

Ei stemme frå landsbygda

Om kunstforståing og kunsten si rolle på bygda

Av Hilde Mari Nordal



Master i tverrfaglege kulturstudiar, 45 studiepoeng

Høgskulen i Telemark avd. Bø
Institutt for Kultur og Humanistiske fag





Tittel:	Ei stemme frå landsbygda - Om kunstforståing og kunsten si rolle på bygda
Nøkkelord:	Kunstforståing, smak, offentlig kunst, Empty Stores-utstilling, periferi
Forfatter:	Hilde Mari Nordal
Studentnr.:	072422
Fagkode:	H 2583
Oppgavetype:	Masteroppgåve
Studiepoeng:	45
Studium:	Masterstudium i tverrfaglege kulturstudiar
Konfidensiell:	Nei



Forord

Eg vil gjerne takke familie på alle kantar for all den støtta og hjelp eg har motteke i prosessen med å skrive denne masteroppgåva. Takk til Sissel Brennhovd for gjennomlesing. Takk til tante og onkel på vestlandet for lån av hus og heim, som gjorde eit feltarbeid i Ulsteinvik mogeleg. Takk til arrangørane av Empty Stores-utstillingane i både Lunde og Ulsteinvik for at dei var så behjelpelege og engasjerte i prosjektet, og takk til alle informantantar som valte å vere med i undersøkinga.

Særskild takk til min kjære ektemann Martin for alle diskusjonar og støtte gjennom desse godt og vel to år som eg har brukt på oppgåva. Ein stor takk også til hovudvegleiar Per Mangset for at han ikkje gav meg opp, men var tålmodig og støttande. Takk til masterjentegjengen som eg håpar vil samlast igjen ved den vakre, blinkande Eidangerfjorden.

Oktober 2010

Hilde Mari Nordal

Innhald

INNLEIING	5
Tematikk og målsetjing til Empty Stores-utstillinga	5
Sentrum og periferi	7
Den vanskelege kunsten	9
Den instrumentelle kunsten	12
Endringar mot eit seinmoderne, postmoderne samfunn	14
Problemstilling:	14
Bakgrunn og motivasjon for undersøkinga	15
Om samtidskunst og legitimitet: kunstprosjektet i perspektiv	17
Publikum som ser på kunst	20
METODISKE PERSPEKTIV	22
Val av kvalitativ metode	22
Val av undersøkningsstader og informantar	26
Gjennomføring av det kvalitative intervjuet	31
Intervjuguide	34
Å nytte seg av ein case	34
Feltarbeid	36
Avgrensing og refleksjonar rundt meg sjølv, og undersøkinga	37
TEORETISKE PERSPEKTIV	39
Kunstfeltet i eit historisk lys	39
<i>Framvekst av kunstinstusjonen</i>	40
<i>Kunstinstusjon, felt og kunstverd</i>	41
Publikum og offentlege kunstverk	43
<i>Sosiale rammer rundt publikum</i>	43
<i>Eit ufrivillig publikum og den offentlege kunsten</i>	44
Erfaring og estetisk kompetanse	47
<i>Kant og det interesselaue blikket</i>	47
<i>Kunnskap om kunsten</i>	49
<i>Ei karismatisk ideologisk førestelling blant eit norsk publikum?</i>	51
Konvensjonar, forventningar og omdøme	52
<i>Det uoversiktlege kunstfeltet</i>	53
<i>Kunstnaren sin signatur</i>	54
<i>Økonomisk, sosial, kulturell og symbolsk kapital</i>	55
<i>Definisjonsmakt</i>	55
Klasse og klassifikasjonssystem	56

<i>Habitus</i>	57
<i>Kunsten som distinksjonsmiddel</i>	58
<i>Ein smak av naudsyn, godvilje eller fridom til å velje</i>	60
<i>Aldersgrupper</i>	62
Kritikk av Bourdieu	63
<i>Moralen set grenser</i>	63
<i>Jamfør med norske høve</i>	65
<i>“Behaget i kulturen”</i>	68
<i>Å like fleire kulturelle produkt</i>	69
Dei store endringane	71
<i>Tilgang på kulturelle arrangement</i>	71
<i>Ein instrumentell kulturpolitikk</i>	72
<i>Det postmoderne samfunn?</i>	75
KORT PRESENTASJON AV TO BYGDER	78
Lunde og Ulsteinvik	78
<i>Hovudnæring</i>	78
<i>Utvikling og vekst</i>	79
<i>Politisk</i>	80
<i>Alder, utdanning og inntekt</i>	81
KUNST OG STAD	82
Det var ein gong ei utstilling som vart kalla Empty Stores	82
<i>Ei historie om Lunde</i>	82
<i>Eit historisk bilete</i>	85
<i>Ei historie om vekst og velstand</i>	87
<i>Eit vengeklippa kunstprosjekt</i>	89
Lokalsmak og identitet	91
<i>Det nære og familiære</i>	92
<i>Nasjonal og lokalforankring</i>	96
ULIKE ROLLER OG FORSTÅINGAR AV KUNSTEN	98
Kunsten som grunnleggjande god	98
<i>Kunst er for trivsel og hygge</i>	99
<i>Eit ønske om dei gode opplevingane</i>	100
<i>Sosialt fellesskap og solidaritet</i>	103
Stadsutvikling og positiv omdømebygging	105
<i>Satsing på offentleg kunst i Lunde og Ulsteinvik</i>	106
<i>Å skape seg eit namn</i>	108
<i>Det handla om noko som skjer</i>	111

Førestellingar om offentleg kunst	113
<i>Det må vere fint å sjå på, ikkje berre ein kloss.....</i>	114
<i>Du tåler meir om du har oppsøkt det sjølv</i>	117
Kunsten sine reglar	120
<i>Fornekking av økonomien og den “uegoistiske” kunstnaren.....</i>	121
<i>Den frie, freske, galne, geniale kunstnaren kan vere kor han vil.....</i>	124
KUNNSKAP OG AVMAKT	127
Det uvisse og den kulturelle godvilje	127
<i>Eg er ingen kunstkjennar.....</i>	128
<i>Det som eg ikkje likar, det hugsar eg ikkje.....</i>	130
<i>Altetande kulturkonsumentar?</i>	131
<i>Hadde eg hatt kunnskap om det</i>	132
Førestellingar om samtidskunst og moderne kunst.....	134
<i>Sånn rar moderne kunst.....</i>	135
<i>Ny erfaring skapar nye forståingar.....</i>	137
EIN LEGITIM ELLER EIN ILLEGITIM SMAK?	139
Smak og behag	139
<i>Kunsten må gi noko.....</i>	139
<i>Kva gjer at noko er “bra” kunst?</i>	144
<i>Alder, utdanning og identitet</i>	148
Moralske vurderingar	150
<i>Etter mi meining, så er det ikkje noko som er bra eller dårleg</i>	151
SENTRUM OG PERIFERI.....	154
Førestellingar rundt bygd og by	154
<i>Bygdedyret handhevar janteloven.....</i>	154
<i>Meir moderne folk i byen</i>	157
<i>Vi ser jo det same på tv.....</i>	160
HØG- OG LÅGKULTUR.....	163
Høg og låg, i høve til by og bygd.....	163
<i>Eg har i alle fall ikkje brukt det sjølv</i>	163
<i>Eit skilje mellom “vi” og “dei”.....</i>	165
OPPSUMMERING TIL DISKUSJON OG KONKLUSJON	171
LITTERATURLISTE:	178
VEDLEGG	183
Intervjuguide	183

Innleiing

Eg vil med denne masteroppgåva sjå på kva folk i bygde-Noreg forstår med kunst, og kva ulike roller kunsten kan ha på landsbygda. Eg har tatt for meg eit møte mellom eit samtidskunstprosjekt, og det som eg vil kalle for bygda. Prosjektet er fotografiar av Knut Bry og vert kalla for Empty Stores. Utstillinga vart arrangert av Galleri Lunde, og starta sommaren 2007 i Lunde i Telemark. Etterkvart har utstillinga vorte vist ei rekkje stader i Noreg både i bygd og by. Hausten 2008 var utstillinga i Ulsteinvik. Empty Stores-utstillinga er eit utandørskonsept. Bileta vart hengt på husveggar rundt om i sentrum på dei stadene som utstillinga har vore vist og inneheld omkring 35-40 fotografiar hovudsakleg av tomme butikklokale, men nokre bilete hadde andre motiv. Eg tek utgangspunkt i Lunde og Ulsteinvik for undersøkinga mi av folk si forståing og oppleving av dette kunstprosjektet, òg deira forståing elles om kva kunst kan eller bør vere, og om kva kunst kan gjere for bygda.

Tematikk og målsetjing til Empty Stores-utstillinga

Kvifor vil ein vise bilete av tomme butikklokale? Fotograf Knut Bry seier sjølv at han er engasjert i kampen mot veksten av kjøpesenter og nedlegging av lokale småbutikkar i Noreg. Han har fotografert over 2500 tomme butikklokale frå heile Noreg. Tomme lokale er eit trist møte med bygde-Noreg, fordi det minner oss om fråflytting og nedlegging. Spørsmålet er om ein kan gjere noko gjennom kunst- og kultursatsingar for å skape liv i ei bygd prega av stagnasjon og fråflytting.

Det kjem fram i prosjektskissa til Galleri Lunde-prosjektet, som er ein søknad om

støtte frå småsamfunnsatsing, at arrangørane hadde sett seg store mål med prosjektet. Det vart fokusert på å auke innbyggjartal, trekkje fleire turistar, og lette rekruttering til næringslivet. Arrangøren og støttespelarane hadde ei målsetjing om at Galleri Lunde med prosjekt som Empty Stores-utstillinga på lang sikt skulle bidra til ny kunnskap om samtidskunst i ein landsbysamanheng. Vidare i prosjektskissa vurderast Empty Stores-utstillinga av arrangør og støttespelar i Midt-Telemark næringsutvikling til å vere eit viktig bidrag til stadsutvikling og omdømebygging i regionen. Meininga var at Telemarksforskning gjennom undersøkingar av innbyggjarane i Lunde skulle kartleggje på kva måte utstillinga har påverka staden sitt omdøme, og om den har vore med på å endre innbyggjarane sine tankar om staden og om staden sin identitet. Ein ville også undersøkje om innbyggjarane fekk auka kunnskap om samtidskunst. I Lunde vart det med den eine utstillinga, og arrangør og støttespelarar til Galleri Lunde sit igjen med ei veldig ambisiøs prosjektskisse. Eg er ikkje ute etter å kartleggje om dei ulike målsetjingane vart oppnådde, eller om Empty Stores-utstilling var eit vellykka prosjekt. Eg gjekk i staden ut ifrå ein idé om at eg, med utgangspunkt i målsetjingane som eg fann i prosjektskissa, kunne sjå på og kartleggje haldningar og forståingar om kunst hos innbyggjarane i Lunde.

Eg fann det rimeleg å ha nok ei bygd i tillegg til Lunde, for å ha mogelegheit til å samanlikne dei ulike funna. Eg kjem meir inn på val av bygdecase i metodekapittelet, men kort sagt vart Ulsteinvik valt fordi det ikkje ligg altfor langt unna barndomsheimen min, som dermed gjorde eit feltarbeid der mogeleg, og fordi Empty Stores-utstillinga også har vore vist der.

Prosjektskissa til Galleri Lunde-prosjektet gir eit bilete av korleis arrangøren og

støttespelarar ser for seg at samtidskunsten stiller seg i høve til skilje mellom by og land. Ho seier òg noko om korleis Galleri Lunde, og eit prosjekt som Empty Stores, er tenkt å verte brukt. Eg les i innleiinga til problemstilling og målsetjing i prosjektskissa:

Samtidskunst har etablert seg som eit byfenomen. Galleri Lunde tar dette språket og virkemiddelet ut av byen, og skaper en “stemme fra landsbygda”. Denne stemmen skal formidle rurale budskap inn i den store debatten om forholdet mellom by og land. Gjennom prosjektet “Galleri Lunde/Bygdearena for samtidskunst” blir samtidskunstprosjektet et stedsutviklingsprosjekt.

Her gjer ein greie for at samtidskunst eigentleg ikkje høyrer heime på bygda. Finst det då ein eigen kunst som høyrer heime på bygda? Er den kunsten i så fall til for å hjelpe småstader til å utvikle seg til å verte interessante plassar å besøke og bu? Dei snakkar om den store debatten om tilhøve mellom by og land. Er grensene mellom by og land framleis dominerande skiljelinjer, eller er dei i ferd med å viskast ut? Arrangørane verkar spele på desse skiljelinjene, men det er ikkje alle som er like einige lenger om kor gjeldande dei er.

Sentrum og periferi

Kvifor verkar det vere slik at samtidskunst er noko som er særskilt for byen? Er det slik at bygda ikkje vil ha samtidskunst? Kulturpolitisk har ein sidan etterkrigstida tatt sikte på ein meir desentralisert kulturpolitikk. Ein har arbeidd med å få kvalitet ut til folket. Det er likevel ikkje sånn at kvalitet med naudsyn er eit estetisk fenomen åleine. Fleire kunstsosiologar, og sosiologiske studiar viser at det som vert sett på som kvalitet også er avhengig av sosiale tilhøve. Det dannar seg kunstnariske kvalitetshierarki, og desse kvalitetshierarkia er stort sett geografisk plasserte i sentrum. Der finn ein portvaktarar, og kvalitetsdommarar som sørgjer

for å produsere og reprodusere desse kvalitetshierarkia (Mangset 1998:24).

Sosiologen Pierre Bourdieu er ein som har vore særleg opptatt av desse ulike strukturane som styrer kunstfeltet. Han skildrar kunstfeltet fullt av strid og kamp, der kunsten, kunstnarar og formidlingsarenaer for kunst vert hierarkisk ordna i rommet. Han legg vekt på korleis ein ved å ha kome til ein dominerande posisjon i rommet, søker å bevare den posisjonen og dermed reprodusere desse hierarkiske kvalitetsskilja (Bourdieu 1991b:170-173). Ei anna skildring er av kultursosiolog Howard Becker, der ein har ei rekkje kunstverder, og der kvar kunstverd er avhengig av eit slags kollektivt samarbeid. Becker legg vekt på at kvaliteten til eit verk ofte er avhengig av rykte og omdøme til den, eller dei som formidlar kunstverket, og treng ikkje ha noko med kvaliteten til sjølve verket å gjere (Becker 2008:352).

I Noreg er dei største kunstinstusjonane konsentrerte i hovudstaden, men kulturpolitikken har i større grad enn i mange andre land tatt sikte på å bryte ned hovudstaden sitt kulturelle hegemoni. Det gjer at distriktsverdiar og sosialdemokratiske likskapsverdiar har vore, og er, sterke innanfor kultur, politikk og samfunnsliv generelt (Mangset 1998:25). Kvifor er det slik at det har vorte eit så tydeleg skilje mellom kvalifiserte portvaktarar i sentrum, og dei lykkelege amatørane på landsbygda? Ei viktig årsak til at det vert skapt såkalla smaksdommarar og portvaktarar som får makt til å definere kva som er kunst, og kva som er bra kunst, er at det er få reglar og normer som er allment kjente for kva som reknast som kunst av bra kvalitet. Så er det også slik at alle kunstinstusjonane som vert rekna som legitime ligg i byane, noko som leier til eit klart skilje mellom sentrum og periferi. Periferien har fått ein lågare status, og

såkalla distriktskunst når ikkje dei store høgder hos dei som har makta til å definere kunst. Vil denne gjeldande diskursen om sentrum og periferi på nokon måte påverke korleis mitt publikum tenkjer om kunst?

