingen kan vite hvem som til syvende og sist går ut som vinnere i kunstfeltet, er det viktig å sikre god rekruttering, slik at man hele tiden har en «pool» av kunstnere å fiske fra. Derfor er en legitimeringsstrategi at kunstnere må støttes, slik at poolen opprettholdes (Becker, (1982) 2008:70, Abbing 2002, Ringstad, 2005). Siden rekrutteringen til kunstneryrket er svært stor, fører det til en stor og stadig økende «pool» (Mangset, 2004:67). Mange teoretikere betegner kunstneryrket som risikofyllt, fordi lønningene er lave og sjansen, for å lykkes er minimal (Ringstad, 2002:201). For å redusere risikoen velger kunstnerne ulike strategier, som blant annet å kombinere flere inntektskilder (Mangset, 2004:71). Til tross for risikoen og den overhengende muligheten for å mislykkes eller i det minste tjene svært lite, velger stadig flere å prøve seg på en kunstnerisk karriere (Heian m.fl., 2008:67). Men det er lite som tyder på at kunstnerne velger yrke utfra et ønske om å tjene mye penger, fordi symbolske gevinster har mer å si for valg av yrkeskarriere (Mangset, 2004:71). Disse strukturelle trekkene ved kunstfeltet fører til at poolen med rekrutterer forblir konstant, og endatil øker (Becker, (1982) 2008: 70). Offentlig støtte til kunstnere kan føre til at rekrutteringen blir enda større (Abbing, 2002: 126). Overrekruttering kan vurderes positivt eller negativt. Den positive varianten av overrekrutteringen er som nevnt at man trenger

mange å «fiske» blant, siden det er umulig å forutse hvem som lykkes. Et godt eksempel er Van Gogh, som ikke solgte et eneste bilde i levende live, men som nok burde kunne kvalifisere for et stipend, dersom det var tilgjengelig i hans tid. Van Goghs verker har økt jevnt i verdi siden hans død. Dette tar tid, altså må kunstnere støttes, slik at gode kunstnere kan modne. På den andre siden kan det diskuteres om det er prinsipielt riktig å støtte kunstnere med generøse ordninger, slik at mange trekkes til, og forblir i, et yrke de kanskje ikke har forutsetninger for å lykkes i.

#### **4. Kunststøtte gir muligheter for en framtidig gevinst**

Ingen kan vite hvem som blir den neste Leonardo, som nevnt er dette en del av forestillingen om kunstnergeniet. Derfor kan støtte til lite kjent kunst i dag «forrente» seg i morgen, når den ukjente kunstneren plutselig slår gjennom (Heian m.fl., 2008:28). Å støtte kunsten generelt, fordi man ikke vet hvem i den store poolen som går ut som «seierherre», krever store, flate støtteordninger for å fungere som planlagt, det vil si at mange må støttes litt. Men med en slik struktur vil poolen, som nevnt over i punkt 3, konstant fôres med nye rekrutter. Hvem i denne mengden blir retningsgivende kunstnere? Uforutsette smaksendringer gjør det vanskelig å forutse hvilken retning kunsten går. «Et hovedproblem med forutstigelser om prisutviklingen på kunstmarkedet, i hvert fall på lang sikt, er lunefulle skiftninger i smak - hva som er god og dårlig kunst» (Ringstad, 2005:109). Dette henger sammen med at brudd på konvensjoner er blitt den nye konvensjonen. Becker hevder at kravet om originalitet er blitt et allment imperativ i den moderne kunstinstitusjonen (Mangset, 2004:64). Å plukke ut en framtidig Leonardo da Vinci er omtrent like enkelt som å finne nåla i høystakken.

#### **5.«Alle skal få»**

Kunstnere har gjennomgående lavere inntekt enn mange andre yrkesgrupper - og særlig sett i forhold til andre yrkesgrupper med tilsvarende utdanningsnivå. Et viktig argument for å sikre inntektsgrunnlag for en viktig og utsatt yrkesgruppe, er dermed rettferdighets- og velferdsprinsipper (Heian m.fl. 2008:27). Abbing hevder at effekten av offentlig støtte virker motsatt av intensjonen, og at tiltak som skal avhjelpe fattigdom blant kunstnere, i beste fall virker mot sin hensikt (Abbing, 2002: 282). Veksten i antall kunstnere i Norge i perioden 1994-2006 er på rundt 30-40 % (Heian m.fl., 2008: 67). Det blir stadig flere kunstnere å fordele støtten på, med det uunngåelige resultatet at gjennomsnittsinntektene synker (Heian m.fl., 2008: 20, Becker, (1982) 2008: 52). Abbing hevder derfor at: «Subsidies for artists lead to more artists, lower incomes, and more poverty» (Abbing, 2002:139).

## **6.Noen vet bedre**

Formynderargumentet kjennetegnes av at «noen» ( i dette tilfellet offentlige myndigheter) «vet bedre», og må hjelpe den allmenne hop til å forstå sitt eget beste, ved å bruke ulike virkemidler for å få dem til å bruke mer av noen goder (merit goods) enn av andre (merit bads). Kultur og kunst forstås her som et gode, som folk bør bruke mer av, selv om de ikke forstår sitt eget beste (Ringstad, 2005: 34). Formynderargumentet tas i bruk både for å sikre overlevelsen av tradisjonell finkultur, og som argument for å sikre befolkningen tilgang til og kunnskap om kunst og kultur. Tradisjonell finkultur er her forstått som profesjonell kunst - opera, billedkunst og klassisk scenekunst (Mangset, 1992:64-65). Når det gjelder bevaring av disse tradisjonelle kulturgodene, viser Ringstad til empirisk forskning som viser at folk som får velge selv, faktisk i stor grad velger de tradisjonelle kulturgodene. Han hevder derfor at det ikke er behov for en overordnet formynder («the benevolent despot») for å ivareta finkulturelle tradisjoner (Ringstad, 2005: 227). Som nevnt i drøftingen av Baumols sykdom, vil denne «sykdommen» slå ut hvis vi ikke tar høyde for økt inntjening. Et publikum med stor kjøpekraft velger oftere tradisjonelle kulturgoder, og vil derfor kunne påvirke inntjeningen. Mangset skriver at: «Andelen som besøker tradisjonelle kulturinstitusjoner, øker klart med sosioøkonomisk status» (Mangset, 1992:65).

Den andre siden av formynderargumentet går ut på at allmennheten skal ha tilgang og kunnskap til kunst og kultur, fordi det er godt for oss. Dette finner gjenklang i de tradisjonelle teoriene om kunstens foredlende og kultiverende virkning, som jeg nevnte tidligere. Siden konsumentene ikke skjønner hva som er godt for dem, må formynderen tre inn for å spre kunst og kultur, blant den delen av befolkningen som vanligvis ikke har dette lett tilgjengelig.

## **7.Behovet for å opprettholde kollektive goder**

Kunst og kultur regnes av mange som et kollektivt gode, det vil si at flere kan ha nytte av godet samtidig. For at man skal kunne etablere og opprettholde slike kollektive goder, er man avhengig av at storsamfunnet bidrar økonomisk, fordi markedsmekanismene ikke virker for slike goder. Dette er en variant av markedssviktargumentet (Ringstad, 2005: 32). Kollektive goder er goder som flere kan ha nytte av samtidig, og nytten som en person har av godet, påvirkes ikke av andres nytte av det samme godet (Ringstad, 2005:32). Men slike fellesgoder rammes ofte av at det ikke er noen klar linje mellom konsum og betaling. Det samme fenomenet rammer fellesgoder i andre deler av samfunnet - et eksempel er veibelysning, som alle kan ønske seg, men hvem bør betale? Offentlig støtte til kunst og kultur skal til syvende

og sist komme brukerne til gode. Når det offentlige støtter kunstinstitusjonene, så er det som nevnt for å sikre allmennheten tilgang på kunst. Kunsttilgangen er dermed sponset av det offentlige. De som bruker kunst er: «Folk med god råd eller regioner med høye gjennomsnittsinntekter» (Ringstad, 2005:226). Publikumsstrukturen viser en klar sammenheng mellom utdanning og besøkshyppighet i tradisjonelle kulturinstitusjoner: «Sett i sammenheng kan undersøkelsene av sosial stilling, utdanning og subjektiv klasses tilhørighet, tyde på at tradisjonell *økonomisk klasse* i dag har mindre å si enn *kulturell klasse* for folks deltakelse i tradisjonelle kulturaktiviteter» (Mangset, 1992:69). Solhjell påpeker at mennesker med høyere utdanning går oftere på profesjonelle kunstutstillinger enn mennesker med lavere utdanning (Solhjell, 1995:226). I en undersøkelse om kulturbruk knyttet til sosial klasse, «Demokratisering av kulturen? Om sosial ulikhet i kulturbruk og deltakelse» av Per Mangset, konkluderes også med at «selv om samfunnet endrer seg, har sosiale forskjeller i kulturbruk en tendens til å bestå» (Mangset, 2012:49). Ringstad skriver også om en engelsk undersøkelse av kulturstøtte: «Det antall subsidierte teatre som en har og den lange tradisjonen med lave priser gir grunnlag for å hevde at millioner av pund har vært brukt til å subsidiere deler av et publikum som ikke bare kunne, men også ville ha betalt mer» (Ringstad, 2005:226).

## **8. Kunsten gir økonomiske ringvirkninger**

Dette er et meget aktuelt argument for offentlig støtte til kultur, og problemstillingen er interessant i seg selv. Forestillingene om økonomiske ringvirkninger gir utslag ikke bare over kulturbudsjettet, men også over andre økonomiske støtteordninger, som distriktsutviklingsmidler, småsamfunnsatsing, bolystatsing med mer. Forestillingen om at områder som befolker mange kunstnere og kulturarbeidere er attraktive områder for tilflytting og etablering av innovative bedrifter, har i de siste årene bidratt sterkt til at både nasjonale, men særlig kommunale og regionale myndigheter har støttet kultursektoren. En sentral tekst i denne sammenheng er «The Rise of the Creative Class», som er Richard Floridas hovedverk. Florida er professor innen blant annet økonomi, og boka bygger på hans egne funn fra byer i USA, fra begynnelsen av 1990-tallet og fram til 2001/2002. Florida baserer sine teorier på at økt konsentrasjon av kulturarbeidere i en by, fører til økonomisk vekst. Florida hevder derfor at: «Human creativity is the ultimate economic resource» (Florida, 2004:xiii). Florida har møtt massiv kritikk, men mange lar seg også inspirere og overbevise av hans begreper om Creative Economy og Creative Class. Et eksempel er kommunedelplan for kultur 2010-2021 i Skien, hvor det står i innledningen: «Mange større kommuner har, gjennom



strategisk bruk av kulturtiltak og kunstneriske aktiviteter i byutviklingstiltak, lykkes med å revitalisere byene» (Skien kommune, 2010:6). Kulturforskerne Knut Vareide og Lars Ueland Kobro ved Telemarksforskning ga i 2012 ut et notat «Skaper kultur attraktive steder?», hvor de forsøker å dokumentere om kommuner som har mye kultur også skårer høyt som attraktive bosteder. De hevder at «kommuner med mye kultur ikke er mer attraktive som bosted enn kommuner med lite kultur» (Vareide og Kobro, 2012:2). Espelien og Gran skriver i rapporten «Kulturnæringens betydning for norsk økonomi» at: «Lønnsomheten i kulturnæringen er lavere enn i norsk næringsliv, varierende over tid og fallende i perioden. Lønnsomheten i kulturnæringen følger i liten grad lønnsomheten i norsk næringsliv. Kulturnæringen får med andre ord igjen mindre per omsatte krone enn resten av norsk næringsliv» (Espelien og Gran, 2011:5). Ringstad er kritisk til en del av den ringvirkningsforskningen, Economic Impact-analyser, som er lagt til grunn for kulturpolitikken i en rekke vestlige land. Han viser til analyser som synliggjorde enorme avkastninger på kulturprosjekter. Slike ringvirkningsanalyser er periodevis brukt som argumentasjon og legitimering av støtte til bestemte kulturformål. Ringstad skriver at det er vanskelig å få pålitelig informasjon om indirekte virkninger av kulturtiltak, blant annet fordi denne indirekte verdiskapingen har en kompleks struktur (Ringstad, 2005:171). Mangset er også skeptisk til slike analyser: «Det vi først og fremst dokumenterer gjennom slike undersøkelser, er vel at ulike former for økonomisk virksomhet i et moderne samfunn er sterkt integrert, det vil si at «alt henger i hop» og påvirker hverandre gjensidig» (Mangset, 1992:53). De teoretikerne jeg har tatt utgangspunkt i, er generelt skeptiske til at støtte til kunst og kultur gir store avkastninger i forhold til tilflytting, verdiskaping og økonomisk vekst.

I tillegg til denne listen over legitimeringsstrategier for kulturstøtte, finnes det andre forhold som er med på å forme offentlig kulturpolitikk. Offentlig kulturpolitikk er både preget av en stilltiende godtakelse av at man støtter kulturen, samtidig som det produseres støttende argumentasjon, som den over. Den stilltiende godtakelsen formes av de dypereleggende strukturene som preger vår holdning til kunst og kultur. Hans Abbing argumenterer for at kjøp av kunst og støtte til kunsten øker giverens anseelse, fordi kunsten overfører en kulturell og symbolsk kapital som igjen legitimerer makt (Abbing, 2002: 191, 223, Solhjell, 1995: 266). Denne overføringen er innebygget i maktstrukturer, og knyttet til symbolske gevinster. En stat som støtter nasjonal kultur, vil øke sin symbolmakt og legitimere sin hevd på suverenitet, både overfor egne innbyggere og utad. Jeg føyer derfor til to viktige punkter på listen over grunner til at samfunnet støtter kunst og kultur:

## **9. Offentlige myndigheter trenger kunsten for å synliggjøre sin makt**

Abbing hevder at i fredstid er makt kun framvisning av maktsymboler, som nasjoner bruker for å synliggjøre sin makt overfor andre nasjoner: «In 'times of peace' power can only exist as a display of power symbols» (Abbing, 2002: 241). Kunstens potensiale som maktsymbol er nært knyttet til kunstens eget forhold til symbolsk makt. Det blir dermed et omforent maktspråk, som stater (og kommuner) kan benytte seg av for å synliggjøre sin styrke overfor andre stater (og kommuner). Å støtte kunsten blir derfor en maktdemonstrasjon - vi har styrke, økonomi og makt til å holde oss med et blomstrende kunstliv.

## **10. Offentlige myndigheter støtter kunst fordi det bidrar til bygging av nasjonal identitet**

Kunstens nære forhold til identitetsdannelse spiller en viktig rolle når det offentlige støtter kunst og kultur (Abbing, 2002: 247). Derfor støtter det offentlige den type kultur som gir ønsket avkastning, det vil si i forhold til det bildet man ønsker å vise av nasjonen. På samme måte vil en sivil person kjøpe den type kunst som legemliggjør den personen hun ønsker å framstå som. Dette gjelder også for regionale forhold, og henger sammen med det forrige punktet. Ved å støtte aktivt opp om kunst og kultur, kan man vise verden hva slags identitet den enkelte kommune har. I en typisk landbruks- og skogskommune kan det derfor tenkes at frivillige lag som støtter opp under denne identiteten - som skytterlag, foreninger for jakt, fiske, hest og turkultur - lettere finner gode levevilkår, mens en kommune med ambisjoner om å trekke til seg høyt utdannet arbeidskraft, heller vil satse på profesjonell kunst.

Disse siste punktene synliggjør et symbiotisk forhold mellom offentlige myndigheter og kultursektoren: «Art serves the government and the government serves art» (Abbing, 2002: 253).

Oppsummert kan vi se at argumenter som skal legitimere offentlig støtte til kunst og kultur, for det første er basert på antakelser om at kunst ikke er lett omsettbart i et åpent marked, noe som nok kan være sant, men at markedssvikten også forsterkes av at det er mange produsenter som vil inn på et relativt lite marked. Dette fører til en skjevhet i forholdet mellom tilbud og etterspørsel, og dermed til fallende priser og mindre salg for den enkelte. For det andre ser vi argumenter om den generelle utviklingen, hvor arbeidskrevende produksjon blir stadig mer kostnadskrevende på grunn av økte lønninger og liten mulighet til teknologisk effektivisering, også kalt Baumols sykdom. Dette fører til at kunstproduksjon relativt sett stadig blir dyrere, noe som igjen fører til et behov for subsidiering. Videre konstrueres et behov for å opprettholde en pool med rekrutter til kunstfeltet, siden ingen vet hvem av rekruttene som ender opp som neste Leonardo da Vinci. Dette henger

sammen med at kunstnere må støttes i tro på framtidig gevinst. Deretter kommer argumenter om at folk ikke vet sitt eget beste, og at «noen» som vet bedre, sørger for å opprettholde tradisjonell, høyere kultur, som siden må spres utover befolkningen som et kultiverende element. Det etableres også forestillinger om at kunst og kultur gir positive ringvirkninger i andre deler av økonomien, eller andre deler av verdiskapingen i samfunnet. Jeg påpekte at dette er vanskelig å bevise, blant annet fordi slike analyser ofte forsøker å si noe relativt enkelt om meget kompliserte strukturer. Det utelukker imidlertid ikke at kunst og kultur faktisk har positive ringvirkninger, men at disse kan være ganske subtile og vanskelig målbare. Kunstens heldige og oppdragende virkning på det menneskelige sinn, gjør at vi alle bør eksponeres for kunst med jevne mellomrom for å kultiveres og vokse som mennesker og nasjon. Med et bredt kulturtilbud øker trivselsfaktoren. Ved å være en aktiv kulturkommune, synliggjør man også at kommunen er et godt sted å bo. Ringvirkningene av støtte til kultur antas å være mer handel, mer næring, bedre omdømme. Disse argumentene finner vi både i kunstfeltet, og i den politiske argumentasjon: «Kunst og kultur har stor verdi i seg selv. Kunst, kultur, idrett og frivillighet gjør samfunnet rikere og er avgjørende for menneskers livskvalitet, fellesskap og utvikling. Gode kulturopplevelser gir livskvalitet, inspirasjon, refleksjon og skaper samhørighet» (Stortingsproposisjon S 1 2012-2013). Et slikt samfunn ønsker Norge å vise verden. Legitimeringen av offentlig kunststøtte baseres også på implisitte strukturer, dypt nedfelt i samfunnsstrukturen. Nasjoner og kommuner støtter kunsten fordi dette demonstrerer den identitet og maktposisjon som støttegiver ønsker å synliggjøre overfor andre nasjoner og kommuner.

Lista over legitimeringsstrategier danner også et annet bilde. Samlet sett gir den et inntrykk av at kunsten er uselvstendig, sårbar og ute av stand til å stå på egne bein. Kunstfeltet selv bidrar til å tegne et bilde av eget felt som preget av risiko, flaks og uflaks, irrasjonalitet og fattigdom og dermed avhengig av bistand. Kunstens autonomi, det vil si at kunsten eksisterer for kunstens egen skyld, forsterker myten om at kunsten er mer opptatt av symbolske verdier enn av økonomiske. Det er ikke bare myten om «den fattige kunstner» som opprettholdes, det er hele feltets sårbarhet som framheves. Dette kan også synes å være en del av en strategi, hvor kunsten spiller en rolle i et samspill med offentlige myndigheter. Hans Abbing skriver: «Because the arts are fostered by the power of conventions and rituals, they are not as vulnerable as they sometimes appear to be. Society gives to art and art 'takes' from society» (Abbing, 2002:194). Det er dette tilsynelatende gjensidige avhengighetsmønsteret jeg ønsker å se nærmere på i neste avsnitt.

## 2.4 Kunst, makt og samarbeid

*Ecclesia materialis significat ecclesiam spirituaalem*

I det foregående avsnittet la jeg fram strategier for legitimering av økonomisk støtte, blant annet hvordan kommuner og nasjoner bruker kultur for å definere identitet og makt. Jeg skrev også om hvordan ringvirkninger av kulturstøtte vanskelig kan måles fordi «alt henger sammen med alt». Jeg diskuterte videre hvordan kunstfeltet opprettholder myten om den autonome kunsten. Myten om kunstens autonomi er grunnleggende for opprettholdelsen av symbiotisk forhold mellom samfunn og kunstfelt, der samfunnet gir til kunsten og kunsten «tar» fra samfunnet. Jeg diskuterte også definisjoner av kunstfeltet, og hvordan dette hang sammen med forskjeller mellom Oslo-regionen og andre regioner i forhold til makt og dominans, og jeg skrev om hvordan det i kunstfeltet ligger strukturer som inkluderer, eller ekskluderer, i forhold til et hierarkisk system. Dette hierarkiet skiller regionale kunstnere fra Oslo-baserte kunstnere, og agenter med lav status fra agenter med høy status. I dette avsnittet spør jeg: Er det et gjensidig avhengighetsforhold mellom myndigheter og kunstnere, og hva består dette forholdet i så fall i? Hvilke maktforhold eksisterer mellom myndighetene og kunstnerne? Jeg har til nå skrevet om kunstens forhold til økonomi, og eksklusivitet, i et sentrum-periferi-perspektiv. Jeg skal i det følgende også gå inn på andre strukturelle trekk ved kunstfeltet, som gjør at feltet deles geografisk, og hva som kjennetegner de to gruppene, sentrum og periferi.

Jeg skrev tidligere om den stillingen lokale og regionale kunstnere har i det nasjonale kunstfeltet, og hevdet at disse kunstnerne er «utenfor», fordi Oslo-kunstnerne er «innenfor». Med det viste jeg til den ekskluderende kraften som ligger i kunstfeltet. Jeg mente at kunstnerne måtte befinne seg nær maktsetrum i kunstfeltet for å nå opp i det kunstneriske hierarkiet, og at det sentrumet, i Norge, befinner seg i Oslo. Mangset skriver i rapporten «Kunstnerne i sentrum», at det finnes kvalitativt gode kunstnere i alle regioner. Halvparten av kunstnerne bor dessuten utenfor Oslo-regionen. Det er altså ikke produksjonstrekk som ligger til grunn for den sterke Oslo-dominansen. Produksjonen kunne, teknisk sett, foregå et annet sted. I rapporten undersøker Mangset forholdet mellom sentrum-periferi og kvalitetshierarkiet innenfor kunstfeltet. Han skriver: «Det kunstneriske kvalitetshierarkiet, som skapes og gjenskapes som sosial realitet gjennom de kunstfaglige valgene til de viktigste kunst-sakkyndige portvokterne innenfor kunstfeltet, samvarierer mer eller mindre klart med den geografiske sentrum-periferidimensjonen» (Mangset, 1998:170). De viktigste

aktørene i kunstfeltet befinner seg i Oslo-regionen, hvor også den viktigste kunsten produseres. Mangset presiserer videre at analysen avdekker sosialt produserte og reproduerte strukturer - altså den sannheten som aktørene innenfor det autonome kunstfeltet enes om. Denne strukturen bygger på en forutsetning om innenfor/utenfor, høy/lav - det Bourdieu betegner som differensierende handlinger som ligger til grunn for hele samfunnsstrukturen (Bourdieu, 1995 (1979):224). Bourdieu hevder videre at ekskludering og inkludering skjer gjennom hierarkier, gjennom språket, og også gjennom bedømmelser og kategoriseringer som dikteres av institusjoner og systemer, som for eksempel innenfor kunstfeltet. Kunstfeltets autonomi blir derfor en viktig strukturell forutsetning for å kunne bedømme, ekskludere og inkludere kunstfeltets aktører. «De sosiale inndelingene blir til inndelingsprinsipper som organiserer oppfattelsen av den sosiale verden» (Bourdieu, 1995 (1979): 225). Siden de regionale kunstnerne ekskluderes fra den innerste sirkel i det nasjonale kunstfeltet, vil de bygge opp egne lokale hierarkier. Regionalt kunstfelt må skape sin egen struktur, for å differensiere og ekskludere de som ikke er verdige til å motta fylkestipend og liknende heder. Mangset skriver i rapporten «Kunstnerne i sentrum» om forskjellene mellom den store byens («Metropolis») kunstliv, og de mindre stedene («Middletown og «Smallville») at: «Kunstlivet i ‘Middletown’ framstår altså som nokså *idyllisk* i motsetning til det mer konkurranse- og konfliktorienterte kunstlivet i ‘Metropolis’» (Mangset, 1998: 203, original utheving). Regionale kunstnere har færre konkurrenter til prestisjetunge oppdrag og prosjekter, fordi det er færre kunstnere bosatt i de andre regionene enn i Oslo-regionen. «Men», skriver Mangset videre, «den høye graden av nærhet, oversikt og integrasjon i ‘Middletown’ kan også oppleves som en *trykkende kontroll* fra det etablerte kunstlivs side, en kontroll som hindrer kunstnerisk nyskaping» (Mangset, 1998: 209, original utheving). Ikke bare hindres kunstnerisk nyskaping, men en slik kontroll og oversikt vil også føre til at lokale og regionale kunstnere holder sterkere fast på konvensjoner som velger ut de anerkjente aktører i kunstfeltet. Mangset framhever også den lokalpatriotismen som regionale kunstnere av og til gir uttrykk for. Denne står i kontrast til Oslo-kunstnernes litt arrogante holdning til «landsbygda», som avspeiler den sterke konsentrasjonen av symbolsk kapital til Oslo-regionen (Mangset, 1998:210). I følge Mangset er altså det regionale kunstfelt preget av mindre konkurranse og risiko (jfr lavere levekostnader og færre konkurrenter til oppdrag og prosjekter), en anerkjennelse av at den symbolske kapitalen er samlet i Oslo-regionen og et motsvar til dette i en uttalt lokalpatriotisme, og i tillegg et lavere kunstnerisk dreiemoment.

Så langt har jeg beskrevet det regionale kunstfeltet opp mot det nasjonale, Oslo-baserte kunstfeltet. Når vi ser nærmere på det regionale kunstfeltet, ser vi at dette ligner beskrivelser av «det gode liv

på landet». Har regionale kunstnere bedre forutsetninger for å leve av kunsten? Mangset skriver: «Det viser seg altså at mange, men langt fra alle, kategorier distriktskunstnere er undersysselsatt (...) når det gjelder kunstnerisk arbeid. Mange av dem 'tar det igjen' i form av kunstnerisk tilknyttet arbeid» Mangset, 1998:82). Som nevnt tjente regionale billedkunstnere om lag 65 000 NOK/år i direkte kunstrelaterte inntekter (salg og stipend), det vil si omtrent det samme som Oslo-baserte kunstnere (Mangset, 1998:87). Selv om vi tar høyde for lavere levekostnader er dette likevel ikke inntekter til å bli feit av. Mangset framhever at kunstnere, uansett bosted, tjener dårligere enn andre yrkesgrupper (Mangset, 1998:216). Kunstneriske inntekter må derfor suppleres med andre typer inntekter, eller kunstnere må subsidieres av familie eller andre. Dette framheves også av Abbing, som skriver: «The amount of donations and subsidies is exceptional» (Abbing, 2002:40). Han hevder dette har en sammenheng med kunstens høye status, som gjør at det å gi til kunsten blir en dyd i seg selv. «The arts adhere to the values of the gift sphere and reject the values of the economic sphere» (Abbing, 2002:47).

Jeg har beskrevet hvordan kunstfeltet framstår i henholdsvis sentrum og periferi. Regionale kunstnere ser ut til å ha ofret status og kunstnerisk puls, til fordel for det gode liv på landet. I det neste skal jeg skrive litt om hvordan regional kunstnerpolitikk fortøner seg.

Er det slik at de lokale og regionale myndigheter gir til, og støtter kunsten, for å bygge et bilde av egen region som attraktiv, kreativ og interessant? Da blir det regionale kunstfeltets rolle å være forvalter av symbolsk makt. Bourdieu skriver: «Symbolsk makt er makt til å konstruere virkeligheten» (Bourdieu, 1996:40). Ved å innta denne rollen, kan kunstfeltet bidra til å definere regionenes selvbilde og identitet. Abbings påstand om at nasjoner demonstrerer sin makt i fredstid gjennom sin bruk av kunst og kultur, er knyttet til kunstens symbolske makt, fordi: «Symbolsk makt er en nesten magisk makt som gjør det mulig å oppnå det samme som en kan oppnå med styrke (fysisk eller økonomisk)» (Bourdieu, 1996:45). Også regioner og kommuner ønsker å hevde seg, og berettig sin eksistens, og det gjør de ved å demonstrere sin kulturelle tyngde. Regionene og distriktskommunene kan aldri bli Oslo, men de kan synliggjøre sin egenart ved å gi gode vilkår for sine egne kunstnere. Distriktskunstnere vil da fungere som skapere av, og ambassadører for, stedets identitet, fordi: «Symbolsk makt er en makt til å konstituere det gitte gjennom utsagn om det, til å få andre til å se og til å tro på en verdensoppfatning, til å bekrefte den eller til å forandre den(...)» (Bourdieu, 1996:45). Selvfølgelig fungerer ikke dette åpenlyst. En kommunal kultursjef vil ikke si til en kunstner: «Gå og lag dette kunstverket og så får du stipend». «Symbolsk makt er denne

usynlige makten som bare kan utøves med delaktighet av de som ikke vet at de ligger under for den, eller endatil ikke vet at de utøver den» (Bourdieu, 1996:38). Ved å stimulere til et aktivt kulturliv, ønsker kommunene framstå som kreative sentre, og dermed attraktive for økonomiske krefter. Nettopp derfor finner Richard Floridas teser om de kreative sentre så stor gjenklang hos kommunale politikere. Sigrid Røyseng skriver i sin doktoravhandling «Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse» at: «Således kan man si at Florida fyller det rommet for vitenskapelige legitimeringer av sammenhengen mellom kultur på den ene siden og nærings- og stedsutvikling på den andre som sto tomt da economic impact-analysene mistet sin troverdighet» (Røyseng, 2007:23).