Den vanskelege kunsten

Biletkunst vert sett på av mange som eit vanskeleg uttrykk. Galleri Lunde prosjektet hadde som sagt ei målsetjing om å fremje kunnskap om samtidskunst. Vil det seie at det er mangel på kunnskap om samtidskunst på bygda? Det kan òg hende at det er mangel på kunnskap rundt samtidskunst i det heile. Det verkar å vere vanskeleg å få grep om biletkunsten, og kanskje spesielt samtidskunsten. Han er ikkje alltid lett å forstå, og det kan verke som at ein del kunst gjer seg meir vanskeleg og utilgjengeleg for å markere at det faktisk er kunst. To spesifikke sider ved kunsten vil eg seie er med på å gjere kunsten mindre tilgjengeleg for den allmenne borgar. Den eine er forståinga av kunsten som autonom, og den andre er kravet om originalitet og fornying.

Frå romantikken veks det fram i kunstfeltet eit større fokus på kunstnarindividet og dette individet sitt personlege uttrykk i kunsten. Konsekvensen av denne måten å oppfatte og forstå kunsten på, er ifølgje kunsthistorikar Dag Sveen at ein konstant måtte skape noko nytt som var spesielt for kvar enkelt kunstnar. Ein kunne ikkje som kunstnar følgje tradisjonelle konvensjonar i kunsten, men måtte skape nye spor. Avant-garde omgrepet vart allment tatt i bruk frå 1870-talet, og gjer seg synleg gjennom dei mange "ismene" som overlappar og erstattar kvarandre (Sveen 1995:89). Til dømes vart realismen erstatta av impresjonismen, deretter postimpresjonismen, ekspresjonismen, kubismen, surrealismen og så

vidare. Dette jaget etter nyskaping, originalitet er det fleire som har skildra som eit slags krav som har vorte institusjonelt forankra i den moderne kunstinstitusjonen, eller som faktisk har vorte sjølv konvensjonen i samtidskunsten (Sveen 1995:65-66, Becker 2008, Mangset 2004:64). Ei stadig søking etter å skape nye spor gjer ikkje kunstfeltet særleg oversiktleg for "folk flest", og mange ser på samtidskunstfeltet i dag som rotete og med mangel på estetiske kvalitetar. Kunsten som autonom har eigne reglar og eigne forståingar om korleis ein skal vurdere han. Reglane er for mange innanfor kunstfeltet sjølv essensen i kunsten, men dei skapar eit gap mellom dei som ikkje kan noko om kunst og dei som er innanfor kunstfeltet.

Rørsla "l'art pour l'art" etablerte seg på slutten av 1800-talet og idealet deira var at ein skulle skape kunst for kunsten sin skyld. Forståinga av kunsten som autonom voks seg sterk. I tråd med denne forståinga må kunsten ikkje underleggjast logikk frå andre felt, slik som frå det økonomiske, politiske, religiøse, pedagogiske, moralske eller liknande. Det ville gjere kunsten urein. Det vert ifølgje Bourdieu viktig å legitimere kunsten sin eksistens ut ifrå eigne krav, og distansere seg frå andre felt (Bourdieu 1996:141). Professor Dag Østerberg seier at kunsten vil nærast dyrke og utvikle seg sjølv som ein vitskap. Då er det ifølgje han ikkje rimeleg at alle og einkvan skal forstå alt ved kunsten (Østerberg 1995:149). Desse kvalitetane verkar for mange å krevje kunsthistorisk utdanning, eller spesialisert fagkunnskap for å forstå. Andre vil igjen hevde at kunst er for alle, og at alle kan få noko ut av ei kunstutstilling berre ein har eit opent sinn. Kva er det som gjer at folk vurderer kunst så ulikt? Kven sine vurderingar har noko å seie? Eg har tidlegare snakka om kvalitetshierarki som har danna seg i sentra. Men finst det noko som

kan opplevast som kvalitet for alle?

Immanuel Kant har gitt eit bidrag til den estetiske teorien, der han legg fram ideen om ein universell estetikk. Han meiner at ved å halde seg uinteressert til verket, vil ein kunne kome fram til ein smaksdom som vil ha krav om å vere gyldig for alle (Kant 2008 [1790]:62). Bourdieu (1995) stiller seg skeptisk til Kant sin tolking av ein universell smaksdom. Han ser at dette interesselause blikket er noko ein har lært, og at det interesselause blikket og den universelle estetikken som Kant tek utgangspunkt i, er den smaken som tilhøyrrer den dominerande klassen. Denne smaken, eller "reine blikket" som Bourdieu kallar det, er slik han ser det eit produkt av historia, og er knytt til førestellinga om kunsten som autonom, der kunsten skal sjåast på ut ifrå seg sjølv. Ifølgje Bourdieu har dei meir folkelege klassene ein annleis estetisk og kunstnarisk smak, som heller baserer seg på førestellinga om ein kontinuitet mellom kunsten og livet. Dei folkelege klassene vil gjerne at kunst skal ha ein spesifikk funksjon, og smaksdommar vert gjerne gjort ut ifrå estetiske normer for kva som er konvensjonelt eller moralsk (Bourdieu 1995:47-50). Ifølgje Bourdieu (1995) er smak og behag ulike innanfor kvar samfunnsklasse og kvart lag. Desse smakane vert hierarkisk ordna som dominerande og legitime, og dominerte og illegitime i det sosiale rommet. Bourdieu meiner òg at skule og oppseding verkar vere med på å reprodusere desse hierarkia. Kva så med informantane mine? Finst det ein smak som er meir dominerande på landsbygda? Vil denne smaken sjå på seg sjølv som legitim, eller som underdanig?

Den instrumentelle kunsten

Ein av grunnane til lav status på kunst gjort i distrikta er at den ofte har andre mål utanfor dei kunstnariske. Nokre vil hevde at ein stadig meir instrumentell kulturpolitikk er ein trussel mot førestellinga om kunsten som autonom. Det verkar vere ein aukande trend å knytte kultur med næring. Ofte har ivrige lokalpolitikarar og kommunetilsette stor tru på kva satsing på kultur kan gjere for bygda. Kulturanalytikarar som amerikanaren Richard Florida (2002) har fått innpass i norsk kulturpolitikk. Han gir ny lovnad til potensialet som ligg i kultursatsing. Med den enkle budskap sin har han vorte tatt imot med opne armar. Florida seier at klarar du å skape det rette miljøet, vil talent og næring følgje etter (Florida 2002:249). Det er ikkje så mykje anna å prøve for eit bygde - Noreg der industri vert lagt ned, og som folk flytter ifrå. Kultur har vorte ideologien som mange trur på som redning mot utflytting og negativ utvikling. Den verkar nesten å få umiddelbar legitimitet, utan særleg krav om empiriske resultat.

Eg les i Morgenbladet¹ ein artikkel om Vestfossen som ville verte kulturhovudstad. Artikkelen vert innleia med spørsmålet om ein treng distriktpolitikk. Kva er det som verkar, og kan ein utvikle ein stad ved hjelp av ein kjendis som legg døde rotter på glas? Det er her samtidskunstnar Morten Viskum har slått seg ned, og kulturanalytikar/rådgivar Phil Wood har halde tale. Wood er tilhengar av Florida, og rådmannen i Øvre Eiker snakkar varmt i artikkelen om stadsutviklingskonseptet. Rådmannen vil skape eit kultursamfunn ut av det postindustrielle Vestfossen. I epilogen til artikkelen kjem det fram eit spørsmål:

¹ Morgenbladet nr7. 2009.

“Har man i det hele tatt målt om det virker”? Og rådmannen svarar: “Det er et spørsmål vi ønsker å gå inn på” (Sætre/Lade 2009) Korleis måle verknaden? Snakkar ein då om pengar, innflyttarar eller folk si oppfatning og kjensle rundt kva staden står for?

Analysar gjort rundt den økonomiske effekten av kultursatsing og “cultureplanning” vert gjerne kalla for economic-impact analysar. Mange slike analysar frå slutten av 70-talet og framover påstod å kunne vise ei avkastning på kultursatsing som var overveldande. Til dømes fann ein at Edinburgh- festivalen gav ei avkastning på 500 %. Slik skapte ein stor begeistring ved å kunne vise at offentleg støtte til kultur var ekstremt lønnsamt for samfunnet (Ringstad 2004:169). Etterkvart har slik forskning og slike analysar vorte kritiserte for metodiske manglar, eller at analysar har sett for einspora på kva som er effekten av satsing på kultur. Nokre kritiserer economic-impact analysar for å vise til resultat som var forventa, og for å fungere som legitimasjon for krav om økte offentlege middel (Mangset 2010:6). Men såkalla “cultureplanning” har sterke forkjemparar, og kan vise til byar som Bilbao, Newcastle/Gatestead, Glasgow og Holstebro som levande bevis på dei kreftane som ligg til grunn ved satsing på kultur, og det kan nok verke overtydande på mang ein kulturarbeidar. Det har også vorte peika på at det kan vere eit problem at det er lite forskning på langtidsverknader av kulturstrategiar, og ein har ikkje vektlagt nok at økonomisk utvikling også genererer meir kultur (Bille 2004:163-165). Er forståing om ein instrumentell kulturpolitikk noko som har smitta av også på informantane mine? Vil dei tenkje at kunst og kultur kan fungere som ei redning mot negativ utvikling?

Endringar mot eit seinmoderne, postmoderne samfunn.

Det finst også teoretikarar som hevdar at skilje mellom høg- og lågkultur, sentrum og periferi er i ferd med å verte vaska bort. Desse teoretikarane vil ikkje lenger vedkjenne seg eit kvalitetshierarki som er lokalisert i sentrum. I det postmoderne eller seinmoderne samfunnet er vi ifølgje sosiologen Zigmund Bauman berre ein del av den same flytande massen (Bauman 2006). Andre seinmoderne tenkjarar som til dømes Anthony Giddens (1996) og Mike Featherstone (1991) vektlegg også at vi lever i ei global verd, der individet er sett fri frå tid og stad, og dermed ikkje lenger er bunde fast av tunge strukturar i samfunnet. Det frie individet kan velte seg i all slags forlysting, og skape seg sjølv til kva det vil. Kunsten trer inn i kvardagslivet, og kvardagslivet vert estetisert (Featherstone 1991: 66-67). Dermed vil dei ulike felta flyte meir i kvarandre, og ein vil ikkje ha til dømes eit sterkt skilje mellom kunst og økonomi eller sentrum og periferi eller høg- og lågkultur. Det kan dermed vere interessant å sjå på kor gjeldande desse skiljelinjene verkar å vere blant informantane mine.

Problemstilling:

Eg har dermed sett føre meg at eg skal prøve å kaste lys over mange av desse spørsmåla som eg har uttrykt i teksten over. Hovudproblemstillinga vil vere å sjå på:

Kva rolle kan samtidskunst ha i møte med ei landsbygd? Kva førestellingar om kva kunst er, og kva kunst kan gjere er det som lever hos dei som bur i Lunde og Ulsteinvik?

Som underproblemstillingar, som også går inn under hovudproblemstillinga, vil

eg vil søkje å få svar på: Kva reaksjon får eg av Empty Stores-utstillinga? Kvifor reagerer informantane slik dei gjer, og kva kan reaksjonane deira seie om kva synet på kunsten dei har? Verkar folk frå Lunde og Ulsteinvik å ha kunnskap om kunst? Har publikum ei oppfatning av ulike reglar i kunstverda? Påverkar desse reglane synet deira på kunst og kunstnarar? Har informantane særskilte førestellingar om kva offentleg kunst skal vere? Kor gjeldande verkar ulike strukturar og skiljelinjer som til dømes høg og låg og sentrum og periferi å vere blant informantane mine? Har skiljelinjene og habitus noko å seie for kva slags smak for kunst informantane verkar ha? Kva motiverer informantane mine til å oppsøkje kunst og kulturarrangement?

Bakgrunn og motivasjon for undersøkinga

Mi kjære bestemor gjekk på kunstskule. Ho vart ein amatørkunstnar i distriktet som alltid måla vakre akvareller. Draumen om eit kunstnarliv vart hyppigare nemnt ettersom åra gjekk. Ho sa alltid til meg at dersom det var ein kunstnar i familien, så var det meg. Slik vart det ikkje, men interessa for kunst har alltid vore der. Eg har studert kunsthistorie ved Universitetet i Oslo. I nokre år dreiv eg ein kulturpub i Oslo, der eg arrangerte månadlege utstillingar. Utstillingane var hovudsakleg av unge kunstnarar i etableringsfasen. Å jobbe med desse utstillingane gav ei auka interesse for debatten rundt kunst, og eg opplevde at folk hadde mange meiningar om kunst: Om kva kunst er, kva kunst skal vere, og ikkje minst om kva som er bra eller dårleg, og kva som var lov å stille ut på raude veggjar i ein litt lurvete pub. Eg er sjølv frå utkant-Noreg og er kjend med skiljelinjene i kunstfeltet som til dømes sentrum og periferi, amatør, profesjonell og høg- og låg

for å nemne nokre. Kunsten verkar å bruke mykje tid og energi på å skape og å oppretthalde skiljelinjer. Kvifor er det slik at kunst i distriktet på ein måte må granskast for å finne ut om han har tilstrekkeleg kvalitet? Gjennom til dømes kunstnarundersøkingar som Mangset sin *Kunstnerne i sentrum* (1998), kan ein trekkje fram ulike haldningar rundt kunst og bygda. Det kan verke som om fleire kunstnarar har ei haldning at når ein er kunstnar på bygda, så vert ein fort lat, eller amatør. Publikum på bygda vert ofte kritisert for å vere kunnskapslause, og at dei ikkje har det rette blikket på kunst. Dersom nokon ikkje set pris på til dømes ein samtidskunstnar, kan kritikken fort verte at desse folka ikkje har greie på kunst, dei er berre ein gjeng med bønder. På same tid vert ein kunstnar i distriktet vurdert ut ifrå publikumsvennlegheit. Lagar ein kunst som folk på bygda likar, ja då er det ikkje bra kunst. Det er så mange haldningar til kunst som det aldri vert stilt nokon spørsmål ved. Det er berre slik det er. Desse skiljelinjene verkar å verte reproduserte og reproduserte, igjen og igjen. Det er ikkje slik eine og åleine, det kan finnast kunstnarar og kunst ute i distriktet som er "stor" kunst. Men dei verdiane som ligg der, er at kunst og kunstnarar høyrer heime i byen, der ein lagar kunst for kunsten sjølv.

Etter fleire år i storbyen flytta eg frå Oslo og ut igjen på landet. I bygda eg busette meg, var det mange som snakka om at det var så mange kunstnarar i kommunen. Eg vart fascinert, og gjorde ei undersøking i samanheng med ei Bacheloroppgåve om kvifor så mange kunstnarar hadde valt å busetje seg der. Under denne undersøkinga hadde eg feltarbeid i kommunen. Der opplevde eg at det var mange ulike syn på kunsten si rolle. Det var ikkje mykje som skulle til før ord som høgkultur vart slengt ut i ein skarp kontrast til fotball, som enkelte der såg på som

“ekte kultur”. Nokre var fantastisk positive til alt som hadde med noko kreativt å gjere, og alle som tok i ein målarkost, vart nærmast omtala som kunstnarar. Eg vil kaste litt lys over kva som rører seg blant folk i distriktet når det dreier seg om kunst, og bruken av kunst som mål for noko meir. Tenkjer ein i det heile tatt over at Empty Stores-utstillinga var meint å vere noko meir enn ei utstilling? Kunst engasjerer og provoserer mange i både by og land. Dersom ein legg til samtid og får samtidskunst, så får ein på ein måte litt ekstra tyngde. Ein brodd som ein kan stikke folk med nærmast. Berre ordet er provoserande for mange. Men kva er egentleg samtidskunst?