Jeg har vist til hvordan den regionale kunstnerpolitikken langt på vei kan oppfattes som instrumentell. Jeg skrev at i et avhengighetsforhold mellom lokale myndigheter og kunstnere er kunstens rolle å dele ut symbolsk makt. I det neste skal jeg skrive noe om hvordan slik makt fungerer, og også litt om hva makt egentlig er. Det er relevant for å forstå hvorfor jeg hevder at kunstfeltet innehar makt, som det anvender på ulikt vis.

Bourdieu skriver i artikkelsamlingen «Symbolsk makt» at «Kunstnerens kapital er en symbolsk kapital» (Bourdieu, 1996:98). For at kunsten skal kunne være bærer av symbolsk makt, må den fornekte den økonomiske kapital. Bourdieu skriver: «De symbolske godenes økonomi hviler på fortrenning eller sensur av økonomisk interesse» (Bourdieu, 1996:108). På mange måter snus verden på hodet, en kunster som selger godt er ikke nødvendigvis høyest i det eksklusive hierarkiet, som nevnt tidligere. En hypotese er at denne fornektelsen av økonomien faktisk kan være økonomisk lønnsom på lang sikt, og: «... Gi høy status eller symbolsk kapital hos viktige smaksdommere i kunstfeltet, i det eksklusive kretsløpet» (Solhjell 1995: 203). En slik strategi forutsetter imidlertid at kunstneren er en rasjonell aktør som til enhver tid har kontroll på de betingelsene og bevegelsene som omgir henne. Det er ikke mulig. Årsaken til at økonomien og kunsten tilsynelatende er så langt fra hverandre, har andre forklaringer. I følge Bourdieu fornekte kunstnerne økonomien, for å kunne sikre en sameksistens mellom de tilsynelatende motsatte størrelsene kunst/kapital (Bourdieu, 1996:108). Dette gjør kunstnerne for å kunne leve i myten om den karismatiske kunstnerrollen, og med det faktum at de tjener svært lite på kunsten sin. Kunstnerne må tro på at deres lønn ikke kun er økonomisk, hvis ikke ville ingen bli kunstnere, og kunstfeltet, slik vi kjenner det, ville bryte sammen. For at en slik fornektelse av økonomi skal kunne være virksom, må det eksistere en motpart som ivaretar rollen til den økonomiske kapital. I dette

tilfellet er det altså kommunale myndigheter som innehar denne rollen. Ifølge Richard Emerson (1962) dreier makt seg grunnleggende om avhengighet mellom parter: «En aktør A har makt over aktør B: 1) dersom A har et gode B ønsker, 2) desto mer B ønsker godet A har, og 3) desto færre og dårlig tilgjengelige alternativer til godet som B ønsker av A» (Emerson, i Elstad og DePaoli, 2008:172). Hvis kommunale myndigheter ønsker å erverve mye symbolsk kapital, vil flyttemønsteret til kreative, intellektuelle og kunstutøvende mennesker være interessant. Jo større behov kommunale myndigheter har for høyt utdannet arbeidskraft, jo flere slike mennesker ønsker de å tiltrekke seg, fordi: «Access to talented and creative people is to modern businesses what access to coal and iron ore was to steelmaking» (Florida, 2002:6). Jeg har ikke gjennomført noen studier av hvor mange kommuner som faktisk benytter seg av Floridas retorikk i sine kultur-, nærings- og utviklingsplaner, men det kunne absolutt være interessant å se nærmere på hvor utbredt disse tankene faktisk er. Mitt inntrykk er i alle fall at det er mange som tenker i disse baner. Lokale myndigheter opptrer i rollen som tidligere ble besatt av mesener og andre velgjørere, de kjøper, bestiller og viser fram kunst og kunstnere. Solhjell skriver:

«I det sosiale rom kan man si at de fattige intellektuelles kulturelle kapital veier opp for den makt de rikes økonomiske kapital gir. Mellom disse foregår det en stadig maktkamp, der de intellektuelles våpen er at de stadig har et overtak når det gjelder å definere de legitime måter å vurdere kunst på, dvs. gjøre kunsten til sin ved å forstå den, mens de rike kan erobre kunstverkene ved å gjøre dem til sine, dvs. å kjøpe dem» (Solhjell, 1995:228).

Lokale myndigheter erobrer kunstverkene, ved å bestille utsmykning til offentlige bygg og uterom, de kjøper inn kunst til gaver og representasjon, de støtter kunstnerne med billige lokaler og tilrettelagte arbeidsforhold, og lyser ut stipender og priser. De tar altså del i den symbolske kapitalen som kunstfeltet besitter, ved å bruke sin økonomiske og politiske makt til å erobre kunsten. Til gjengjeld blir kunsten eksponert og finansiert. Når kommunale myndigheter gir gaver til kunsten og kulturen, er det for å ta del i den symbolske kapital som kunsten besitter. Med det vil myndighetene, i følge Bourdieu, framstå som en trussel: «I alle tilfeller er den første gaveoverrekkelsen et angrep på mottakerens frihet. Den er som en trussel: Den forplikter en til å gi tilbake, og til å gi mer tilbake, og i tillegg skaper den forpliktelser, den er en måte å holde tak i andre på, gjennom å skape skyldnere» (Bourdieu, 1996:80). I følge Foucault forsetter makt motmakt: «Der hvor det er makt, er det motstand, og likevel, eller snarere på grunn av dette, befinner denne motstanden seg aldri i en utvendig posisjon i forhold til makten» (Foucault 1976, i Røyseng, 2007:95). Lokale myndigheter er den nærmeste autoritet for distriktskunstnere. Sosialantropolog Tian Sørhaug skriver om autoritet at dette er:



«...Den sammensatte kvaliteten ved relasjoner som får mennesker til å sette sin egen vilje og sitt eget skjønn til side og gjøre det de oppfatter at noen andre (eller noe annet) har sagt eller kommunisert. For at det skal være meningsfylt å snakke om autoritet, må denne tilsidesettelsen ha en frivillig dimensjon» (Sørhaug, 2004:41).

Kunstnerne godtar lokale myndigheters autoritet, og bidrar mer eller mindre aktivt med sin virksomhet til relasjonene mellom dem. Dette er basert på et samtykket og frivillig forhold, hvor kunstnere får sitt, og lokale myndigheter får sitt. Maktforholdet mellom myndighetene og de regionale kunstnerne er preget av et gi-og-ta-forhold, som Abbing også framhever: «Society gives to art and art 'takes' from society» (Abbing, 2002:194). Det betyr likevel ikke at dette forholdet er likeverdig, selv om det ikke er preget av en fullt så kynisk utnyttelse, som Bourdieu, i enkelte tekster, ser ut til å hevde. Abbing skriver: «Many participants in the arts economy are worse off than they would have been had they chosen other occupations» (Abbing, 2002:284). Men han framhever også: «However ill informed potential artists may be, they have a choice; they could choose another profession» (Abbing, 2002:287). Det er viktig å huske at vi alle har et valg, også kunstnere, til å velge både yrke og bosted. Hvor realistisk denne frie viljen er, når alt kommer til alt, har jeg dessverre ikke rom for å diskutere i denne oppgaven. Tilsynelatende ser det i alle fall ut til at begge parter er interessert i å ivareta forholdet mellom giver og mottaker, mellom kommunal forsørger og kunstnerisk identitetsbygger, og mellom symbolsk kapital og økonomisk kapital.

Jeg har i dette avsnittet forsøkt å vise hvordan legitimeringsstrategiene henger sammen med strukturelle forhold innenfor kunstfeltet, og hvordan kunstfeltet og myndighetene fungerer i et gjensidig gi-og-ta forhold, hvor ulike former for makt spiller en viktig rolle. Det er tilsynelatende slik at norske myndigheter opplever en desentralisering av kunst og kultur som en viktig forutsetning for å opprettholde en bosettingsstruktur som ligner den vi har i dag, opprettholde status quo, så å si. Eller som innledningen til dette avsnittet sier: «Ecclesia materialis significat ecclesiam spiritualem (Den materielle kirke manifesterer den spirituelle kirke)» - det er umulig å tenke seg et byggverk uten innhold - en by uten kultur og kunst er rett og slett ikke akseptabelt eller mulig, og derfor kan selv småbypolitikere, uten noen form for finkulturell bakgrunn, finne legitimeringsstrategier som passer, desom hun ønsker å rydde plass til kulturen på kommunebudsjettet.

## 2.5 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg forsøkt å danne et teoretisk grunnlag for å svare på problemstillingen « Hva slags offentlig støtte mottar kunstfeltet, sett i et sentrum-periferi-perspektiv, og hvordan legitimeres støtte til kunst? ».

Først ønsket jeg å se nærmere på hvilke kunstdefinisjoner som var relevante for å belyse forskjellen mellom regionale og Oslo-baserte kunstere. Jeg fant at kunst er hva kunstinstitusjonen definerer som kunst, og at kunstinstitusjonen selv blir den viktigste kunstprodusenten, når den setter sitt anerkjennende stempel på artefakter som bringes inn i institusjonen. Dermed blir det viktig for de som ønsker å oppfattes som kunstnere, å oppholde seg i kunstinstitusjonens nærhet. Anerkjennelse, og deltakelse i kunstdiskursen, er viktige kriterier for å defineres som kunstner. Ved å bo i Oslo blir man lettere anerkjent, og man deltar også i den viktigste kunstdiskursen i landet.

Videre spurte jeg hvordan vi skal forstå begrepet kunstfelt for å gi en god beskrivelse av hvordan Oslo-baserte kunstnere og regionale kunstnere legitimerer sin eksistens. Jeg viste til flere definisjoner av begrepet kunstfelt, deriblant Bourdieus tanker om sosiale felt som kamparena, hvor det utspilles ulike maktkamper. De Oslo-baserte kunstnerne er «innenfor» maktsfæren i kunstfeltet, mens de regionale kunstnerne er «utenfor». Oslo-kunstnerne reproducerer Oslos status som kunsthovedstad, på bekostning av regionene. Den indre dynamikken i kampen hindrer at begge vinner. Jeg hevdet at regionene blir utenfor, *fordi* Oslo-området er innenfor. Oslo-baserte kunstnere finner lettere en plass i det eksklusive kretsløp enn regionale kunstnere, og de er blant de sentrale aktører i norsk kunstfelt. En statlig stipendordning er symbolsk anerkjennende, og tildeling av et statlig arbeidsstipend, eller garantiinntekt, gir både en symbolsk og en økonomisk gevinst. Majoriteten av dem som mottar statlige og nasjonale stipender bor i Oslo. Jeg hevdet derfor at Oslo-baserte kunstnere oppnår en høyere symbolsk og økonomisk gevinst, enn regionale kunstnere. Dette begrunnet jeg med at de mottar flere av de høyest rangerte stipendene, de beveger seg oftere i kretser hvor sjansen for å bli en del av den definerende diskursen er størst, og de befinner seg nærmere de institusjonene som tildeler anerkjennelse. Jeg hevdet derfor at Oslo-baserte kunstnere er «innenfor», både i kraft av diskurs, og økonomi. Høy symbolverdi øker også økonomisk verdi. Oslo-kunstnere som rangerer høyt i det eksklusive hierarkiet, innehar derfor både symbolsk kapital, kulturell kapital og økonomisk kapital.

Jeg har forsøkt å vise hvordan de ulike aktørene innenfor kunstfeltet legitimerer støtte til kunst og kultur. Det er en kombinasjon av ulike argumenter som ser ut til å være konsentrert om følgende hovedlinjer: Kunsten utsettes for markedssvikt, den generelle utviklingen med høye kostnader for arbeidskrevende produksjon fører til at kunstproduksjon stadig blir dyrere, og fører igjen til et behov for subsidiering. Rekrutteringspool er framhevet, siden ingen vet hvem av rekruttene som ender opp som stjerner. Kunstnere må støttes fordi en av dem kan seile opp som vinner, og gi avkasting på investeringen. Formynderargumenter er mye brukt som legitimeringsstrategi: Folk vet ikke sitt eget beste, og «noen» som vet bedre, må sørge for å opprettholde tradisjonell, høyere kultur, og så må denne spres utover befolkningen som et kultiverende element. I tillegg hevdes det at kunst og kultur gir positive ringvirkninger, og verdiskaping. I tillegg hevdes det at støtte til kunsten skaper og synliggjør støttegiverens giverevne, identitet og maktposisjon.

Legitimeringsstrategiene som jeg har nevnt over, og kombinasjoner av disse, står sentralt når vi ser på hva slags forhold det regionale kunstfeltet har til økonomi. Sentralt i diskusjonen er kunstens heldige og oppdragende virkning på det menneskelige sinn, tilhengerne av dette synet mener at kunst er «godt for oss», dette gjør at vi alle bør eksponeres for kunst. Jeg viste til at regioner og kommunale myndigheter også fokuserer på forestillinger om at trivselsfaktoren øker med et bredt kulturtilbud, og at kommunen blir et godt sted å bo, når kulturtilbudet er bredt. Ringvirkningene av støtte til kultur antas å være mer næring, bedre omdømme og flere ressurspersoner. Jeg viste deretter til forskning som tegner et annet bilde: Kommuner som bruker mye penger på kulturtilbud, ser ikke ut til å være mer attraktive enn andre kommuner. Mennesker som er brukere av finkultur, ville antakelig gjort det uansett, og de som ikke er brukere av finkultur, ville heller antakelig ikke bruke den mindre eller mer, uavhengig av støttenivå. Kunstnere som får stipend, ser ikke ut til å klare seg bedre enn dem som ikke får stipend. Markedet svikter ikke bare fordi produktene, kunsten, er vanskelig å omsette, men også fordi det er mange produsenter.

De omtalte legitimeringsstrategiene bidrar også til å reprodusere myter om kunsten. Jeg hevdet at forestillingen om kunstens autonomi forsterker myten om at kunsten er mer opptatt av symbolske verdier enn av økonomiske. På bakgrunn av dette hevdet jeg at det tegnes et bilde av kunsten som uselvstendig og sårbar. Kunstfeltet selv bidrar til å tegne et bilde av eget felt som preget av risiko, flaks og uflaks, irrasjonalitet og fattigdom. Dette gjør kunsten tilsynelatende avhengig av hjelp fra storsamfunnet. Jeg lurte derfor på om det er et gjensidig avhengighetsforhold, mellom regionale myndigheter og regionale kunstnere, og hva slags maktforhold som kunne avdekkes i disse

relasjonene. Jeg fant at regionale kunstnerne ekskluderes fra den innerste sirkel i det nasjonale kunstfeltet, og hevdet, på bakgrunn av dette, at regionale kunstnere derfor bygger opp egne, lokale hierarkier. Dette mente jeg er nødvendig for å differensiere innenfor feltet, og ekskludere de som ikke er verdige til å motta fylkesstipend og liknende heder. Samtidig hevdet jeg at det regionale kunstfelt preget av mindre konkurranse og risiko, men også et lavere kunstnerisk dreiemoment, og at regionale kunstnere er bevisst på at den symbolske kapitalen er samlet i Oslo-regionen. Jeg hevdet at regionale kunstnere produserte et motsvar til dette i en uttalt lokalpatriotisme. I tillegg hevdet jeg at kommunene søker å synliggjøre sin egenart ved å gi gode vilkår for sine egne kunstnere. Dette betyr at distriktskunstnere kan fungere som skapere av og ambassadører for stedsidentitet. Jeg hevdet videre at regionale myndigheter tar del i den symbolske kapitalen som kunstfeltet besitter, ved å bruke sin økonomiske og politiske makt til å erobre kunsten. Til gjengjeld blir kunsten eksponert og finansiert. Tilsynelatende ser det ut til at begge parter er interessert i å ivareta forholdet mellom giver og mottaker. Jeg framhevet at dette gjensidige «gi og ta»-forholdet tilsynelatende er frivillig, men at det er basert på sosiale reproduserte strukturer som er så innarbeidet i samfunnet vårt at vi ikke legger merke til dem.

I kapittel 4 vil jeg nærme meg de samme spørsmålene som jeg har stilt her, men fra en annen vinkel. Jeg skal se nærmere på hva aktørene selv mener om alt dette, når jeg går inn i analysen av de samtale jeg har hatt med både Oslo-baserte og regionale kunstnere, og lokale myndigheter. Jeg skal også se nærmere på tallmateriale som forteller noe om hvordan det norske kunstkartet ser ut. Men først skal jeg si litt om hvordan jeg har gått fram, og hvilke metoder denne oppgaven bygger på.

# Kapittel 3: Metodikk

## 3.1 Innledning - forskningsprosessen, en personlig prosess

Hensikten med dette kapittelet er å gi en framstilling av den forskningsprosessen som avsluttes med denne rapporten. Som det framgår av det første kapittelet, kan jeg kan med handa på hjertet si at det har vært en lang prosess, i ordets rette forstand. Forskerrollen er en mektig rolle å ikle seg. Som forsker får man makt til å definere og analysere deler av vårt samfunn og våre liv. Dette kan få konsekvenser som man må være bevisst. Det er vanskelig å opptre reflektert og bevisst i rollen som forsker. Jeg opplevde ofte i intervjusituasjonen at det kunne være vanskelig å forholde meg til emnet på en distansert måte. Jeg er en engasjert person, og det har vært en øvelse i selvdisciplin å lytte og opptre tilbaketrukket under intervjuene. Men det har vært verdt det, jeg har lært at det i mange situasjoner kan være veldig positivt å lytte, ikke bare snakke. Det er noe jeg er veldig takknemlig for å ha lært, og jeg har et håp om at denne egenskapen er blitt med meg videre i jobb og privatliv.

Roller som forsker innebærer også at man skal forsøke å innta en distansert holdning til forskningsobjektet. Elstad og DePaoli skriver: «Kunstnere har i sin utdanning blitt formet og sosialisert inn i bestemte kunstideologier, og når de kommer ut, er de som fisken i vannet, de merker ikke at de svømmer i vannet (kulturen) fordi den er blitt en del av dem» (Elstad og DePaoli, 2008: 86). Dette kan like gjerne gjelde for forskere. Gjennom treningen i å holde seg over vannet, registrerer man kanskje ikke at også dette kan bli en del av personligheten, og at kontinuerlig trening i å stå på avstand med et kritisk blikk, kan vel så gjerne føre til at man glemmer den gløden som oppstår når man lar seg engasjere. I skrivesituasjonen spiller også andre faktorer med, i forskertradisjonen er det en rekke konvensjoner man må forholde seg til, for å drive fram et troverdig og godt produkt. Man har forhåpentlig tids hjelp og mulighet til å gjennomgå teksten i flere omganger. Mitt håp er derfor at teksten gjenspeiler prosessen jeg har gått gjennom på veien til mastergrad. Samtidig går livet forbi, og påvirker også forskeren. Jeg er ikke lenger den jeg var da jeg begynte dette arbeidet, og det er ikke samfunnet rundt meg heller.

I dette kapittelet har jeg i hovedsak benyttet meg av boka «Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode» av den norske sosiologen Asbjørn Johannesen m.fl., og boka til professor i religionssosiologi, Pål Repstad: «Mellom nærhet og distanse - kvalitative metoder i samfunnsfag». Disse to bøkene, samt egen erfaring, diskusjoner med andre, metodekurs og forelesninger på

kulturstudiene har gitt meg en bakgrunn for metodevalg, og framgangsmåte, i undersøkelser og analyser.

### 3.2 Forskningsdesign

Det er i hovedtrekk to metodiske tilnærminger som anvendes i samfunnsvitenskapen: Kvalitative og kvantitative tilnærminger. Kvalitative metoder er anvendt oftere i forskning hvor problemstillingen er preget av åpenhet, og hvor man ønsker fyldige beskrivelser av menneskelige fenomen, mens kvantitative tilnærminger kartlegger utbredelsen av ulike fenomener (Johannesen m.fl, 2008: 36). Ved å velge kvalitativ metode, kan man få en spesiell innsikt i kvalitative meningssammenhenger som ikke kan fullt ut forklares ved å kun støtte seg på kvantitative undersøkelser. Mens kvantitative undersøkelser sier noe mer objektivt, eksempelvis om hvor hyppig et fenomen opptrer i samfunnet. Jeg har valgt å gjennomføre begge deler. En kvalitativ undersøkelse, i kombinasjon med analyse av kvantitative målbare størrelser. Materialet jeg har undersøkt, er for det meste samlet inn av andre, det vil si at jeg bruker sekundært materiale, bortsett fra undersøkelsen om ulike støtteordninger i regionene. Denne har jeg utført selv, basert på materiale hentet fra internett.

Den kvalitative delen av undersøkelsen er en tverrsnittundersøkelse, med enkeltcasesdesign og flere analyseenheter. Dette forskningsdesignet er beskrevet av Johannessen m.fl. i boka «Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode». En tverrsnittundersøkelse (cross-sectional study) er en undersøkelse som gjennomføres på ett gitt tidspunkt (Johannesen m.fl., 2008:358, 74). På grunn av min sykemelding ble dette tidspunktet litt lenger enn jeg planla. I stedet for å fullføre intervjuene over en tre-måneders periode, gikk det derfor 2,5 år mellom første og siste intervju. De strukturene jeg undersøker, endres imidlertid ikke spesielt hurtig, og det var heller ingen dramatiske utviklinger på feltet i undersøkelsesperioden. Jeg føler meg derfor rimelig trygg på at det lange tidsintervallet ikke har innvirket nevneverdig på oppgavens validitet.

Alternativt kunne jeg ha gjennomført en longitudinell undersøkelse. Jeg kunne også valgt et etnografisk design, og utført feltobservasjoner som ikke-deltakende observatør (Johannesen m.fl., 2008: 88). Feltarbeideren observerer menneskers handlinger og umiddelbare reaksjoner direkte i den aktuelle situasjonen. Dette kan gi både innsikt og utdypende informasjon (Repstad, 2007: 33). Samtidig risikerer forskeren at det oppstår en distanse mellom forsker og dem hun forsker på. Distansen gjør forskningsmålet til objekt, og vil nok skape en større forskningseffekt. I mitt tilfelle var observatørrollen vanskelig, også rent praktisk. Det kunstmiljøet jeg undersøkte, er et nokså lukket samfunn, bokstavelig talt. Alle atelierene jeg besøkte, er stengt for offentligheten. Når jeg

skulle gjennomføre intervjuer, måtte jeg ringe opp kunstneren og be han eller henne om å låse meg inn i bygget. Kunstnerne fortalte også at de sjelden lot noen komme inn i verkstedene – de ønsket ikke å vise halvferdige produkter, eller bli forstyrret i arbeidet. Dette henger nøye sammen med deres syn på kunsten, som jeg vil komme tilbake til. Derfor forkastet jeg disse metodene som uegnede, også fordi de også er svært kostnadskrevende i form av tid og ressurser. Sett i forhold til resultatet er det ikke sikkert dette ville lønne seg. Jeg kunne også ha gjennomført tekstanalyser. Dette ble vurdert, men forkastet, da jeg var opptatt av direkte tilgang til aktørenes egne holdninger. Det kunne imidlertid vært interessant å se på søknader og utlysningstekster, og analysert dette, noe man godt kan gjøre dersom man ønsker å gå dypere inn i tematikken, på et tidspunkt. Med en tverrsnittanalyse belyste jeg problemstillingen og forskningsspørsmålene på en måte som ga rom for justeringer underveis. Kvalitative metoder er fleksible og ofte godt egnet til undersøkelser som søker å forstå et fenomen og dessuten velegnet når utgangspunktet er en uklar problemstilling. Slike undersøkelser kjennetegnes ofte av at man åpner for at problemstillingen kan utvikle seg ettersom man oppnår større innsikt i et spørsmål. Jeg startet mine undersøkelser med en problemstilling, og justerte den etter som intervjuene og skriveprosessen skred framover. Jeg nevnte hvorfor jeg ikke valgte å gjennomføre en etnografisk undersøkelse: Oppgaven som observatør og «flue på veggen» ville være svært vanskelig, og samtidig ville det også påvirket både kunstnerne og oppgaven i alt for stor grad. Jeg vil likevel påstå at en viss grad av feltobservasjon uansett inngår i de fleste kvalitative metoder, siden forskeren nærmest automatisk observerer når hun er til stede i lokalitetene, med aktørene, i situasjonen. Repstad skriver at «et viktig prinsipp ved kvalitativ forskning: (er) at forskeren prøver å bli klar over, og noterer underveis, hvordan han eller hun virker på aktørene» (Repstad, 2007:69). Jeg valgte derfor å skrive feltnotater fra intervjuene (Repstad, 2007:64). Notatene ble nedtegnet, noen ganger under, men helst umiddelbart etter intervju. Dokumentasjon i form av feltnotater er et viktig bidrag i datasamlingen, og utdyper tolkingen av den enkeltes utsagn (Johannesen, 2008: 99).

Et kvalitativt forskningsintervju er en form for samtale, som har en struktur og et formål (Johannesen, 2008:135). Intervjuene ga meg et godt innblikk i aktørenes egen opplevelse, og mulighet til å utvikle en dypere forståelse, i forhold til problemstillinga. Kvalitativ metode har selvfølgelig også sine svakheter, som særlig dreier seg om mulighetene for generalisering og validering. Informasjonen jeg har fått fram, sier for øvrig bare noe om gitte menneskers personlige opplevelse, på et gitt tidspunkt, i en liten del av verden. En så begrenset undersøkelse gir selvfølgelig begrensede muligheter for generalisering. Men i sammenheng med de kvantitative

undersøkelsene, og når denne oppgaven sees i sammenheng med andre undersøkelser på feltet, oppstår en fasettert mosaikk av virkeligheten, et speilbilde av en kontingent og sammensatt verden.

Cultural studies i Norge har en orientering mot kritisk forskning, basert på konstruktivistisk teori. Det kan se ut til at det ofte anbefales kvalitative metodevalg innenfor denne forskningstradisjonen. Pål Repstad hevder at man kan spore verdisyn bak metodevalg, og at kvalitativ metode i en del tilfeller velges fordi forskerne opplever en tvang til å utfordre og kritisere det etablerte syn eller gi stemme til antatt svake grupper (Repstad, 2007: 21). Som nevnt tidligere vil utgangspunktet i den kritiske forskningstradisjonen også legge visse verdimeslige føringer for denne oppgaven. Men for å synliggjøre at slutningene mine er basert på etterprøvbare fakta, valgte jeg en form for metodetriangulering, som besto av følgende:

- Kvalitative intervjuer - intervjuer med informanter som hadde kjennskap til tematikken
- Kvantitative undersøkelser - innhentet tallmateriale
- Feltobservasjoner - nedtegning av observasjoner i møtet med kunstfeltet, ved ulike anledninger

### **3.3 Utvalgsstrategi**

For de kvalitative undersøkelsene, valgte jeg som hovedcase et kommunalt opprettet atelier- og verkstedfellesskap, som jeg har kalt «Fellesskapet». Dette er opprettet for kunstnere innenfor ulike sjangre, lokalisert i en mellomstor kommune (ca 50 000 innbyggere) på østlandet, her kalt «Lilleby». Fellesskapet ble etablert relativt nylig (under 10 år siden), og etableringen var et ledd i en byutviklingsstrategi, etter at kommunen mistet en hjørnesteinsbedrift. Samtidig var dette en del av kommunens relativt store satsing på profesjonell kunst. Caset ble valgt av flere grunner:

- Etableringen skjedde for få år siden, det gjorde det mulig å få informanter som var med på etableringsprosessen, og som kjente argumentene for og mot etablering.
- Fellesskapet er støttet av kommunale myndigheter på flere måter, både ved direkte subsidiering av husleie, tilrettelegging av lokaler, utdeling av stipender, og indirekte ved et tett samarbeid mellom kommunen, fellesskapet og det regionale kunstnersenteret, som også kontrollerer innkjøpsordningen og utsmykning av offentlige bygg i kommunen.



- Kunstnerfellesskapet har en sammensetting av kunstnere på et høyt regionalt nivå, som også er representativt for denne gruppen: Det er både menn og kvinner og flere aldersgrupper representert.

Jeg intervjuet 5 kunstnere fra kunstnerfellesskapet. Av disse var to menn og tre kvinner, i alderen 35-65 år. Alle arbeider profesjonelt som kunstnere, de har kunstutdannelse og medlemskap i Norske Billedkunstnere eller tilsvarende organisasjoner. Dette er en forutsetning for å få verkstedplass i fellesskapet.

Jeg valgte fire informanter fra kommunale myndigheter, to politikere og to byråkrater, altså var både kommunens administrative og politiske ledelse representert. Dette var konstituert kultursjef, prosjektleder for kunstnerfellesskapet, ordfører og leder av hovedutvalg for kultur og undervisning.<sup>2</sup> Disse valgte jeg fordi:

- De har nære bånd til fellesskapet som er hovedcase, enten ved å administrere eller finansiere det gjennom å inneha politiske og administrative ledende stillinger.
- Alle var tett på i prosessen med å opprette, og opprettholde, fellesskapet som er valgt som hovedcase.

Jeg har ikke valgt å intervju nasjonale portvoktere eller representanter for nasjonale myndigheter. I ettertid ser jeg at slike intervjuer ville gi større dybde i oppgaven, og ved en annen anledning ville jeg absolutt intervjuet denne gruppen.

For å få et enkelt komparativt perspektiv valgte jeg å intervju 3 informanter, hvorav to deltok i et privat kunstnerfellesskap, og en kunstner som arbeidet alene, alle i Oslo. Disse tre informantene er godt etablerte og profilerte kunstnere på nasjonalt nivå, med kunstfaglig utdannelse og medlemskap, alle har mottatt flere stipender og to av dem har såkalt garantert minsteinntekt (GI), det vil si at alle regnes som profesjonelle etter de kriterier som er nevnt tidligere, blant annet med referanse til undersøkelser om kunstneres levekår. Alle disse informantene var kvinner, i alderen 40-65 år. Jeg valgte disse informantene fordi:

- Alle har mottatt, eller mottar, det jeg anser som betydelig offentlig støtte (det vil si garantert minsteinntekt eller andre relativt store stipender).

---

<sup>2</sup> I perioden da oppgaven ble skrevet ble strukturen i kommunen lagt om. Det var derfor en konstituert stilling som kultursjef og Hovedutvalg for kultur og utdanning ble senere endret.

- Alle holder høyt nivå på nasjonal skala, og har nasjonal status.
- Alle har arbeidet som profesjonelle kunstnere i mange år, og kjenner feltet godt.

Tabell 1 Informantene

Informant	Beskrivelse	Alder	Geografi
«Eva»	Billedkunstner	ca 60	Regional
«Lise»	Tekstilkunstner	ca 45	Regional
«Kjetil»	Kunstner, ulike sjangre	ca 65	Regional
«Willy»	Kunstner, ulike sjangre	ca 35	Regional
«Sølvi»	Smykkekunstner	ca 55	Regional
«Kristin»	Billedkunstner	ca 60	Oslo
«Kate»	Billedkunstner	ca 45	Oslo
«Stine»	Billedkunstner	ca 65	Oslo
«Gro»	Konstituert kultursjef	ca 45	Kommunal
«William»	Prosjektleder	ca 45	Kommunal
«Henrik»	Leder HOKU	ca 50	Kommunal
«Pål»	Ordfører	ca 65	Kommunal

Informantene mine har en høy gjennomsnittsalder. Årsaken til dette er naturlig nok at man ofte ikke opparbeider seg slike posisjoner, før man har noen års erfaring. Jeg har ikke intervjuet nyutdannede kunstnere, fordi jeg regnet ikke med at den gruppen har lang erfaring med kunst som levevei. Jeg ser nå i etterkant at det kunne jeg ha gjort, da mange unge, lovende kunstnere ser ut til å komme greit inn i det eksklusive hierarkiet. Da ville oppgaven selvfølgelig fått et annet preg. Det er en overvekt av kvinnelige kunstnere i et misforhold på 2 mot 6. Dette kan representere en svakhet ved undersøkelsen og bør tas med i betraktning når man gjennomgår analysen.

### 3.4 Etiske avveininger

Et forskningsprosjekt som dette regnes ikke for å være av veldig sensitiv art. Derfor kan man kanskje undres over om det er nødvendig å gjennomføre full anonymisering. Anonymisering er ofte et mer naturlig valg i undersøkelser rundt tabubelagte eller personlige problemstillinger. Jeg har likevel valgt å anonymisere informantene mine. Det er to grunner til dette. Det ene er at flere av informantene selv ønsket det. Slike hensyn skal man ta. Den andre grunnen er forbundet med oppgavens generaliseringspotensial. Ved å anonymisere alle informanter, i tillegg til kunstnerfellesskapet og byen jeg skriver om, vil oppgaven oppleves som mer generell for leseren. Jeg tror at de konklusjonene jeg trekker her, vil ha relevans også for andre steder i Norge. Derfor vil jeg plassere problemstillingen foran, og personene i bakgrunnen, for lesernes bevissthet.

Jeg har derfor valgt å gi informantene fiktive navn, fordi anonymiseringen bidrar til at oppgaven blir mer allmenngyldig. Hvis jeg hadde brukt riktige navn på personer og steder, ville oppgaven fått et preg av å være for spesifikk, og leseren ville ikke fått samme opplevelse av at «dette kunne vært hvorsomhelst».

### 3.5 Datainnsamling

Den kvantitative delen av undersøkelsen ble gjennomført ved å innhente tallmateriale fra andres undersøkelser. Jeg har gått gjennom materiale fra ulike bøker og tekster som omhandler det norske kunstfeltet, både historisk og i dag. Deretter valgte jeg ut det som oppleves som mest relevant for problemstillingen. Det kvantitative materialet er også grunnen til at jeg har valgt å skrive såpass utførlig om synet på kunstfeltet, hvordan andre opplever kunstfeltet, og hvordan dette presenterer seg selv. Uten en beskrivelse av dette, ville tallmaterialet ha mindre verdi. Jeg har også gått gjennom et større antall nettsider for å finne både tallmateriale rundt tildelinger, og skriftlige beskrivelser av støtteordninger. Fylkenes nettsider er en interessant kilde til informasjon om de ulike støtteordningene. Her presenteres kulturstøtte på en måte som minner om markedsføring. En rekke fylker «selger» sine tjenester, herunder stønad til kunst og kultur, på en måte som ligner bedrifters markedsføring av produkter og tjenester. Det kan se ut som om det offentlige er opptatt av å synes i internettjungen, hvor det er egne normer for hvordan ting skal presenteres.

De kvalitative undersøkelsene ble gjennomført som følger: Den første kontakten med informantene ble gjort via e-post eller telefon, hvor jeg presenterte prosjektet og ba om samtykke til intervju. Informantene fikk deretter tilsendt en e-post med samtykkeskjema og informasjon om prosjektet, og

jeg hadde også dette med ved intervju, slik at alle kunne skrive under på samtykke i forbindelse med intervjusituasjonen. Alle informantene har skrevet under på at de deltar frivillig i prosjektet. Prosjektet ble på forhånd godkjent av Norsk Samfunnsvitenskaplig Datatjeneste (NSD), og informantene ble informert om dette. Intervjuene ble for det meste foretatt på informantenes arbeidssted, det vil si kontorer og atelier.

Jeg startet intervjuene senhøsten 2009, og de siste intervjuene ble foretatt vinteren 2012.

Datainnsamlingen ble altså foretatt over en periode på nesten 2,5 år. Årsaken til at dette var som nevnt at jeg fra mai 2010 slet med dårlig helse, og jeg gjorde ingen intervjuer i perioden mai 2010-januar 2012. Det lange avbrøkket var en indirekte årsak til at jeg forkastet intervjuguiden som jeg utarbeidet til de første intervjuene. I den pausen som oppsto fikk jeg god tid til å resonnerer over oppgaven, og jeg endret og forbedret problemstillingen, og utarbeidet andre spørsmål. I de siste intervjuene forsto jeg også bedre hvordan jeg skulle stimulere informantene mine til å resonnerer over tematikken, og når jeg har gjennomgått svarene, ser jeg at de siste intervjuene har langt bedre kvalitet enn de første. Jeg foretok semistrukturerte intervjuer, med noen forhåndsdefinerte spørsmål, men jeg stilte ikke alle informantene de samme spørsmålene. Det positive ved den frie formen er at informantene fikk mye spillerom, og de kunne utdype argumentasjonsrekker, og gå i dybden på viktige temaer. Det negative ved formen er at jeg ikke fikk svar på alle deler av tematikken fra alle informantene. Jeg opplever likevel at jeg fikk en bred og inngående kjennskap til informantgruppens synspunkter. Jeg kunne nok vært tøffere i de første intervjuene, spurt mer direkte spørsmål, og fått bedre informasjon. Men jeg var ikke moden nok, dengang, til å gjøre det på en vellykket måte. Jeg la opp de første intervjuene med en frykt for å stille pinlige spørsmål, om økonomi og personlige forhold til kunst. Det hadde jeg ikke behøvd å bekymre meg for, for informantene mine ville gjerne dele også slike tanker med meg. Slike ting lærer man underveis. Under intervjuene hadde jeg notatbok for hånden, som jeg brukte for å notere ned ting jeg ville komme tilbake til under intervjuet, samt feltnotater. Jeg tok ikke diktat av det som ble sagt. I stedet anvendte jeg en digital opptager, som særlig de mannlige informantene ble fascinert av. Men tekniske innretninger har dessverre en lei tendens til å slutte å fungere, akkurat når det passer som dårligst. Midt i ett av intervjuene måtte jeg gå over på en nødløsning, min smarte telefon, og det viste seg å være såpass vellykket at jeg etter det brukte bare telefonen til å ta opptak med. Jeg opplevde stort sett selve intervjusituasjonen som avslappet og at informantene var villige til å dele med meg de tankene de hadde om temaet. Etter intervjuene skrev jeg ut intervjuet i sin helhet, fra opptakene. Disse utskriftene er slettet i etterkant, i likhet med opptakene, jamfør forskningsetiske

retningslinjer. Jeg lot ingen av informantene få vite problemstillingen på forhånd. Repstad argumenterer for at forskeren ikke bør gi informantene mulighet til å spille taktisk, i forhold til egne agendaer, og at det derfor kan være lurt å ikke avsløre hele problemstillingen før intervju (Repstad 2007:45). Ved å velge denne strategien fikk informantene få muligheter til å forberede sine svar, og følgelig svarte de forhåpentligvis både impulsivt og ærlig på spørsmålene, i alle fall var det mitt inntrykk etterpå.

### **3.6 Svakheter ved metodikken**

Jeg summerer her noen svakheter ved metodikken og oppgaven generelt. Dette har jeg gjennomgått tidligere, så her er en summarisk oversikt over de svakhetene jeg har adressert:

- Jeg kunne ha valgt noen flere informanter, eksempelvis kunstnere innenfor flere ulike sjangre og kanskje noen flere menn. Den viktigste gruppa som er utelatt er nasjonale portvoktere. Skulle jeg skrevet om igjen, ville jeg ha inkludert en nasjonal kulturpolitiker, samt representanter for Norsk kulturråd og de statlige kunstnerstipendene.
- Sykemeldingen med skrivepausen ga et brudd i oppgavens kontinuitet.
- De første intervjuene var umodne, og jeg burde kanskje vurdert å forkaste dem. Jeg valgte likevel ikke å gjøre det, både av ressurs hensyn, og fordi materialet uansett hadde en viss relevans. Selv om stoffet var umodent, viser det også min utvikling som forsker.
- Den kvalitative formen er veldig vid og åpen, noe som gir rom for modning, men periodevis kan den bli for åpen. Det blir vanskelig å generalisere og metoden må anvendes av en svært reflektert forsker skal stoffet framstå som troverdig.

### **3.7 Oppsummering**

Metodikken er en triangulering mellom kvantitativt tallmateriale, feltobservasjon og et kvalitativt forskningsdesign, inkludert en tverrsnittundersøkelse. Denne er en enkeltcasestudie med flere analyseenheter. Jeg har valgt å anonymisere informantene som har bidratt til oppgaven, for å gjøre stoffet mer generelt. Jeg har diskutert ulike alternative framgangsmåter. Metodevalget ser ut til å være riktig i forhold til problemstillingen, og jeg opplever at de avveiningene som er gjort underveis, har vært fruktbare for oppgaven. Samtidig ser jeg at arbeidet jeg har gjort har noen svakheter, som jeg har gjort rede for. I det neste skal vi se på hvordan intervjuene, og tallene, har

påvirket min drøfting av problemstillingen, idet vi beveger oss inn på analyse av de funnene jeg har gjort.

# Kapittel 4: Funn fra virkeligheten

## 4.1 Innledning

I dette kapitlet skal jeg presentere de funna som jeg har gjort i forbindelse med undersøkelsene mine på det norske kunstfeltet. Som nevnt har jeg innhentet både tallmateriale og funn fra felten. Jeg har funnet både likheter og ulikheter mellom Oslo-baserte kunstnere og regionale kunstnere, og jeg vil presentere disse funna i to bolker. Noen funn tyder på at de to gruppene på noen områder er nokså like, mens de på andre områder er nokså forskjellige.

For å kunne si noe konkret om hva slags offentlig støtte som tildeles kunstfeltet, har jeg først tenkt å presentere en del funn som jeg har gjort ved å se på statistikk og andres undersøkelser. Jeg har undersøkt hvilke støtteordninger som finnes, og hvilke som kommer de regionale kunstnerne til gode. Jeg har også undersøkt hvor mye Oslo-baserte kunstnere mottar av den totale støtten som deles ut. Jeg har størst fokus på billedkunstnere, og har derfor spesielt undersøkt støtte til denne gruppa. Jeg presenterer et utvalg av stipender og andre tilskudd. Dette har jeg valgt for å synliggjøre litt av bredden i den økonomiske bistanden som kunstnerne konkurrerer om. Jeg har ikke gjennomført noen systematisk kartlegging av absolutt all støtte som gis - i antall er dette mange, når man teller med alle små og mellomstore lokale ordninger. Totalt sett deles det ut en god del kultur kroner i løpet av et år, og man må regne med at en del av disse tilfaller kunstnergruppa. Kapasiteten har dessverre ikke strukket til en grundig undersøkelse av alle store og små kommuner i Norge. Jeg gjør derfor oppmerksom på at materialet som presenteres her, ikke er helt uttømmende. Mine funn gir likevel en pekepinn på hvordan pengene kanaliseres fra offentlige myndigheter inn i kunstfeltet.

## 4.2 Hvem er kunstnere, og hva tjener de?

Kulturøkonom Vidar Ringstad skriver i sin bok «Kulturøkonomi», at definisjonsspørsmål er sentrale i empiriske analyser (Ringstad, 2005:192). For å kunne gi gode svar på problemstillingen må jeg finne ut hvem kunstnerne er, hvor de bor, hvilken støtte de får, og hvem som får hvilken støtte. Jeg har gått gjennom mye teori og diskusjoner for å finne svar på dette spørsmålet. Det er ikke nok å ha gått på kunstskole, eller å ha et atelier i garasjen. Kunstnere er ikke som leger: Når man har fullført medisinstudiet, er man enten praktiserende eller ikke praktiserende lege. Det er mange kriterier som skal fylles for å defineres som kunstner. Derfor vil tallmaterialet også variere

fra undersøkelse til undersøkelse. De fleste sosiologiske undersøkelser som jeg har sett på, er imidlertid enige om noen kriterier som må fylles for å oppnå status som kunstner. Ringstad skriver eksempelvis at de vanligste 8 kriteriene for å definere kunstnere er: Tid brukt på kunstnerisk arbeid, inntekt fra kunstnerisk arbeid, anerkjennelse blant publikum og andre kunstnere, kvalitet, medlemskap i kunstnerorganisasjon, formell utdanning og egen oppfattelse (Ringstad, 2005:193). Heian, Mangset og Løyland tilføyer et viktig kriterium: Den anerkjennelsen vedkommende har fra kunstfaglige eksperter som kritikere, kunsthistorikere, kuratorer, redaktører, regissører m.fl. (Heian m.fl. 2008:18). Dette er viktige agenter i kunstfeltet, og anerkjennelse fra disse agentene vil derfor være svært viktig for kunstnerne. Uten denne anerkjennelsen vil ikke kunstnerne få tilgang på kunstinstitusjonen: Kunstnerne er avhengige av et apparat rundt seg for å stille ut, for å selge, bli skrevet om og vurdert. Dette apparatet utgjør selve kunstfeltet med aktører som fyller ulike roller, det Becker kaller «art world» (Becker, 2008:1).

Jeg beskrev i avsnitt 2.3 hvordan det blir stadig flere kunstnere som kiver om et relativt lite marked. I «Kunstnerkårsundersøkelsen» fra 2008 estimeres et totalantall på 16 000 kunstnere som er registrert i medlemsorganisasjoner (noen av disse har dobbeltmedlemskap). Som nevnt er 1932 av disse registrert i Norske billedkunstnere (Heian m.fl., 2008:42). Undersøkelsen har tatt for seg et utvalg på 2803 kunstnere, hvorav 17 % er ikke aktive kunstnere (Heian m.fl., 2006:52). Jeg har framhevet billedkunstnere i denne oppgaven. Skapende kunstnere tjener lite. I følge Mangset, i rapporten «Kunstnerne i sentrum», hadde billedkunstnere i Oslo-regionen kunstneriske inntekter på gjennomsnitt 29337,- NOK/år, mens kunstnere i resten av landet hadde kunstnerisk inntekt på gjennomsnittlig 31908,- NOK/år. I tillegg kom stipendinntekter på rundt 33 tusen i begge geografiske områder, samt inntekter av kunstnerisk tilknyttet arbeid (Mangset, 1998:87).

Jeg har altså funnet at for å defineres som kunstner må man oppfylle en rekke kriterier, av både formell og uformell art, og at anerkjennelse fra portvoktere er avgjørende for å bli en del av kunstfeltet. Jeg fant at skapende kunstnere tjener lite på arbeidet sitt, og jeg fant dessuten at kunstnere i Oslo-regionen tjener mindre på kunstnerisk arbeid enn kunstnere i andre regioner. Totalt er direkte inntekter fra kunstnerisk arbeid og stipendinntekter sammenlagt, langt under det man kan leve av, uansett bosted. Tatt i betraktning det generelt høyere kostnadsnivået i Oslo-regionen, vil det dermed være enda vanskeligere å overleve som kunstner her.



### 4.3 Hvor er det regionale kunstfeltet?

Norske kunstnere bor i hovedsak i storbyer, og de fleste bor i Oslo-regionen. I følge Mangsets undersøkelser i rapporten «Kunstnerne i sentrum», bodde den gang (1998) 34 % av billedkunstnerne i Oslo by, totalt 43 % i Oslo-regionen, mot bare 9 % av totalbefolkningen (Mangset, 1998:65). I levekårsundersøkelsen 2006, var 22 % av befolkningen bosatt i Oslo. I følge denne undersøkelsen er kunstnerpopulasjonen geografisk spredt som følger under (Heian m.fl., 2008:86).

Tabell 2 Fordeling av kunstnerpopulasjon på bosted

Bosted	Kunstnerpopulasjonen totalt	Billedkunstnere
Oslo og Akershus	51 %	48 %
Øvrige regioner	49 %	52 %

Kunstnere bosetter seg altså for det meste i storbyen, og spesielt i Oslo-regionen. Det er relativt sett færre kunstnere som bosetter seg i sentrale strøk utenfor storbyene som er nevnt over, og et mindretall velger å bosette seg i gravgrendte strøk, dvs lengre enn 75 min kjøreradius fra et sentrum på min 50 000 innbyggere (Mangset, 1998:66). Samtidig ser vi også at mange skapende kunstnere faktisk bor desentralisert (Mangset 1998:64). Men sammenlignet med befolkningsmønsteret totalt, er det påfallende sentraliseringstendenser blant kunstnerne.

Jeg nevnte som sagt at kunstfeltet består av kunstnerne selv, og av en rekke andre aktører. Disse aktørene er også kunstinstitusjonene. Hvor ligger de viktige kunstinstitusjonene? I følge Solhjell og Øiens undersøkelser, er Norges 48 kunst- og kunstindustrimuseer geografisk fordelt som følger under (Solhjell og Øien, 2012:343-346). Oversikten er delt inn i 7 hovedtyper museum (Solhjell og Øien, 2012:163-164).

Tabell 3 Viktige kulturinstitusjoner, fordelt etter fylke

Fylke	Nasjonalt identitetsmuseum	Regionalt identitetsmuseum	Kunstnermuseum	Kunsthall (nasjonal)	Kunsthall (internasjonal)	Internasjonalt museum	Opplevelse kunstmuseum
Finnmark		1	1				
Troms		1					
Nordland			2				
Nord-Trøndelag		1	1				
Sør-Trøndelag	1	1					
Møre og Romsdal				1			
Sogn og Fjordane			5	1			
Hordaland	2		1				
Rogaland		2	1				
Vest-Agder		1					
Telemark		1	7				
Vestfold				1	1		
Buskerud		1	2				
Oppland		1	1				
Hedmark							1
Akershus			1		1		
Oslo	4		3	1	1	1	

Jeg finner at denne oversikten synliggjør Oslos særstilling i forhold til geografisk lokalisering av kunst og kunstindustrimuseer med nasjonal eller internasjonalt nedslagsfelt.

Min problemstilling omhandler kunstfeltet i et sentrum-periferi-perspektiv. Her er Oslo sentrum, og periferien er regionalt kunstfelt. Det regionale er her avgrenset til alle fylker utenom Oslo. I et komparativt perspektiv har jeg satt alle andre fylker opp mot Oslo, selv om andre storbyer periodevis seiler opp som viktige kunstarenaer. Per Mangset skriver følgende:

De kunstnerne som skal nå fram i første rekke i kampen for symbolsk anerkjennelse innen kunstfeltet, må være til stede og få sine arbeider vist på de arenaer der slik anerkjennelse forvaltes og fordeles. Det vil for en stor del si i det geografiske sentrum, i Norge særlig i Oslo (Mangset, 1998:170).

Dette er en viktig forklaring på hvorfor så mange av billedkunstnerne er bosatt i Oslo-regionen.

Jeg har dermed funnet at kunstnere for en stor del er bosatt sentralt, i større grad enn den øvrige befolkningen, og at de viktigste kunstinstitusjonene også er lokalisert i Oslo. I de teoretiske undersøkelsene mine fant jeg at dette henger sammen med at kunstnerne må være fysisk og mentalt til stede i sentrum, der hvor kunst defineres og symbolsk anerkjennelse deles ut. Jeg finner at dette sentrum, sett med norske forhold, geografisk er lokalisert til Oslo. Den symbolske anerkjennelsen henger også sammen med fordelingen av økonomisk støtte. I neste avsnitt skal jeg se på hvilke støtteordninger som finnes, både for sentrums/Oslo-kunstnere og periferi/regionale kunstnere.

#### **4.4 Hvilke nasjonale støtteordninger eksisterer?**

I dette avsnittet har jeg produsert en oversikt over statlige og nasjonale støtteordninger. Disse er tenkt å skulle tilfalle kunstnere over hele landet, slik overskriften indikerer. De viktigste er:

1. **Garantiinntekt (GI)**, en ordning som tidligere ble tildelt etablerte kunstnere, som et årlig tilskudd fram til pensjonsalder. Som navnet sier, var denne ordningen ment som en garanti for minsteinntekt. Maksimalt kunne kunstnerne motta støtte tilsvarende lønnstrinn 1 i Statens regulativ. Ordningen ble besluttet fjernet i 2012, og videreføres kun for de 488 kunstnerne som mottok tilsagn om dette før ordningen ble avsluttet, fram til disse kommer i pensjonsalder. Ordningen fases nå ut, og det gis ikke nye tilsagn om garantiinntekt. Fra 2014 vil frigjorte midler fra ordningen omgjøres til nye stipendordninger for etablerte kunstnere og seniorkunstnere. I 2011 utgjorde tildelingene rundt 113 mill NOK, mens i saldert budsjett for 2012 var tallet 108 mill NOK (Stortingsproposisjon 1 S 2012-13). Regjeringen tildelte garantinntekten. Jeg kommer til å presentere informantene mine senere, av disse hadde 2 fått tildelt GI.
2. **Arbeidsstipend** tildeles over Kulturdepartementets budsjett og gis for ett til fem år, med et fast beløp som i 2012 var på 196 000,- NOK/år per tildeling. I 2012 ble det tildelt 227 nye arbeidsstipend, og til sammen mottok 286 kunstnere arbeidsstipend dette året (Regjeringen.no, pressemelding nr 23/12).
3. **Andre nasjonale stipender** inkluderer materialstipender, reisestipender og etableringsstipender. Stipendene fordeles av utvalget for Statens kunstnerstipend etter innstilling fra kunstnerstyrte komiteer. Utvalget rådgir også ved tildeling av garantiinntekt og statlige arbeidsstipend. Om stipendene heter det at: «Stipendordninga skal leggje til rette for at enkeltkunstnarar, gjennom å motta direkte tilskot frå staten, skal kunne bidra til eit mangfaldig og nyskapande kunstliv. Ved

tildeling skal det leggjast vekt på kunstnarisk kvalitet og aktivitet» (Utvalget for statens kunsterstipends nettside).

4. Norsk kulturråd administrerer utlysning og tilsagn for kulturrådet, Fond for lyd og bilde, diverse legater og Norsk Kulturfond (Norsk kulturråds nettside). Rådet håndterer altså en rekke midler av ulik karakter:

- Prosjektstøtte: Visuell kunst, teater, dans, barne og ungdomskultur, litteratur, kulturvern, musikk, andre scenekunstiltak, koreografi, tegneserier, markedsføring norsk film/musikk, likestillingsprosjekt innen musikk.
- Musikk: Arrangørstøtte, turné og konsertvirksomhet til profesjonelle musikere, fonograminnspillinger, publiseringsstøtte, ensemblevirksomhet, bestillingsverk, musikkfestivaler, kirkemusikk.
- Kunst: Arena og infrastruktur for utvikling, produksjon og formidling, utstillingsstøtte til kunstnere i etableringsfasen, overføring av kunst og produksjon av ny kunst innenfor ny teknologi (digitalisering), utstyrsstøtte til fellesverksteder.
- Diverse litteratur: Bildebøker for barn og unge, utgivelser på nynorsk, faglitterære utgivelser, faglitteratur kulturvern, barne- og ungdomsblader, litteraturfestivaler, produksjonsstøtte ukesaviser, utgivelser av norske klassikere, støtte over EUs kulturprogram til litterære oversettelser.
- Scene: Scenetekstutvikling, gjestespill, basisfinansiering av scenekunstgrupper, gjenopptakelse av sceneforestillinger.
- Annen støtte: Kulturtidsskrift, manuskriptutvikling, utvikling av profesjonelle dansemiljø, utvikling av museum og arkiv, tilgjengeliggjøring av privatarkiv, arrangørstøtte dans, aspirantordninger, sikringsmidler til musea, forsikring av lånte verk, støtte til samarbeidstiltak med tredjeland over EUs kulturprogram, norsk-islandsk kultursamarbeid.
- Innkjøpsordninger

5. KORO er forkortelse for Kunst i Offentlige Rom, og går også under navnet

«Innkjøpsordningen». Som navnet tilsiser, er dette et faglig organ for kunst i offentlige rom, og

KORO er, i følge egen nettside, landets største kunstprodusent. Det er Kulturdepartementet som utnevner styret, og KORO har registrert rundt 150 kunstkonsulenter som arbeider med å velge ut kunstnere som skal utsmykke offentlige bygg. Konsulentene leder kunstutvalgene, og har særlig kunstfaglig ansvar ved utsmykning i offentlige byggeprosjekter. KORO gir altså ikke ren pengestøtte, men bestiller og kjøper inn kunstverk til eksisterende og nye bygg via kunstkonsulentene (KOROs nettsider).

I dette avsnittet har jeg sett på støtteordninger som kan tilfalle kunstnere over hele landet. Jeg har funnet at støtteordningene er tids- og/eller prosjektbegrenset. De er altså knyttet direkte til kunstnerisk arbeid. Etter at GI er utfaset, er det ingen som får støtte kun fordi de er kunstnere per se, men kunstnerne får støtte til å produsere kunst. Det kan tyde på at et skifte fra kunstnerpolitikk til kunstpolitikk er i anmarsj. Det kan gi ulike konsekvenser, som blant annet noen av mine informanter kommer inn på, og som jeg skal diskutere senere. Først skal jeg undersøke støtteordninger som er geografisk betinget.

#### **4.5 Regionale og lokale ordninger som skal støtte kunstfeltet - hva og hvor mye?**

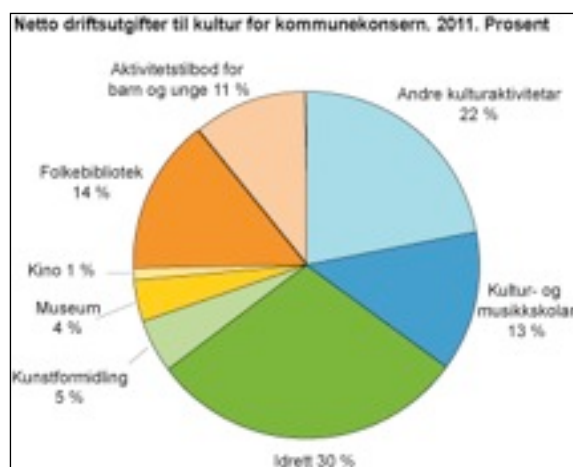
Regionale og lokale ordninger er svært mangfoldige, og jeg har funnet både ordninger som gir rene økonomiske bidrag, samt andre ordninger som er ment å bedre arbeids- og levekår for kunstnere. For å gjøre utvalget tydeligere, har jeg laget en liste over ordninger som fylkeskommunene har opprettet. Jeg inkluderer Oslo i utvalget, selv om Oslo ikke har en egen fylkeskommune. Oslo er her Oslo kommune.

1. Fylkeskommunal kultur/kunstpris: 11 av 19 fylker (inkl Oslo) tildeler årlig kulturpriser og/ eller stipend til lokale kulturpersonligheter, kunstnere og andre, som har gjort seg bemerket på fylkets kunst og kulturscene. Ordlyden i tildelingskriteriene er svært lik fra fylke til fylke. Det fokuseres på mottakerens betydning for fylkets kulturliv, lang og tro tjeneste, eller «ung og lovende» (vedlegg 1).
2. Fylkeskommunale arbeidsstipender, kunstnerstipender og diversestipender: 14 av 19 fylker (inkl Oslo) tildeler ulike kunstnerstipender i ulik størrelse. 7 fylker tildeler arbeidsstipend i en størrelsesorden på kr 100 000,- NOK eller mer per år, tre fylker tildeler mindre arbeidsstipend (vedlegg 1).