Om samtidskunst og legitimitet: kunstprosjektet i perspektiv

Professor i estetiske studiar, Richard R. Brettel vel den store prins Albert utstillinga i London i 1851 til å markere starten på den moderne kunsten. Brettel identifiserer realismen som den første kunstrørsla innanfor eit moderne kunstgrep (Brettel 1999:3-14). Modernisme og moderne kunst vert nytta litt om kvarandre i kunsthistoria, men omgrepet modernisme vert også ofte knytt til 1900-tallets abstrakte kunst. Måleriet *Les Femmes d'Alger* (O. J. R. 1907) av Picasso (1907), vert ofte sett til å markere starten på den modernistiske perioden (Eeg/Sørheim 2006:13)².

Noreg fekk i 1989 Museet for samtidskunst, som vart offisielt opna for publikum i 1990. Museet for samtidskunst har valt å bruke omgrepet samtidskunst om kunstproduksjon frå perioden etter 1945 (<http://www.nasjonalmuseet.no>). Det er likevel ikkje lett å skulle fortelje kva samtidskunst er. Samtidskunst som omgrep,

² Kjelde er fotnote 1.

motset seg på ein måte ein definisjon. Det er eit uklart omgrep, som er utan ein leksikalsk definisjon. Likevel er det eit omgrep som er hyppig brukt. Er samtidskunst berre ei tidsrekning for all kunst i samtida vår? Sluttar kunst å vere samtidskunst når det ikkje lenger er kunst frå samtida vår, her og no? Samtidskunst som omgrep verkar å ha utvikla seg til noko som også kjenneteiknar eit meir spesifikt kunstuttrykk.

Camilla Eeg og Elisabeth Sørheim (2006), har i samarbeid med Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design gitt ut ei bok om formidling av samtidskunst. Dei vel å bruke samtidskunstomgrepet, ikkje som biletkunst laga i vår tid, men peikar på at samtidskunsten også har egne kjenneteikn. Ikkje all kunst som skapast i dag, plasserast ifølgje Eeg og Sørheim innanfor samtidskunstfeltet. Samtidskunsten utforskar ifølgje Eeg ofte nye uttrykksformer og materialar, og det er gjerne idear og konsept som styrar kva form og teknikk som vert nytta (Eeg/Sørheim 2006:13).

Mykje av samtidskunsten handlar om å kommunisere med publikum, og mykje av kritikken mot samtidskunsten er at folk ikkje forstår det som skal kommuniserast. Det vert ofte hevda at samtidskunst ikkje er for "folk flest", men for spesialistar og kunstkjennarar. Samtidskunsten får òg motsett kritikk frå kunstfeltet. Nokre hevdar kanskje at enkelte samtidskunstverk ikkje har tilstrekkelege kunstnariske kvalitetar, men er kvardagslege objekt. Andre igjen hevdar han har for mange referansar frå subkulturar, eller frå populærkulturen.

Kunstprosjektet Empty Stores får status som samtidskunst av arrangørane. Eg vel å nytte meg av denne nemninga. Derimot vil det nok vere personar i kunstfeltet som er kritiske til å kalle denne utstillinga for samtidskunst. Fotografen Knut Bry er

kjent som Norges mest internasjonalt kjende fotograf, men han er ikkje ein internasjonalt kjend samtidskunstnar. Bry er først og fremst kjend som motefotograf, og har i mange år jobba innanfor den kommersielle marknaden. Bry er òg kjend for å ta bilete av mat. Det er først i dei seinare åra at han vel å røre seg meir inn i den kunstnariske arenaen, og kanskje inn i samtidskunstverda. Han har derfor ikkje den største legitimiteten som samtidskunstnar. Bry vel òg å fokusere på distriktskunst, som heller ikkje har den største legitimiteten i kunstfeltet. Bry har sjølv vakse opp på ein liten stad som heiter Hovet, i Hol kommune, som ligg i Hallingdal. Han har arbeidd med fotografi i fleire år, og har opparbeidd seg eit visst rykte, samt sosial og symbolsk kapital. Det kan hende at dette til saman gir han truverde, eller legitimitet, når han uttalar seg om utviklingstendensar på bygda. Bry er veldig kritisk til at kjøpesenter tek over by og bygdebiletet, medan sentrum vert ståande att tomt. Bry seier til magasinet *hus og bolig*³ at han ikkje ser på Empty Stores-prosjektet som nostalgisk, men at det er meir eit opplysningsprosjekt. Han vil vise korleis det står til rundt omkring i landet, og gjere folk i distriktet meir medvetne på tinga sin tilstand.

Empty Stores-prosjektet er eit kunstprosjekt som har vorte utvikla i samarbeid med Lunde, og Lunde har vorte inkludert i kunstprosjektet. Bry tok ein del bilete frå bygda som han hadde med i utstillinga. Utstillinga kan seiast å vere eit meir stads-spesifikt prosjekt i Lunde. Det vil seie at verket i dialog med staden gir kunstverket meining som kanskje ikkje vil gi den same meininga ein annan stad (Kwon 2002:11-12). Utstillinga vart òg tilpassa dei andre stadene ho vart vist, men

³ Nummer 5-2007

har ikkje den same lokale forankringa.

Empty Stores-utstillinga er eit politisk ladd prosjekt. Gjentekne skildringar av tematikken til utstillinga legg vekt på butikkdød, fråflytting og arkitektonisk forfall. Sjølv om bileta har eit politisk tilsnitt, er det relativt snill kunst. Bileta i seg sjølve er ikkje veldig provoserande. Dei er enkle, og estetisk ganske tiltalende. Bry er kjend for å leike med fargar og lys, og når nedlagte butikklokale vert dekorerte med bilete av nedlagte butikklokale, får ein eit ekko som forsterkar budskapet i det heile. Det vert hevda at kunst er ein arena der ein kan uttrykkje ein budskap på ein meir ekspressiv måte enn ved annan kommunikasjon. Eit bilete kan som kjent seie meir enn tusen ord.

Publikum som ser på kunst

I denne oppgåva er det på ein måte nokre få utvalte personar frå to bygdesamfunn som verte publikum. Empty Stores-prosjektet var ei utstilling ute i det offentlege. Kunst i det offentlege rom kan vere vanskeleg, fordi det er i ein kontekst som ikkje alltid skapar eit signal om at det ein ser er kunst. Når kunst er utstilt i kunstinstitusjonen er det gitt at det ein ser er kunst. Der har nokon allereie avkoda og legitimert det som er utstilt som kunst. Ifølgje kunstsosiolog Dag Solhjell (1995) set kunstkonteksten ofte rammer for kunstbetraktningen. Solhjell har eit døme der kunstnaren Ingar Aasen stilte ut ein container med bilete på Karl Johan i 1995. Solhjell talde at rundt fire av hundre forbipasserande registrerte at det var kunst der, medan ein av hundre tok seg tid til å sjå nøyare på kunsten. Han er skeptisk til utstillingar i det offentlege rom. Han meiner at når ein har kunstutstillingar utanfor den konteksten ein er van med, så tar ikkje folk på seg

kunstblikket. Publikum er ikkje kritiske på same måte som dei kanskje ville vore dersom dei hadde oppsøkt eit galleri (Solhjell 1995: 210-211).

Ei anna viktig side ved det å vere publikum, er å sjå på kva brukssamanheng kunst- og kulturarrangementet er ein del av. Ifølgje Arild Danielsen bør ein, når ein skal studere eit publikum, også fokusere på det sosiale aspektet ved det å vere publikum (Danielsen 2006:13). Det er mange som er til stades ved ulike arrangement, ikkje for å sjå kunsten, eller fordi dei er veldig interesserte i kunst, men heller av andre sosiale årsaker. Nokon vil kanskje støtte ei utstilling, eller eit prosjektet, og kjenner seg forplikta til å stille opp. Andre synast kanskje at det er det sosiale samkvemmet som er viktig med eit kunst- eller kulturarrangement. I slike småsamfunn som Lunde og Ulsteinvik er det kanskje spesielt viktig å ta del i det som skjer.

Alle informantane mine har ikkje sjølv valt å oppsøkje Empty Stores-utstillinga. Utstillinga var utstilt ut over heile sentrum i både Lunde og Ulsteinvik og får derfor både eit frivillig, og eit ufrivillig publikum. Dermed er det ikkje sikkert alle har tatt på seg dei rette "kunstbrillene", når dei har sett på utstillinga. Det betyr likevel ikkje at dei ikkje har meiningar om kunst på eit meir generelt plan, eller meiningar om denne utstillinga. Omgrepet publikum viser opphavleg til det samfunnsmessige og det politiske. Dersom ein vel å forstå det slik, i tråd med Habermas offentlege sfære, er publikum eit felt for offentleg meiningsdanning (Danielsen 2006:143). Det er denne meiningsdanninga eg søker å få grep om med denne oppgåva.

Metodiske perspektiv

Eg vil med denne oppgåva prøve å kartleggje heilt vanlege folk sin respons på og forståing av både eit spesifikt kunstprosjekt og kunst generelt. For å ta tak i dette har eg valt å gjere ei slags publikumsundersøking i to ulike bygder, der eg nyttar meg av det kvalitative intervju, observasjon og "feltarbeid". Eg nyttar ein case-studie, som inneheld eit kunstprosjekt og to bygder, som er mål for undersøkinga.

Val av kvalitativ metode

Det kunne isolert sett verka fornuftig å gjere ei større kvantitativ undersøking med tanke på problemstillinga. Eg vart råda ifrå å setje i gang med ei stor spørjeundersøking. Det ville vore eit veldig omfattande arbeid og vanskeleg å gjennomføre som masterstudent. Fordelen med ei spørjeundersøking ville vere at eg kunne seie noko om kor utbreitt ulike haldningar og forståingar verkar vere i populasjonen. Gjennom ei spørjeundersøking ville det kanskje vere enklare å sjå på kor utbreitt ei enkel haldning verkar vere, men målet med undersøkinga mi er å følgje opp fleire emne, og gjennom dei prøve å avdekke samanhengar og strukturar i forståinga av kunsten blant informantane mine. Slike komplekse samanhengar er ikkje lette å avdekke gjennom å nytte eit spørjeskjema (Holme/Solvang 1996:74-75). I intervjusituasjonen får ein i møte med informanten ein umiddelbar reaksjon som kan vise kva haldningar informantane har til kunst. Ved å nytte seg av eit spørjeskjema ville ein del av det som eg ser på som viktig ved undersøkinga mi falle bort. Det er i møte med nokon utanfrå at informantane mine tek stilling til haldningane sine, og vert tvinga til å reflektere over ting som

dei kanskje aldri ville ha gjort dersom dei var overlata til seg sjølv og eit skjema. Eg er heller ikkje berre ute etter å reprodusere det informantane seier til meg, men fortolkar det for å avdekke tendensar og strukturar som kan vere gjeldande, og desse fortolkingane er i høve til culture studies-retninga, med ei sterk forankring i sosiologiske teoriar og perspektiv. Innanfor denne retninga fokuserer ein på språket, og kva språket har å seie for vår oppleving av røyndomen. Det er særleg det konstruktivistiske perspektiv som har fått stor plass innanfor denne retninga (Thagaard 2003:41). Slik som eg vel å sjå det, får eg i møte med informantane mine ei rolle som “medskapar” av det empiriske materialet som eg byggjer analysa mi på. Det er dermed veldig viktig at ein er medviten på si eiga rolle. Ifølgje Cato Wadel handlar det om å vere sosiolog på seg sjølv. Ein kjem ikkje inn i eit intervju som eit blankt ark. Ein tek med seg språket sitt, teoretiske perspektiv, bakgrunn og fordommar. Ein må ifølgje Wadel kunne utnytte seg sjølv som informant, og vere klar over at det er “forskaren” sine eigne kategoriar som styrer kva ein observerer (Wadel 1991:59).

Eg nyttar meg av habitus-omgrepet til Bourdieu i oppgåva. Det kan dermed vere nyttig å gjere greie for bakgrunnen min for lesaren. Fagleg har eg ein bakgrunn i kunsthistorie, og eg kjem frå ein familie som alltid har vore interessert i delar av kunst og kulturverda. Så ulike kunstformer er ikkje noko som kjennast framandt for meg. Spesielt frå heimen til mor mi vart eg tidleg utsett for kreativ skaping, sidan mormora mi var amatørkunstnar. Det kunstnariske har for mange av oss i familien vore ein viktig del av kvardagen vår, som litteratur og diverse handverk. Likevel har eg i ettertid kjent at det var mykje som eg gjekk glipp av fordi eg voks opp i ei lita bygd på vestlandet. Eg har kanskje til og med uttrykt ei slags bitterheit

mot ungdomstida i heimbygda mi, som på mange måtar var prega av at der ikkje var noko å drive tida med. Det var korps, fotball og bygdedans, som eg trur summerer opp mang ei lita bygd i Noreg.

Eg ser på denne undersøkinga som å undersøkje min eigen kultur, og det er ikkje berre fordelar som kjem ut av det. Det kan vere ting som ein tek for gitt og som ikkje er lett å fange opp, fordi ein har så mykje kunnskap til felles med dei som ein skal studere (Wadel 1991:19-20). Her hjelper det at ein har eit emne som ein på ein måte “tek ut av kulturen” og ser på. Eg har derfor valt å ha ein kunst-case som er noko konkret og faktisk, som alle informantane har opplevd. Når Bourdieu kritiserer Kant sitt interesselaue blikk, er det fordi han meiner at dette blikket, der ein frigjer seg frå interessene sine, og dermed stiller seg utanfor, på ein objektiv og kritisk måte er noko ein har lært gjennom oppdraging og utdanning. Slik eg ser det er dette masterstudiet på fleire måtar med på å lære studentar som meg å sjå på seg sjølv, og sitt arbeid eller fag, på ein objektiv og kritisk måte.

Å ha ei rolle som “medskapar” er noko som eg ser på som både vanskeleg og givande på same tid. Det er vanskeleg fordi eg må ta inn over meg kva eg som “forskar” har med meg på førehand inn i intervjuet. Det er viktig å oppnå tillit, og det er ikkje lett når det skal skapast på veldig kort tid, i ein enkel intervjusituasjon. Det er givande, fordi det i den trykkande intervjusituasjonen vert skapt ein heilt eigen umiddelbar nærleik, som anten fungerer eller ikkje fungerer, alt etter om du oppnår den tillit du søker, slik at ukjente folk vel å fortelje om preferansane og haldningane sine. Derfor er mange intervju prega av den litt trykkande intime situasjonen, der usikkerheit kjem til uttrykk gjennom nervøs latter eller usikker nøling.

Den kvalitative tilnæringsmåten vert òg mellom anna kjenneteikna av at det er meir fleksibelt enn eit kvantitativt design (Grønmo 2004:130, Repstad 2007:18). Han er ein fordel å nytte seg av dersom ein veit lite om det ein skal undersøkje på førehand. Etterkvart som eg innhenta og skapte data hadde eg mogelegheit for å justere måten eg utførte undersøkinga mi på, og spørsmål eg stilte, slik at undersøkinga skulle fungere best mogeleg. Som uerfaren "forskar" ser eg på denne fleksibiliteten som ein viktig del av læringsprosessen. Ved at ein heile tida hadde mogelegheit til å endre på dei rammene som ein hadde sett seg, og dermed lære feila sine, fekk ein utvikle seg saman med undersøkinga og ikkje vere fastlåst om noko kjentest feil, eller at noko gjekk gale. Då kunne ein reflektere over det, og endre på det ein syntest ikkje fungerte som det skulle. Noko av det som gjekk gale vil også vere ein del av den empiriske dataen. Til dømes hadde eg på førehand trudd at det ville vere enkelt å få informantar til å delta i undersøkinga. Rettleiar og ymse metodebøker snakkar om at mange vil kjenne at dei vart gjort ære på av å verte spurt om å vere med på ei slik undersøking. Det som skjedde var at fleire ikkje ville, og dermed tek eg det med meg som ein del av dei totale data, at eg opplevde ein viss motstand mot å ta del i ei slik undersøking. Dermed er det òg truleg at om eg hadde gjort ei større kvantitativ undersøking, så ville fråfallet på utvalet vore stort. Fleksibiliteten til ein kvalitativt studie var òg nyttig i høve til intervjusituasjonen. Eg valde til dømes å revidere intervjuguiden etter to intervju. Det gjorde eg fordi eg følte at guiden ikkje hadde nok breidde, og at eg dermed ikkje fekk innsyn i eit større bilete av informantane mine sine kunstforståingar og deira tilhøve til kunst og kultur. Ein må vere medviten på at det også kan verte for fleksibelt, og at ein kan miste perspektivet på det ein i utgangspunktet var ute

etter å undersøkje.