3. Subsidiert atelier/verkstedleie og AiR-ordninger (ulike varianter av Artist in Residence): 6 av 19 fylker (inkl Oslo) tilbyr rimelig atelier/verksted, AiR eller utvekslingsordninger med gratis atelier. Alle ordningene er knyttet til fylkeskommunale strategier for utvikling på kunstfeltet, og det hefter forskjellige betingelser (vedlegg 1).
4. Kunstnersentrene: Per i dag er det 15 kunstnersentre i Norge, med regionalt nedslagsfelt. Disse drives av kunstnerne selv, i et fellesskap mellom billedkunstnerne og kunsthåndverkernes distriktsorganisasjoner. En viktig målsetting for kunstnersentrene er økt bruk av kunst. Kunstnersentrene formidler arbeidsoppdrag som kunstneriske utsmykninger og konsulentoppdrag. I tillegg drives utstrakt formidlingsarbeid (Norske billedkunstners nettside).

Jeg finner altså at det er mange ulike ordninger som støtter kunstnere, også på regionalt nivå, og at disse støttetypene er mindre, sammenlignet med de nasjonale støtteordningene, både i omfang og størrelse. I tillegg er de geografisk betinget, det vil si at mottakeren oftest må være bosatt, eller ha sterk tilhørighet til fylket, hvorfra støtten tildeles. Hvor mye penger bruker fylkeskommunene på kunstfeltet? Når fylkeskommuner eller kommuner bruker penger på noe, rapporteres dette inn i et eget register, som kalles KOSTRA. I dette registeret kan man følge pengene som beveger seg i den regionale økonomien. I følge Kostra-oversiktene brukte norske kommuner og fylkeskommuner 1790,- kroner per innbygger til kulturformål i 2011. Kommunale og regionale myndigheter fordeler kulturkronene som vist i diagrammet under (SSBs nettside).

*Fig 1 KulturKOSTRA 2011*



Dette diagrammet er hentet fra KulturKOSTRA, som altså viser fylkeskommunenes og kommunenes utgifter til kulturformål. Fylkeskommunene brukte 1,2 milliarder kroner av netto driftsutgifter til kulturformål i 2011, mens kommunene brukte 8,9 milliarder kroner.

Fylkeskommunane brukte 1,6 prosent av de totale netto driftsutgiftene til kulturformål i 2011.

Kunstformidling og museum er de to områdene som fylkeskommunene bruker mest kulturkroner på. Fylkeskommunene bruker 27,4% av kulturkronene på kunstformidling, mens kommunene bruker 5% til det samme formålet. Til sammenligning fikk idretten 30% av de kommunale kulturkronene samme år, noe som tilsvarte 2,7 mrd kroner. Kommunene brukte 3,9% av sine totale netto driftsutgifter, til kulturformål i 2011 (SSBs nettside). Vi ser også ut fra diagrammet at kommunene prioriterer formidling og opplæring.

Jeg finner altså at kommunene bruker lite på tradisjonell kunst, sammenlignet med fylkeskommunene. Dette kan skyldes at kommunale myndigheter ofte har lite kunnskap om, og derfor prioriterer annerledes, i forhold til andre kulturformål. Idretten får langt flere kulturkroner enn det vi tradisjonelt har betegnet som finkultur, det vil si visuell kunst o.a. Men kommunene bruker også store deler av kulturbudsjettene til opplæring og formidling. Videre fant jeg at regionale støtteordninger er mindre i omfang og størrelse enn nasjonale. Derfor vil jeg hevde at regional støtte er mindre viktig for kunstnerne, både symbolsk og økonomisk, enn nasjonal støtte.

#### **4.6 Hvem får?**

Hvordan er så fordelingen av tildelinger fordelt på bosted? Dette er selvfølgelig et spørsmål som reises kun ved tildeling av nasjonale støtteordninger. De regionale og lokale ordningene er, som nevnt, rettet mot lokalt og regionalt kunstliv, og ordningenes formål hindrer som oftest tildeling utenfor regionen. I følge NOU 4/2013 «Kulturutredningen 2014» er det nå en generell styrking i den geografiske fordelingen av statlige kulturmidler. Men: «På området for billedkunst, kunsthåndverk og offentlige rom har det skjedd lite nytt, ut over planleggingen av det nye bygget for Nasjonalmuseet. Mye av økningen på dette budsjettområdet har gått til den store nasjonale institusjonen på feltet.» (NOU 2013: 4, Kulturutredningen 2014).

Under presenterer jeg funn som viser geografisk fordeling av de største/viktigste støtteordningene:

##### **1. Tildeling av Garantiinntekt (GI), fordelt på kunstnere i Oslo-regionen og andre regioner**

I følge kulturforsker Per Mangsets undersøkelser i rapporten «Kunstnerne i sentrum. Om

sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet» fra 1998, var fordelingen den gang som følger under (Mangset, 1998:106).

*Tabell 4 Fordeling av kunstnere tildelt GI, etter bosted*

<b>Bosted</b>	<b>%-vis fordeling av kunstnere tildelt GI</b>	<b>%-vis fordeling av billedkunstnere tildelt GI</b>
Oslo-regionen	52 %	78 %
Resten av landet	48 %	22 %

I 2012, det siste året da garantiinntekten ble tildelt, mottok 24 billedkunstnere tilsagn om garantiinntekt, av disse bodde 18 i Osloregionen (Regjeringen.no, pressemelding nr 23/12). Det utgjør 75 %. Tallene ser ut til å være nokså konstante. Et spesielt avvik fra hovedregelen om Oslo-dominans i tildeling av GI er den høye andelen av samiske kunstnere som tildeles GI (Heian, m.fl., 2008:7).

## **2. Tildeling av arbeidsstipend, fordelt på kunstnere i Oslo-regionen og andre regioner**

I følge Mangsets undersøkelse fra 1998 er mottakere av arbeidsstipend geografisk konsentrert om Osloregionen, i likhet med kunstnerbefolkningen generelt. Som tabellen viser er det ikke stor forskjell fra mottakere av GI (Mangset, 1998:107).

*Tabell 5 Fordeling av kunstnere tildelt arbeidsstipend, etter bosted*

<b>Bosted</b>	<b>%-vis fordeling av kunstnere tildelt arbeidsstipend</b>	<b>%-vis fordeling av billedkunstnere tildelt arbeidsstipend</b>
Oslo-regionen	52 %	74 %
Resten av landet	48 %	26 %

I 2012 var arbeidsstipendene og arbeidsstipend for yngre, nyetablerte kunstnere regnet som en del av overgangsordningen mens GI blir faset ut. Det ble tildelt 143 arbeidsstipend og 84 arbeidsstipend for yngre/nyetablerte kunstnere (Regjeringen.no, pressemelding nr 23/12).

## **3. Tildeling av diversestipend, fordelt på kunstnere i Oslo-regionen og andre regioner**



Fordelingen av diversestipend var i 2012 som vist i tabellen under (Regjeringen.no, pressemelding nr 23/12).

*Tabell 6 Fordeling av kunstnere tildelt diversestipend, etter bosted*

<b>Bosted</b>	<b>%-vis fordeling av alle kunstnere tildelt diversestipend</b>	<b>%-vis fordeling av billedkunstnere tildelt diversestipend</b>
Oslo-regionen	55 % (254 av 460)	54 % (36 av 66)
Resten av landet	45 %	46 %

Disse utregningene er foretatt av meg, med utgangspunkt i de offisielle tildelingslistene.

Kulturdepartementet har offentliggjort lister over dem som har fått tilsagn. På disse listene står det oppgitt kunstnerens bosted. Jeg har gått gjennom alle navnene og sortert kunstnerne etter bosted.

Dermed har jeg kommet fram til fordelingen som er oppgitt over. Diversestipendene som ble tildelt var i størrelsesorden fra 5000,- til 60000,- NOK.

#### **4. Tildeling av Norsk kulturråds prosjektstøtte, fordelt på kunstnere fra Oslo-regionen og andre regioner**

Jeg har valgt ut de av Norsk kulturråds støtteordninger som er rettet direkte mot individuelle billedkunstnere, og viser her hvordan fordelingen var, mellom regionale kunstnere og Oslo-baserte kunstnere i 2012 (Kulturrådets nettsider).

*Tabell 7 Fordeling av støtteordninger fra Norsk kulturråd, etter bosted og støttetype*

<b>Støtteordning</b>	<b>%-vis tildeling Oslo-regionen</b>	<b>%-vis tildeling regionale kunstnere</b>
Prosjektstøtte utstilling visuell kunst	64 % (41 av 64)	36 %
Utstillingsstøtte til kunstnere i etableringsfasen	36 % (4 av 11)	67 %
Fond for lyd og bilde, prosjektstøtte til visuell kunst	70 % (16 av 23 - 2 ukjente)	30 %

Jeg har også her foretatt utregning av fordeling, men her var ikke bosted oppgitt på tilsagnslistene. Jeg har derfor søkt opp bosted på hver enkelt kunstner som fikk tilsagn, via internett. Deretter er fordelingene sortert som i punkt 3.

Støtteordningene som er nevnt her, er opprettet med mål om å styrke produksjon og formidling av samtidskunst (Norsk kulturråds nettsider). Som tallene viser, er det en stor overvekt av etablerte kunstnere bosatt i Oslo-regionen som mottar prosjektstøtte. Utstillingsstøtte til kunstnere i etableringsfasen er et unntak. De som mottok denne støtten i 2012, og som ikke var bosatt i Oslo, var spredd over hele landet, uten at noen regioner skilte seg særlig ut.

Basert på delvis eldre tall og delvis nye, fant jeg altså at Oslo-baserte kunstnere var i overtall blant dem som mottok tilsagn fra nasjonale støtteordninger, i stort sett alle kategorier.

#### **4.7 Kultur og næring i bygd og by**

I avsnitt 2.3 skrev jeg om hvordan forventninger om økonomiske ringvirkninger påvirker offentlig støtte til kunst og kultur. Ved en gjennomgang av fylkeskommunenes offentlige nettsider, finner jeg tendenser til retoriske koblinger mellom kultur og næring. Anne Espelien og Anne-Britt Gran skriver i rapporten «Kulturnæringens betydning for norsk økonomi. Status og utvikling 2000-2009» at: «Lønnsomheten i kulturnæringen er lavere enn i norsk næringsliv, varierende over tid, og fallende i perioden (2000-2009, min anm.) Lønnsomheten i kulturnæringen følger i liten grad lønnsomheten i norsk næringsliv. Kulturnæringen får med andre ord mindre igjen per omsatt krone enn resten av norsk næringsliv» (Espelien og Gran, 2011:5). Samtidig er det uttalte mål om å skape flere kulturarbeidsplasser, i flere fylker, deriblant Finnmark, hvor målet var 500 nye kulturarbeidsplasser i perioden 2004-2014 (Espelien og Gran, 2011:46). I følge den samme undersøkelsen er andelen bedrifter innenfor områdene kulturarv, kunstnerisk virksomhet og arkitektur, størst i områder med spredt bosetting. Gran og Espelien skriver videre at: «Kulturnæringen er 75 prosent viktigere i Oslo enn i landet som helhet, til tross for at den totale verdiskaping er svært høy i Oslo. En rekke av flaggskipene innen norsk kulturnæring er lokalisert her» (Gran og Espelien, 2011:46). Bakgrunnen for denne påstanden er at Gran og Espelien benytter en balassaindeks, som måler hvorvidt næringen er over- eller underrepresentert i regionen, relativt til landet som helhet, altså et konsentrasjonsmål (Gran og Espelien, 2011: 45). Det Gran og Espelien mener, er at det er totalt sett større konsentrasjon i kulturnæringen i Oslo, enn i landet forøvrig.

Jeg fant altså at selv om kulturnæringene gir lav lønnsomhet, er dette likevel satsingsområder for offentlige myndigheter. Jeg fant også at kulturnæringen i Oslo har en særstilling i forhold til i resten av landet, fordi man finner de største og viktigste institusjonene her.

#### **4.8 En foreløpig oppsummering - eller: Summen av tall**

Det finnes en rekke økonomiske støtteordninger. Av de nasjonale ordningene er Garantiinntekt (GI), arbeidsstipend og diversestipend, samt prosjektstøtte fra Norsk kulturråd de største, både per tildeling og i omfang. Omtrent halvparten av alle kunstnere, og nær 80 % av alle billedkunstnere som mottar GI, er bosatt i Oslo-regionen. 74 % av billedkunstnere som mottar arbeidsstipend, er bosatt i Oslo, mot 52 % av kunstnerne totalt. 54 % av billedkunstnerne som mottar diversestipender er også bosatt i Oslo, mens 55 % av det totale antall kunstnere som mottar diversestipend er bosatt samme sted. Norsk kulturråd fordeler prosjektstøtte hovedsaklig til Oslo-baserte kunstnere, mellom 60 og 70 % av tildelingene går til Oslo. Av de regionale ordningene er de største fylkeskommunale arbeidsstipender, kunstnerstipender og kulturpriser. Disse er det få av - maks tre per fylke som har slike ordninger, og de tildeles kunstnere som har tilhørighet til fylket. Andre viktige regionale ordninger inkluderer Artist in Residence-ordninger eller subsidiert verkstedleie, samt innkjøpsordninger og tildeling av utsmykningsoppdrag fra kunstnersentrene.

Mine undersøkelser konkluderer med at:

- Kunstnere er personer som bruker tid på, og tjener penger på, kunstnerisk arbeid, som anerkjennes som kunstnere av publikum og blant andre kunstnere, som utfører et arbeid av en viss kunstnerisk kvalitet, er medlem i en kunstnerorganisasjon, har formell utdanning, og/eller oppfatter seg som kunstner. Et viktig tilleggskriterium er anerkjennelse av agenter innenfor feltet.
- De fleste kunstnere i Norge er bosatt i Oslo-regionen, og her bor også de fleste som mottar stipend og økonomisk støtte.
- De fleste kunst- og kunstindustrimuseer som har nasjonalt og internasjonalt nedslagsfelt, er lokalisert i Oslo. I øvrige fylker er det kun 3 museer og 3 kunsthaller med nasjonalt nedslagsfelt samlet sett, mot 4 og 1 i Oslo. I Oslo finner vi også ett internasjonalt museum og ett internasjonalt kunsthall. Av sistnevnte institusjoner, finnes ingen slike i de øvrige regionene.

- Langt de fleste billedkunstnerne bor i Oslo-regionen. Disse mottar også flest arbeidsstipender og prosjektstøtte, regnet i antall tildelinger.
- De fleste tildelingene er prosjektbasert eller kortvarig (inntil to år), og utgjør under 200 000,- NOK/år.
- De største støtteordningene, både i omfang og stipendstørrelse gis av statlige eller nasjonale organer. Størrelsen per stipend ligger også her under 200 000,- NOK/år, og i de fleste tilfellene under 100 000,- NOK per stipend.
- Regionale myndigheter ønsker å øke omfanget av kulturnæringene, selv om de er mindre lønnsomme enn andre næringer.

Funnene som jeg har presentert så langt, forteller en del om formelle, geografiske og økonomiske forhold. Undersøkelsene er rene fakta og tallmateriale. Men bak enhver statistikk gjemmer det seg folk, og i den neste delen av kapittelet er det menneskene bak tallene som skal få komme til orde.

#### **4.9 Hvordan oppleves kunstfeltet for dem som er i det?**

Jeg har undersøkt hvordan aktørene i feltet selv opplever temaet som jeg drøfter. Min problemstilling er som nevnt «hva slags offentlig støtte mottar kunstfeltet, sett i et sentrum-periferi-perspektiv, og hvordan legitimeres støtte til kunst?», og i forrige kapittel presenterte jeg de informantene som jeg har valgt til å gi innspill til denne problemstillingen. De temaene jeg diskuterer, er tilsynelatende ting som kunstnere og lokale kulturmyndigheter er opptatt av. Selv om jeg hadde en ganske vid tilnærming (og ikke alltid så gode spørsmål!), har informantene gitt meg mye innputt og informasjon. Jeg har valgt å holde fast på den kategoriseringen som jeg har brukt i teorikapittelet. Det tror jeg skaper en ryddighet både for meg selv og for dem som leser denne oppgaven. Så i det følgende skal jeg fortelle om hvilke funn jeg har gjort på de tre områdene jeg diskuterer, basert på det mine informanter har fortalt meg.

## 4.10 Kunstdefinisjoner og kunstfelt

*En kan jo snakke mye om kunst, men en kan jo ikke bytte ut kunsten med noe annet.*

*«Kristin»*

I dette avsnittet vil jeg si litt om hvordan kunstnere og offentlige, lokale myndigheter opplever kunsten, kunstfeltet og kunstens rolle. Jeg skal sette dette inn i et semtrum-periferi-perspektiv, som i teorikapittelets avsnitt 2.2.

Jeg spurte alle kunstnerne om deres kunstneriske livsløp, altså hvilken utdannelse og yrkeskarriere de hadde, hvordan de var kommet dit de er i dag, og ba dem fortelle om sine veivalg i livet. Jeg spurte også om hvilket forhold de hadde til kunst. De aller fleste presenterte en historie som passer godt med de funn Per Mangset har gjort i rapporten «Mange er kalt, få er utvalgt - kunstnerroller i endring» fra 2004. De fleste av mine informanter legger vekt på sin «draging» mot kunsten i tidlig alder, mange av dem har opplevd kunsten som et «kall», hvor særlig møtet med kunstsolen (akademiet eller andre kunstsoler), er framhevet som en viktig del av en oppvåkning og forming. Mange har også svært lang kunstnerisk utdannelse, som regional kunstner «Willy», som totalt har gått 8 år på kunstsoler i inn og utland, og Oslo-baserte «Stine», som har fullført full kunstnerutdanning to ganger, og innehar mastergrad. Jeg fant at kunstnerinformantene mine selv opplever å passe inn i, eller tilpasser seg, den karismatiske kunstnerrollen, og at de er svært godt kvalifiserte kunstnere: «Vi er ikke hobbymalere» (regional kunstner «Eva»). Regional kunstner «Lise», som arbeider med tekstilkunst, forteller at hun sa fra seg en fast jobb som kostymemaker for å bli kunstner: «...Det var mange som ble overrasket, men jeg hadde gått og tenkt på det lenge da, siden det på en måte var barndomsdrømmen, egentlig. Når en nærmer seg førti, så var det egentlig, nå eller aldri, hvis du skjønner». Oslo-baserte «Stine» forteller om sin draging mot kunsten fra tidlig alder, at trangen er medfødt i henne:

«Altså, jeg tror at jeg på en eller annen måte har vært opptatt av kunst utrolig lenge, altså, før jeg visste hva kunst var, eller før jeg visste at det var noe som hette kunst, jeg har alltid vært, skal jeg si filosofisk anlagt, kreativ på en måte, men at det skulle bli bilder, og ikke skriving eller sånn og sånn, men at, at jeg har helt fra (barndommen), det ligger nok til min type på en eller annen måte, det har alltid vært der».

«Kristin», som også holder til i Oslo, passer også inn i rollen som den karismatiske kunstner med et sterkt kall:

«Jeg har alltid vært veldig dedikert til faget, det var på en måte en sånn stor lysende drøm som jeg anså som uoppnåelig når jeg var ung, jeg trodde ikke det gikk an å bli kunstner, det var en veldig stor og lysende drøm for meg altså, så, så det var på en måte ingenting annet jeg heller ville, sjøl om jeg kunne ha studert både det ene eller det andre, så,, jeg var ikke i tvil om det engang altså,, det kan en jo lure på senere, hvorfor en ikke var,, (ler), men det var, det var en veldig sterk drivkraft og en utrolig lykke, når jeg kom inn på skolen».

Jeg fant som sagt at informantene i kunstnergruppa mi faller stort sett inn i de mønstre som Mangset beskriver: De opplever at de er født til å bli kunstnere, eller at de har startet sin kunstneriske livsvei i svært tidlig alder, mange forteller om karismatiske møter mellom det kunstneriske barnet/ ungdommen og kunsten, forståelsen av kunstnervalget som nødvendig eller skjebnebestemt for dem, og motivasjonen for yrket er svært stor, nærmest et kall.

Jeg fant også at kunstnerne har også sterke meninger om hva kunst er, hvilken plass kunsten har i samfunnet, og ikke minst hvilken plass den burde hatt. Regional kunstner «Kjetil» mener at kunstnerne er en viktig ressurs for samfunnet:

«Det har vært maktpåliggende for meg å få fram budskapet om at kunstnerne har en kompetanse, og en kultur, og noe å tilby samfunnet, for samfunnets framgang, som er genuint og som har sin egenverdi, og at man må også lete etter respekt for det, og at det er mulighet for det å utvikle seg, det er der vi kan tilby samfunnet mest».

Men samtidig uttrykker flere av kunstnerne at denne ressursen må tilbys på kunstnernes egne premisser. Når jeg spør regional kunstner «Eva» om hva hun tenker om kunst for kunstens egen skyld, svarer hun:

«Eller for kunstneres egen del. Ja, det med utsmykning for meg er litt problematisk, jeg har hatt en del utsmykningsoppdrag og blant annet, jeg vet ikke om du har hørt om «Kommunens» sykehjem, og jeg har laget et sånt veldig stort monumentalmaleri, og det var endel problematisk, for der måtte jeg tenke brukerne, ikke bare meg selv. Og jeg føler jeg fikk veldig brukbar resultat, men på en måte det var ikke mitt. Som mine bilder er. Jeg tror nok det hadde fingeravtrykk på seg, men jeg kunne ikke ha brukt det i en utstilling, føler jeg. For det var ikke så personlig, jeg tenkte på de som skulle se det, og har glede av det, da må jeg tenke litt annerledes».

For «Eva» er det altså viktig at kunsten skal altså være selvdrivende. Hun ser utsmykningsoppdrag som instrumentell bruk av kunsten, noe hun opplever som upersonlig og problematisk. Dette samsvarer med de tankene om et inklusivt kunstfelt, som ble diskutert i teori-kapittelet. Kunsten skal være for alle, også dem på sykehjemmet. Selv om ikke kunstnerne selv ser på det som sin primæroppgave å produsere noe «for alle». Oslo-baserte «Kristin» sier:

«...jeg synes at kunsten er nødvendig som et åpent, irrasjonelt rom i samfunnet tenker jeg, at det er veldig mange mennesker som føler kunst som nødvendig i livet, og at de,, kunsten har jo veldig mange sider, den har ulike oppgaver, at den får mange ulike roller som folk søker seg til, i livskriser er det veldig vanlig at folk går til kunsten, men jeg vil jo ikke redusere kunsten til å være noe sånn helse, jeg tror den har helsebringende effekt både for den som lager kunsten og for den som går i, liksom opplever kunst, så er jo det en side, jeg vet ikke, jeg vil jo holde på kunsten som et mysterium på en måte, jeg vil ikke liksom, den har jo ikke bare en rasjonell hensikt da».

Jeg spør om det må være rom for det irrasjonelle, og hun svarer: «Ja, som jeg synes er viktig. For at det samfunnet vi lever i, blir stadig mer rasjonalisert og stivt og kontrollert, på en måte». Jeg fant at Oslo-kunstnerne særlig snakket om det irrasjonelle som kunstens område, og at dette har en egen verdi i det de opplever som et stadig mer rasjonelt samfunn. Som «Kate» uttrykker det:

«Jeg tror kunst er viktig. Jeg tror det er, det strekker seg liksom mot menneskets ypperste potensiale av følsomhet og lengsel og alle, liksom, selvmotsigelsene og tvetydighetene i tilværelsen, og ting som gjør oss spesielle i dyreriket, er beslektet med liksom, religiøs lengsel og idealer, og så hvis jeg skal si noe om det store, hva som er grunnen, eller hva som på en måte er den gyldige begrunnelsen for at kunst skal finnes, så handler det om de tingene der, det på en måte skjer på et individuelt plan, eh, altså hos publikum, og hos de som dyrker kunst, og som lever med det og liksom, lager kunst, da».

Jeg fant at argumentene for kunstens eksistens, for å velge kunstneryrket, for kunstens plass i samfunnet, og ikke minst ivaretagelsen av de offentlige støtteordninger som da fantes, var av veldig lik karakter blant Oslo-kunstnerne. Alle disse informantene snakket om det irrasjonelle, det langsomme, og det følsomme ved kunsten, og den verdien dette har i et overrasjonalisert samfunn. Jeg tror dette også hadde sammenheng med at jeg intervjuet alle Oslo-kunstnerne i løpet av en og samme dag, rett etter at det var kommet sterke reaksjoner på nyhetene om at Garantiinntekten var i ferd med å avvikles, og retorikken var nok preget av media-utspillene denne spesielle uka. To av

disse informantene hadde GI, og alle tre deltok i samme krets innenfor det lille kunstnersamfunnet i Norge. Alle refererte til samme avisartikkel som var publisert dagen før, hvor en meget kjent kunster kom med krass kritikk av forslaget om å fjerne GI. Det ble arrangert opprørsmøter og debatter. Midt i dette kommer altså jeg, masterstudent som skal skrive en oppgave om hvordan kunstlivet påvirkes av offentlig støtte!

I det store og hele fant jeg svært like holdninger blant de regionale og de Oslo-baserte kunstnerne til kunstens rolle i samfunnet, og begge kunstnergruppene påpekte behovet for at kunsten måtte være fri, ikke ha noe instrumentelt formål. Jeg fant at kunstnerne mente at kunstens oppgave, eller rolle i samfunnet, er nært knyttet til det å representere en motvekt mot det rasjonelle, kommersielle og instrumentelle. Kunstnerne fortalte meg at kunsten har en egenverdi, men mange påpekte også at kunsten er veldig lukket rundt seg selv. De refererte til et kunstfelt som oppleves som selvdrivende, internt, lite, og opptatt av å bevare sin egen autonomi. Alle kunstnerne refererte til ulike «trusler» mot denne autonomien, som utsmykningsoppdrag, formidlingsoppdrag og andre oppgaver som de mente ikke har så mye med kunst å gjøre. Dette er oppgaver hvis hensikt er å bringe kunsten ut til folk og øke kunstforståelsen. Kunstnerne oppfattet dette som en trussel mot kunstnerens egen oppgave - fordi det stjeler tid og energi, det er mye rapportering og papirarbeid forbundet med dette, og tid til kunsten blir minimert. Samtidig uttrykkes bekymring og frustrasjon over at folk flest ikke forstår kunst, og at den «rene» kunsten, det vil si den man produserer uten oppdrag, ikke blir solgt eller verdsatt. Jeg fant altså at kunstnerne etterlyste større kunnskap, samtidig som de ikke ønsket å bidra til å øke denne kunnskapen.

Hva tenker de bevilgende, kommunale myndigheter om kunstens rolle? Jeg intervjuet fire i kommunal politisk og administrativ ledelse, som alle spiller en rolle i det kommunalt oppretta kunstnerfellesskapet i «Lilleby». Ordfører «Pål» mener at det er en distanse mellom kunsten og vanlige folk, og sammenligner det med kulturskolen, som også er under hans beskyttelse, et lovpålagt tilbud som den jo er:

«Ja, altså kulturskolen er jo noe som alle har et forhold til, mens når du beveger deg over i det som heter kunstnerbyen, så har du jo allerede passert grensa for, i manges øyne, for allmennhetens deltagelse. For da blir vi jo mer betraktere enn deltagere, ikke sant, i forhold til, hvis du sier kunst, i en sånn betydning av kunstnerbyen, så betyr det mer at vi blir betraktere av kunst, og brukere av kunst, enn vi blir på en måte utøvere, så du kan si



kulturskolen har nok et mye mer et annet grep for å utøve, og for å lære seg å bli, framfor å være. Så derfor har nok de aller fleste et helt annet forhold til kulturskolen som sådan».

«Henrik» er leder av hovedutvalget for kultur, som er et politisk tillitsverv. Han jobber til daglig som brannmann, og har lite kunstfaglig bakgrunn, utenom sitt tillitsverv. («Det er mye en brannmann skal gjennom, ser du!»). Hovedutvalget står for politisk behandling av bevilgninger som går til kunst og kulturfeltet i «Lilleby». «Henrik» nevner en rekke kulturtilbud, som han personlig regner som viktige bidrag i kunstlivet i «Lilleby», før han oppsummerer:

«(...) For å ta hele floraen av kulturlivet, det er for meg levende kultur altså, og da må det helst være sånn at det meste må treffe det brede lag av folket, for å skape begeistring, men det må også være rom for det litt spesielle ... (nevner en bestemt kultursatsing som han mener er eksempel på «det spesielle» og sier om dette:) ... så treffer ikke det det brede lag av folket, men vi må også ha med det, tenker jeg».

Samtidig mener han at kunsten skal spille en relativt instrumentell rolle i samfunnet: «Men hovedtyngden ligger nok på det, at å kunne tilby kunstnere, for å få en større tiltrekningskraft, eh, for kunstnere her, for kortere eller lengre periode. Det er vel det som var utgangspunktet, rett og slett (altså for satsingen på kunst i «Lilleby»)».

«Gro», konstituert kultursjef i «Lilleby», og kunstnerisk konsulent «William» har begge lang kunst/kulturfaglig utdanning, og administrativ kompetanse innenfor kulturfag. Forutsetningene for å se kunstfeltet på en nyansert og informert måte skulle altså være til stede. Når jeg spør «Gro» om hva hun tenker om kunst, svarer hun:

«Altså, jeg er veldig glad i kunst. Jeg har jo også kulturutdanning, og har en del kunsthistorie, med, i den, sånn at det, den, det å ha et forhold til kunst, det handler ofte om det å kunne noe om kunst, men for meg så handler kunst om flere ting, det handler om innsikt, selvinnsikt og det å forstå samfunnet vårt, eh, det handler om estetikk, og det å ha estetiske omgivelser rundt oss, jeg mener at kunstneriske utsmykninger i offentlige bygg, og i byrommene, det gjør noe med oss, og at det er helt essensielt for en by, for å være en god by å leve i, at vi har gode estetiske uterom, og bruker god kunst og gode kunstnere til utformingen av det. Og så synes jeg at det er veldig spennende med ny kunst, som engasjerer og provoserer, og skaper debatt, og så ser jeg jo også at den typen debatt som ofte kommer ut ifra nye kunstneriske uttrykk, jamfør (henviser til en temporær kunstutstilling i «Lilleby»), ofte blir veldig lite,, altså det

blir debatt om det er stygt, pent eller meningsløst. Så jeg blir ofte litt skuffet av kunstdebatter i lokale miljøer».

«Gro» deler altså mange av kunstnerens oppfatninger om kunst, hun mener at kunsten har noe å by samfunnet, men påpeker også hvordan denne oppgaven er knyttet til samfunnets primære hensyn. Kunstnerisk konsulent «William» har ansvar for det kommunalt oppretta kunstnerfellesskapet («Fellesskapet») i «Lilleby». Han deler «Gros» tanker om at kunsten kan bidra i lokalsamfunnet, og at argumentene for å opprette ordninger for kunstnerne har med dette å gjøre:

«(...) Nettopp det å trekke kunstnerne, altså de kreative, de som ja, de som fyller kulturbyen, da, byen med kultur, og trekker de ut fra kjellerstuene sine, hvor de sitter og jobber sånn forholdsvis anonymt, og trekke de til fellesskap, og på en måte, det er en måte å synliggjøre dem på, og hvis det fører til at de kan snakke seg imellom, utveksle ideer, komme på prosjekter, og gjøre sammen, ikke alle sammen, for det er jo på en måte en ganske tilfeldig sammensatt kunstnergruppe, men hvis man kan jobbe sammen eller hente inspirasjon fra hverandre, og det er en slags trygghet også, si at her er vi, se oss, dette jobber vi med, så blir det på en måte en mer levende kulturby, da ved at man på en måte synliggjør, samler, setter sammen miljøer som i sum kan få til mer, enn hva man gjør fra hver enkel garasje eller kjellerstue, eller hvordan det nå har vært tidligere da. Det har vært en av tankene knytta til «Fellesskapet», spesifikt, da. Så på den måten bidra til at den kulturbyen blir levende, forsterke inntrykket av en levende kulturby». (Jeg spør: Inntrykket av? og «William» svarer:) «Ja, for det handler jo om en slags image-bygging.»

Jeg fant at lokale politikere og byråkrater er innbyrdes enige i at kunsten spiller en rolle, i forhold til kultivering av samfunnet. I det minste kan kunsten bidra til en form for omdømmebygging - ved å gi støtte til kunst og kunstnere, gir man indirekte lokalsamfunnet et løft. Dette er særlig viktig for regionene som ikke har en kulturell tradisjon å vise til. Som politiker «Henrik» sier: «I regionen her, fordi vi er litt post-industrielle og har tradisjonelt sett gått til arbeid til alle døgnets tider, og, kunsten har hatt magre kår». Nå skal altså imaget til «Lilleby» endres, og det skal gjøres via kunst og kultur, slik at flere med høy utdannelse vil bosette seg der. Dette samstemmer godt med de legitimeringsstrategiene jeg viste til i avsnitt 2.3, punkt 9 og 10: Kunsten er viktig for å bygge identitet og demonstrere makt.

Jeg fant altså at i oppfattelsen av kunstfeltet, var Oslo-baserte og regionale kunstnere nokså like. Begge gruppene snakket om behovet for en fri, skapende kunst, uten instrumentelle og rasjonelle krav. De største forskjellene jeg fant, var i *måten* kunstnerne på den ene siden, og lokal administrasjon på den andre, *opplever* kunst og kunstens rolle *på*. Men begge grupper er enige i at kunsten rent faktisk har en rolle, de er ikke likegyldige til kunsten. De er også på lang vei enige i at denne rollen er knyttet til kultivasjon og forbedring av samfunnet, selv om de to gruppene har litt forskjellig tilnærming til dette.

Jeg fant altså mange likheter, men også forskjellene sier noe om hvordan kunstfeltet påvirkes av offentlig støtte. Jeg har tidligere vist hvordan støtte kanaliseres mot sentrum. En av mine lokale informanter, «Willy», tydeliggjør sentrum-periferi-tematikken. Han har hatt et litt annet kunstnerløp enn de andre, han er født utenlands (i Norden), og oppvokst i Oslo. Etter utdannelse i Finland, ble han tatt opp til kunstakademiet i Oslo, men valgte heller å gå på kunsthøyskolen i Trondheim. Etter endt utdannelse flyttet han så til Oslo, uten å oppleve noen større grad av anerkjennelse. Han sier om sin egen karriere:

«Jeg skjønnte ikke hvor jeg passet inn i det større bildet på en måte. Og det er jo altfor store ting å tenke på også, man burde jo liksom drite i hele omverdenen, og bare gjøre det man gjør, og så stole på det. Men etter hvert så, så blir man veldig, når man ikke får den der, eller når du ser alle rundt deg får liksom det klappet på skulderen, og værsgod her har du en masse penger, utstilling, kjøp på, dette liker vi, og så sitter du selv tilbake på benken, så føler du deg veldig sånn der, men det er jo dette her jeg skal holde på med, men hva i helvete er det, hva gjør jeg feil eller hvorfor, må jeg gjøre noe annerledes, eller ett eller annet, og så skjønner man ikke fletta egentlig, men det er ikke noe bra å henge seg opp i det, fordi på en eller annen måte, så må man egentlig bare klare å liksom stole på seg selv, da, det tror jeg er den kampen som er der hele tida, da».

For ham var det ikke enkelt å finne ut av spillereglene innenfor kunstfeltet, som denne frustrasjonen viser. Han anerkjenner at det hadde vært enklere dersom han aktivt hadde valgt å delta i diskursene i det sentrale kunstmiljøet i Oslo, men det gjorde han ikke, selv om muligheten var der:

«Det hadde vært lettere under forutsetning av at jeg hadde vært med i miljøet i Oslo, men det vet jeg ikke (...) at jeg hang med de i klassen på akademiet og hang rundt på åpninger, altså i Oslo så er det åpninger hver torsdag, og ofte flere, veldig ofte da i alle fall da, og at du kan fra

du går på akademiet, så kan du henge rundt der, og da får du veldig innblikk i hvordan det er, på disse åpningene».

Willys uttalelser tyder på at mine påstander i kapittel 2 er korrekt: De viktige kunstdiskursene befinner seg i Oslo, deltakelse i disse er nødvendig for å komme inn i de høyere delene av det kunstneriske hierarkiet, og således komme i betraktning for stipender og utstillinger. Jeg fant at de regionale kunstnerne for en stor del opplevde regionalt (eller endog internasjonalt) kunstfelt som «sin» arena, men regionale «Willy» har gått motsatt vei i forhold til mange andre kunstnere. Han har valgt å ikke delta i den sentrumsbaserte diskursen, til tross for at han hadde mulighet til det: Han kommer fra kunstnerfamilie, er oppvokst i Oslo, og har en lang kunstnerisk utdanning. Han hadde også i en periode fellesatelier sammen med en rekke anerkjente kunstnere i Oslo. Etterhvert har han fått en lang kunstnerkarriere, teoretisk sett kunne han befunnet seg i det øverste skiktet av det eksklusive hierarkiet. Men han opplever altså selv en følelse av å være utenfor, og han setter dette i sammenheng med sin egen manglende vilje til å delta aktivt i kunstmiljøet:

«(snakker om å komme til Oslo etter studier:) Det var ganske frustrerende å komme hjem, det var i alle fall en ganske frustrerende periode, kunstnerisk sett, da, det var vanskelig å etablere seg i Oslo på en måte, jeg skjønnte ikke helt gamet, spillereglene, eller hvordan det funket, eller hva, som skjedde på en eller annen måte, mye på grunn av at det siste året i Trondheim, i hvert fall, eller de siste årene i Trondheim, egentlig trakk jeg meg litt unna kunstmiljøet da, og holdt meg mer sammen med musikere og sånt, og på det atelieret jeg jobbet, så var jeg lite med de andre kollegene egentlig, og da blir man litt sånn utafør, på en eller annen måte».

Jeg fant altså støtte for at aktiv deltagelse i den viktige kunstdiskursen, i sentrum, er vesentlig for anerkjennelse fra de viktigste portvokterne.

Etter hvert har «Willys» valg i livet ført til at han har gått i motsatt retning av det generelle flyttemønsteret - han har gått fra å være Oslo-basert kunstner til å bli regional kunstner. Han flyttet til «Lilleby» omtrent to år før jeg intervjuet ham. Det skyldtes familiære forhold, kona hans fikk en svært god stilling i det regionale kunstnersenteret, og selv fulgte han med «på lasset». Hadde han vært ekstremt vellykket i det nasjonale kunstfeltet, er det kanskje ikke sikkert at familien hadde gjort de samme valgene? Støtten fra de kommunale myndighetene i «Lilleby» er uansett viktig for ham, leien på atelieret i «Lillebys» kommunalt oppretta kunstnerfellesskap er en tredjedel av leien på atelieret i Oslo. Det merkes på økonomien for en familiemann: «Jeg hadde atelier her og flyttet direkte inn hit, og det var kjempefint, jeg gikk fra en leie i Oslo på 3 600,- i måneden for trediv

kvadrat, og kom hit og betalte for samme størrelse og større fellesarealer en tredjedel av prisen, nei en fjerdedel av prisen, nihundre og ett eller annet». Støtten fra kommunen gjør det altså enklere å være kunstner i «Lilleby», kontra i Oslo.

Samtidig fant jeg at posisjonen som regional kunstner også har ulemper. Det er et mindre marked for omsetting av kunst, og avstanden til sentrum gjør kunstnerne mindre synlige på nasjonalt nivå. Regional smykkekunstner «Sølvi» sier: «Jeg kunne jo tenkt meg å bo i en større by da, sånn sett, jeg lager jo smykker til folk som vil ha noe spesielt, så det, da (det er jo) marked for det, men, kunne kanskje vært bedre også». De fordelene man oppnår ved å ta imot støtte fra regionale myndigheter må altså måles opp mot ulempene ved et smalere marked, og manglende forståelse hos et regionalt publikum. Men er kunsten lettere tilgjengelig og mer synlig for publikum i Oslo? Oslo-baserte «Kristin» sier:

«Ofte så skjer det nok det at forvanskninga er så stor før en kommer til bildet, at folk regner med at dette kommer ikke jeg å få tak i likevel, sånn at irritasjonen er der før en i det hele tatt begynner å kjenne etter. Folk blir irriterte når en blir konfrontert med noe som virker vanskelig».

Hun forteller også at det er skuffende når kunsten ikke blir sett og verdsatt:

«Og det som er leit er jo hvis det ikke blir oppfatta i det hele tatt, hvis det blir ignorert. Og det skjer jo veldig mye, fordi det er veldig dårlig formidling, og veldig lite omtale av kunst i avisene, i forhold til før. Så det er et felt som blir usynliggjort mye, altså, i forhold til hva det har fortjent. Det er det ikke tvil om, altså. Og da når ting blir målt i markedsverdi, så blir det veldig ille, altså, tenker jeg. Men kunstnere er veldig oppmerksomme på å følge med i kunstlivet. Det er veldig godt ivaretatt innafor standen. Og det er jo veldig bra, da».

Oslo-kunstner «Kristin» mener altså at kunsten ikke formidles godt nok ut til det brede publikum, og at det er noe av årsaken til at folk flest ikke «ser» kunsten. Kunstnerne mener altså at publikum ikke er mer mottakelige for kunst i Oslo, enn i regionene. Jeg fant at det er små forskjeller mellom de regionale, og de Oslo-baserte kunstnerne, sin *opplevelse* av publikum og publikumsmottakelse. Begge grupper av kunstnere etterlyser større forståelse, større, og mer kompetent publikum.

Konstituert kultursjef i «Lilleby», «Gro», kommenterer også denne lukketheten:

«Det er jo sånn at kunsten nå, mye av kunsten i dag, den er jo blitt så vanskelig tilgjengelig, at man må faktisk være et litt dannet kunstpublikum, eller ikke dannet, men skolert, skolert kunstpublikum, for å kunne stille de riktige spørsmålene, eller det, det en oppfatter som de riktige spørsmålene, da, for det finnes jo ikke noe riktig eller galt, men det gjør jo også at mange føler seg dumme, i møtet med kunst, og sånn skal det jo ikke være. For, uttrykket ,i møtet med nye kunstneriske uttrykk, og det er, eh, da virker kunsten ekskluderende og ikke inkluderende».

Jeg fant at kunstfeltet oppleves som lukket og ekskluderende. Oslo-baserte «Kristin» hevder, som nevnt, at kunstfeltet selv er svært oppmerksomme på det som skjer internt i feltet. Jeg fant at kunstfeltet i stor grad er sin egen målgruppe. Kunstfeltets autonomi er viktig for opprettholdelsen av de mytene og strukturene som omgir kunsten og kunstfeltet.

Et viktig strukturelt trekk ved kunstfeltet er som nevnt det ekskluderende hierarkiet. Regional kunstner «Willy» snakker om sin egen opplevelse av å være utenfor den eksklusive delen av kunstfeltet, og påpeker at Oslo er viktig for å innta en plass i toppen av hierarkiet: «(...) Oslo, hvor det er der, det er der det gjelder da på en måte, det er maktsenteret plassert. Selv om det skjer interessante ting overalt nå i landet, så er det jo likevel, det er jo der det er flest».

Jeg fant at Oslo, for kunstnerne, oppleves som sentrum i det norske kunstfeltet. Samtidig framhever informantene mine at Oslo er svært lite, i internasjonal sammenheng. Dette er særlig tydelig for de av informantene som har utdanning fra utlandet. «Kate», «Stine», «Kristin» og «Willy» har alle utdanning fra utlandet, og alle reagerer omtrent likt, på den smale forståelsen for kunst, og det generelt lave bevisstheten og respekten rundt kunsten, som kunstnerne mener er særskilt for Norge. «Willy» sier:

«(...) Jeg skulle jo ønske det var en større respekt for kunst og kunstnere, eller kanskje en større forståelse, og kanskje en stolthet i storsamfunnet for at man har kunst og kunstnere da. Jeg tror nok det er ganske ekstremt i Norge uansett da, den lille forståelsen for det, fordi vi ikke er noen kulturnasjon, vi er jo ikke noen stor kulturnasjon, som Sverige, Danmark, Finland, til og med Island, kanskje, har på en måte en større sånn kulturell identitetsmessig forståelse da, tror jeg, (...)».

Oslo-baserte «Stine» sier «Og det var sånn relativt stor overraskelse for meg å komme til Norge fra Tyskland», og mener at hun opplevde kulturforskjellene ganske store. Utfra sin bakgrunn hevder hun at den generelle kunstforståelsen er større i andre land:

«(...) Min opplevelse med å være i Tyskland, og, være på et kunstakademi med studenter, og, fra andre plasser i Europa, det var jo at det var jevnt over et annet, altså, jeg kan huske min flauhet over at de var et høyere nivå enn meg (...) og det hadde de ikke fordi at de hadde noen spesiell utdanning på forhånd eller at de, det var bare så normalt, at det var de».

Alle de informantene som har studert utenlands, mener at norsk kunstfelt er provinsielt, og konsentert om et lukket og minimalisert kunstmiljø. Dette kan ha en sammenheng med det jeg vil kalle «heimeblindhet»: Graset ser alltid litt grønnere ut på andre sida av gjerdet. Men det kan like gjerne være like mye, eller lite, kunstinteresse i andre land, som i Norge. Men kulturen for å rakke ned på det man selv har, er stor. Samtidig fant jeg at de opplever de norske offentlige støtteordningene som unike og svært gode, sammenlignet med hva de har sett i utlandet. Også informanter som har et annet utdannelsesløp framhever dette. Alle kunstnerne reagerer på lav kunstkompetanse generelt i befolkningen, og hevder at det igjen fører til et marginalisert marked med påfølgende lite salg.

Dermed hevder informantene at lav kompetanse og marginalisert marked, fører til at kunstkjøpere må stole på trender og moter. «Lise», regional tekstilkunstner som har mottatt mange reisestipend, og deltatt på mange utstillinger i utlandet, sier:

«Jeg synes at,, jeg har reist mye, stilt ut i nesten hele verden, kan man si, jeg synes det er interessant å møte de forskjellige kulturene, se hvordan de verdsetter kunst og kultur, og at kanskje i Norge er det blitt mere business, etter hvert, det som synes i alle fall, i presse og i media, at salgstall, priser, at det er det som det står om i avisene, hvis du har sett så er det faktisk det de skriver om, og ikke om hva, betydningen av kunst ellers (...) I Norge er det nokså stengt, for uttrykk som ikke er trender for tiden. Det er ganske trendpreget i Norge, hva som er riktig, hva som er god kunst (...) Jeg tror det produseres masse, masse kunst som ikke har noen kunstnerisk verdi på en måte, alstå som blir mer og mer dekorativ, som ligner mer og mer på markedsføringsmidler».

Oslo-baserte «Kristin» opplever også at vanlige folk har generelt lav kunstkompetanse, og er derfor prisgitt trender og mote: «Hele den kommersielle verdien baserer seg jo i signaturen». Jeg fant at

kunstnerne selv mener at den allment lave kunstkompetansen blant publikum, skyldes lite formidling og informasjon fra media.

Oppsummert fant jeg altså at både Oslo-baserte, og regionale, kunstnere opplever det norske publikum som marginalisert, og med lav kunstkompetanse, og at dette fører til at trender styrer markedet. Mange hevder det er bedre i utlandet. Dette kan selvfølgelig også være uttrykk for misnøye med å ikke lykkes, og en slags forklaring overfor seg selv, på manglende suksess: «Norge er for lite for meg, her er alt så provinsielt». På den måten kan man beholde troen på den benådende kunsten, at det er verdt slitet og forsakelsen, fordi manglende suksess skyldes egentlig at folk ikke forstår kunst. Uttalelsene om det trendpregete marked kan også være en måte å ta avstand fra det kommersielle på. Som nevnt opplever kunstnerne å passe inn i den karismatiske og tradisjonelle kunstnerrollen, og et trekk ved denne er nettopp at man skaper avstand mellom egen virksomhet og det kommersielle.

Jeg fant at både de regionale og de Oslo-baserte kunstnerne bekrefter innenfor mytene om den karismatiske kunstner. Kunstnergruppene er, uavhengig av bosted, enige om kunstens rolle i samfunnet, og at kunsten må forstås på grunnlag av kunstens egne regler. Når det gjelder kunstnergruppenes oppfattelse av kunstfeltet, er det lite som skiller i de to geografisk inndelte gruppene. De er enige om autonomi og betydningen av dette, selv om den ekskluderende strukturen oppleves som frustrerende, for dem som ikke kommer «innenfor». Jeg fant at kunstnerne selv mener at kunstfeltet er lite, men at aktørene i feltet til gjengjeld er aktive deltagere i å bygge opp og opprettholde feltet. Begge grupper av informanter, både Oslo-baserte og regionale, er som sagt enige i at publikum er uopplyst, og at dette snevrer inn kunstens virkefelt. På den annen side fant jeg at ingen av dem føler noen dragning mot å tre inn i formidlingsrollen, for å øke den samme forståelsen. Jeg fant at de lokale myndighetene ser kunsten som et middel til å tilføre lokalsamfunnet ulike verdier, og at det er årsaken til at de ønsker å støtte kunstnere. Samtidig tror de at dette bidrar positivt også til kunstnernes levekår. En vinn-vinn-situasjon altså, sett fra kommunehuset.

Jeg har her presentert noen av de funnene jeg har gjort rundt temaene kunst, kunstfelt og kunstens rolle i samfunnet. Jeg har gjort dette for å plassere den offentlige kunststøtten inn i en kontekst, som man ikke kan fri seg fra, når man snakker om kunst og økonomiske forhold. I det neste avsnittet skal jeg vise hvordan den offentlige kunststøtten oppleves, fra ulike sider av bordet.



## 4.11 Kunst for kunstens skyld

*Jeg vil kalle det et økonomisk offer*

«Lise»

I det foregående har jeg blant annet skrevet om hvordan kunstnerlivet oppleves av kunstnerne selv. Jeg viste til funn som bekreftet forestillinger om kunstfeltet, og hvordan kunstfeltet lukker seg om sitt eget felt. Jeg viste til hvordan generelt lav kompetanse på kunst oppleves som frustrerende for kunstnerne, og hvordan det fører til et marginalisert kunstmarked, hvor trender og kommersialitet får lov til å dominere. Dette er aktørenes oppfattelse av situasjonen. I dette avsnittet skal jeg gå nærmere inn på hvorfor kunstnere, og lokale myndigheter, mener at det er viktig å støtte kunsten. Jeg skal også forsøke å vise hvordan dette henger sammen med funnene som er presentert over.

I kapittel 2 hevdet jeg at det eksisterer en forestilling om en motsetning mellom kunst og kapital. Samtidig har jeg vist hvordan enkelte sammenstiller kultur og næring. Jeg diskuterte også de dype strukturene som reproducerer myten om motsetninger mellom kunst og kapital, og hevdet at disse strukturene er dypt innvevd i samfunnet vårt. Hva sier så informantene mine? Den regionale kunstneren «Kjetil» sier:

«Økonomi og kunst ja, det er jo et veldig typisk trekk nå, næringen som settes sammen med kulturen, og i noen tilfeller så ser man at det går for langt, det er helt klart. På den annen side så skal man bryte med gamle finkulturelle tanker, om at kunsten skal ikke være kommersiell. Den har jo florert, og flourer jo også blant kunstnerne, det er ikke god tone å snakke om økonomien, men på den annen side så får jeg problemer når det står på en invitasjon: Kunst er lik næring, da har det gått for langt, mener jeg. For det er ikke sannheten, det er ikke realiteten, det er ikke den eneste virkeligheten. Det er klart det er næring, som for alle andre, men man sier ikke: Rørleggerarbeid er lik næring».

Jeg fant at mange av kunstnerne opplever dette forholdet som et dilemma. De skjønner at de må forholde seg til instrumentell bruk av kunst for å oppnå støtte fra offentlige myndigheter, men samtidig ønsker de å opprettholde distansen mellom kunst og kapital, fordi det er viktige symbolverdier som står på spill.

Hvordan legitimerer de ulike aktørene den støtten som faktisk gis og mottas? I avsnitt 2.3 gikk jeg gjennom en liste av ulike legitimeringsstrategier, som blir anvendt alene eller sammen, for å

legitimere offentlig støtte til kunst. Nå skal jeg presentere funn fra de kvalitative undersøkelsene, for å se hvorvidt strategiene blir brukt, og om de er fruktbare.

## 1. Markedet svikter kunsten

Opplever kunstnerne at markedet svikter? Jeg har allerede skrevet om flere funn som kan tyde på det. Jeg går derfor kort gjennom dette her. Politikeren «Henrik» forteller at «Lilleby» blant annet er aktive med hensyn til utsmykning av de kommunale byggene:

«Når vi bygger bygg så har vi jo ordninger for utstykning og sånne ting, at de (kunstnerne) er med og vinner sånne prosjekter, og er med på å sette sitt bumerke på de bygga vi har i byen, rett og slett, at vi kan gjennom kommunale prosjekter igjen kan bidra til at de, at de har et levebrød. Det er liksom, det må være noe av målsettinga her. Og kommunen stopper vel forhåpentligvis ikke med å bygge. Og en har jo en ordning som sier at en viss prosent av byggesummen skal brukes til kunstnerisk utsmykning, og jeg må jo si at når jeg var på åpninga av kirka på «Forstaden», og det var utrolig flott altså, det som er gjort der står det virkelig respekt av, det er kjempefint».

«Henrik» refererer her til innkjøpsordningen, Kunst i offentlige rom (KORO-ordningen), som er et viktig virkemiddel. Intensjonen er at ordningen skal bidra til å redusere markedssvikten som oppleves i kunsten. Jeg fant at lokale myndigheter var opptatt av slike tiltak, som en måte å øke kunstneres salg og inntjening.

Hvordan opplever kunstnerne å bli «kjøpt inn»? Regional kunstner «Willy» forteller at han først ikke skjønnte hvor viktig dette var:

«Det å selge til utsmykning det skjønnte jeg ikke den gangen at var veldig bra, for personlig, den gangen, så jeg litt sånn ned på utsmykning, for jeg syns det var litt sånn der, jeg ville i hvert fall ikke, jeg var veldig bevisst på at jeg ikke skal bli en utsmykningskunstner, altså som bare, jeg tenkte på det litt som, det var egentlig litt kjedelig det jeg hadde sett».

«Willy» virker fortsatt ikke helt fornøyd med slike oppdrag. Heller ikke regional kunstner «Eva» er udelt positiv til å få bestillingsoppdrag, hun er skeptisk til den instrumentelle bruken av kunsten: «For det var ikke så personlig, jeg tenkte på de som skulle se det, og har glede av det, da må jeg tenke litt annerledes. Og jeg vet at det er problematisk, for vi trenger oppdrag for å tjene penger».

Hun har hatt noen utsmykningsoppdrag, og sier om dette at: «Jeg ser ikke meg selv som oppdragskunstner, men jeg sier ja, og du, kan jo også være interessant og man kan jo lære noe nytt, men det går på bekostning av energien til sine egne ting, hvis man jobber ganske personlig», noe hun altså opplever at hun gjør - det gjelder for øvrig, så vidt jeg kan se, alle kunstnerne. Og som «Eva» ganske riktig påpeker: «Det er en begrensning på hvor mange bygg man kan utsmykke i nærområdet», hvilket vil si at utsmykningsoppdrag også har en begrenset effekt mot markedssvikten.

Selv når markedet faktisk vil ha det som produseres, oppleves kunsten som noe så personlig, at salg oppleves som fremmed. Når jeg spør regional kunstner «Eva» om hva hun tenker om å selge bildene sine, svarer hun at det er: «Veldig rart. For det første blir jeg ekstremt smigret, (av) at noen kan kjøpe noe sånt, fordi jeg tenker ikke kunde, jeg tenker bilde. Om mennesker er interessert i å kjøpe det, det tenker jeg ikke på. Så jeg blir veldig smigret, hvis noen av de rare tingene jeg lager, at noen kan faktisk kjøpe det», og hun utdyper: «Jeg ønsker ikke at den tanken om å selge skal påvirke det jeg gjør». Jeg finner at hun illustrerer svært godt den omvendte økonomien i kunsten: Man vil, men man vil ikke, selge. Også Oslo-baserte «Kristin» sier at hun selv har «laga utrolig mye som jeg ikke ville finne på å kjøpe». Det skyldes, i følge henne selv: «Verden vil jo ha kunst som gjenstand, som ting, ikke sant, men motivasjonen for å skape kunst er jo sjelden det».

Jeg fant altså støtte for at kunstnerne opplever en markedssvikt, det vil si at kunsten som produseres ikke er lett omsettelig på et åpent marked, og at offentlige myndigheter er opptatt av å bøte på denne svikten. Jeg fant også at kunstnerne har et ambivalent forhold til bestillingskunst og oppdrag - på den ene siden representerer det en anerkjennelse, på den andre siden opplever de at arbeidet tvinges inn i rammer som de ikke styrer selv. Jeg fant også at kunstnerne har et anstrengt forhold til det å selge egen kunst, som de forklarer med at kunsten de produserer er høyst personlig. Dette kan også forklare, og forsvare, overfor seg selv og andre, hvorfor man ikke selger. Disse forholdene gjelder både sentrum og periferi-gruppen.

Jeg fant altså at markedssviktargumentet er anvendt, og akseptert, for å legitimere offentlig kunststøtte, både blant kunstnerne og lokale myndigheter.

## **2. Baumols sykdom - kunst er langsom og arbeidskrevende, og blir derfor for dyr**

Dette argumentet er, som tidligere nevnt, tilsynelatende mindre relevant, siden jeg ikke har inkludert scenekunst i denne undersøkelsen, og Baumols sykdom hevdes å ha mest relevans for denne kunstnergruppen. Samtidig utdypet jeg i avsnitt 2.3 hvorfor jeg likevel har valgt å inkludere Baumols sykdom i denne oppgaven. Jeg anser at denne teorien påvirker argumenter for kulturstøtte generelt, og dermed også kunststøtte.

Baumols sykdom forutsetter at kunst tar tid, og at den er arbeidskrevende. Som nevnt tidligere, forteller kunstnerinformantene om nødvendigheten av langsomhet i kunsten. Regional tekstilkunstner «Lise», mener at økonomisk bistand derfor ville vært et pre, for henne som kunstner (intervjuet ble foretatt før GI ble besluttet fjernet):

«Men jeg ser jo for meg en slags økonomisk situasjon, da, ved hjelp av stipender eller garantiinntekter, hvor jeg kan få jobbet mer konsentrert, og mer sånn i lengre perioder, med å ha en sånn rutine på hverdagene, hvor man har mer tid til det langsomme, veving krever at jeg jobber langsomt, sånn at det kan få vokse fram».

Den langsomme og arbeidskrevende kunsten blir dyr å produsere i et høyteknologisk høykostland. Alle mine kunstnerinformanter mener at kunst må støttes, på bakgrunn av at kunsten er «langsom», den «krever sitt eget rom» og den må arbeides fram «irrasjonelt, over tid». Oslo-kunstner «Stine» sier:

«Så man sier jo farvel til noe, man sier farvel til en kvalitet, når man kutter ut støtten. Ehh, ja i alle fall den langsiktige støtta, hvis man skal erstatte den med prosjektstøtter, så er jo det noe helt annet, da får vi jo en slags sånn,, altså en som jobber prosessuelt over lang tid, fil falle igjennom i hele retorikken i forhold til en prosjektsøtte, i forhold til en som bare jobber stunt. Det er på en måte to forskjellige sjangre, og jeg vil ikke framheve det ene, ehh, begge deler er viktig, men jeg tror at man går glipp av noe veldig viktig hvis grundigheten og kontinuiteten blir tatt vekk fra kunstlivet».