Val av undersøkingsstader og informantar

Etter at eg valde å ta for meg Empty Stores-utstillinga som eit case, så vart det naturleg å velje Lunde som undersøkingsstad, sidan det var der utstillinga hadde sitt opphav. Når eg skulle velje eit prosjekt å undersøkje var det avhengig av at stadene var tilgjengelege. Eg ville ha ei komparativ bygd, fordi eg meiner det ville løfte oppgåva mi noko. Som utgangspunkt ville eg velje to stader som hadde visa Empty Stores-utstillinga. Ulsteinvik valde eg som ei komparativ bygd fordi det er ein nabokommune til den staden som eg kjem frå. Det var praktisk å kome seg dit, og der har eg familie like i nærleiken som eg kunne bu hos. Det kan vere at nokon reagerer på at Ulsteinvik får status som bygd, sidan dei har bystatus. Ulsteinvik har ca 5000 innbyggjarar, så det er i høve til ein internasjonal måleskala ei bygd. Ei anna årsak til val av Ulsteinvik var at eg ikkje ville at det skulle vere store skilnader mellom bygdene i høve til mogelegheiter til utdanning. Det var viktig at eg valde ei bygd, som samanlikna med Lunde, ikkje hadde høgskule, men hadde i likskap med Lunde tilgjengeleg mogelegheiter til utdanning i regionen. Det er fordi at ein høgare utdanningsinstitusjon ville skape eit heilt annleis miljø i høve til kulturbruk. Noko som eg såg på som lite ønskeleg i høve til å kunne samanlikne kunstforståing- og smak på dei to stadene. Eg kjem meir inn på ulike sider ved ein komparativt studie seinare i oppgåva.

For å kome fram til kven som eg syntest ville vere mest formålstenleg å intervjuje, sette eg opp ulike kvalifikasjonar som eg meiner vil vere viktig for å kunne svare best mogeleg på problemstillinga. Det er gjort ut ifrå eit strategisk utval, som

byggjer på eit ønske om å gjere ei teoretisk generalisering. Den teoretiske generaliseringa byggjer ikkje på statistiske utrekningar, men tek utgangspunkt i ei teoretisk forståing av dei to bygdene som eg undersøker (Grønmo 2004:88). Formålet mitt vil vere å prøve å ta sikte på ei heilskapleg forståing av ein større del av distriktet enn desse to bygdene. Eg vil gjerne seie noko meir enn kva forståing desse informantane, på desse spesifikke stadene har. Eg har derfor valt å ha ein viss balanse i kjønn, sidan det i den øvrige befolkninga er ca 50/50. Eg har prøvd å ha ei viss spreing i alder og yrke som er relevante for ei typisk bygd i Noreg. Det ville vorte eit anna utval, med andre krav til informantane, dersom eg til dømes skulle fokusert på gardbrukarar eller på høgt utdanna informantar. I og med at undersøkinga til dels var ei publikumsundersøking, måtte alle informantane ha sett den aktuelle utstillinga. Dei måtte også vere busette i den bygda eg undersøkte, og der måtte dei ha budd på det aktuelle tidspunkt som Empty Stores-utstillinga var.

Eg laga eit oversyn over kven eg kunne tenkje meg å snakke med. Denne lista tok utgangspunkt i kriteria over, men eg prøvde å unngå folk som hadde vore bidragsgivarar for Empty Stores-utstillinga, og som var nært knytt opp mot arrangøren. Men Lunde og Ulsteinvik er små stader, så det er mange tilfeldige relasjonar som har dukka opp under undersøkinga. Eg prøvde få omlag like informantar frå Lunde og Ulsteinvik, slik at samanlikning mellom informantane ville vere lettare. Eg valde å ikkje ha med kunstnarar som informantar, sett vekk frå arrangøren i Lunde. Det gjorde eg fordi eg ville prøve å setje saman ei gruppe som var i kategorien “folk flest”, ut ifrå kva som ville vere mest strategisk for teoretisk generalisering. Det er ikkje slik at eg har prøvd å skape eit “miniunivers”,

eller ein kopi av populasjonen. Eg har gjort utvalet av informantar ut ifrå kva eg har synst verka mest fornuftig i høve til det eg var ute etter å undersøkje. Dei som det var mogeleg å ringje, oppsøkte eg gjennom telefon. Eg oppdaga at folk ikkje sa nei til å la seg intervjuje når dei vart spurt på telefonen. Det var akkurat som om dei kjende seg meir direkte utvalt ved å verte ringt, og at det dermed var meir stas, medan når eg oppsøkte folk på arbeidsplassen, så var folk meir tvilande og retta fingeren mot nokon annan som dei heller syntest at eg burde snakke med. Den yngste informanten var 23 år medan den eldste var 85 år. I ettertid synest eg kanskje at den eldste informanten var i eldste laget. Sjølv om han var ein sprek og oppegående mann var det ikkje så lett å snakke om ein utstilling som det var lenge sidan han hadde sett. Eg såg det lite formålstenleg å intervjuje informantar under tjuet. Det var fordi eg trur at det vil vere spørsmål som ein kanskje ikkje har reflektert nok rundt i den alderen, og fordi det var to år sidan utstillinga var utstilt i Lunde og eit år sidan utstillinga var utstilt i Ulsteinvik. Det skjer så mykje i utviklinga til ungdom på to år, og mange er i starten på ei utdanning. Eg ville ta med dei eldre fordi dei er meir dominerande i bygdebiletet.

Eg har valt to informantar som er meir i maktposisjonar i høve til kunst og stadsutvikling. Dei har fått dei same spørsmåla som dei andre informantane, men i tillegg til den vanlege intervjuguiden snakka vi litt om kva deira jobb og posisjon har å seie for Empty Stores-utstillinga. Dei nyttar òg eit heilt anna fagspråk når dei snakkar om kunst, spesielt med tanke på stadsutvikling-perspektivet, og det var til tider vanskeleg å få dei til å svare ut frå eit personleg synspunkt. Arrangørane har òg fått eigen intervjuguide, men undervegs fann eg det interessant å stille dei same spørsmåla til arrangørane som eg stilte til dei andre informantane.

Arrangørane er også ein del av lokalmiljøet. Deira meiningar og haldningar om kunst og lokalmiljøet tel like mykje som meiningane og haldningane til “folk flest”. Sjølv om ein har planlagt korleis ein skal løyse ei undersøking, er det mange val som må takast der og då. Undervegs i feltarbeidet tok eg innover meg sjølv at prosjektet var i ferd med å dreie seg i stor grad om informantar som eg såg på som litt sjølvsgatte i å ikkje ha ein spesiell føresetnad for å ha eit spesielt nært forhold til kunst. Akkurat som om eg var redd for at eg skulle ende opp med berre folk som bryr seg om kunst. Det har nok ein samanheng med at eg i utgangspunktet trur at mange i desse bygdene ikkje er spesielt interessert i kunst. Det ville dermed ikkje vere særleg representativt å ha mange informantar som ein trur har stor interesse for kunst, men det vil heller ikkje vere riktig å utelate yrkesgrupper som kunne ha meir interesse for kunst og kultur. Eg tok derfor eit medvite val i å velje nokre informantar som eg også trur har eit grunnlag for å ha visse interesser innanfor kunst og kultur. Dermed valde eg å snakke med ein lærar frå ungdomsskulen som hadde undervist i kunstfag på det tidspunktet utstillinga var, og som hadde tatt med elevar rundt under Empty Stores-utstillinga. Eg valde òg å ta med ein tilsvarande lærar i Ulsteinvik.

Endeleg utval og personvern

Det er ikkje eit mål i seg sjølv å få eit representativt utval, men eg har som sagt tidlegare likevel prøvd å få med representantar frå ulike aldersgrupper og yrkesgrupper, samt ha ein balanse i representantar av begge kjønn. Det er truleg at eg ikkje ville fått så ulike svar i ei anna norsk bygd på ein slik storleik. Derfor har eg på førehand prøvd å balansere dette mest mogeleg med tanke på å overføre det til andre bygder. Eg har i alt:

Alder	Kvinne	Mann
60-85	2	3
40-59	4	6
23-39	4	1

To av dei mannlege informantane er akkurat over førti, slik at utvalet ser litt skeivt ut. Seks av informantane mine har lite utdanning, medan to har mastergrad og resten ligg på bachelorgrad og cand.mag. Alle informantane har fått informasjon, og har samtykka ut ifrå ein avtale om personvern. Kva bakgrunnsinformasjon informantane gav meg var òg valfri. Derfor vil det ikkje vere naturleg å leggje for stor vekt på utdanning og yrke, sjølv om eg nyttar meg av Bourdieu og hans sosiale klasseskilje, dreier dei skiljelinjene eg vil vektleggje seg meir om sentrum og periferi, og ikkje så mykje om kor lang utdanning, eller kva yrkesgrupper dei ulike informantane har.

Arrangørane, som det ikkje er mogeleg å anonymisere fullstendig, har begge latt det vere opp til meg om eg vil nytte meg av namna deira i teksten. Eg vel å anonymisere alle, sjølv om ikkje er nokon sak å finne ut kven arrangørane eller representantane frå kommunen er. Grunnen er at det vert eit meir heilskapleg bilete når alle er anonyme. Dersom ein informant skulle verte namngitt, ser eg for meg at ein kanskje ville vektleggje det denne informanten sa med meir tyngde enn andre informantar. Eg har valt å gi alle informantane tilfeldige fiktive namn.

Gjennomføring av det kvalitative intervjuet

Intervju er ein av dei mest nytta måtane å samle inn kvalitative data på (Johannessen/Tufte/Kristoffersen 2004:132). I utgangspunktet var tanken at eg skulle ha mange korte intervju, på ca 20 min. Etterkvart som intervjuprosessen var i gang, opplevde eg at fleire av intervjua vart mykje lengre, og då sette eg foten ned etter tjue intervju. Det gjorde eg fordi det tek mykje tid å transkribere så mange intervju, og ein kan lett miste oversikten når det vert veldig mykje data. Spesielt som uerfaren “forskar” er det lett å miste seg sjølv og sin vitskaplege refleksjon i 250 sider tekst. Det kvalitative intervjuet genererer mykje data. Det vert framlagt som ei ulempe at ein ofte må nøye seg med få informantar, for å klare å balansere tid og informasjonsmengde (Jacobsen 2005:130). Eg har intervju 12 informantar frå Lunde og 8 informantar frå Ulsteinvik. Eg nytta meg av ein liten diktafon som var veldig grei og diskre. Kvart intervju vart innleia med at eg opplyste informantane om kva oppgåva handla om, og om informantane sin rett rundt samtykke og anonymitet, i tråd med god forskningsetikk (Thaagard 2003:23). Eg valde å transkribere intervju dei dagane eg ikkje hadde mogelegheit i å dra ut i feltet for å intervju. Å transkribere intervjuet ser eg på som ein viktig del av analyseprosessen. Her vert eg på nytt kjent med informantane, og den skrivne tekst vert gjerne tydelegare. Etterkvart valte eg å skrive om delar av den transkriberte teksten til ei meir nynorsk form, for å nytte det i sitatsamanheng. Eg har berre sett føre meg at alle sitat skal vere tilnærma nynorsk. Eg har latt informantar behalde ord som er lov å nytte seg av på nynorsk. Slik at ord som: nødvendigvis, man og forhold”, har eg latt stå i teksten. Det har eg gjort slik at det skal vere mest mogeleg i samsvar med informantane sitt munnlege språk.

For å oppnå tillit og nærleik til dei eg skulle intervjuer nytta eg ulike roller eller tilnærmingar for å oppnå ein umiddelbar kontakt eller tillit, med mellom anna såkalla “small-talk” før og etter intervjusituasjonen. Eg er mor til to små barn, og mange av dei yngre informantane var småbarnsforeldre. Vi har ein del til felles som vi identifiserer kvarandre med. Som til dømes at ein vert ekstra selektiv på kva kulturaktivitetar du går på. Det er gjerne barna som får styre opp til ein viss alder. Eg var veldig bevisst på å dreie fokuset vekk frå å verte plassert i ein bås som “ho kunstdama”, det var viktig. Fordi eg har vakse opp på bygda veit eg godt kva stereotyper og konnotasjonar som høyrer til i ein slik kategori. Sidan ein del av undersøkinga mi dreier seg om skiljelinjer rundt sentrum og periferi, ser eg det som ein fordel at eg sjølv er frå bygda og har ein utprega dialekt. Sjølv om eg var busett på Gvarv trur eg ikkje at eg vart sett på som ein del av lokalmiljøet i Telemark, men det var ikkje sett på som spesielt negativt heller. Ulsteinvik er i nærleiken av der eg har vakse opp, og eg har mykje familie som bur i området. Dette nytta eg som ein del av tilnærminga til nokre av informantane mine, alle kjenner nokon som kjenner nokon. Det var ein god start på samtalen. På grunn av dialekten min, var det truleg at fleire såg på meg som ein del av miljøet i Ulsteinvik enn i Lunde. Vi snakka same språk, og kunne reflektere rundt felles hendingar historisk. Eg trur at på begge stadene hadde det vore eit større problem å oppnå tillit dersom eg hadde vore frå til dømes Oslo. Mange informantar verka kritiske til å skilje mellom by og bygd. Det er truleg at mange hadde følt det som meir ovanfrå og ned dersom det var ein frå byen som skulle sjå på kva rolle kunsten hadde på bygda.

Dei fleste intervjuer gjekk føre seg på arbeidsplassen til informantane.

Arbeidsplassen fungerer bra som ein trygg omgivnad for informantane mine. Pensjonistane har andre møteplassar. I Lunde hadde eg desse intervju på ein kafé, i Ulsteinvik var eg på besøk heime hos den eldre informanten. Eg hadde fleire samtalar med dei to arrangørane. Eg møtte dei begge til ein uformell prat ein gong før eg intervju dei. Det gjorde eg for å få litt oversikt over korleis utstillinga hadde arta seg, kor utstillinga hadde hengt, og for å høyre om det var noko spesielt som eg måtte ta omsyn til. Dei to arrangørane møtte eg på kafé.

Ein del av intervju vil eg ikkje seie var svært vellykka. Det var spørsmål som informantar ikkje ville svare på, som dei ikkje følte seg kompetente til å uttale seg om, sjølv om eg fleire gonger prøvde å trygge situasjonen med å fortelje at det berre var deira tankar og meiningar om dette eg var ute etter. Desse intervju var korte og med lite utfyllande svar. Spørsmål om kunst er det ikkje alle som kjenner seg komfortable med. Men eg trur nok at mange av desse stemmene er typiske representantar for den staden dei kjem frå. Dei er derfor viktige å ha med, då det ville vore feil å intervju berre positive, reflekterte informantar. Det kunne ha vorte ei meir skeiv framstilling av folk i bygda sine haldningar (Repstad 2004:60). Sjølv om eg ikkje opplevde alle intervju som svært vellykka, hadde eg ein hyggelig tone med alle informantane mine. Det oppstod ingen veldig ubehagelege situasjonar for meg eller informanten. Eg var kanskje ikkje villig til å presse på om noko vart oppfatta som ubehageleg. Det er ifølgje Repstad ein vanleg begynnarfeil å ikkje ville ta opp ubehagelege spørsmål (Repstad 2004:80). Det var ikkje akkurat sensitiv informasjon eg var ute etter, likevel var det viktig for meg at eg respekterte deira vilje til å ikkje svare utfyllande eller grunnjevande på spørsmål. Det at nokre informantar vegra seg mot å grunnge svara sine, er på ein måte eit

svar i seg sjølv.