Jeg fant at nær alle kunstnerne, både Oslo-baserte og regionale kunstnere, framhever at kunsten er langsom og arbeidskrevende. Jeg har som nevnt ikke gått i dybden på denne teorien, og presiserer at dette funnet er en meget svak kobling mellom Baumols sykdom og visuell kunst i Norge, men jeg finner støtte for at teorien kan være relevant å vurdere nærmere, også innenfor visuell kunst.

Argumentene om langsom og arbeidskrevende kunst, bidrar til å forme debatten om støtte til kunst, og det var særlig viktige argumenter blant kunstnerne, da Garantiinntekten ble faset ut.

Jeg fant derfor at argumenter som ligner Baumols sykdom er relevante, og anvendte, legitimeringsstrategier for offentlig støtte til kunst. Dette gjelder særlig blant kunstnerne selv, i begge geografiske grupper.

### **3. Kunststøtte fyller opp en rekrutteringspool som man kan «fiske» talenter fra**

Jeg presenterte i avsnitt 2.3 en legitimeringsstrategi som omhandler behovet for en pool, som man kan fiske talenter fra. Ordfører «Pål» sier, etter et tilbakeblikk på de store kulturpersonlighetene, kunstnerne og forfatterne som har sin bakgrunn fra «Lilleby», at:

«Og det kunne vi godt tenke oss å få flere av, vi kunne godt tenke oss å få være, og legge grobunn for flere navn, vokse til å bli i hvert fall nasjonal og internasjonal, det er jo det vi prøver å gjøre. Alle arenaer, hvis du legger til rette for gode arenaer, så kan det også være heldig å utvikle talenter, som etterhvert kommer til å bidra og ha betydning for videre utvikling av det området de er på»

Politikeren ønsker altså å bidra til at flere store kunstnere trår sine barnesko i «Lilleby».

Et teoretisk motargument mot denne legitimeringsstrategien var, se avsnitt 2.3, at rekrutteringen til kunstneryrket etterhvert kan bli så stor, at den ødelegger muligheten for kunstnere å overleve på det lille kunstkjøpende markedet. Kunstnerisk konsulent i «Lilleby», «William», er ansvarlig for oppfølging av «Felleskapet», og mener at verkstedordningen er med og bidrar til at det produseres mer kunst:

«Vi har veldig bevisst lagt oss på en lav leie, nettopp (for å) på en måte tilrettelegge for at de skal kunne utøve sitt virke, da og gjøre det så lett som mulig for dem og jobbe på en måte profesjonelt og helhjerta, og med hele sitt register på den kunstneriske produksjonen og på en måte minimere behovet for å kjøre taxi, eller sitte i kassa, eller ta på seg alle mulige andre oppdrag».

Jeg diskuterte tidligere hvordan blant andre Abbing hevder at støtte til kunsten er med på å bidra til overrekrutteringen. Jeg diskuterte også hvordan dette kunne være både positivt og negativt, positivt fordi kunst trenger tid, og negativt fordi støtte kan bidra til å rekruttere folk som kanskje ikke har forutsetninger for å lykkes. Regional kunstner «Willy» sier om stipendene at:

«Det har mer sånn symbolverdi også, at du blir lagt merke til og at du faktisk kommer gjennom nåløyet, og at noen sitter og ser deg, og sier at dette vil vi gi støtte til. Fordi det er et klapp på skulderen, og om det er lite så er det likevel en sånn, okei, kult, okei, men da kan jeg fortsette litt til».

Støtten bidrar også til at kunstnerne holder på, kanskje lenger enn de ville ha gjort uten. Er det slik at kunstnerne utnytter systemet? Oslo-baserte «Kate» hevder at det er mye å hente «hvis man er flink til å søke», mens «Kristin», også fra Oslo, sier: «det er klart det er åpent for sånn smartness, sånn søknadsskriving. Det er jo hvis det er behov for penger, så kan en jo forstå at folk blir smarte». Hun mener også at:

«Det er veldig mange gode prosjektbeskrivelser, og gode prosjekt, det mangler ikke på det altså, her i verden, men det er og veldig mye som en mistenker at er veldig konstruert, for en fatter ikke nødvendigheten, en forstår ikke lidenskapen i å ville lage det, eller, så det er en salig blanding altså, en får veldig mye sanne påfunn, som en tenker, ja, hvorfor det, liksom, hvorfor skal *det* lages».

Men samtidig drar fattigdomsidealet i motsatt retning:

«Jeg tror, jeg tror ikke det er mange penger som er kastet bort altså, jeg tror ikke det er veldig sånn mye waste, jeg opplever nordmennene, norske kunstnere som veldig sånn seriøse, og samvittighetsfulle og, det er liksom veldig fint med denne fattigdommen, og det å produsere ting på midler og, det er veldig lite ødsel» (Oslo-baserte «Kate»).

Jeg fant at behovet for å opprettholde en rekrutteringspool er mer tydelig blant dem som gir offentlig støtte, enn blant dem som tar imot. Jeg fant også, blant kunstnerinformantene mine i begge geografiske grupper, en gjennomgående holdning om at denne offentlige støtten representerer en symbolverdi, som er viktig for å forbli i kunstneryrket. Jeg fant altså at offentlig støtte er med på å opprettholde en pool.

Jeg fant også at kunstnerne mener at offentlig støtte samtidig åpner for at mange (ikke dem selv) kan søke «raske penger». I et yrke hvor inntektene er så usikre, kan jeg også se muligheten for at enkelte blir fristet til å følge med på hvilke retninger bidragsyterne går i. Jeg finner noe, men ikke overveldende, støtte for at subsidiering av kunstnere kan føre til at det oppstår et inntrykk av at samfunnet uansett tar vare på kunstnere, og at risikoen derfor oppfattes som lavere enn den egentlig

er, noe som igjen fører til større rekruttering til kunstneryrket. Som ordfører «Pål» hevder, offentlig støtte til kunst er et tegn på at vi lever i et velferdssamfunn:

«Og sånn er det jo i et velferdssamfunn. For det er jo sånn at te mer velferd et samfunn får, te mere penger får de, og te mere kan folk leve av interessene sine, ikke sant. Til mere kjøpekraft det er i et samfunn til sånne abstrakte ting».

Jeg finner altså noe støtte i mitt materiale for at rekrutteringspooler bidrar til mer rekruttering, men ikke nødvendigvis til bedre vilkår for kunstneryrket. Jeg fant noe støtte til at behovet for en rekrutteringspool er en relevant legitimeringsstrategi, blant lokale myndigheter.

#### **4. Kunststøtte gir muligheter for en framtidig gevinst**

Dette støtter seg som sagt på at ingen kan vite hvilken kunstner som blomstrer i morgen, og at en investering nå derfor vil svare seg i framtida. Jeg nevnte, i avsnitt 2.3, at det nærmest er umulig å finne ut hvem som blir den neste Leonardo da Vinci. Dette er fordi uforutsette smaksendringer gjør det vanskelig å forutse hvilken retning kunsten går, og dessuten at brudd på konvensjoner er blitt den nye konvensjonen. Den regionale kunstneren «Willy» setter dette i sammenheng med kunstens autonomi:

«Eller da hadde vi vel klart å si hva den er om ti år, eller hva som er det neste, eller hvordan utviklingen ville gått, eller hva som hadde vært logisk, men den (kunsten) tar jo hele tiden ulogiske krumspring, og overrasker verden rundt, vil jeg si da, så jeg, ja, jeg mener at den (kunsten) er autonom, ja. Og det bør den være, det syns jeg absolutt at den bør være».

Den uforutsigbare, autonome kunsten gjør det vanskelig å velge ut den neste stjernen på kunsthimmelen. Dessuten er evalueringsfrekvensen høy, i forbindelse med utdeling av ulike stipender og støtte, faktisk så høy at eventuelle genier burde være oppdaget i god tid. Oslo-kunstner «Kristin» sier:

«Du vet hvis, før folk har fått GI, så har en jo, det er få som får GI før en er 50, eller i hvert fall midt i 40-åra, og da har en holdt på ganske lenge, og blitt veldig mye evaluert, i alle ting, sånn at det er sånn en kolossal siling som ligger bak, at på en måte, jeg tenker at ja det får greie seg, altså, på et eller annet tidspunkt, kan liksom ikke gå i grava og være evaluert til dødsleiet, altså, tenker jeg».

Så hvis framtidig gevinst skal anvendes som legitimeringsstrategi, for offentlig støtte til kunsten, må man ta med i betraktningen at de som faktisk får utdelt stipender, også er gjenstand for betydelig evaluering over lang tid. Siden de fleste kunstnere ikke kan leve av kunstneriske inntekter alene, vil de yrkesaktive kunstnerne gå gjennom den ene testen etter den andre, hver gang de skal vurderes for et stipend.

Jeg fant lite støtte for at kunsten fortjener offentlig støtte på grunn av muligheter for framtidig gevinst, i dette tilfellet forstått som framtidig gevinst i form av kunstnerisk suksess. Som nevnt i punkt 3, er det også et tidsperspektiv med i denne ligningen, og det gjør dette argumentet vanskelig å bekrefte eller avkrefte. Jeg fant lite støtte i mitt materiale for at dette er en relevant legitimeringsstrategi, da få av informantene ser ut til å bruke dette argumentet. Det betyr ikke nødvendigvis at det ikke er sammenhenger her, men at jeg ikke har avdekket dem i mitt materiale.

## **5. «Alle skal få»**

Jeg har tidligere referert til levekårsundersøkelser, som viser at kunstnere har svært dårlig økonomi, sammenlignet med andre deler av befolkningen. De fleste av de jeg snakket med, framhever kunstnernes dårlige levekår. Velferdsargumenter, og behov for å øke kunstnernes inntekter, var derfor framtreddende blant nær sagt alle informantene, både kommunale myndigheter og kunstnere i begge områder. Jeg fant at de siste levekårsundersøkelsene blant kunstnere i stor grad påvirker offentlig støtte til kunst. Noen nevnte også levekår spesifikt, som årsak til at det offentlige bør støtte kunstnerne. Konstituert kultursjef «Gro» hevder at «Lilleby»s kunstsatsing oppsto utfra et ønske om å bedre kunstnernes levekår:

«Men det er jo sånn at kunstnere i Norge har generelt, ikke alle, men veldig mange har veldig lite inntekt. Den undersøkelsen, kunstnerkår i Norge, viser jo det. At de har sakkert akterut også de siste ti årene. Så, også, se på det som, det å se at dette er en kulturnæring, og at dette også er en støtte til et næringsliv, men et annet, en annen type næringsliv, enn det politikere er vant med å støtte, da, men å vise den sammenhengen, og den koblingen, at dette er også en produksjon som har samfunnsrelevans (...), men en annen type verdi, en annen type verdiskaping, enn en del av de tunge industri, eller andre typer arbeidsplasser, så det er jo en del av utfordringen, både for kunstnerne sjøl, men også for kulturadministrasjon, å få de bevilgende myndigheter til å forstå, og det er jo vanskeligere, også på kommunenivå, enn det er på statlig nivå, å se at dette er verdiskaping, og at det er også støtteverdig».



Av kunstnerne jeg snakket med, var det ingen som kunne leve utelukkende av kunstnerisk arbeid, da forstått som en blanding av kunstsalg og kunstnerisk tilknyttet arbeid. I intervjuene skilte jeg ikke mellom inntekter av solgt kunst, og inntekter av kunstnerisk tilknyttet arbeid. Det gjorde heller ikke informantene da jeg snakket med dem. Jeg kan derfor si lite om fordelingen av disse inntektskildene for informantene mine. Men det kommer tydelig fram at det er vanskelig å livnære seg av kunst. I tillegg forteller Oslo-kunstner «Stine» at: «Kunstnere får ikke så mye jobber lenger, bortsett fra det å være kunstner». Det er altså ikke enkelt å spe på med andre inntekter, heller. Når jeg ser på hvor lange, og svært spesialiserte, utdannelser alle mine kunstnerinformanter har, er ikke dette overraskende. Å leve av kunsten alene er ikke mulig, sier regional kunstner «Kjetil»:

«...For det blir ikke tilstrekkelig. Men jeg er i den heldige situasjon at ettersom barna har flyttet ut av hjemmet, og det er bare kona og jeg, så er hun yrkesaktiv, og derfor så klarer jeg meg, og så har det blitt en økende, inntekten av kunstnerisk virksomhet har økt de siste årene, og dermed så blir det mulig».

Jeg fant derfor, i tråd med Hans Abbings teser, at det foregår en utstrakt subsidiering av kunstnerne, ikke bare fra statlig og offentlige myndigheter, men også fra familie og venner, samboer eller ektefelle (Abbing 2002). Uten denne subsidieringen ville trolig få, eller ingen, av mine informanter vært kunstnere.

Jeg fant utstrakt støtte for legitimeringsstrategier som omhandler kunsteres levekår og generelle velferd, i alle informantgrupper, men sterkest hos lokale myndigheter.

## **6. Noen vet bedre**

I avsnitt 2.3 hevdet jeg at formynderargumentet har dobbel bunn. På den ene siden hevdes det at folk ikke vet sitt eget beste, og derfor må «noen» sørge for å bevare den tradisjonelle kvalitetskunsten. På den andre side er kunst «godt for oss», og «noen» må sørge for at folk flest blir eksponert for kunst jevnlig, for å kultivere og foredle våre sinn. Nettopp derfor har også kunstnerisk konsulent «William» ambisjoner for å utvikle en kunsthall i «Fellesskapet»:

«Og sånn kan man også se på en mer tradisjonell kunstproduksjon, da, at hvis en kunstner har en stor utsmykning i vår region, så kan man jobbe fram produktet, produksjonen i kunsthallen og så hadde det jo vært spennende, og det er jo noe vi syns er veldig, veldig spennende, å benytte muligheten til å da formidle et kunstverk i prosess, for det er jo på en måte noe veldig få får oppleve, da, å få innsikt i, og hvor kult er ikke det, å kunne invitere inn en skoleklasse

til å se hvordan en kunstner faktisk jobber, for det er jo noe av det vi har testa ut, og i liten skala, i «Felleskapet», og få skoleklasser til å besøke atelierene og se hvordan kunstnerne der faktisk jobber, for vi har alle sikkert noen rare ideer om hvordan en kunstner faktisk kommer fram til litt sånne rare ting som vi ser på utstillingen, men å få kunstneren til å formidle det direkte og vise,, hvis man får komme inn i en hall hvor kunstneren står og produserer, så tror vi det er en veldig fin synergi-effekt».

Han mener altså at ikke bare kunst på utstilling, men også kunstnere på utstilling, i arbeid, vil være med på å øke den kunstneriske kompetansen i samfunnet. «De rare tingene» får en annen dimensjon av at man vet hvordan kunstneren arbeider.

Den kulturelle skolesekken er et godt eksempel på dobbelheten i formynderargumentet.

Skolesekken skal både sørge for arbeidsoppdrag og inntekter til «økonomisk trengende», men kvalitativt sterke, regionale kunstnere, og samtidig opplyse og formidle til barn i skolealder. Men regional tekstilkunstner «Lise» har ambivalente følelser for slike oppdrag, og anser dem ikke for å være primæraktiviteten i hennes yrke:

«En av de tingene jeg gjorde i fjor var jo en utstilling for Den kulturelle skolesekken, men da må jeg jo spesialtilpasse, ikke sant, så de kjøper jo ikke ferdige arbeider av meg, jeg har jo laget noe som er laget spesielt for å vise til den aldersgruppen, da, innenfor et tema og sånn, det er ikke sånn jeg pleier å jobbe. Og også med utsmykning. Og jeg liker jo det egentlig godt, men jeg lengter jo etter å bare lage kunst for kunstens egen skyld, ja. Og det skal jeg nå, jeg skal reise bort, jeg har fått tre måneders stipend til Danmark, hvor det står en vev. Men nå ba de meg gubedre om å være formidler, der òg, så da ble jeg sånn,,» (trekker pusten og slår ut med armene)

Ikke alle har like negativt forhold til skolesekken. «Stine» fra Oslo ser ut til å mene at slike tiltak er med på å styrke det generelle kunnskapsnivået, det kan kanskje på sikt gi kunsten bedre kår?:

«De bruker jo kunst veldig mye i skolen nå, og jeg tror jo at Den kulturelle skolesekken, altså, det tror jeg er helt supert. Men disse som sitter og bestemmer dette her (opphevelsen av GI), de har jo ikke hatt Kulturell skolesekk da de vokste opp. Jeg synes det er veldig rart at man kan, at det kulturelle nivå må være lavt hos de selv, når man har sånne oppfatninger, og jeg tenker at da har du ikke hatt mange kunstopplevelser eller forståelse av tidsaspektet som er i mye kunst, hvis man mener at man skal ta midler vekk fra ehh, kunstlivet».

Når det er snakk om å fjerne GI, blir det tydelig at det først og fremst er kunsten, som også «Stine» mener at kunstnere primært skal jobbe med:

«Hvorfor er det så rart å gi disse menneskene anledning til å, å gi noen anledning til å jobbe, kontinuerlig og grundig, med sitt? ... Jeg tror nok det er mange nok som bare har havnet i forskjellige stillinger i høyskole, fordi de ikke orker å jobbe som kunstnere og som sikkert kunne levert veldig bra. Nei, så det er spørsmål om,, jeg tror det egentlig bare dreier seg om: Vil vi ha kunst?».

De fleste kunstnerne etterlyser, som jeg også har skrevet om tidligere, et sterkere fokus på kunst, og et mer opplyst publikum. Som Oslo-kunstner «Kristin» sier:

«Eh, folk får liksom ikke hjelpa de trenger, til at det blir tilgjengelig. Kanskje møtet med kunstneren og, det er for lite sånn, møtet mellom kunstneren og folk. Og så er det jo også det at - jeg vet ikke, det får liksom ikke vært bare det det er. Uten at det er noe som, ja det kan jo bare være noe man henger blikket på. Som naturen, den er jo veldig abstrakt, og den har ikke folk problemer med, og syns er tilgjengelig, men det legger seg et slags fremmedgjørende filter, altså».

Konstituert kultursjef «Gro» er også enig i at det norske publikum må skolerer:

«Det er jo sånn at kunsten nå, mye av kunsten i dag, den er jo blitt så vanskelig tilgjengelig, at man må faktisk være et litt dannet kunstpublikum, eller ikke dannet, men skolert, skolert kunstpublikum, for å kunne stille de riktige spørsmålene».

Kunstnerisk konsulent «William» er frustrert, fordi det generelt lave kompetansenivået fører til at politikerne stadig hopper på nye hester:

«Og det er jo også en stor utfordring vi har, vi som jobber med kultur i kommunen, med å få politikerne til å forstå at satsing over tid må til, for det har jo en tendens til å kanskje prøve, ja nå prøver vi det i tre år, og så ser man ikke noen veldig stor effekt av det, etter tre år, og så flytter man pengene et annet sted, og så prøver man det i tre år».

Jeg finner altså god støtte i mitt materiale for at formynderargumentet er mye brukt som legitimeringsstrategi for offentlig støtte til kunst. Jeg finner også at kunstnerne er opptatt av at publikum må utdannes for å kunne forstå kunsten, men jeg finner også at de egentlig ikke ønsker å

gjøre det selv. Informantene mine har en oppfatning av at dersom folk fikk se og møte kunstneren i prosessen, i produksjonen, så ville kunsten være mer aktuell for folk, og kompetansenivået ville være høyere. Samtidig låser alle kunstner-informantene mine seg inn på atelieret - prosessen er så personlig, den kan ikke deles. Jeg finner også en utbredt holdning om at den generelle kunstkompetansen er lav, og dette oppfattes som negativt, for kunsten og for folk flest, blant informantene.

Jeg fant altså at formynderargumentet, «noen vet bedre», fortsatt er svært aktivt i folks bevissthet, og at dette er en mye brukt legitimeringsstrategi i forhold til offentlig kunststøtte.

### **7. Behovet for å opprettholde kollektive goder**

Som nevnt regnes kunst og kultur regnes som et kollektivt gode, det vil si at flere kan ha nytte av godet, samtidig. Argumentene blir da at man er avhengig av at storsamfunnet bidrar økonomisk, for å etablere og opprettholde slike kollektive goder. Dette må samfunnet støtte, fordi markedsmekanismene ikke virker for slike goder. Som nevnt er finkulturbrukerne ofte høyt utdannet, og økonomisk sterke, og de velger tradisjonelt sett høyt rangert kunst. I et egalitært samfunn som Norge, kan dette oppleves som problematisk. I Norge er det sterke tradisjoner for at alle stemmer skal bli hørt. Kunstnerne opplever det som en trussel mot stemmen til de mange, dersom felleskapet ikke betaler for det kollektive godet, som man opplever at kunsten er. Oslo-kunstner «Stine» sier:

«Da blir det, da blir det,, tidsfordriv igjen, eller da blir det bare hobby igjen, da blir det bare terapien igjen av kunsten, det terapeutiske,, for ingen har mulighet til å drive med det, bortsett fra, de som har penger nok. Så det vil jo alltid være noen. For det er jo så mange som har penger nok. Men så spør det, er det sånn vi vil ha det. Har vært veldig fint det i Norge, at, en ting er veldig tydelig, at det er få fra skikkelig arbeiderklasse som jobber med kunst, men det er litt sånn bedre middelklasse, men at i det hele tatt er mulig for andre enn de med styrtrike foreldre og, det har jo en sammenheng med et utdannelsessystem, og et stipendsystem, som gjør at det går an å holde på, det offentlige».

Oslo-kunstner «Kristin» mener at folk kritiserer kunststøtten fordi: «Det er populistisk, fordi at mannen i gata ikke ser det store behovet for kunst, kanskje, her i verden, og kan irritere seg over at kunstnere får penger».

Jeg fant altså at kunstnerne, særlig Oslo-kunstnerne, uttrykker bekymring for at bortfall av støtte til kunst kan føre til at kun de rikeste har råd, ikke til å kjøpe kunst, men til faktisk å utøve kunstneryrket. I regional sammenheng er ikke denne bekymringen like stor. Det kan skyldes at få av de regionale mottar særlig mye offentlig støtte (bortsett fra to med 2/3-årig arbeidsstipend, har disse informantene kun mottatt mindre stipender, i tillegg til indirekte støtte som subsidiert husleie i «Fellesskapet»), mens som nevnt 2 av de Oslo-baserte kunstnerne mottok GI. Den tredje hadde også mottatt flere større stipend. Dessuten befant alle Oslo-kunstnerne seg i en krets hvor mange mottar større stipender.

Blant representantene for offentlige myndigheter fant jeg en både-og-holdning, avhengig av hvem jeg snakket med. Ordfører «Pål» sier:

«Men jeg har altså, ikke noen sterke synspunkter på hvordan vi skal jobbe med dette videre. Jeg tror jeg må høre med de som jobber der, jeg er i tvil, hvis jeg skal få noen sterke meninger om det, og så motsatt, det har vært veldig lite aktivitet ifra kunstnermiljøene, mot det politiske lederskap også. Det er jo fordi, og det henger jo sammen med, at vår hverdag blir veldig prega utav de som stjeler'n, det er jo sånn det blir, så det betyr at vi får liten tid til egne initiativ i forhold til sånne utenforliggende ting, for vi må hele tida jobbe med de tinga som, holdt på å si, folk er på døra med».

Ordføreren er ikke veldig bevisst på at kunsten må opprettholdes som et kollektivt gode, han ser mer på kunst som et fenomen for dem som er opptatt av det, og ikke som noe han må ta stilling til kontinuerlig. Kunstfeltet står ikke fram for ham som noe som allmennheten automatisk skal ha tilgang på.

Oslo-baserte kunstnere er positive til legitimeringsstrategier som omhandler kunst som fellesgoder, mens regionale kunstnere ser ut til å være mindre bevisst på den. Jeg fant at de som mottar mest støtte, er mest bekymret for bortfall av offentlig støtte.

Jeg fant altså ulik støtte blant informantene, til legitimeringsstrategien som dreier seg om å opprettholde offentlig støtte til kunsten, for å bevare kunsten som et kollektivt gode. Jeg opplever denne strategien som bare delvis relevant for aktørene.

## 8. Kunsten gir økonomiske ringvirkninger

I avsnitt 2.3 viste jeg til holdninger om at kunst er en investering, som samfunnet får igjen, ved at kunst og kultur skaper økonomiske ringvirkninger. Kunstnerisk konsulent «William» sier om satsingen på «Fellesskapet»:

«... Vi er jo helt avhengige av å ha backing politisk, selvfølgelig, og da holder det ikke alltid å snakke om kunstneres ve og vel, for det er klart at det også er et element i dette, vi, mens vi har jobba med dette prosjektet så har det kommet flere rapporter som viser at kunstnere i Norge, og faktisk «Fylket» ikke er på toppen der, levekårsundersøkelsen for kunstnere er ganske nedslående lesning, da, så vi tror jo at sånne type tiltak som med kunstnerbyen også da, på en måte kan bidra til å gjøre levekårene for kunstnere, men så er det jo ikke sånn at lokalpolitikere først og fremst tenker på en håndfull kunstneres ve og vel. Så en må jo på en måte sette litt sånne, kanskje litt hårete målsettinger, da, og visjoner, om at dette, og ivareta de kreative miljøene vil få synergiefekte som kan på en måte bidra til å gjøre «Lilleby» mer interessant sted å flytte til, det er en veldig aktuell problemstilling som man jobber med, i «Lilleby».

Kulturadminstrasjonen, her representert ved «William» ser altså ut til å mene at politikere trenger «hårete målsettinger» for å satse på kunst. Jeg fant det blir etablert en argumentasjon som skal legitimere velferdsstøtte til kunstnere i «Lilleby», og at økonomiske argumenter er mer akseptable for bevilgende myndigheter. Diskursen som omhandler kunstens evne til å skape økonomiske virkninger er relativt ensartet. Det ser ut til at de fleste av de lokale informantene mine er enige i at det er nødvendig med legitimeringsargumenter som støtter oppunder ideen om at kunst fører til økonomisk vekst. Også ordfører «Pål» er enig i at man bruker fyndord som virkemidler, i en strategi for å utløse bevilgninger til kunst og kultur. I strategien som er utviklet for «Fellesskapet» står det blant annet at «Fellesskapet» er et ledd i en strategi for å revitalisere «Lilleby» som kunst og kulturby. Når jeg ber «Pål» om å utdype hva som menes med at «Lilleby» skal revitaliseres, sier han:

«Så jeg syns jo på mange måter at, å revitalisere, å bruke det ordet, det er nok mer et sånt salgsfremmende ord for å få til bevilgninger, enn det i virkeligheten er en sånn virkelighetsbeskrivelse, for virkeligheten vil jo være at det vi ønsker er å utvikle «Lilleby», som enda mere knutepunkt for kunst og kultur, enn det har vært».

Samtidig er kunstnerne opptatt av at kunsten ikke kun skal brukes i økonomisk øyemed. Regional kunstner «Kjetil» sier:

«Men man må ikke kynisk tenke på at vi bare skal være med og bygge opp, at vi bare skal være med og øke tilstrømming, tilflytting, næring, men vi har en egenverdi, og den glemmes ofte. Altså bort fra det, hva heter det, når man ser på kulturen og kunsten bare som et redskap, det kan ikke bare være det».

Den regionale tekstilkunstneren «Lise» sier: «Det er ikke derfor jeg ble kunstner, for å skape og gjøre en by attraktiv, for å si det sånn. Men jeg synes ikke det er noe vanskelig problemstilling, egentlig, det synes jeg ikke». Og hun fortsetter:

«Mhm, men en ting, som er ganske viktig, som jeg har tenkt på, jeg ville jo heller at «Lilleby» kommune ville bruke penger på å kjøpe en av arbeidene mine, enn å kjøpe tjenestene mine. De har aldri kjøpt noen av arbeidene mine, fra en utstilling. Jeg har gjort noen utsmykninger, det er det». Jeg nevner at det er på oppdrag, hun svarer: «Ja, det er på oppdrag ja, så de har aldri kjøpt et ferdig arbeid av meg,,. Så det er jo et tankekors, men så får jeg da indirekte, jeg får subsidiert husleie, jeg får jobber med formidling, jeg får ditt og datt lissom, men de har aldri kjøpt et primær, de har aldri kjøpt et arbeid av meg».

«Lise» ser ut til å være klar over hvilke argumenter som fenger hos politikerne, når bevilgninger skal deles ut:

«Det er lettere i offentligheten, i dag, å si at man skal ha kunst, hvis man kan begrunne det med andre ting, enn at man sier at kunsten har en verdi i seg selv, sånn helsefremmende og identitetsskapende og samfunnsstyrkende, eller at det generer flere jobber, og, ja alle de modellene fra Florida, han amerikanske forskeren som har forska på tettstedsutvikling og kunstens betydning».

Jeg fant at kunstnerne heller ønsker en direkte anerkjennelse for kunsten, gjennom innkjøp, enn for formidlingen, altså i sterk kontrast til hva lokale myndigheter ønsker og jobber for.

Blant de Oslo-baserte kunstnerne fant jeg ikke en like høy bevissthet om deres påståtte evner til å gjøre en region attraktiv. Jeg fant at deres opplevelse av kunstens rolle er mer nasjonalt rettet, mot det å gjøre Norge til et kulturland «Det handler jo noe om en slags kulturell dannelse» (Oslo-kunstner «Stine»). De Oslo-baserte kunstnerne snakker generelt lite om instrumentell bruk av kunst.

Oslo-kunstner «Kristin» holder kurs som hun setter opp selv, men underviser ikke i den kulturelle skolesekken, og plukkes heller ikke ut til representasjonsoppdrag. Hun sier:

«Det er jo veldig nyttig, å komme ut i verden, tenker jeg også som kunstner. Og jeg, jeg underviser en del, holder kurs, men det er sånne intense bolker, som en helg eller en uke,, Og det er kjempegøy, for det er faget mitt, da får jeg snakke ute av atelieret mitt, til et interessert publikum, om det jeg er interessert i, de mest uinteressante detaljer er hjertelig velkommen liksom, til de som velger å gå på et kurs, så det er veldig ålreit, og så er det veldig viktig at det ikke blir for mye av det, for det blir, det blir for tett på. Så jeg tenker at det er, det er, det er ålreit å jobbe også. Med andre ting. Men det er veldig viktig med de støtteordningene. Og at mye av det, og for selvrespekten etterhvert som man blir eldre».

Uttalelsene som er referert over, viser at kunstnerne er komfortable med å bli brukt av og til, så lenge det fortsatt er rom for, og tid for, den «ordentlige» kunsten, det vil si den som ikke er på bestilling eller oppdrag, eller som produseres i et formidlingsperspektiv. Ikke all støtte er god støtte, sett fra et kunstnerisk syn.

Jeg fant at argumenter om at dårlige levekår for kunstnere, ikke ser ut til å være nok for lokale politikere. Jeg fant at politikere bidrar med bevilgninger, når de opplever at de får en merverdi av støtten, i form av økt omdømme, mer tilflytting eller andre ting, som selvfølgelig er viktige for en lokal politiker. Jeg fant også at blant de regionale kunstnerne er det delte meninger om hvor positivt dette er. Samtidig har alle de regionale kunstnerne mine akseptert støtte fra politikerne, likegyldig om de er bevisste på argumentene som politikere og byråkrater bruker, for å tildele denne støtten. Jeg fant også at sentrumskunstnerne ikke er like bevisst på de påståtte økonomiske ringvirkningene av kunsten, og at de ser ut til å være mer opptatt av nasjonale verdier enn de regionale kunstnerne.

Jeg fant betydelig støtte, både for bruk av, og tro på, legitimeringsstrategier som går på økonomiske eller andre ringvirkninger av kunsten.

## **9. Offentlige myndigheter trenger kunsten for å synliggjøre sin makt**

I avsnitt 2.3 i teorikapittelet viste jeg til Hans Abbings teorier om at offentlige myndigheter bruker kunsten for å synliggjøre makt. «The aura of the arts shines upon them» (Abbing, 2002:201).



Jeg skrev i punkt 3 om hvordan ordfører «Pål» ønsker seg flere talenter som springer ut fra «Lilleby». At «Lilleby» på denne måten kan bli kjent og aktet, kanskje langt inn i historien, er en spennende tanke for en lokalpolitiker. «Pål» sier:

«Gjøre det enda mer interessant, det er jo det som er hele poenget. Og sånn sett så er det jo klart, at alle små aktiviteter innafor kunst og kultur, signaliserer ut til verden at vi prøver å få til det her hos oss, så er det jo klart at det kan være med på å sørge for at det skjer en vitalisering også.» Jeg spør: «Feil ordbruk? (og henviser til ord som «revitalisering» og «vitalisering», jfr visjonen for «Felleskapet», pkt 10)», og han svarer: «Jada, men der har du det evige spillet, og det er jo sånn at enhver som vil få til no, må helst få til noe som høres, liksom litt sånn positivt ut».

Selv mener «Pål» at hans rolle som ordfører er å tilrettelegge: «Som jeg sier, vi får si, som Tage Erlander sa, at vi kan være med på å lage dansegolvet, men folk er nødt til å danse sjøl».

Lokalpolitiker «Henrik» er også opptatt av å gi lokale kunstnere forttrinn, og mulighet til å vise seg fram:

«Jeg oppfatter i hvert fall at kommunens rolle, og i alle fall på politisk nivå, skal være en tilrettelegger og legge rammer, og så får folk spille innafor de rammene, jeg har ikke noen intensjon om å legge meg veldig opp i det, men, i hva de driver med, men det må jo være innafor den retningen vi ønsker å gå. At det er en retning som genererer mere. For det vi signaliserer er jo litt av det, å få flere til å etablere seg», og han legger til: «Hva kan kunsten vår symbolisere, og historisk sett også».

«Henrik» mener altså at politikerne skal sette rammer for kunstneretablering, som igjen skal generere noe annet. Det er et signal til utenomverden. Han sier videre:

«Og det skjer jo mye her, men det er jo spesielt innafor musikkbransjen, så rekrutterer vi jo godt til det nasjonale musikklivet, det har vi gjort nå i de siste åtte-ti åra i alle fall, så har vi eksportert mye bra folk fra det området her, det har jo «Fylket» gjort kanskje i lang tid, men bare se hvor mange det er på TV for eksempel, fra tid til annen, så er det mange som er fra området her, så vi har fått et bedre fokus på det».

Ved å bistå og tilrettelegge for et aktivt kulturliv, kommer «Lilleby» altså på folks mentale kart og i folks bevissthet - det vil si på TV.

Jeg nevnte tidligere at jeg fant en bevissthet rundt det politiske spillet, og ordbruken i den sammenheng. Jeg fant som nevnt at de kommunale myndighetene bruker kunstnerstøtten instrumentelt. I tillegg til dette, finner jeg altså her at representanter for lokale myndigheter har en opplevelse av at kunst kan bidra til å synliggjøre en status, en posisjon, som stedet har, eller i alle fall som stedet ønsker å innta. Jeg finner at lokale myndigheter opplever at ved å legge til rette for lokale kunstnere, gjør man seg bemerket i nasjonal sammenheng. Ved å støtte kunsten, utfører man en symbolhandling, som bidrar til å befeste samfunnets posisjon.

Hva tenker kunstnerne om dette? Er de kjent med sin posisjon som innehaver og tildeler av symbolsk makt, og sin påståtte kraft til å definere et steds identitet? Oslo-kunstner «Kristin» sier: «Men det er jo ikke makt en er ute etter, som kunstner», og viser til at hun som kunstner ikke har noen kontroll over hvordan kunsten mottas blant publikum, i det offentlige. Jeg finner at hverken Oslo-kunstnerne eller de regionale kunstnerne opplever kunstverket som et middel til å kontrollere publikums reaksjon eller følelser. Det er ikke selve verket som er viktig. Det er kunsten i seg selv. Dette samsvarer mye med Bourdieus tanker om symbolsk makt. Symbolsk makt er implisitt i selve kunstfeltet, og det kan se ut til at kunstnerne opplever at deres egen makt er nært forbundet med det å få offentlig støtte. Det offentlige, storsamfunnet, anerkjenner at kunsten har makt, ved å gi stipender og støtte. Oslo-baserte «Stine» sier:

«Jeg tror at man går glipp av noe veldig viktig noe, hvis grundigheten og kontinuiteten blir tatt vekk fra kunstlivet (det vil si hvis man fjerner støtten). Altså det synes jeg, jeg synes det blir historieløst, og ikke innse viktigheten av det. Det handler jo noe om en slags kulturell dannelses».

Også «Stines» kunstnerkollega i Oslo, «Kate», mener at offentlig støtte og symbolmakt henger sammen. Begge mener at offentlige myndigheter må være bevisst på å bygge opp kulturtradisjoner. «Kate» sier:

«Og at det er både, men at det er helt nødvendig, i et land hvor kunsttradisjonen er så ny, på en måte, og landet er så lite, og det har en så lite selvfølgelig plass i menneskenes liv og verden. Så for at man skal holde seg med et seriøst kunstliv, så må samfunnet være med».

Jeg finner at makt, symbolsk eller økonomisk, er for kunstnerne knyttet til hvorvidt storsamfunnet finner kunsten viktig nok til å støttes. Dette gjelder hele feltet, men også den enkelte kunstner. Jeg

finner belegg for at offentlig støtte til kunst er nært knyttet til makt, både for giveren og for mottakeren.

Jeg finner støtte for at legitimeringsstrategier som omhandler makt, i høy grad er virksomme og viktige for både myndigheter og kunstnere.

### **10. Offentlige myndigheter støtter kunst fordi det bidrar til bygging av nasjonal identitet**

I avsnitt 2.3 hevdet jeg at kommunene, ved å støtte aktivt opp om kunst og kultur, søker å synliggjøre kommunens stedsidentitet for omverdenen og egne innbyggere. Denne legitimeringsstrategien kommer også til uttrykk i arbeidsvisjonen for «Felleskapet». I denne visjonen sies det at «Felleskapet» skal bidra til å «avhjelpe på de utfordringene som man har i regionen, i forhold til det å virke tiltrekkende på miljøer og enkeltpersoner som kan bidra til å revitalisere «Lilleby» som en levende kulturby». Altså skal kunstnerne bidra til å gjøre «Lilleby» mer attraktivt, mer kulturelt. Lokalpolitiker «Henrik» mener dette er nødvendig: «Fordi vi er litt postindustrielle, og har tradisjonelt sett gått til arbeid til alle døgnets tider, og, kunsten har hatt magre kår». Kunstnerisk konsulent «William» mener den nevnte målsettingen er «tøff», men: «Det (...) henger sammen med å, på en måte, rettferdiggjøre dette prosjektet overfor politikerne». Lokalpolitiker «Henrik» er en av dem som skal påvirkes. Han er opptatt av det som kalles omdømmebygging, eller identitetsskapende arbeid, og tenker at et aktivt kulturmiljø er viktig i denne sammenhengen. Han sier:

«Du kan jo ikke vedta at folk skal flytte hit, for å si det sånn, men du må bruke de virkemidlene du har, for å forsøke å legge til rette for at det skal være attraktivt, det er de samme mekanismene som innafor næringsetableringer, og all nyetablering, samme tankegangen egentlig, men det er ikke til å stikke under en stol, at de byane som har et vitalt kunstermiljø, de har mange synergier av det».

Å legge til rette for et aktivt kultur- og kunstmiljø gjennom bistand, er en side av denne saken, mens på den annen side vil et slikt kunstmiljø kunne bote på en oppfattelse av kommunen som en distriktskommune, eller fraflyttingskommune, eller som i «Lilleby»: En postindustriell kommune. Å ha et aktivt kunstmiljø er rett og slett litt «hipt», og gir både egne innbyggere, og folk utenbys fra, en opplevelse av at kommunen er et bra sted. Både for å bo i, å besøke, og å samarbeide med. Konstituert kultursjef «Gro» sier:

«Og så er det jo selvfølgelig slik at, ja det er jo ikke selvfølgelig slik, men, det er mange som tror, og det er det jo også forsket en del på, at det å tiltrekke seg kreative miljøer, i en by, det er bra for byutviklingen, for tilflytting, det er jo ofte kulturtilbudene, det viser seg jo at det er under femti prosent av flyttestrømmen i Norge som kommer av arbeidsplasser, som er relatert til arbeidsplasser, fordi en kan, nå er det så mange som bor ett sted, og som kan, pendlervirksomheten er blitt så enkel, og så selvfølgelig for mange, så du bor der du føler at: Dette er et godt sted å bo. Og da er jo kunst- og kulturlivet, og et godt kunst- og kulturliv er helt avhengig av godt kunstnermiljø i en by. Derfor så ser vi det som viktig for byutviklingen, for å trekke til oss godt utdannede mennesker».

Jeg finner altså at den instrumentelle argumentasjonen kommer tydelig fram når vi ser nærmere på denne legitimeringsstrategien. Såkalt identitetsskapende arbeid ser ut til å være svært forenlig med politiske og byråkratiske strategier rundt kulturutvikling og kunststøtte.

Hva tenker kunstnerne om denne måten å argumentere på? Jeg fant tidligere at kunstnerne er klar over at de blir brukt instrumentelt, og at det i visse sammenhenger er akseptabelt. Men ikke alltid. Regional kunstner «Kjetil» mener at kunsten blir brukt når det passer seg slik: «Skalter og valter, det har annengradsfunksjon, dette med kunsten, man må gjerne ha den der når man skal representere, med noen bord med drinker inne i utstillingen og så videre, men man skalter og valter med det som skal være egentlig». Mens regionale «Lise» ikke ser ut til å plages veldig av dette, så lenge det gavner henne:

«Det er en trend, som det er veldig mange steder, jeg ser jo det popper opp sånne tanker i veldig mange mellomstore byer i Norge, man skal ha kunstnerne dit for å gjøre det attraktivt for andre også å være der. Men det er jo en god tanke, det er litt sånn Floridatenkning da, absolutt. Og jeg er jo veldig glad for at det skjer noe her, det er jo her jeg bor».

Jeg finner altså god støtte for at regionale kunstnere brukes instrumentelt, i forbindelse med identitetsskapende arbeid i kommunen «Lilleby». Jeg finner også at det for enkelte regionale kunstnere oppleves som problematisk, fordi det går på tvers av kunstens egentlige formål, som er å eksistere på egne premisser. Mens blant Oslo-kunstnerne ser det fortsatt ut til å være de store linjene som gjelder, og hvor nasjons- og historiebygging ligger lenger fram i bevisstheten enn utvikling av distriktpolitikk og påvirkning av flyttemønstre.

Jeg fant altså støtte for legitimeringsstrategien som omhandler offentlig kunststøtte som et ledd i identitetsbyggingen, og jeg vil hevde at denne har stor relevans, særlig for lokale myndigheter. For kunstnergruppa har denne legitimeringsstrategien mindre relevans og lite støtte.

Jeg har nå gått gjennom en rekke argumenter som skal legitimere offentlig støtte til kunst. I gjennomgangen finner jeg at de ulike legitimeringsstrategiene har ulik relevans og viktighet, at noen er viktigere for enkelte grupper, de blir brukt både bevisst og ubevisst, og om hverandre. Det er ikke særlig klare skillelinjer mellom de ulike argumentene, eller i måten informantene presenterer dem på. En informant kan i det ene øyeblikket påstå at kunst må støttes fordi kunstnere har dårlige kår, og i det neste hevde at kunsten må støttes fordi den er viktig som samfunns- og historiebygger. Dette gjelder hele informantgruppa. Det tyder på at legitimeringsstrategiene er godt etablert i den allmenne diskursen om kunst, det vil si at vi alle er påvirket av de samme strukturene når det gjelder hvordan vi tenker om kunsten og kunstfeltet. Jeg kommer tilbake til dette i oppsummeringen av kapitlet, i avsnitt 4.13.

#### **4.12 Kunst, makt og samarbeid**

*Veldig enkelt sagt, så var det ikke noen stor politisk diskusjon i «Lilleby», om «Felleskapet», det var en liten diskusjon i forbindelse med budsjettet, hvor kultursjefen hadde lagt inn noen midler til husleie, pluss at vi sa at kunstnerbyen kan ha betydning som et merkenavn.*

*Ordfører «Pål»*

I det foregående avsnittet har jeg vist til ulike legitimeringsstrategier, som skal forklare hvorfor kunststøtte er viktig og riktig. Jeg har vist hvordan informantene mine trekker fram forhold ved kunsten selv, og ved kunstnerlivet, som de opplever som viktig når spørsmålet om kunststøtte skal avgjøres. Jeg gikk gjennom en rekke argumenter som forsøker å forsvare støtte til kunsten. Dersom det eksisterer en form for gjensidig avhengighetsforhold mellom myndigheter og kunstnere, mellom giver og mottaker, vil dette også være med på å forklare hvorfor det offentlige velger å støtte kunsten.

Jeg skal derfor vise funn fra informantene som synliggjør hvordan dette gjensidige avhengighetsforholdet fortoner seg, og hvordan dette er viktig i forhold til den offentlige støtten til

kunst. Ordfører «Pål» mener at kunst spiller en viktig rolle i samfunnet, at kunsten kan ha en posisjon som samfunnsbygger, men samtidig ser han kunstens dobbeltrolle:

«Så jeg syns kunst og kultur er veldig viktige begreper i det å bygge et samfunn, at du har kunst og kultur med på laget, det er viktig. Men samtidig så må du leve med at kunst og kultur skal også være noe som utfordrer, og hvis ikke det gjør det så er de jo egentlig ikke med på laget».

«Pål» er altså opptatt av at kunstens rolle er å kritisere og utfordre det samfunnet, som den er med på å bygge. Det gir tilsynelatende kunsten en sterk, om utsatt, posisjon i samfunnet, men absolutt en rolle som, i følge informantene mine, bør fylles. Lokalpolitiker «Henrik» har en instrumentell tilnærming:

«At det å ha etablert «Fellesskapet», det tror jeg er viktig, fordi at det å synliggjøre at vi satser på kunst i «Lilleby», er viktig for å få tilflytting av folk med høyere utdanning. Altså, vi er nødt til å, vi kan ikke være et postindustrielt samfunn, og tru at vi skal tiltrekke oss godt utdanna mennesker som skal virke og leve her, det nytter ikke, derfor så må vi løfte oss litt etter nakkehåra, innafor flere områder».

Det er altså ikke bare kunstnerne som må bidra, men også lokale myndigheter må «løfte seg etter nakkehåra», og innse at de må spille på lag for å få det som de vil. Og «Henrik» fortsetter:

«Du må ha noen sånne symboler, kommunen må ha noen symbolting som materialiserer hva vi ønsker, og hva vi tenker, og hva vi vil, det nytter liksom ikke bare å vedta noe i bystyret, og ikke gjøre noe med det, liksom. Vi kan ikke vedta at folk skal flytte hit».

Denne anerkjennelsen av kunstens symbolske makt er viktig for det samspillet som myndighetene og kunstnerne, etter min mening, er avhengige av at fungerer, for å opprettholde kunstfeltet slik vi ser det i dag. Som lokalpolitiker «Henrik» viser til, er dette et gi-og-ta forhold: «Det er blitt veldig vanlig nå, at når det offentlige eller det private er inne med tilskudd, av ulik slag, så forventer en ofte en payback, i form av ett eller annet. Og det tror jeg nok, det vil nok tvinge seg fram etter hvert».

Jeg finner altså at forholdet mellom giver og mottaker er symbiotisk, og avhengig av at begge parter spiller sin rolle som forventet. For øvrig kan det innledende sitatet til dette avsnittet stå som et bevis på at kunst ikke er særlig framme i politikernes hverdag - bortsett fra når masterstudenter kommer

på besøk, eller budsjettene skal diskuteres. Likevel finner jeg at informantene mine er enige om at kunsten spiller en rolle i samfunnet, selv om det selvfølgelig er det kunstnerne selv som er mest opptatt av denne rollen. Oslo-kunstner «Stine» mener at samfunnet som sådan vil bli fattigere uten kunsten:

«De tar jo ikke noe, altså kunstnerne er jo de som greier seg best. Men hvordan skal det gå med samfunnet uten kunst? Kunstnerne greier seg likevel, på en eller annen måte. Men hvordan skal det gå med et samfunn som ikke har noe forhold til kunst? Og som ikke verdsetter den såpass at de prøver å støtte det å arbeide med det? At kunst på en måte skal reduseres til en terapi-form. Eller til noe man gjør i barnehaven».

Blant kunstnerinformantene fant jeg en utstrakt bekymring for at kunsten ikke vil overleve uten tilskudd og hjelp fra storsamfunnet. Jeg fant som nevnt tidligere, også en bekymring for at omlegging av søkekriterier og støtteordninger vil føre til at flere kunstnere vil bruke ordningene instrumentelt. Oslo-baserte «Kate» forteller at den offentlige støtten ikke misbrukes:

«Jeg tror, jeg tror ikke det er mange penger som er kastet bort altså, jeg tror ikke det er veldig sånn mye waste, jeg opplever nordmennene, norske kunstnere som veldig sånn seriøse, og samvittighetsfulle og, det er liksom veldig fint med denne fattigdommen og det å produsere ting på midler og, det er veldig lite ødsel».

Jeg finner at offentlig kunststøtte baserer seg på en høy grad av gjensidig tillit, og et dynamisk, om ikke problemfritt, forhold mellom giver og mottaker.

Jeg har gått gjennom ulike aspekter ved samspillet mellom kunstnere og lokale myndigheter, for å se hvordan dette samspillet virker inn på den offentlige kunststøtten. Jeg har i den forbindelse vært opptatt av om kunsten får leve sitt eget liv, eller om den ble påvirket av den offentlige støtten. Jeg forestilte meg at kunstnere hadde en veldig sterk opplevelse av kunstverkets eget liv - sikkert fordi jeg selv har bakgrunn i kunsthistorie - og stilte derfor spørsmål til dem, om hva de tenkte om uttrykket «l'art pour l'art», eller «kunst for kunstens skyld». Et interessant funn jeg har gjort i den forbindelse, er hvor lite selve kunstverket blir omtalt. Når informantene, både kunstnere og myndigheter, referer til selve verket, er det for å beskrive det som rart, uviktig, uforståelig. Det tyder på at kunstverket i seg selv er lite relevant, men at det som foregår rundt - prosessen, arbeidet, det som skjer på atelieret - er viktigere. Hvordan kan vi da snakke om kunstens autonomi, når

kunstverket ikke er viktig? Ikke alle har et like sterkt forhold til begrepet autonomi. Når jeg spør regional smykkekunstner «Sølvi», svarer hun:

«Nei, jeg har vel ikke akkurat det, altså, kunst for kunstens skyld, er, det er bare en drivkraft i meg, da og da er det selvfølgelig, når man har holdt på i mange år, så er det klart at, eh, du noen ganger lurer på hva du holder på med egentlig, om det er noen vits i, sånn er det jo for oss alle, men kanskje veldig mye innenfor det faget her altså».

Mens den regionale kunstneren «Willy» sier om autonomi at: «Hvis den (kunsten) ikke hadde vært autonom, så hadde den vel neppe fornyet seg, eller klart å overleve». Den regionale tekstilkunstneren «Lise» sier når jeg spør henne hva hun legger i begrepet kunst for kunstens skyld: «Ja, at kunsten i seg selv har en verdi, at man ikke har vikarierende motiver».

Jeg finner at ingen av kunstnerne mine, hverken Oslo-baserte eller regionale, snakker mye om selve begrepet autonomi. Jeg fant imidlertid at alle snakket om behovet for at kunsten må leve sitt eget, indre liv, og hvor viktig dette er for kunstens overlevelse. Det er altså mer snakk om kunstfeltets autonomi, enn om kunsten per se. Kunstnerne fortalte meg at kunsten har en egenverdi, men mange påpekte også at kunsten er veldig lukket rundt seg selv. De refererte til et kunstfelt som oppleves som selvdrivende, internt, lite og opptatt av å bevare sin egen autonomi.

Jeg fant altså at det er et gjensidig avhengighetsforhold mellom lokale myndigheter og kunstfeltet, som må pleies for at kunstfeltet skal fortsette å fungere slik det gjør. Det er også et gi-og-ta forhold mellom offentlige myndigheter og kunstfeltet, og dette er basert på forventninger og tillit mellom partene. Jeg fant også at forventninger til kunstens selvstendighet preger debatten om offentlig støtte, og at særlig kunstnerne er opptatt av kunstens eget liv. Kunstens autonomi er for dem knyttet til økonomisk støtte som gjør kunsten, ikke nødvendigvis kunstverket, mulig.

#### **4.13 Summen av tall og folk**

I dette kapittelet har jeg undersøkt kunstfeltet fra flere vinkler, for å si noe om hva slags offentlig støtte kunstfeltet mottar, sett i et sentrum-periferi-perspektiv, samt hvordan støtte til kunst legitimeres av aktørene. Jeg har undersøkt disse spørsmålene gjennom undersøkelser av målbare data, og ved å snakke med folk som er engasjert i, eller berørt av, disse spørsmålene. Jeg har funnet at kunstnere er avhengig av en anerkjennelse fra kunstfeltet for å oppnå status som kunstner. Jeg fant at kunstnerne langt på vei bekrefter myten om den karismatiske kunstner, og at dette er



uavhengig av bosted. Det betyr at både kunstnere som er bosatt i Oslo, og de som er bosatt i regionene, er enige om hvordan kunsterollen «ser ut». Den største, og viktigste, delen av det norske kunstfeltet befinner seg likevel i Oslo. Det betyr ikke at regionale kunstnere er dårligere, men at de som bedømmer, anerkjenner, gir og mottar støtte til kunsten, befinner seg i all hovedsak i Oslo-regionen, sammen med de viktigste og største kunstinstitusjonene og de fleste kunstnerne. Denne sentrumsorienteringen er ikke unikt for Norge, men gjelder generelt for den vestlige kunstverden.

Den offentlige støtten til kunsten er for det meste prosjektbasert, eller kortvarig støtte, og de største ordningene forvaltes av statlige eller nasjonale organer. Siden disse støtteordningene er størst, og i tillegg deles ut av kunstnerstyrte organ, er de også mest attraktive for kunstnerne. De regionale støtteordningene er på langt nær så attraktive, de er i tillegg bundet til regionen, men for de kunstnerne som ikke har oppnådd nasjonal status, kan også slik støtte være både viktig og attraktiv. De regionale ordningene er knyttet retorisk til ønsker om å øke kulturnæringer i regionene, selv om disse næringene er mindre lønnsomme enn andre næringer. Lokale politikere og myndigheter ønsker i tillegg å få flinke folk til kommunen, og er opptatt av hvordan kunsten kan bidra positivt i forhold til image og omdømme. Denne gruppa ser på kunsten som et virkemiddel til å tilføre lokalsamfunnet ulike verdier, og derfor ønsker de å støtte kunsten. Samtidig opplever jeg at de er genuint interessert i kunstnerens levekår, og at de derfor ser på offentlig kunststøtte som en slags vinn-vinn situasjon.

Kunstnerne selv er opptatt av at kunsten skal forstås på grunnlag av kunstens egne regler, og at den ikke bør tas til inntekt for noe annet, som politikerne ofte ønsker. Dette ønsket om at kunstens egne regler må gjelde, fører også til at kunstfeltet oppleves som lukket og ekskluderende. De som er «innenfor», er aktive i forhold til å opprettholde feltet, ved å gi støtte til andre deltakende aktører, og opptre som viktige anerkjennere og ekskluderere. Et så lite og lukket felt forvansker kunsten, samtidig har selve kunstverket lavere verdi enn prosessen. Kunstnerne opplever prosessen og arbeidet som det viktigste ved kunsten. Denne prosessen er lukket for publikum. De lukte dørene bevarer den mystiske avstanden, som kunsten er avhengig av for å opprettholde mytene om kunsten. Alt dette fører igjen til at publikum ikke får den kompetansen som de trenger for å kunne tilegne seg kunsten. Lite kompetanse fører til et lite marked. Likevel er det ingen av kunstnerne som selv opplever trang til å gå inn i en formidlingsrolle. Kunstfeltet er nemlig avhengig av distansen til publikum for å opprettholde sin eksklusivitet.

Jeg gikk gjennom 10 ulike legitimeringsstrategier som skal forklare hvorfor det offentlige støtter kunsten. Disse 10 var:

1. Markedet svikter kunsten
2. Baumols sykdom - kunst er langsom og arbeidskrevende, og blir derfor for dyr
3. Kunststøtte fyller opp en rekrutteringspool som man kan «fiske» talenter fra
4. Kunststøtte gir muligheter for en framtidig gevinst
5. «Alle skal få»
6. Noen vet bedre
7. Behovet for å opprettholde kollektive goder
8. Kunsten gir økonomiske ringvirkninger
9. Offentlige myndigheter støtter kunst for å synliggjøre sin makt
10. Offentlige myndigheter støtter kunst fordi det bidrar til bygging av nasjonal identitet

Av disse ti fant jeg særlig støtte for at markedssviktargumentet, og argumenter om sosial velferd og bedre levekår for kunstnerne, er særlig anvendt, og akseptert, for å legitimere offentlig kunststøtte. Dette gjelder både blant kunstnerne og lokale myndigheter. I tillegg fant jeg at Baumols sykdom er relevant i forhold til kulturstøtte generelt, for kunstnerne.

Jeg fant også noe støtte i mitt materiale for at rekrutteringspooler bidrar til mer rekruttering, men ikke nødvendigvis bedre vilkår for kunstneryrket. Blant lokale myndigheter fant jeg holdninger om at rekrutteringspooler kan være ønskelig, og dessuten en tro på at man, ved tilrettelegging, kan fostre framtidige talenter, men noen større overbevisning om at offentlig støtte vil gi stor framtidig gevinst fant jeg ikke. Dette er en lite relevant legitimeringsstrategi.

At «noen» fortsatt «vet bedre» kommer klart til uttrykk i mitt materiale. Formynderargumentet har fortsatt stor relevans når det kommer til kunst og kultur, noe særlig innføring av den kulturelle skolesekken er et bevis for. Opplevelsen av kunst som kollektivt gode, og støtteberettiget, er relativt svak i materialet mitt, mens jeg derimot finner sterke bevis for at kunsten oppleves å kunne gi positive ringvirkninger, på både bosettingsmønstre og økonomi. Det sistnevnte er legitimeringsstrategier som er mye anvendt, og som også brukes bevisst av aktørene. For lokale myndigheter er strategier som omhandler kunstens evne til identitetsbygging og demonstrasjon av makt, særlig aktive.