Intervjuguide

Eg nytta ein relativt strukturert intervjuguide. Han hadde fem hovudtema som han tok opp. Første del omhandla Empty Stores-utstillinga, medan dei andre delane handla om kunst/estetikk i det offentlege rom, kva kunst- og kulturaktivitetar informantane nytta seg av, og kva syn dei hadde på ulike rollar til kunsten, og til slutt nokre spørsmål om skiljelinjer. Intervju-guiden kan minne om eit spørjeskjema. Skilnaden er at spørsmåla er opne, og informantane kan svare med eigne ord (Johannessen/Tufte/Kristoffersen 2004:134). Ein intervjuguide er uansett ikkje fastlåst. Sjølv om eg valte eit strukturert intervju, var det variasjonar i korleis dei ulike spørsmåla vart stilte, og i kva rekkjefølgje dei var. Eg laga ein eigen guide til arrangørane, men supplerte med spørsmål frå guiden til informantane, slik at dei òg fekk dei same spørsmåla. Ein del av spørsmåla i intervjuguiden overlappar kvarandre litt. Eg nytta meg ikkje av svaralternativ i intervjuguiden, med mindre informanten ikkje kunne svare med eigne ord.

Å nytte seg av ein case

Mange meiner at det er eit problem at det ikkje fins ei felles forståing på kva ein case er (Jacobsen 2005:90). I mitt tilfelle har eg ei kunstutstilling som case. Men det er ikkje case i seg sjølv eg er ute etter å undersøkje. Eg nyttar det som eit reiskap i undersøkinga. Gjennom Empty Stores-utstillinga får alle informantane eit felles utgangspunkt og ei felles referanseramme. Utstillinga fungerer som ein døropnar for å snakke om kunst med innbyggjarane i Lunde og Ulsteinvik. Informantane kjem frå to ulike bygder, medan case, utstillinga, er tilnærma det

same på dei to ulike stadene. Dermed vert det heller dei to bygdene som er case-studiar som eg undersøker.

Tove Thagaard legg fram at eit viktig formål med case-studiar er at dei har eit meir generelt siktemål enn andre meir skildrande undersøkingar. Case-studiar kan ifølgje ho knytast opp mot undersøkingsopplegg som søker å seie noko meir ut over det case ein undersøker (Thagaard 2006:187). Det er akkurat det eg vil med undersøkinga. Dersom ein ser på dei to bygdene eg har valt å undersøkje, er målet med undersøkinga ikkje berre å seie noko spesifikt om desse to bygdene, men å kunne overføre dette utover dei to bygdene. Grunnen til at eg har valt å ta for meg to stader, er for å gjere denne overføringa mindre problematisk. Når ein nyttar seg av ein komparativ metode kan ein også ifølgje Repstad få betre analysar. Eg nyttar meg av to bygder som er nokså ulike. Det kunne kanskje vere ein fordel å ha så like bygder som mogeleg, men ifølgje Sigmund Grønmo er ein mogeleg komparativ strategi for å forklare likskapar mellom einskapar, å velje nokre som er ulike sett vekk frå det som skal undersøkast (Grønmo 2004:384). Eg har nytta same utstilling, med relativt like informantar i to ulike bygder. Det kan dermed vere interessant å sjå på kva likskapar og ulikskapar i smak og forståing av kunst som finst mellom desse bygdene til tross for geografiske, økonomiske, politiske skilnader, for å nemne nokre. Gjennom to stader kan ein sjå på kva resultat som byggjer på det same, og kva som viser seg annleis. Ein har også ifølgje Repstad ein tendens til å skjerpe evna til å tolke, og leggje merke til meir når ein kan samanlikne to eller fleire miljø (Repstad 2004:37). Dersom ein berre var ute etter å generalisere funna, ville det kanskje vore gunstig med veldig mange case, men her har ein andre ytre faktorar som spelar inn. Det ville krevje mykje

ressursar å få til, og sjølv om ein har fleire case kan ein ikkje med stor sikkerheit seie noko om ein anna case. Likevel håpar eg å kunne seie noko meir med denne oppgåva enn at mine funn er spesielt gjeldande for akkurat desse stadene.

Feltarbeid

Før eg sette i gang med undersøkinga mi gjorde eg eit lite pre-feltarbeid. Det var for å undersøkje om Empty Stores-utstillinga var gløymt. Eg reiste dermed inn til Lunde og spurde alle eg møtte om dei hugsar utstillinga, og kva dei hugsar om ho. Det var for å vere sikker på at det var noko å skrive om, då det var så lenge sidan utstillinga hadde vore. Eg hadde tidleg i prosessen ein samtale med arrangøren til Empty Stores-utstillinga i Lunde. Det var for å få litt forkunnskapar til planlegging av prosjektet. Eg kunne ikkje la han hjelpe meg med å få tilgang til informantar. Då hadde det vore ein risiko i å berre få informantar som var i arrangøren sin nære krets, og som var støttespelarar av denne utstillinga. Heile feltarbeidsprosjektet gikk trått, det var vanskeleg å få tilgang på feltet og å få informantar til å delta. Eg hadde i utgangspunktet ikkje kjennskap til nokon i Lunde eller Ulsteinvik frå før. Eg har hatt ei rekkje feltturar i Lunde, og skreiv ned korte feltarbeidsnotat som er basert på observasjon og samtalar med folk som eg ikkje fekk intervju, og folk som gjerne ville, men som eg såg på som for involverte i Empty Stores-prosjektet. Eg har registrert i feltnotatane mine korleis eg oppfatta åtferda til ulike personar som eg møtte på turane mine til Lunde. Observasjon handlar ifølgje Jacobsen stort sett om å registrere personar eller grupper sin åtferd. Den måten folk valde å unngå å verte intervju på, ytte motstand, eller latterleggjorde undersøkinga, tok eg med meg vidare som ein del av eit heilskapleg bilete av undersøkinga (Jacobsen

2005:159). Alle notat frå pre-feltarbeid og feltarbeid i Lunde og Ulsteinvik ser eg på som ein del av det empiriske materialet.

Avgrensing og refleksjonar rundt meg sjølv, og undersøkinga

Som sagt tidlegare er det viktig å oppnå tillit og nærleik til dei ein er ute etter å undersøkje, men på same tid er det òg viktig å oppretthalde ein viss avstand og nøytralitet til det ein skal undersøkje. Det er noko av det som er vanskeleg ved kvalitative studiar (Repstad 2004:39). Det er alltid noko som vil ha påverknad på situasjonen, som til dømes kjønn. Det finst fleire døme på feltstudiar som diskuterer rundt kva kjønn har å seie for korleis ein vert sett på frå informanten sin side. Blant anna Prieur (1994) som hevda at ho drog nytte av å vere kvinne i si undersøking av homofile menn (Thagaard 2006:79). Det kan òg verke naturleg at ein kan oppleve meir kontakt kanskje med sitt eige kjønn, medan det andre verkar meir reservert. I rapporten *A Woman Studies War* til Lomsky-Fether diskuterer og reflekterer ho rundt korleis det å vere kvinne kan ha innverknad på intervju-materialet. Der det tidleg i studiet var eit problem at enkelte menn tok over intervjusituasjonen, spela ho på det kvinnelege og at ho var ein utanforståande for å kunne stille kritiske spørsmål (Thagaard 2006:179). Sjølv opplevde eg ikkje det å vere ei relativt ung kvinne som ein ulempe, men eg hadde nok fått ei anna oppleving av informantane om eg var ein eldre mann. Eg hadde kanskje fått andre svar, men det betyr ikkje at det ville vore betre svar. I denne samanhengen føler eg at folk ikkje kjende seg spesielt trua av meg. Kanskje enkelte såg på meg som litt vel ufarleg, og sa ting som ein kanskje ikkje ville sagt til nokon som dei såg på som ein sterkare autoritetsperson. Dette gjaldt spesielt menn i alderen førti pluss.

Det kan igjen føre til at dei ikkje tek situasjonar alvorleg, men ser på det som noko tøys. Ein av ulempene ved kvalitativ orientert forskning er akkurat det med undersøkingseffekten. Som sagt tidlegare, så skapast det ein nærleik til dei ein skal studere. Sjølv om eg vel å sjå på det som data som eg er med å skape, så er det eg som har makta i situasjonen. Derfor er det viktig at ein er ekstra kritisk til si eiga rolle, og klarar å tolke situasjonen på ein best mogeleg måte. Ein veit ikkje kor mykje den du er og korleis måten du betar deg på som forskar påverkar situasjonen (Jacobsen 2005:130).

Det at eg nyttar meg av eit nokså gammalt case kan sjåast på som ei metodisk avgrensing. Det er ikkje alle som hugsar så mykje av det. Likevel kan ein spørje seg kva det er med ei utstilling som sit i minnet to år etter at ho har vore. Det er interessant berre det. Sidan det er to år sidan utstillinga har vore i Lunde og eitt sidan ho har vore i Ulsteinvik har folk gjort seg opp ei meining om kor viktig, eller kor interessant utstillinga var. Historia har kanskje felt ein dom over prosjektet.

Teoretiske perspektiv

Eg vil i dette kapitlet gjere greie for ulike teoretiske perspektiv som eg nyttar meg av for å byggje opp under og for å forstå materialet og problemstillinga eg har sett meg føre å kaste lys over. Mange av desse spørsmåla har eg allereie vore inne på i innleiinga, men eg vil no gå djupare inn i ulike teoriar og studiar, som kan hjelpe til med å få grep om korleis informantane mine frå landsbygda tenkjer på og forstår seg på kunst.

Kunstfeltet i eit historisk lys

Kva er det med kunst som er så viktig, som gjer kunsten opphøgd og nærmast heilag? Kva er det med kunst som er så vanskeleg, som gjer at mange folk ikkje forstår han? Kven er samtidskunsten sitt publikum? Er det noko med historia til kunsten, og kunsten sitt ønske om å oppretthalde ein eigen posisjon som gjer at spesielt biletkunst verkar vere så utilgjengeleg? Biletkunst har ikkje på same måte som dei andre kunstformene vore ein så stor del av allmenta. Historisk har biletkunst ytt meir motstand enn til dømes ei bok eller eit teaterstykke (Sveen 1995:61). Framleis ser ein tydelege teikn på at kunsten på mange måtar ønskjer å unngå det store publikummet, og det er ei vanleg oppfatning at biletkunst er den forma for kunst, som “vanleg folk” forstår minst. Eg gjekk innleiingsvis inn på at historia om kunsten sin autonomi er med på å kaste lys over kvifor kunst kjennast framandt og utilgjengeleg for “vanlege folk”. Eg vil no kort sjå på andre sider ved framveksten av kunsten som eit eige felt.

Framvekst av kunstinstitusjonen

Ifølgje Habermas(2005 [1961]) er framveksten av kunsten som autonom og kunstinstitusjonen i tråd med framveksten av det moderne samfunn. Kunsthistorikar Dag Sveen ser framveksten av kunstinstitusjonen som ein føresetnad og eit grunnlag for både førestellinga om kunsten sin autonomi, og for korleis den moderne kunsten utviklar seg til eit uttrykk som er mindre tilgjengeleg enn den tradisjonelle kunsten. I mellomalderen var kunsten til for å tene religionen. Først då ein løfta alterbiletet ut av kyrkja og inn i galleriet, fekk verket ny meining og vart sett på som eit estetisk objekt. Med dette estetiske objektet voks det fram eit nytt estetisk blikk (Danbolt 1999:27). Ein kan seie at kunsten i denne perioden gradvis differensierte seg frå handverket og frå kyrkja og hoffet, for å verte ein eigen autonom institusjon. Med renessansen fekk ein det som ein kan kalle for ein eigen kunstteori. Det gjorde det mogeleg å nytte seg av det estetiske blikket, og trekkje ut det som var dei særleg estetiske kvalitetane ved biletet. Kunsten skulle lære opp, røre ved deg og glede. Dermed hadde ein skapt behovet og grunnlaget for at ein òg trong kunstkjennarar og kunstkritikarar (Sveen 1995:10-11).

Framveksten av kunsten som autonom vert ofte sett i samanheng med at det veks fram ei borgarleg allmente. Borgarskapet skapte ein kjøpande marknad, som dermed ifølgje Habermas var ein av nøkkelårsakene til at kunst og kultur vart skilt ut som eit eige felt. Det at kunst og kultur vert ei vare, er òg det som gjer ulike kunstverk interessante for kritikk og diskusjon. Ved at kunsten vart ei vare, så vart han i prinsippet også tilgjengeleg for alle. (Slik var det jo ikkje i realiteten fordi fleirtalet av "vanlege folk" ikkje hadde inngang i desse kretsane, var analfabetar og

eigde ingenting) (Habermas 2005: 52-53). Det er nærmast eit paradoks at det som i utgangspunktet var ei årsak til at kunsten på ein måte vart “fri”, skal kome att som ein trussel mot kunsten sin autonomi og gjere kunsten om til ei enkel vare.

Ifølgje Bourdieu er ikkje autonomien til kunstfeltet absolutt, men ein “relativ autonomi”. Kor sterk eller svak autonomien verkar vere, er avhengig av tilhøvet mellom kunstfeltet og andre sosiale felt. Feltet kan ikkje frigjerast frå si eiga historie, eller kjennskap til tilstandar i den sosiale verda av til dømes politisk og økonomisk art (Bourdieu 1996c:127). Det er ifølgje Bourdieu særleg det økonomiske feltet som ein i kunstfeltet søker å unngå. Det kunstnariske feltet er ei økonomisk verd snudd på hovudet, der kommersiell suksess ikkje vert automatisk anerkjent som legitimt. Til dømes kan ein fattig og tilsynelatande mislykka kunstnar, verte tilkjennegitt med ein viss form for suksess (Bourdieu 1996a:97).

Kunstinstitusjon, felt og kunstverd

Eg vil kort gjere greie for desse ulike omgrepa som skildrar kunsten som eit eige område. Eg snakkar om at det veks fram ein eigen kunstinstitusjon. Tradisjonell sosiologi nyttar seg ofte av “sosial institusjon” for å markere at det vi snakkar om er eit eige område, eller eit system med eigne sett av reglar, verdiar, konvensjonar osv. (Mangset 2004:50). Kunsthistorikar Gunnar Danbolt (1999) definerer institusjonsomgrepet slik:

Som et system av regler, og disse reglene setter bestemte rammer for handlingene til visse personer- i vårt tilfelle kunstnere, kunstkritikere, kunstinteresserte betraktere, etc.- overfor visse objekter, som vi kaller kunstverk. De handlemåter det her er tale om, er handlinger som å male, analysere, vurdere og oppleve bilder (Danbolt 1999:40).

Når det gjeld institusjonsomgrepet snakkar ein kanskje spesielt om framvekst av ein kunstinstitusjon som set rammene for kva kunsten skulle vere, og som framleis har mykje å seie for kva som vert rekna som kunst og ikkje kunst.

Eg nyttar meg av Bourdieu sitt omgrep “sosialt felt”, som er eit liknande omgrep. Det sosiale feltet vert danna av ei rekkje felt. Nokre er særskilte felt, av type utdanningsfeltet eller det økonomiske feltet, men det finst òg delfelt. Ordet felt kan vise til både kamp og strid, men òg til spel. Eit spel der ulike felt eller aktørar kjempar om å halde på, eller forandre styrketilhøvet mellom seg sjølv og andre, eller mellom ulike felt (Bourdieu 1996c:121). Dei ulike felta har kvar sine sett av reglar og målestokkar, som viser til at ein må kunne spelet sine reglar for å vere med i leiken. Bourdieu har fått kritikk for at han er for fokusert på kamp og strid i kunstfeltet. Sjølv om Bourdieu snakkar om kamp og strid, vektlegg han at sjølv om ein står som motpartar i eit felt, og det kan verke som om ein er ueinige i alt det kan stridast om, så er ein samd om at det ein kjempar for, er verdt striden (Bourdieu 1996:c134).