Felles for de fleste av disse strategiene, er at de som hovedregel ikke anvendes eksplisitt eller strategisk, med unntak av kunstnerkår, identitet, og positive ringvirkninger. De lokale myndighetene er åpne på at disse argumentene brukes bevisst, som ledd i strategier for å støtte kunsten. For øvrig opplever jeg at legitimeringsstrategiene er godt etablert i den allmenne diskursen om kunst, det vil si at vi alle er påvirket av de samme strukturene når det gjelder hvordan vi tenker om kunsten og kunstfeltet.

Jeg fant altså et gjensidig avhengighetsforhold mellom lokale myndigheter og kunstfeltet, preget av gi-og-ta, og basert på forventninger og tillit mellom partene. Jeg fant også at dette er mulig fordi kunstfeltet er autonomt, det vil si at det eksisterer som et avgrenset felt hvor aktørene er enige om spillereglene, og derfor kan fungere som én stemme, i dialog med de offentlige myndighetene.

## Kapittel 5: L'art pour l'art - oppsummering, konklusjon

Som nevnt i innledningen ble ikke denne oppgaven til helt ut av det blå. Den er et produkt av mine egne erfaringer, basert på situasjoner og opplevelser i mitt eget liv. Så er også denne masteroppgaven en erfaring, som har utvidet min horisont. Kanskje er jeg ikke fullbefaren forsker etter å ha skrevet en slik oppgave, men jammen har jeg lært mye underveis!

I dette avsluttende kapittelet skal jeg summere opp de funnene jeg har gjort, og når man leser konklusjonskapitler er det spesielt viktig å huske på at dette er summen av det jeg har lest, hørt, sett og erfart, i de fem årene som jeg har jobbet med denne oppgaven - ved siden av en 100 % stilling som prosjektleder og -utvikler, og 200 % jobb som mamma og husmor. Jeg har dessverre aldri hatt anledning til å sette meg ned for å jobbe i ett strekk med denne oppgaven, og det bærer den nok preg av. Så derfor er dette et modningsprosjekt, mer enn en oppgave hvor man stiller ett enkelt spørsmål, undersøker spørsmålet med én tilnærming, og kommer ut med et klart svar på den andre siden. Oppgaven representerer altså ikke en rett linje fra A til B.

Så hvordan har jeg tenkt å svare på problemstillingen? Spørsmålet var altså:

**Hva slags offentlig støtte mottar kunstfeltet, sett i et sentrum-periferi-perspektiv, og hvordan legitimeres støtte til kunst?**

Aller først mener jeg det er viktig å sette kunsten, og kunstfeltet inn i en kontekst. Denne konteksten består av flere, sammensatte og beslektede deler, og det er viktig å forstå hvilke begreper som anvendes og på hvilken måte.

Jeg fant at kunst og kunstnere er det som anerkjennes av kunstfeltet selv. Dette anerkjennende stempelet blir satt på dem som opptrer i tråd med kunstfeltets egne regler, og i fysisk nærhet av kunstfeltets sentrum, som i Norge er Oslo. Anerkjennelsen er viktig for å motta offentlig støtte, og offentlig støtte er i seg selv anerkjennende. Det eksisterer et hierarki, ikke bare innenfor kunsten, hvor sentrum er høyere plassert enn periferi, og eksklusivt er høyere plassert enn kommersielt, men også innenfor støtteordningene, hvor nasjonal og statlig støtte er viktigere for anerkjennelse enn regionale virkemidler, og kunstnerstyrt støtte er viktigere enn politiker/byråkratstyrt. Anerkjennelse

kommer ovenfra og ned, og derfor er kunstnerens plassering i hierarkiet avgjørende for hvorvidt et regionalt stipend er en ære eller en fornærmelse. Kunstfeltet er altså strengt hierarkisk, og også lukket i sin struktur, og det består av ulike aktører som kjemper om plassene i dette hierarkiet.

Sett i et sentrum-periferi-perspektiv er kunstnere i sentrum, det vil si Oslo, nærmere toppen av hierarkiet enn de regionale. Det gjelder ikke universelt, noen regionale kunstnere kan være lysende stjerner nasjonalt, men som hovedtrekk kan vi si at de Oslo-baserte kunstnerne er «innenfor», mens de regionale kunstnerne er «utenfor». Det skyldes blant annet at de er nærmere de viktige kunstinstitusjonene, som er plassert i Oslo. De mottar større andel av nasjonale stipender og støtte, flesteparten av kunstnerne bor i Oslo, og disse har lettere tilgang på den diskursen som til enhver tid former kunstfeltet, og bestemmer hvem som anerkjennes eller ikke. Regionene blir utenfor, *fordi* Oslo-området er innenfor.

Men kunstnerens oppfattelse av egen og kunstens rolle, er likevel relativt lik, enten de bor i regionen eller i Oslo. Kunstnerne lever opp til kunstnerrollen med sitt fattigdomsideal, opplevelsen av yrket som et kall, avvisning av økonomi og kapital, og ønsket om å leve i og for kunst. Dette er likt, uavhengig av bosted. Oslo-kunstnerne har riktignok en større tilbøyelighet til å oppleve at de er delaktige i å forme den nasjonale identitet, mens regionskunstnerne i større grad forholder seg til sin egen by eller region, framfor å ta hele landet i sitt fang.

Det gjør også at regionskunstnerne oppleves som viktigere for bygging av lokal identitet, og at de oppfattes av lokale myndigheter som ambassadører og merkevarer. Mange regionale kunstner «bøter» også på sin manglende suksess nasjonalt, ved å bli ihuga lokalpatrioter. Noen regionale kunstnere avviser derfor det nasjonale hierarkiet helt og holdent.

De lokale myndighetene, på sin side, er opptatt av hvordan kunsten og kunstnerne kan brukes i et utviklingsperspektiv, og at et aktivt kunstmiljø gjør at byen framstår som attraktiv og vital. Det kommer fram i de ulike måtene man forsøker å legitimere offentlig støtte til kunsten. Lokale myndigheter bruker aktivt argumenter om at kunsten har positive ringvirkninger, og bidrar til identitets- og omdømmebygging. Jeg ble litt overrasket over at formynderargumenter fortsatt er såpass utbredt i forhold til det å bevilge offentlige kunstpenger, men at dette fortsatt står så sterkt blant de bevilgende myndigheter, opplever jeg som et bevis for at etablerte strukturer i samfunnet ikke endres svært raskt.

Jeg fant også at offentlig støtte til kunst ser ut til å bidra til å opprettholde rekrutteringen til kunstneryrket. De statlige stipendordningene har ikke bare en økonomisk side, men utgjør også en symbolsk anerkjennelse av kunstneren, som nevnt over. Jeg fant at den offentlige kunststøtten er basert på et gjensidig tillitsforhold, mellom dem som gir og dem som får. I tillegg er de store stipendene styrt av kunstnerne selv. Og i et lite kunstfelt som det norske, betyr det at alle kjenner alle, og at de viktige agentene vet hvem som skal anerkjennes og ikke. Kunstnerne som jeg snakket med, mente at det nok var åpent for at noen kunne «sno seg» i systemet, hvis de var flinke nok til å skrive søknader. Det ser likevel ikke ut til at det forekommer veldig ofte, og er nok et eksempel på indre justis som ivaretas formelt, ved kunstnerstyrt tildeling. Kunstfeltet er autonomt og selvstyrt, og jeg hevdet at det var nødvendig, for å kunne operere som en omforent aktør, i forhold til storsamfunnet og myndighetene. Kunstfeltet opptrer utad med et ansikt som tilsynelatende er uselvstendig og sårbart, og dermed appellerer kunstfeltet til myndighetene som velgjørere. Ved å gi støtte til kunsten, tar samfunnet del i den symbolske kapitalen som kunsten besitter. Kunstfeltet er altså ikke så maktesløst som det kan høres ut, på de argumentene som av og til framstilles. Likevel er det ingen grunn til å tro at det er fett å være kunstner. Fattigdomsidealet og behovet for å vinne stipendene, er to sider av samme sak: Når man ikke selger kunst, er det fordi man har viktigere formål med kunsten enn å tilfredsstille markedet. På den måten kan man opprettholde troen på at det man driver med gir mening, selv om ingen andre ser ut til å mene det samme. Og kommer stipendet, så er det som en høyst velkommen anerkjennelse, fordi storsamfunnet har forstått det som det kalde og upersonlige markedet ikke skjønner seg på. Klappet på skulderen er viktigere enn saltet i grøten.

For at myndighetene skal kunne dele ut slik anerkjennelse, må kunstfeltet opptre som én aktør, i møtet med storsamfunnet. Kunstfeltet lukker seg om seg selv, i en autonomi som også er nødvendig for å opprettholde den ekskluderende strukturen. Kunstfeltets eksklusivitet fører til at kunst forbeholdes de få, og markedet vil ikke ta opp i seg en del kunst, denne blir mest sårbare. Og det er denne sårbare kunsten, som myndighetene derfor går inn og «redder». Forholdet mellom myndighetene og kunstfeltet er basert på kompliserte, reproduerte, sosiale strukturer, som er så innarbeidet i samfunnet vårt at vi ikke legger merke til dem. Strukturer reprodueres hele tiden, slik at det som har vært, som regel fortsetter å være, om enn i endret form. De som går i operaen eller på utstilling, vil fortsette å gjøre det, fordi disse handlingene er uttrykk for en hel verden av tillært kultur.

Offentlig støtte til kunst er derfor først og fremst et spørsmål om gjensidig avhengighet, der hver part gir noe og får noe igjen. Fjerner man offentlig støtte, vil noe annet tre inn i stedet. Men kunsten vil fortsatt bestå, for kunsten lever også for kunstens egen skyld.

# Kilder

## 1 Litteratur:

Abbing, Hans. *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts*. Amsterdam University Press, 2002.

Aristoteles. *Om diktekunsten*. Dreyers bibliotek, 1989.

Barker, Chris. *Cultural Studies. Theory and Practice*. Sage Publications, 2008.

Becker, Howard S. *Art Worlds*. University of California Press, 2008 (1982).

Bourdieu, Pierre. *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag, 1995 (1979).

Bourdieu, Pierre. *Kapitalens former*. Art. i Agora nr 1-2, (1983) 2006.

Bourdieu, Pierre. *Symbolsk makt*. Pax forlag, 1996.

Bourdieu, Pierre. *The Field of Cultural Production*. Polity, UK, 1993.

Chong, Derrick. *Arts Management*. Routledge, London og New York, 2010.

Elstad, Beate og DePaoli, Donatella. *Organisering og ledelse av kunst og kultur*. Cappelen akademisk forlag, 2008.

Espelien, Anne og Gran, Anne-Britt. *Kulturnærings betydning for norsk økonomi. Status og utvikling 2000-2009*. Menon-publikasjon nr 9, 2011.

Florida, Richard. *The Rise of the Creative Class...and how it's transforming work, leisure, community, & everyday life*. Basic Books, 2002.

Gombrich, E.H. *Verdenskunsten*. (1950) Aschehoug, 1996.

Heian, Mari Torvik, Løyland, Knut og Mangset, Per. *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntekstforhold, 2006*. Rapport nr 241, Telemarksforsking, Bø, 2008.

Johannessen, Asbjørn (red), Tufte, Per Arne og Kristoffersen, Line. *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*. Abstrakt forlag 2008.

Jørgensen, Marianne Winther og Phillips, Louise. *Diskursanalyse - som teori og metode*. Roskilde Universitetsforlag, 1999.

Kant, Immanuel: *Kunsten og Geniet*. I Agora 2-3/89 (1790).

Kleinbauer, W. Eugene (red). *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of Twentieth-Century Writings on the Visual Arts*. University of Toronto Press, 1989.

Lynton, Norbert. *The Story of Modern Art*. Phaidon Press Limited, London, 1999 (1980).

Malmanger, Magne. *Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk esteikk fra Homer til Hegel*. Aschehoug & Co, 2000.



- Mangset, Per. *Demokratisering av kulturen? Om sosial ulikhet i kulturbruk og deltakelse*. TF-notat nr 7/2012. Telemarksforsking, 2012.
- Mangset, Per. *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Universitetsforlaget, 1992.
- Mangset, Per. *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Norsk kulturråd. Rapport nr 11, 1998.
- Mangset, Per. *Mange er kalt, men få er utvalgt. Kunstnerroller i endring*. Rapport nr 215, Telemarksforsking, Bø, 2004.
- Minor, Vernon Hyde. *Art History's History*. Prentice Hall, Inc. and Harry N. Abrams, Inc. New York, 1994.
- Platon. *Staten*. Dreyers forlag, 1946.
- Repstad, Pål. *Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag*. Universitetsforlaget 2007.
- Ringstad, Vidar. *Kulturøkonomi. Perspektiver, problemstillinger, modeller og analysemetoder*. Rapport nr 191. Telemarksforsking, Bø, 2002.
- Ringstad, Vidar. *Kulturøkonomi*. Cappelen Akademisk Forlag, 2005.
- Røyseng, Sigrid. *Den gode, den hellige og den disiplinerte kunsten*. Telemarksforsking, 2007.
- Solhjell, Dag. *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Universitetsforlaget 1995
- Solhjell, Dag og Øien, Jon. *Det norske kunstfeltet*. Universitetsforlaget, 2012.
- Sørensen, Anne Scott, Høystad, Ole Martin, Bjurstrøm, Erling og Vike, Halvard. *Nye kulturstudier*. Spartacus forlag, 2008.
- Sørhaug, Tian. *Managementlitet og autoritetenes forvandling. Ledelse i en kunnskapsøkonomi*. Fagbokforlaget 2004.
- Throsby, David. *Economics and Culture*. Cambridge University Press, 2001.
- Vareide, Knut og Kobro, Lars. *Skaper kultur attraktive steder?* Rapport, Telemarksforsking, 2012.
- Wennes, Grete. *Kunstledelse. Om ledelse av og i kunstneriske virksomheter*. Abstrakt forlag, 2006.

## **2 Internett:**

### **Bergen kommune**

Bergen kommunes kulturårbok 2007:

[https://www.bergen.kommune.no/bk/multimedia/archive/00064/Kulturaarbok\\_2007\\_64633a.pdf](https://www.bergen.kommune.no/bk/multimedia/archive/00064/Kulturaarbok_2007_64633a.pdf)

08.02.10

### **Caplex**

<http://www.caplex.no/Web/ArticleView.aspx?id=9320100> 19.04.09

### **Norske billedkunstnere**

<http://billedkunst.no/nbk/annenkunstnerstyrformidling/95-kunstnersentrene> 25.03.13

### **Kunst i Offentlige Rom (KORO)**

<http://www.koro.no/no/prosjekter/kunstordninger/innkjopsordningen/> 25.03.13

### **Norsk kulturråd**

<http://kulturradet.no/stotteordninger> 25.03.13

<http://kulturradet.no/statens-kunstnerstipend> 25.03.13

<http://kulturradet.no/tildelingslister> 25.03.13

### **Regjeringen**

Stortingsmelding 23 (2011-2012) Visuell kunst:

[www.regjeringen.no/mobil/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2011-2012/meld-st-23-20112012/15.html?id=680728](http://www.regjeringen.no/mobil/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2011-2012/meld-st-23-20112012/15.html?id=680728) 05.05.05

NOU 2013: 4, Kulturutredningen 2014:

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/nouer/2013/nou-2013-4/12/18.html?id=715553> 20.03.13

Stortingsproposisjon 1 S (2012–2013):

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/prop/2012-2013/prop-1-s-20122013.html?id=702466> 20.03.13

Pressemelding fra Kulturdepartementet:

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/pressesenter/pressemeldinger/2012/tildeling-av-statens-stipend-og-garantii.html?id=676503> 20.03.13

### **Statistisk Sentral Byrå**

[http://www.ssb.no/kultur-og-fritid/statistikker/kultur\\_kostr](http://www.ssb.no/kultur-og-fritid/statistikker/kultur_kostr) 21.07.13

### **Store Norske Leksikon**

<http://www.storenorskeleksikon.no> 14.02.09, 15.06.10

<http://snl.no/kunst> 16.04.12

### **3 Muntlige kilder og e-post:**

Forelesninger ved Høgskolen i Telemark avd Bø

E-post: Krohn-Fagervold, Siri, kommunikasjon og markedsføring, Klosterøya AS

E-post: Lønnerød, Tom Erik, prosjektleder Spriten

### **4 Andre kilder:**

Vestfold Fylkeskommune, arkivsak 200502924, nummer E: C50

Kommunedelplan for kultur i Skien 2010-2021, Skien kommune, 2010.

## **Oversikt over tabeller og figurer**

Tabell 1 Informantene

Tabell 2 Fordeling av kunstnerpopulasjon på bosted

Tabell 3 Viktige kulturinstitusjoner, fordelt etter fylke

Tabell 4 Fordeling av kunstnere tildelt GI, etter bosted

Tabell 5 Fordeling av kunstnere tildelt arbeidsstipend, etter bosted

Tabell 6 Fordeling av kunstnere tildelt diversestipend, etter bosted

Tabell 7 Fordeling av støtteordninger fra Norsk kulturråd, etter bosted og støttetyp

Fig 1 KulturKOSTRA 2011

# Vedlegg

## Vedlegg 1 Oversikt over offentlig støtte til kunstnerisk aktivitet i fylkene og Oslo

Oversikt 2013: Fylkeskommunale økonomiske tilskudd og annen kunstnersubsidiering som kommer den enkelte aktør til gode (ikke tilskudd til organisasjoner, arenautvikling, kunstkritikk, utstillingslokaler, festivaler el.l.).

Den kulturelle skolesekken (DKS) og Den kulturelle spaserstokken (DKSS) er ikke tatt med i oversikten.

Fylke	Kunstnerstipend	Prosjektstøtte	Kulturmidler	Kulturpris	Scene kunst	Film	Kunstnerisk arbeid med/av/for Barn/unge	Musikk	Subsidiert atelier leie / verksted
Hedmark	2x2årig arbeidsstipend á 154' 3 x materialstipend á 55'		Allment kulturarbeid	Ja	Ja				
Finnmark	3årig arbeidsstipend á 100'	Produksjon, formidling, turne	Allment kulturarbeid	Ja		2x årlig arbeidsstipend 75'	Ja		
Nordland	Reisestipend	Prosjekt og arrangementsstøtte Turnemidler distriktsmusikere			Egne prosjekter i fylkeskommuneregion	Filmfond Nord (12 mill)		Tilskudd til distriktsmusikere kirkemusikalske prosjekter musikk i domkirken	AiR*
Troms	Arbeidsstipend á 100' Etableringsstipend á 50' Diversestipend á 100'		Allment kulturarbeid	Ja					Ja

Fylke	Kunstnerstipend	Prosjektstøtte	Kulturmidler	Kulturpris	Scene kunst	Film	Kunstnerisk arbeid med/av/for Barn/unge	Musikk	Subsidiert atelierleie / verksted
Nord Trøndelag			Allment kulturarbeid		Prosjekt Tekst Instruktør/ scenografi Turne Studie stipend / reisestipend		Ja	Prosjekt	
Sør Trøndelag			Allment kulturarbeid	Ja					Ja
Hordaland	5 stipend á 25'	Kunstnerisk nyskaping, samarbeid, formidling, kompetanse	Allment kulturarbeid				Ja		
Rogaland	Kulturstipend		Allment kulturarbeid	Ja					AiR
Vest Agder	2 arbeidsstipend á 100' 4 kunstnerstipend á 40' 1 utvekslingsstipend for kunstnere á 50'			Ja					
Aust Agder	1 arbeidsstipend á 170'		Allment kulturarbeid 2 kulturstipend á 40'	Ja					

Fylke	Kunstnerstipend	Prosjektstøtte	Kulturmidler	Kulturpris	Scene kunst	Film	Kunstnerisk arbeid med/av/for Barn/unge	Musikk	Subsidiert atelier leie / verksted
Telemark	3 kunstnerstipend á 50' 1 kunst og håndverk á 60'	Ja, vurderes individuelt	Allment kulturarbeid	Ja				Utviklingsmidler Prosjektstøtte	Ja - knyttet til stipend/utstilling
Vestfold		Produksjon	Allment kulturarbeid Rammetilskudd 2 kulturstipend á 25'	Kunstnerpris 75'					
Buskerud		Kulturnæringsring 5 utviklingsstipend á 20'	Allment kulturarbeid	Ja - 50'	Produksjonsstøtte				
Østfold	25' reisestipend hvert 2.år	Produksjon	Allment kulturarbeid						
Akershus			Kulturformål +folkehelse						
Møre og Romsdal	Kunstnerstipend, ramme 300' fordeles på flere mottakere		Allment kulturarbeid					Konsertstøtte	
Oppland	Kunstnerstipend 2årig arbeidsstipend á 100', utdeles hvert 2.år		Allment kulturarbeid			Økostøtte til Filmsenter Festival	UKM turne midler	Arbeidsstipend prof.musikere	
Sogn og Fjordane	Inntil 2 arbeidsstipend Etablererstipend		Kulturutviklingsmidler	Ja - 50'					

Fylke	Kunstnerstipend	Prosjektstøtte	Kulturmidler	Kulturpris	Scene kunst	Film	Kunstnerisk arbeid med/ av/for Barn/ unge	Musikk	Subsidert atelier leie / verksted
Oslo	Stipend til unge kunstnertalent Diverse stipend til produksjon, arbeid, studie, materialer og reise Internasjonal kunstnerutveksling Formidling og forskning (Munch og Vigeland) Kulturprofil (arbeidsstipend) Etableringsstipend		Allment kulturarbeid Driftstilskudd Løpende tilskudd til mindre kunst og kulturtiltak over budsjett						Utvekslingsordning med Stockholm

\* Artist in Residence. Forskjellige ordninger fra 2 ukers opphold til ett år, avhengig av fylke.

### Kilder til vedlegg 1

[www.ffk.no](http://www.ffk.no)  
[www.hedmark.org](http://www.hedmark.org)  
[www.nfk.no](http://www.nfk.no)  
[www.tromsfylke.no](http://www.tromsfylke.no)  
[www.ntfk.no](http://www.ntfk.no)  
[www.stfk.no](http://www.stfk.no)  
[www.hordaland.no](http://www.hordaland.no)  
[www.rogfk.no](http://www.rogfk.no)  
[www.vaf.no](http://www.vaf.no)  
[www.austagderfk.no](http://www.austagderfk.no)  
[www.telemark.no](http://www.telemark.no)  
[www.vfk.no](http://www.vfk.no)  
[www.bfk.no](http://www.bfk.no)  
[www.ostfold-f.kommune.no](http://www.ostfold-f.kommune.no)  
[www.akershus.no](http://www.akershus.no)  
[www.mrfylke.no](http://www.mrfylke.no)  
[www.oppland.no](http://www.oppland.no)  
[www.sfj.no](http://www.sfj.no)  
[www.oslokommune.no](http://www.oslokommune.no)

## Vedlegg 2 Intervjuguide kunstnere

### Introduksjon:

Jeg vil presisere at dette er et semistrukturert intervju. Dette er en huskelapp, og jeg kommer ikke til å følge denne slavisk, da det muntlige språk er ledigere i tonen enn det skriftlige, og fordi jeg også regner med at informanten vil gi informasjon som gjør det naturlig og nødvendig å stille andre oppfølgingsspørsmål, og kanskje vil også noen av spørsmålene bli overflødige.

Det skal gis skriftlig samtykke i forkant av intervjuet. Alle lydbånd og utskrifter vil bli slettet når jeg er ferdig med materialet.

### Bakgrunnsinformasjon og innledning til informanten:

Først takke for at informanten tar seg tid til å snakke med meg. Jeg skal skrive en oppgave om kunstnere, kunstnerfellesskap og offentlig støtte. I den forbindelse vil jeg stille deg en del spørsmål. Jeg minner om at jeg følger forskningsetiske retningslinjer og at prosjektet er registrert i Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste. Det betyr at du som informant vil bli anonymisert og at du når som helst kan trekke deg fra intervjuet, eller la vær å svare på enkeltspørsmål, dersom du skulle ønske det. Det betyr også at når jeg er ferdig med materialet, så vil intervjuene bli slettet og utskriftene makulert. Hvis du skulle ha ønske om det, kan du også få tilgang til rapporten min. Har du noen spørsmål til meg rundt disse tingene?

### Intervjupørsmål:

- Vil du fortelle meg litt om deg selv, hva du gjør, bakgrunn osv?
- Det er et gammelt uttrykk som heter ”kunst for kunstens skyld”- altså at kunsten først og fremst skal tjene sine egne hensikter. Hva tenker du om et slikt utsagn? Passer det på deg og det du gjør?
- Hvis informanten ikke «snakker av seg selv», og det er behov for flere spørsmål kan jeg «åpne opp» samtalen, ved å spørre for eksempel:
  - Hvordan trives du i kunstnerfellesskapet? (for de som deltar i det, 7 av 8 intervjuede kunstnere).
  - Føler du at du henter inspirasjon fra de andre her? Drøfter dere kunstfaglige spørsmål?
  - Har dere i fellesskapet noen felles prosjekter?
  - Hva tenker du om arbeidsforholdene? Er det lagt godt til rette for deg, synes du?
  - Hvem har ansvaret for verkstedene, og for fellesarealene?
  - Har du en merverdi av å leie i fellesskapet? Hva består denne verdien i?
  - Hvordan er fellesskapet organisert?
  - Har du mange arbeidsoppgaver i tilknytning til fellesskapet?
  - Har dere mange gjester, hvordan oppleves det?
- Hvem selger du først og fremst til?/ Hvem er kundene dine?
- Bruker du mye tid på salg og oppfølging av kunder? Hva tenker du om dette?
- Kan du leve av kunsten?
- Jobber du fulltid som kunstner eller har du annen inntekt ved siden av?
- Hva tenker du om det å selge produktene dine?
- Kunne du tenke deg å fortelle meg litt om ditt forhold til salgshall og anerkjennelse?
- Tenker du at, du som kunstner, har makt?
- Det er kommunen som har oppretta dette fellesskapet. Tror du det har noe å si, for deg som jobber her?



- Hva tenker du om kommunens målsetting om å revitalisere byen? (utdype ved å vise til nettsida til «Fellesskapet».
- Hva tenker du om framtida?

Spørsmål stilles også underveis, som oppfølging til det vi snakker om

## Vedlegg 2 Intervjuguide offentlige myndigheter

### Introduksjon:

Jeg vil presisere at dette er et semistrukturert intervju. Dette er en huskelapp, og jeg kommer ikke til å følge denne slavisk, da det muntlige språk er ledigere i tonen enn det skriftlige, og fordi jeg også regner med at informanten vil gi informasjon som gjør det naturlig og nødvendig å stille andre oppfølgingsspørsmål, og kanskje vil også noen av spørsmålene bli overflødige.

Det skal gis skriftlig samtykke i forkant av intervjuet. Alle lydbånd og utskrifter vil bli slettet når jeg er ferdig med materialet.

### Bakgrunnsinformasjon og innledning til informanten:

Først takke for at informanten tar seg tid til å snakke med meg. Jeg skal skrive en oppgave om kunstnere og organisering i offentlig initierte kunstnerfellesskap. I den forbindelse vil jeg stille deg en del spørsmål, fordi du har en sentral rolle i forhold til et slikt offentlig oppretta fellesskap, «Fellesskapet» i «Lilleby». Jeg følger forskningsetiske retningslinjer og prosjektet er registrert i Norsk Samfunnsvitenskapelig Datatjeneste. Det betyr blant annet at du når som helst kan trekke deg fra intervjuet, eller la vær å svare på enkeltspørsmål, dersom du skulle ønske det. Det betyr også at når jeg er ferdig med materialet, så vil intervjuene bli slettet og utskriftene makulert. Som en offentlig person vil du imidlertid ikke automatisk beskyttes av anonymisering, men hvis du skulle ha ønske om det, kan du få tilgang til rapporten min. Har du noen spørsmål til meg rundt disse tingene?

### Spørsmål:

- Kan du fortelle meg litt om din rolle i forhold til kunstnerfellesskapet «Fellesskapet»?
- Hvor involvert er du i «Fellesskapet»?
- Kan du si litt om den historiske utviklingen fra «Fabrikken» ble lagt ned og fram til «Fellesskapet» ble opprettet?
- Hvordan fungerer samarbeidet mellom «Lilleby» kommune og «Fellesskapet»? Hvordan er samarbeidet organisert?
- I målsettingen for «Fellesskapet», som er lagt ut på nettsiden, står det:
- Etableringen av fellesverkstedet «Fellesskapet» er et ledd i å imøtekomme utfordringene regionen har i forhold til å virke tiltrekkende på miljøer og enkeltpersoner som kan bidra til å revitalisere «Lilleby» som en levende kulturby.
- Hva tenker du om dette?
- Hvis informanten ikke «snakker av seg selv», og det er behov for flere spørsmål kan jeg «åpne opp» samtalen, ved å spørre for eksempel:
  - Kan du fortelle meg litt om dette målet?
  - Hvordan kom man fram til denne målsettingen?
  - Hva var intensjonene med en slik målsetting?
  - Hvordan arbeider man for å nå målene?
  - I hvilken grad lykkes man med dette arbeidet?

- Hva legger du i begrepet ”levende kulturby”?

- Hva tenker du om at «Lilleby» skal ”revitaliseres”?
- På nettsiden står det også om finansiering av «Felleskapet», kan du fortelle om dette?
- Hvilke kunstnere får plass i «Felleskapet»? Hvordan foregår arbeidet med utvelging/rekruttering?
- Det kan se ut som om kunstnerne som får plass på «Felleskapet» har en del fordeler (økonomisk og praktisk). Hva tenker du om det?
- Hvordan ser du for deg framtida til «Felleskapet» i «Lilleby» kommune?
- Er det noe jeg har glemt eller noe du vil utdype nærmere?

Spørsmål stilles også underveis, som oppfølging til det vi snakker om