Becker (2008) sitt omgrep “kunstverd(er)”, som eg også nyttar meg av i oppgåva, er eit parallelt omgrep til Bourdieu sitt feltomgrep, men mindre teoretisk utvikla (Mangset 2004:51). Becker skildrar det som om kunstverda, som det finst ei rekkje av, fungerer på grunn av kollektive aktivitetar. Det er ikkje den geniale kunstnaren sin originalitet åleine som skaper eit kunstverk, men kvar kunstart er avhengig av ei rekkje arbeid og arbeidsoppgåver. Ein biletkunstnar til dømes, er ikkje avhengig av berre kurator, kunstselsjarar, galleristar, samlarar osv., men også av at nokon lagar materiale til lerret, maling, penslar og liknande (Becker 2008:13).

Publikum og offentlege kunstverk

Eg har som sagt i metodekapitlet valt å kalle dette for ein slags “publikumsundersøking”. Det finst ei rekkje ulike undersøkingar gjort av publikum ved ulike kunst- og kulturarrangement. I desse undersøkingane har ein kome fram til ulike måtar å definere kva eit publikum er. Alle har vel ei kjensle av kva det vil seie å vere publikum, for alle har vel vore det ein eller annan gong. Men når folk oppsøker eit kultur- eller kunstarrangement, så handlar det ikkje berre om dei spesifikke kulturprodukta og eller kunstuttrykka. Det handlar også om kulturelle og sosiale kontekster.

Sosiale rammer rundt publikum

Kunst og kultur kan ifølgje Danielsen fungere som eit samlingspunkt for grupper, og noko som folk knyt identitet sin til. Ein har ifølgje Danielsen fleire ulike konkrete og førestelte fellesskap. Eit assosiert publikum til dømes, dreier seg i hovudsak om venar og kjente av kunstnaren. Så har ein fellesskap ut ifrå ei planlagd verksemd. Ein annan type fellesskap er interessefellesskap. Det er ifølgje Danielsen samansett av menneske med ein viss felles interesse i ei sak eller ein situasjon som treng støtte (Danielsen 2006:112-114). Ein kan også etter kva Danielsen seier ha ein førestelt fellesskap basert på ein idè om lokal identitet og regional samhøyre. Slik som ei bygd, ein bydel, by eller region. Desse fellesskapa utviklast ofte, ifølgje Danielsen, gjennom rivalisering mellom ulike bygder, byer og regionar. Kunst og kultur vert ifølgje Danielsen ofte nytta til å byggje opp rundt, og styrke regional identitet. Slik som til dømes festivalar, som Moldejazz eller Notodden bluesfestival (Danielsen 2006:117).

Eit ufrivillig publikum og den offentlege kunsten

Treng publikum å ha ei kjensle av fellesskap for å vere publikum? Empty-Stores prosjektet kan ein seie er eit offentleg kunstverk utstilt i ein tidsavgrensa periode. Når kunsten er utanfor ein kontekst ein er van med så kan det også vere med på å endre oppfatningar og forventningar til korleis eit publikum opplever eit kunstverk eller ei utstilling. Kva reaksjonar er vanlege når ein snakkar om eit offentleg kunstverk?

I motsetning til andre kunstformer, slik som musikk og litteratur, er biletkunst noko som ofte møter eit “ufrivillig publikum”, til dømes gjennom offentlege utsmykkingar og offentlege kunst- og kultursatsingar som skulpturparkar og liknande. Då får ein ifølgje Sveen ofte negative reaksjonar og ein snakkar typisk om “keiserens nye klær” (Sveen 1995:108). Når stat eller kommune gir pengar til kunst, kan ein med godvilje kalle det for ei gåve, og når ein har gitt ei slik gåve skal kunsten på sikt også gi ei gåve tilbake til folket (Bourdieu 1996a:80). Denne gåva har for mange bore preg av formynderi. Ein har gjennom kulturpolitikk og offentleg forvaltning fått legitimitet til å skulle danne “folket” og gi dei kultur som dei skulle ha godt av, fordi dei ikkje veit betre sjølve (Ringstad 2005:34). Store satsingar, slik som til dømes Skulpturlandskap Nordland, kan sjåast på som eit opplysningsprosjekt. Der nordlendingane skal opplysast om samtidskunst, og dei ulike kunstverka er utforma innanfor kunstinstitusjonen sine rammer (Sæter 1995:186). Slik verkar kunstinstitusjonen å strekkje ein forlenga arm ut i det offentlege. Dermed kan offentleg kunst kjennast framand og truande overfor folket, og møter derfor ofte motstand.

Oddrun Sæter trekkjer fram i sin artikkel om Skulpturlandskap Nordland at

reaksjonane og debatten rundt prosjektet var i kjend stil. Ein vanleg argumentasjon mot kunstprosjekt i det offentlege er dei som ho kallar for “pragmatiske” argumentasjonstypar. Slik som når kunsten samanliknast med andre velferdsgode. Kunsten kjem langt ned på prioriteringslista når den samanliknast med meir “nyttige” prosjekt som til dømes helsestell, skule og samferdsel. Spesielt når det er snakk om kommunar som slit med økonomien. Ein annan reaksjon er den “populistiske”. Folket vil ikkje ha slik uforståeleg modernistisk kunst, men trekkjer fram at det passar betre med lokale amatørar. Folket veit best kva folket vil ha. I skulpturlandskap Nordland var eit argument at ein ikkje ønskte at framande utanlandske kunstnarar skulle lage kunst som representerte noko ved den nordnorske identiteten. Då passa det betre med ein kunstnar frå landsdelen (Sæter 1995:185).

Staden og kunsten

Ifølgje arkitekt og forfattar av *One Place after another*, Miwon Kiwon, såg ein som ein viktig del av å prøve på ei løysing på kritikken rundt offentleg kunst, at ein satsa på å få eit meir “Site-Spesific” prinsipp inn i kunsten. Det betydde at ein skulle tilpasse kunstverket til området der kunsten vart plassert. Offentleg kunst skulle ikkje berre vere autonome verk, men kunstverk som var i dialog med arkitekturen eller landskapet rundt (Kwon 2002:65-66). I skulpturlandskap Nordland såg Sæter i evalueringa si av prosjektet på det særskilte ved nordnorsk identitet, landskap og natur som ein del av måtane å forstå folk sine reaksjonar på. Eit av måla med prosjektet var at dei ulike kunstverka skulle føre ein dialog med

omgivnadene og vere i tråd med eit “site-specific” perspektiv (Sæter1995:161)⁴. Sæter legg fram at når lokalbefolkninga kritiserte skulpturlandskap Nordland-prosjektet så forankra dei argumenta sine i det som dei opplevde som typisk for deira lokale, nordlandske særpreg (Sæter 1995:162-163). Dei fleste har eit forhold til stad, og dette forholdet kan ifølgje Sæter verte tydelegare når ein innfører til dømes eit kunstverk. Kunstnaren og kunstverket rører ved folket og stadens identitet, og det er ikkje lett som kunstnar å vite kor grensene for kva ein kan og ikkje kan gjere går (Sæter 1995:192).

Andre har også studert staden sin rolle i kultursatsing i eit større perspektiv. Olaf Aegedal, Helene Egeland og Mariann Villa har gjort ein studie av lokalt kulturliv i endring. Aegedal, Egeland og Villa har to sentrale dimensjonar i undersøkinga si, nemleg rom og tidsdimensjonen. Rommet spelar ei viktig rolle, for den staden kunsten visast vil vere med på å gi kunst- og kulturarrangementet meining. Det er til dømes mange kommunar som nyttar seg av kulturliv for å “setje ein stad på kartet”. Kvar stad har ein eigen “innebygde meining” som påverka opplevinga folk har av eit arrangementet. “Staden gjev kulturlivet meining, og kulturlivet skaper og gjenskaper ein stad” (Aegedal/Egeland/Villa 2009: 24). Tid er også ein viktig dimensjon, som nyttast på mange ulike måtar. Aegedal trekkjer fram syklisk tid som ein kan nytte om gjentatte årlege fenomen, slik som sommarferien. Eit anna tidsperspektiv er historisk tid. Ein nyttar til dømes fortida for å skape framtida, gjennom å setje opp historiske spel. Tid og rom må ifølgje Aegedal sjåast i samanheng med sosiale relasjonar som gjer at til dømes folk i eit lokalsamfunn

⁴ Kjelde er fotnote nr 2.

delar den same fortolkinga av fortida. Agedal trekkjer fram den franske sosiologen Maurice Halbwachs sitt omgrep “kollektiv erindring”. Eit minne er ifølgje Halbwachs også eit sosialt fenomen, og fordi eit minne er knytt til det sosiale vil det verke som om det er noko ein har til felles med andre i det same lokalsamfunnet, altså noko som er kollektivt (Aegedal/Egeland/Villa 2009:25-26).

Ein annan reaksjon på offentlege kunstverk kan vere at ein ikkje legg merke til kunsten. Ein tek seg ikkje tid til å studere verket. Det er berre noko som er der og som blir ein del av det kvardagslege. Som sagt innleiingsvis er Solhjell kritisk til at ein stiller ut utanfor kunstinstitusjonen sine rammer. Når kunst er utstilt ein stad der folk ikkje oppheld seg, kan folk ifølgje Solhjell gå forbi i årevis utan å sjå at det er kunst utstilt. Folk er ifølgje Solhjell ikkje der for å sjå på kunst, dermed ser dei heller ikkje på kunst (Solhjell 1995:211-212).

Erfaring og estetisk kompetanse

Når eg skal sjå på kva informantane mine fortel om deira oppleving av, forståing av og haldning til kunst, vil det vere fornuftig å gjere greie for ulike måtar og teoriar som er med på å farge og forme korleis ein forstår kunst og kultur. Ifølgje den ideologiske romantiske førestellinga, kan oppleving av kunst vere noko intuitivt og umiddelbart. Finst det ein umiddelbar kjærleik til kunst, eller er kjærleik til kunst noko som ein har lært og fått inn gjennom sosialisering eller utdanning? Kanskje mor tek oss med på galleri kvar søndag og far les bøker på senga? Har det noko å seie? Er kjærleiken til kunsten sosialt konstruert?

Kant og det interesselause blikket

Estetikken vart opphavleg lansert som ein slags erkjeningsteori for den lågare,

eller meir sensitive erkjenningssevna, nemleg kjenslene. Til skilnad var det typiske hovudemnet for estetikken frå midten av 1700-talet heller korleis og kvifor ein kan felle smaksdommar (Kjørup 2000:18). Det verket som vert rekna for å vere det andre største verket om estetikk, etter Aristoteles, er av Kant. I hans *Kritikk av dømmekraften* (2008)[1790] tek han føre seg den estetiske dømmekrafta. Kant avviste fleire av dei måtane smaken vart framstilt på under opplysningstida. Han såg ikkje smaken som ein form for kunnskap, som Baumgarten, eller som ei kjensle, som Edmund Burkes. Kant såg heller ikkje smak som vanar og konvensjonar slik som David Humes (Sørensen m/f 2008:196-197). Smak var ifølgje Kant evna til å felle ein dom over ein gjenstand eller eit kunstverk gjennom ein fullstendig interesselaus hugnad eller eit mishag. Denne dommen gjer krav på å vere gyldig for alle. Kant gjer greie for tre ulike hugnader, det "behagelege" det "gode" og det "skjønne". Av desse tre er det berre den "skjønne" hugnaden som ikkje er knytt opp mot eit behov, og dermed er interesselaus (Kant 2008 [1790]:62). Med Kant kan ein seie at førestellinga om kunsten som autonom byrjar å ta form, fordi den interesselause hugnaden skil den estetiske erfaringa frå vitskapen og moralen. Sveen skildrar Kant sin filosofi som om det er eit spel mellom forstanden og innbillingskrafta. Med dette spelet flyttar ein ifølgje Sveen fokuset vekk frå verket og over til publikum (Sveen 1995:46). Det spelar dermed ei rolle korleis ein som publikum tek inn over seg kunstverket. Det verkar uansett vere eit visst samsvar og ei semje om kva som er kvalitet. Så kanskje det er noko i at det finnast noko som ein kan seie er universelt "skjønt" for alle? Mykje av kritikken mot Kant sin teori om ein universell smak, var at han oversåg tilhøvet mellom smak og makt.

Kunnskap om kunsten

I eit føredrag frå 1989 seier Bourdieu at han godt kunne seie seg einig med Kant sin estetikk, men berre som fenomenologien til ei estetisk erfaring, som gjer seg gjeldande gjennom ei skulering som er relativt fri frå økonomisk naud. Det vil seie at den universelle smaken gjeld for dei som er frå dei velstående klassene, og byggjer dermed på falske premissar (Østerberg 1995:157). Mykje av kritikken til Bourdieu av Kant, og arven frå romantikken med den ideologiske karismatiske haldninga, handlar om at mangel på lærdom skaper ei større framandgjerung mellom dei folkelege og dei dominerande klassene. Kunstopplevinga er ifølgje Bourdieu ikkje vilkårslaus eller medfødt. Kunstelskaren har i større grad ei mogelegheit til å få meir ut av ei kunstoppleving, fordi han innehar estetisk kompetanse. Denne kompetansen er ikkje berre ein tillit til kunsten som ein har bygd opp gjennom eit langt liv, men også meir generell kunnskap, slik som kunstnarnamn, kunstepokar og tekniske termar (Bourdieu/Darbel 1991a:39).

Bourdieu og Darbel gjorde studiar av publikum ved ei rekkje franske museum på 1960-talet. Dei fann at dersom ein ikkje har kunnskap om biletkunst, eller knaggar å henge informasjonen på, så hugsar ein heller ikkje ulike namn på kunstnarar eller kunstverk. Til dømes så kunne ikkje 55% av informantane frå arbeidarklassa nemne eit einaste kunstnarnamn. Dei som hugsar namn, nemnte som regel dei same kunstnarnamna. Det var namn av store kjente kunstnarar som dei hadde høyrte og lært om i den formelle skulegangen, slik som Rembrant, Da Vinci og Picasso. Dess lågare utdanning publikum hadde, dess sikrere var det at dei nemnde kunstnarar og kunstverk som var konsekkrert i utdanningsinstitusjonen. Bourdieu og Darbel hevdar at ein må ha utdanning for å kunne frigjere seg frå det

ein har lært gjennom skulegangen. Først då kan ein stille seg objektivt og distansert til kunsten og oppnå det som Kant kallar for eit interesselaust estetisk blikk (Bourdieu/Darbel 1991a:55).

Ein må ifølgje Sveen ha erfaring og kompetanse for å bryte dei reglane ein har lært. Å oppnå tiltru til kunst kan bety mykje, men først og fremst betyr det å sjå på kunst. Dersom ein skal få eit bilete i tale må ein ifølgje Sveen vere eit aktivt publikum, og ein må også vite kva ein skal sjå etter. Når ein har fått tiltru til omgrep og formuleringar som styrer persepsjonen og som formidlar haldningar og normer, vil ein etterkvart lære seg dei kodane som skal til for å verte eit inneforstått publikum (Sveen 1995:39).

Becker (2008) legg fram at eit meir erfarent publikum klarar å sjå utanfor dei formelle konvensjonane. Dermed kan det meir erfarne publikum også sjå på kvardagslege ting som kunst. Becker trekkjer fram eit døme med ei dansegruppe, der ramling og liknande er ein del av verket. Eit utrent publikum vil ikkje forstå poenget, for ramling og slikt kan ein sjå kor som helst, i andre samanhengar. Dei vil heller sjå godt handverk, vanskelege rørsler, som for dei representerer noko som er ekte, eller unikt (Becker 2008:50). Publikum frå folkelege lag set ifølgje Bourdieu ikkje pris på ting som verkar for simpelt laga. Det minner for mykje om noko ein kunne laga sjølv. Når derimot det motsette skjer, og budskapet til kunstverket overgår publikumaren sine evner til å ta inn over seg inntrykket, mistar han/ho ifølgje Bourdieu interessa for verket, og oppfattar det som bråkete og kaotisk, utan nokon form for logikk, eller som ein meningslaus leik med fargar. Når ein ikkje forstår, eller når ein manglar fagkunnskap, så hentar ein ifølgje Bourdieu fortolkingsrammer frå det kvardagslege. Det er fortolkingsrammer som

Panofsky kallar for “sanselege eigenskapar”, der former til dømes vert skildra som mjuke og harde, og fargar som muntre eller dystre (Bourdieu 1995:46). Bourdieu og Darbel fann i publikumsundersøkinga si at publikum frå arbeidarklassa var mest interesserte i verk som var meir tilgjengelege for dei, og som dei kjende til, slik som til dømes møblar, keramikk, og objekt med ein konkret funksjon og verdi (Bourdieu 1991a:56). Derfor er også historiske museum meir verdsett av dei lågare klassene enn kunstgalleriet. I møte med kunstinstitusjonen var publikum frå dei lågare klassene usikre på kva som var korrekt åtferd. Dei opplevde det ifølgje Bourdieu og Darbel, som om dei var ein stad dei ikkje høyrde heime, og prøvde derfor å ikkje dra unødig merksemd mot seg sjølve, slik at kjensla deira av å vere malplasserte skulle kome til syne. Dei lågare klassene las dermed til dømes tittelen på ulike verk raskt og varsamt. Bourdieu og Darbel finn òg at dei lågare klassene i større grad ønskte hjelp, som guida tur, eller at ein frå familien viste dei rundt, enn kva dei høgare klassene ville. Dei lågare klassane var også meir positive til pilar rundt i museet og informasjonspanel. Arbeidarklassen oppfatta derimot for mykje informasjon som unyttig og ikkje naudsynt (Bourdieu/Darbel 1991a:51-52). Funna til Bourdieu og Darbel tyder på at den ideologiske førestelling om den medfødde evna til eit umiddelbart møte med kunsten var sterkare forankra i dei høgare klassene i Frankrike. Er det truleg at ein ville finne ei slik haldning blant eit norsk publikum?

Ei karismatisk ideologisk førestelling blant eit norsk publikum?

Mangset gjorde ei undersøking rundt publikum på haustutstillinga i 1977. Siktemålet var å undersøkje om ein også blant eit norsk publikum ville finne eit classeskilje i trua på den karismatiske ideologiske førestelling om ein umiddelbar

kjærleik til kunsten. Det var lite empirisk støtte å finne i den norske undersøkinga. Samanhengen mellom klasse og til dømes haldning til pedagogiske hjelpemiddel var svake, eller gjekk i motsett retning av kva ein venta å finne. Når det gjaldt omvising med guide, var det til dømes dei med lågt utdanningsnivå og låg sosial stilling som oftare føretrekte å gå utstillinga på eiga hand (Mangset 1984:15). Mange av funna var litt uklare, og hypotesen om at den karismatiske ideologi står sterkare i dei høgare klassene i Noreg vert ikkje bekrefta. Likevel fann ein ifølgje Mangset teikn som tyder på at den ideologiske haldninga hadde eit sterkare fotfeste blant yrkesaktive kunstnarar (Mangset 1984:17). Det er spesielt kunstnarar og kunstsjønnarar i kunstfeltet som Bourdieu og Darbel (1991b) hevdar har vore ekstra skeptiske til at kunstopplevinga var avhengig av læring. Det kan dermed vere truleg at det er ei vanlegare og sterkare haldning blant folk innanfor kunstfeltet å tru på ein medfødt kjærleik til kunsten. Dermed kan kunstkjenningar og kunstkritikarar vere med på å oppretthalde ein avstand mellom kunsten og “folk flest”. Det kan også vere at ein øydelegg noko av det heilage ved kunsten, eller mystikken rundt kunsten ved å seie at det ikkje er noko som heiter eit uføresett møte.

Konvensjonar, forventningar og omdøme

Korleis folk opplever og forstår kunsten er ikkje sett berre ut frå kven dei er, men også korleis samfunnet rundt ein er, og kva forventningar ein har til korleis ting skal vere. Ein er kanskje ikkje klar for å endre meining om kunsten like raskt som kunsten vil skape ei ny meining om samfunnet? Det verkar vere spesielle reglar innanfor kunstfeltet som folk aldri kan kjenne utan aktivt å ha lært dei, og

mangfaldet blant ulike uttrykk som folk kan velje mellom kan verke uendeleg stort og uoversiktleg. Kva er med på å forme korleis folk tek imot eit kunstverk?

Det uoversiktlege kunstfeltet

Ved framveksten av kunstinstitusjonen var det særleg fokusert på det estetiske. Korleis er det med dei estetiske krava i samtidskunsten? Er det sånn at den kunsten som haustar mest anerkjenning i vår samtid er særleg opptatt av estetikk? Mange vil vel heller seie at samtidskunsten er prega av eit krav om stadig fornying og provokasjon.

I innleiinga trekte eg fram påstanden om at fornying var vorte sjølve konvensjonen i samtidskunsten. Ifølgje Sveen er den moderne kunsten open og mangetydig. Det gjer at det stillast større krav til publikum sin kompetanse. Det moderne kunstfeltet, vert ifølgje Sveen, stadig mindre oversiktleg. Kunsten refererer ofte til subgrupper, populærkulturen, men også til si eiga kunsthistorie (Sveen 1995:100-104). Det gjer at ein som publikum må kunne mange, eller fleire av desse referansane for å forstå delar av samtidskunstverda.

Ifølgje Bourdieu og Darbel (1991a) verkar det vere ein tregleik i samsvaret mellom kunsten og kunstforståinga. Bourdieu og Darbel kallar periodane for “classical periods” og “periods of rupture”. I dei klassiske periodane vert ein kunstart perfeksjonert, medan i “rupture” perioden er nye kunstarter i emning, og bryt med den estetiske tradisjonen som var gjeldande for den perioden. Når kunsten endrar seg drastisk, får ein ny nisje, eller ei ny meining, så heng dei gamle forståingsmåtane igjen. Det som vert sett på som estetiske kvalitetar ved kunsten, vert ikkje erkjent eller forstått av folk. Det vert eit gap mellom den gamle og den

nye måten å sjå kunst på, og folk ser på kunsten gjennom gamle forståingsmåtar. Bourdieu og Darbel såg for seg at vi var inne i ein vedvarande “rupture” periode (Bourdeiu/Darbel 1991a:43-44). Dette var på slutten av 1960-talet. Ein kan trygt seie at det ikkje har vorte noko enklare å forstå dei ulike retningane kunsten har tatt sidan då. Det vil seie at det er mogeleg at Bourdieu og Darbel hadde rett i at dette mistilhøvet verkar vedvarande, og at “vanlege folk” ikkje har klart å halde tritt med dei ulike retningane kunsten har tatt. Dermed kjennast mange moderne kunstuttrykk framande for “folk flest”.

Kunstnaren sin signatur

Becker (2008) legg vekt på korleis ulike forventningar til kunsten, og konstruerte bilete av ein kunstnar eller ein kunstart, påverkar korleis folk vurderer kunstverket. Spelar det eigentleg ei rolle kven som har produsert eit kunstverk, for verket er jo det same? Ein har fleire døme på at kunstverk vert dømde annleis ut frå ei forventning om kven som har laga det. Eit døme er forfattaren Trollope som gav ut to historier under pseudonym som eit eksperiment for å sjå kva namnet hans som forfattar betydde. Som forventa fekk han ikkje den same mottakinga som dersom han hadde publisert under sitt eige, allereie kjende, namn (Becker 2008:23-24). Eit anna døme er eit verk som ein lenge har trudd har vore gjort av Rembrant, som i ettertid har vist seg å vere eit bilete malt av ein av elevane hans. Verdien på kunstverket fall kraftig (Abbing 2002:60). Det viser at det i kunstverda er eit krav om autentisitet. Ein vil vite at det er akkurat den kunstnaren som har laga verket. Verdien til verket er knytt saman med den symbolske kapitalen til kunstnaren, som heng saman med hans eller hennar rykte.

Økonomisk, sosial, kulturell og symbolsk kapital

Kva er viktig for at vi trur på kunstverket eller kunstnaren? Kunsten sin kapital er den symbolske og han fungerer ifølgje Bourdieu som ei slags “magisk kraft”. Krafta svarer til “kollektive forventningar”, og utan å nytte seg av synleg energi kan ein gi ordre, og verte lystra (Bourdieu 1996a:89).

Bourdieu nyttar fleire ulike kapitalformer, økonomisk, sosial, kulturell kapital, som gjer seg gjeldande både som materielle og symbolske verdiar. Økonomisk kapital er i stor grad det same som det er i det økonomiske feltet. Det vil seie materielle og økonomiske ressursar. Sosial kapital er meir sosiale relasjonar som kan hjelpe ein med å få meir økonomisk eller symbolsk kapital. Den kulturelle kapitalen er den kapitalen som gjer seg mest gjeldande som bytte mot symbolsk kapital. Den kulturelle kapitalen finst i tre former: ein kroppsleg, som vil seie disposisjonar i medvit og i kropp; ein objektivert, i form av kulturelle gode; og ein institusjonalisert, i form av ei objektivering, gjennom til dømes ei akademisk utdanning (Bourdieu 2006[1983]:8).

Økonomisk og kulturell kapital deler det sosiale rommet, og plasserer ulik aktørar ut ifrå kor mykje, eller lite økonomisk og kulturell kapital dei har. I kunstfeltet gjeld det å ha mest mogeleg symbolsk kapital for å få publikum og folk til å tru på kunstnaren og kunstverket som noko uerstatteleg og verkeleg verdifullt. Hos publikum derimot gjer eller “folk flest” gjer fordelinga av dei ulike kapitalane seg synlege gjennom ulik livsstil og smak.

Definisjonsmakt

Er det nokon som faktisk kan definere kva som er kunst, eller som kan bestemme

kva som er bra eller dårleg kunst? Abbing (2002) vektlegg at ein ekspert med lang erfaring og godt rykte har meir tyngde i å utføre estetiske dommar, enn ein som nettopp er ferdig utdanna. Rykte spelar ei viktig rolle. Det gjeld både ryktet til verket, kunstnaren, kuratoren, kunstkritikaren og formidlingstaden osv. Rykte symboliserer ofte kor mykje sosial og kulturell kapital den enkelte person eller stad har (Abbing 2002:64-65).

Becker (2008) ser på det å felle estetiske dommar som ein del av ein kollektiv aktivitet. Det må vere ein viss konsensus og semje om verket sin verdi, eller den estetiske dommen, eller så har dommen ikkje noko hald. Det vert noko av det same som Bourdieu kallar for “kollektive forventingar” (Becker 2008:134). Det handlar i stor grad om det som Bourdieu kallar for produksjon av tru (Bourdieu 1991b). Kva slags informasjon som vert sett ut til det offentlege og kva ein held tilbake vert viktig i produksjonen av ein kunstnar eller eit kunstverk. Sosiologen Raymond Moulin skildrar dei informasjonsledande på kunstfeltet som børsmeklarar, der dei jobbar med å skape og oppretthalde kunstnaren sitt rykte (Mangset 2004:61).

Klasse og klassifikasjonssystem

Denne oppgåva er ikkje i hovudsak ein klasseanalyse. Eg tek ikkje utgangspunkt i faktiske klasseinndelingar. Eg vektlegg lite den faktiske utdanninga til informantane mine, sidan det ikkje er alle som har gjort greie for nøyaktig kor mykje utdanning dei har under intervjuet, men eg har det i bakhand. Bourdieu skriv i forordet til Distinksjonen: “Disse teoretiske klassene er fiktive grupperinger som bare eksisterer på papiret og bare fordi forskerens intellekt har bestemt at de

skal gjøre det” (Bourdieu 1995:39). Eg nyttar meg av Bourdieu sin habitus-teori i denne oppgåva. Habitus knytte seg til ei klasse, og slike grupperingar gjer analyseprosessen lettare og meir oversiktleg, utan at ein snakkar om faktiske klasseinndelingar. Korleis fungerer habitus og korleis kan habitus vere med på å forklare informantane sine forståingar og reaksjonar av kunsten?

Habitus

Bourdieu sitt sosiale rom kan ein sjå på som ein abstrakt representasjon, som Bourdieu kallar for eit produkt over konstruksjonsarbeid. Det liknar eit kart som kan seie noko om det som Bourdieu kallar for livsstilane sitt rom, som er ein symbolsk representasjon av den sosiale verda, altså samfunnet. I dette konstruksjonsarbeidet vert ulik kapital fordelt på dei ulike sosiale gruppene ut ifrå ulik sosial posisjon, som igjen er knytt till ulike livsstilar som høyrer til ulik habitus (Bourdieu 1991c:297-298). Mange av eigenskapane til den kulturelle kapitalen er som sagt tidlegare i si grunnleggjande form knytt til kroppen, og byggjer på ei kroppsleggjering. Ytre “rikdom” og erfaring som har vorte ein del av personen utgjer personen sin habitus. Kulturell kapital kan ein tileigne seg heilt medvitslaust der den arvelege overføringa er skjult. Det er ikkje som om ein arvar ein bil eller eit hus (Bourdieu 2006[1983]:8-9). Habitus som omgrep kan førast tilbake til Aristoteles og refererast nærast til som “Vane” (Sørensen m/f 2008:208). Habitus kan vere både individuell og kollektiv. Ein kan til dømes snakke om ein enkelt person sin habitus, eller enkelte sosiale grupper sin habitus. Ut ifrå Bourdieu kan ein forstå habitus som ein del av den kulturelle kapitalen som er knytt til kroppen, men også som noko som strukturerer dei ulike måtane menneske handlar, tenkjer og orienterer seg på. Enkle ting, som til dømes korleis ein rører på handa eller går,

er ein del av det skjemaet i habitus (Bourdieu 1995:217). Habitus gir seg utslag i kva ein et, korleis ein et, om ein trenar, kva sport ein driv med, eller kva politiske meiningar ein har. Desse er ulike om ein er lærar i barneskulen, eller industrileiar. Det er fordi habitus innehar ulike klassifikasjonsskjema, som er dei ulike prinsippa for korleis vi delar inn ting, og korleis ein vurderer ulike gjenstandar eller veremåtar. Derfor kan noko som vert vurdert som vakkert for nokre, vere pretensiøst for andre, eller rett og slett verte sett på som vulgært (Bourdieu 1995:37). Skilnadene som vert knytt til dei ulike posisjonane kan verte naturleggjorte, og knytt til personar som ein naturleg del av deira sosiale posisjon. Det er til dømes mange ting som tidlegare har vore sett på som ein del av adelen og overklassen som no er vanlege aktivitetar for borgarskapet, småborgarskapet, og arbeidarklassen. Kulturelle ulikskapar og skifte i status viser at desse distinksjonane er sosialt konstruerte. Bourdieu trekkjer fram aktivitetar som fekting, riding og boksing som i ulike periodar har vore ein del av adelen, men som no praktiserast av andre klasser (Bourdieu 1995:32). Smaken ser ut til å skape ein illusjon som om han var ein medfødt disposisjon. Det er fordi makttilhøve og dei sosiale relasjonane som held smakhierarkia verksame er skjulte. Ifølgje Bourdieu er anerkjenning av desse verdiane avhengig av å verte forneakta for å vere verksame og for å kunne oppretthaldast (Bourdieu 1995:225).

Kunsten som distinksjonsmiddel

Habitus får mykje å seie for kven ein er og kvifor ein likar det ein likar, eller at det som nokon synast er fabelaktig berre er søppel for andre. Måten ein skaper og set saman identiteten sin på er kompleks. Ein er kven ein er ut ifrå kvar ein bur, kven foreldra er, osv. “Klede skaper folk”, eller “ein er kva ein et”. Ein kan på ulike

måtar framstille kven ein er ut ifrå kva ein likar, eller ikkje likar. Men kvifor skapar ein skiljelinjer? Kvifor lagar ein grenser? Det er ein del av prosessen i å skape seg sjølv. Grensene dukkar opp når ein prøver å definere kven ein er, og ein slepp ikkje unna. Ein samanliknar seg med andre, og drar linjer etter likskap og ulikskap.

Bourdieu gav ut *La distinction- critique sociale du jugement* i 1979. Bidrag hans til kunstsosiologien har fått mykje merksemd. Sjølv om det er over tretti år sidan denne boka vart skriven, så er ho framleis relevant for å forstå korleis kunst vert forstått og erkjent. Kunsten i Distinksjonen står ifølgje Østerberg fram som eit emne, og plass for livsstilskampar mellom dei ulike samfunnsklassene (Østerberg 1995:144). Smaken fungerer ifølgje Bourdieu som ein sosial stadsans, og orienterer dei som har ein spesiell plass i det sosiale rommet til dei sosiale posisjonane som passar best til eigenskapane deira (Bourdieu 1995: 218).

Smaken er ifølgje Kant ein disposisjon for å kunne differensiere og verdsetje ulike kunstverk, og ifølgje Bourdieu dermed å kunne markere at ein kan skilje mellom dei ulike gjenstandane og verka. Differensiering mellom ulike kunstverk kjem til uttrykk på ei rekkje måtar i språket. Ein skil til dømes mellom “det tunge” og “det lette” som nyttast på mange måtar til å skilje den borgarlege smaken frå den småborgarlege eller folkelege. “Det lette” vert sidestilt med inkjeseiande, og kanskje til og med meiningslaus underhaldningskultur, medan “det tunge” er mindre tilgjengeleg og “djupt”, og krev dermed innsikt for å forstå. Klassifikasjonssystemet orienterer seg ifølgje Bourdieu rundt dei herskande og dominerande sin smak, og skaper motsetningar som konstituerer motsetningar igjen, og som er med på å reprodusere desse strukturane (Bourdieu 1995:222). Bourdieu nyttar ikkje høg- og lågkultur som omgrep, men illegitim og legitim

kultur. Han delar dei ulike klassene inn i den dominerande klassen, og dei dominerte klassene. Han skil etterkvart på 70-talet mellom tre ulike smakar, som er meir i tråd med andre empiriske undersøkingar i sortering av kultur og smak (Sørensen m/f 2008:215). Ein får dermed ein legitim smak, middelsmak og folkeleg eller populær smak (Bourdieu 1995:59-60).

Ein smak av naudsyn, godvilje eller fridom til å velje

Bourdieu kallar den folkelege smaken for ein naudsynt smak. Det er ein smak som baserer seg på kva som er funksjonelt og praktisk. Ein pyntar til dømes ut ifrå fastsette konvensjonar, som nips på peisen, og skogsbilete over anretninga (Bourdieu 1995:194). Den folkelege smaken er ikkje spesielt stolt av seg sjølv. Det naudsyne vert blanda inn i den folkelege smaken og naturleggjort og akseptert. Den folkelege smaken yt motstand mot det som ein ut ifrå ein folkeleg habitus ser på som utanfor det som er naudsynt. Ein kan til dømes ikkje forstå korleis folk kan nytte mange tusen på ei klokke, og dersom ein hadde hatt dei pengane ville ein aldri i verda nytta det på ei klokke. Medan det for ein velstående sjåast på som naudsynt å kjøpe ei slik klokke ut ifrå deira livsstil og habitus. Dei folkelege klassene klarar ikkje, ifølgje Bourdieu, å setje seg inn i den borgarlege livsstilen, for dei har heilt andre behov og kriteria for kva som er naudsynt (Bourdieu 1995:186-189).

Mellom dei folkelege klassene og borgarskapet finn ein småborgarskapet. Dei finn seg ikkje like mykje til rette i den småborgarlege smaken som Bourdieu kallar for ein middelsmak. Småborgarskapet, som representerer middelklassen, viser ifølgje Bourdieu ein avstand mellom kjennskap og anerkjenning. Denne avstanden er

ifølgje Bourdieu ei kjelde til det som han kallar for ein kulturell godvilje. Denne viljen kjem til uttrykk gjennom til dømes “fikse” løysingar i heimen, og uttrykk der ein viser respekt for det som ein trur høyrer til det å kunne uttale seg om kunst. Ein kan seie ting som “kunst er fint, men vanskeleg å forstå”. Middelklassekulturen refererer til den legitime kulturen, og nokre av desse referansane kan skape ei mogelegheit for at noko av middelklassekulturen forvekslast med legitim kultur. Eit døme på det er at komplisert musikk vert popularisert, eller at klassiske verk frå scenekunsten vert skapa som film på kino (Bourdieu 1995:134). Småborgarskapet klarar ifølgje Bourdieu, ikkje å spele kulturspelet sitt spel. Dei tar kulturen for alvorleg. Det gjer at dei er redde å verte avslørt for sine manglar på kunnskap. Ifølgje Bourdieu ser småborgarskapet på det kultiverte mennesket som grenselaust kunnskapsrikt (Bourdieu 1995:148). Småborgarskapet er redde for å ikkje vere konforme, så dei jaktar etter passande rollemodellar. Dei vel dermed sikre val som litterære klassikarar, eller verk som har vorte tildelt prisar. Då er småborgarskapet sikre på at dei har fått utbytte av investeringa si, i form av kultivering (Bourdieu 1995:154). Det å tilpasse seg ein underordna posisjon, vil ifølgje Bourdieu, seie å vise ein viss form for aksept av underordninga. Det at ein skaper billige erstatningar av eksklusive varar, er ifølgje Bourdieu eit teikn på aksept av undertrykkinga (Bourdieu 1995:201-202).

Den motsette smaken til den folkelege, kallar Bourdieu for fridomen sin smak. Gjennom utdanning og posisjonar i samfunnet er dei dominerande fri til å gjere alle former for kvardagslege ting om til kunst, som til dømes kunsten å dekke på, kunsten å lage mat, kunsten å kle seg (Bourdieu 1995:194). Bourdieu skildrar den borgarlege etos som sikker og naturleg. Den viser til ein logikk som seier: “Vi

kjøper berre det beste”, medan dei folkelege klassene heller seier: “Dette her er ikkje noko for oss”. Eg legg ikkje spesielt vekt på Bourdieu sine skildringar av den borgarlege smaken, sidan informantane mine vil plassere seg blant middelklassen og arbeidarklassen.

Aldersgrupper

Spelar alder ei rolle for kva ein oppsøker og korleis ein oppfattar eit kunst- eller kulturarrangement? Ifølgje Bourdieu (1995) tek det tid å tileigne seg den kompetansen som trengs for å ta for seg “krevjande”, “tunge”, avanserte former og uttrykk. Det er ifølgje Danielsen vanleg å godta at nokre kulturelle preferansar er prega av aldersrelaterte endringar i psyken, og at det kan vere med på å forklare samanhengar mellom ulike livsfasar og kulturinteresser. Det er ifølgje Danielsen også grunn til å stille spørsmål om folk heller, eller også, konstruere den sosiale alder sin gjennom å knyte det til eit bestemt kulturelt uttrykk (Danielsen 2006:33-34).

Kino og konsert, og det som Statistisk Sentralbyrå kallar for “populærmusikk”, viser ei sterkare tilknytning til yngre aldrar, medan meir “høgkulturelle uttrykk” appellerer til ei eldre aldersgruppe (Danielsen 2006:40-52). Tal frå Statistisk Sentralbyrå verkar å støtte opp rundt tesen om at det som er vanskeleg tilgjengeleg kunst krev meir kompetanse. Det vil dermed vere godt vaksne folk som oftast går og ser ei samtidskunst-utstilling. Undersøkinga til Danielsen (2006) av publikum på ei modernistisk/postmodernistisk kunstutstilling på Astrup Fernley Museet viste at 50 % av publikum var i alderen 20-34 år. På same tid var 50% av publikum ved Nasjonalgalleriet si utstilling om påverknad frå München på norsk

1800-tals kunst, i alderen 55-66 år. Det kan ifølgje Danielsen tyde på at spesifikk kulturkompetanse er sterkest konsentrert blant aldersgruppene i midten og ikkje i dei eldste. Det er også truleg at dei eldste aldersgruppene vil vere dominerande på utstillingar av konsekvrte kunstnarar og kunstverk (Danielsen 2006:63-64).

Kritikk av Bourdieu

Mange er kritiske til Bourdieu. Han får kritikk for å ha ein forkjærleik for det folkelege. Otto Christensen peikar på at det folkelege kunstsynet i distinksjonen har ein klar normativ funksjon, der Bourdieu gir inntrykk av ei heroisering av det folkelege og ei mistenkeleggjering av borgarskapet og deira distinksjonsbehov (Christensen 1995:135). Andre kritiserer han derimot for å vere elitistisk og på lag med eliten.

Moralen set grenser

Bourdieu vert også kritisert for at han legg for stor vekt på kulturelle distinksjonar. Michell Lamont (1992) har gjort ein studie av den franske og amerikanske middelklassen og er basert på intervju av 160 utdanna menn i fire ulike område. Undersøkinga til Lamont kan tyde på at Bourdieu undervurderer kor viktig moralen er som distinksjonsmiddel, og overvurderer dei kulturelle og sosioøkonomiske skiljelinjene (Lamont 1992:5). Lamont seier at Bourdieu ikkje lar det vere rom for eit autonomt moralsk skilje. Ifølgje Lamont seier Bourdieu at folk er fanga av ein naudsynt smak, som gjer at dei berre verdsett moralen fordi dei ikkje har noko anna (Lamont 1992:184). Lamont fann at dei moralske skiljelinjene både i Frankrike og USA var svært utbreidde. Den franske middelklassen la vekt på moralske skiljelinjer like ofte som kulturelle og sosioøkonomiske, og i den

amerikanske middelklassen trakk ein oftare moralske og sosioøkonomiske, heller enn kulturelle skiljelinjer (Lamont 1992:5). Ifølgje Lamont har dei amerikanske informantane ein annan moral enn dei franske. Moralen deira er ein meir pietistisk, kapitalistisk moral som var meir retta mot den bibelske, jødisk-kristne moral, medan dei franske hadde ein moral som baserte seg meir på politisk venstreside, der ein vektlegg likskap, brorskap og evna til å dele og å støtte velferdsstaten (Lamont 1992:60-61). Dei franske informantane var mindre pengeorienterte enn dei amerikanske, og Lamont fann dermed mindre sosioøkonomiske skiljelinjer. Franskmennene hadde ein meir 1800-tals-måte å sjå på pengar på, der pengane er meir integrert i livsstil, og fleire informantar gav inntrykk av at dei var meir interessert i makt enn i pengar (Lamont 1992:62,71). Ut ifrå undersøkingar av Bourdieu og Lamont kan det verke som om arven etter adel og monarkiet i Frankrike framleis pregar samfunnet innanfor ei rekkje område. Undersøking til Lamont var publisert i 1992, så det har vore ein del år med utvikling og endring sidan Bourdieu sine undersøkingar frå byrjing av 60-talet og utover 70-talet. Lamont fann at det tradisjonelle franske borgarskapet såg ut til å vere dei som dreiv mest med kulturelle distinksjonar. Det kan vere med på å underbyggje Bourdieu sine undersøkingar. Det å vere opptatt av å vifte med pengar verkar ikkje vere eit ideal. Det var ifølgje Lamont teikn i undersøkinga som tyda på at dette var ei haldning i endring, og at informantane i både Frankrike og USA var i ferd med å verte meir materialistiske (Lamont 1992:170-172). I høve til sentrum og periferi viste undersøkinga hennar at informantar i Frankrike og USA, som var busette i meir landelege område, var meir moralske enn dei som budde i meir urbane strøk (Lamont 1992:129).

Jamfør med norske høve

Kan undersøkingar av Lamont og Bourdieu overførast til norske tilhøve? Ove Skarpenes, Rune Sakslind og Roger Hestholm har gjennomført forskingsprosjektet *Kunnskap og kultur i den øvre middelklasse i Norge*. Dei spør seg om middelklassen er ein sosial kategori med bestemte sosiale kjenneteikn, og om klassen sin konstruksjon er skapt av å skape skiljelinjene til “dei andre”. Dei stiller seg spørsmål om kultur er viktig for denne gruppa, om middelklassen nyttar seg av kultur, og på kva måtar denne gruppa nyttar kultur. Skarpenes, Sakslind og Hestholm har intervjuet 113 høgt utdanna personar. Utvalet deira er tilpassa Lamont, slik at det skal vere mogeleg å samanlikne, men dei har inkludert “det andre kjønn”, og har retta seg inn mot å også studere kunnskapsdimensjonen ved middelklassen si grensedraging (Skarpenes 2008:532-534).

Skarpenes peikar på ei rekkje studiar, slik som Danielsen (2002) og Hovden (2002), som viser ein samanheng mellom sosial bakgrunn, yrke, utdanning for kor ofte og kva type kultur ein vel å nytte seg av, men ifølgje Skarpenes seier ikkje desse undersøkingane noko om kva som er naturleg å sjå på som ein legitim kultur. Skarpenes tolkar det som om at desse studiane hevdar at kulturen reproduserer seg slik at ulike former for skilnader legitimerer seg som naturlege. Han stiller seg kritisk til slike undersøkingar. Slik han ser det, så reproduserer desse undersøkingane reproduksjonen sin logikk, før ein faktisk har undersøkt kva som er ein legitim smak. Kva vart oppfatta som legitim kultur i Skarpenes, Sakslind og Hestholm si undersøking? Skarpenes hevdar at den legitime smaken til den øvre middelklassen i Noreg er den folkelege, og ikkje det borgarlege. Her kan ein snu Bourdieu på hovudet. Det er den norske middelklassen som seier at “høgkultur,

det er ikkje noko for oss". Den norske middelklassen legg òg ifølgje denne undersøkinga eit litt negativ bilete av "det å vere intellektuell" og høgt utdanna. Det som verkar vere eit mål, er ifølgje Skarpenes jordnære folkelege haldningar. Dei finn òg at det kan verke som at kulturelle vurderingar vert sidestilte med moralske vurderingar (Skarpenes 553-554). Det er fleire likskapar mellom denne undersøkinga og Lamont si, slik som kravet om ekteheit, der dei som flashar pengar og gir seg ut for å vere noko dei ikkje er, vert sett ned på (Lamont 1992:26-32).

Kan det verkeleg vere slik som Skarpenes framstiller middelklassen? Eg kjenner meg ikkje att i dei konklusjonane han finn. Skarpenes nyttar seg av Luc Boltanski og Laurent Thévenot sin "at- face- value- metode" Dei har skapt ein modell som ifølgje Boltanski og Thévenot distanserer dei frå sosiologien sine vanlegaste førforståingar, og ein skal ha tillit til det informantane seier, og ikkje mistenkje at det ligg andre strukturar, eller mekanismar bak det informantane seier (Boltanski/ Thévenot 2006:16). Desse kulturelle hierarkia og strukturane opplevast ifølgje Bourdieu som naturlege, og går føre seg i det medvitslause. Dermed kan ein ikkje, slik som eg ser det, undersøkje om Bourdieu sin teori kan nyttast i Noreg utan å ta høgde for dette.

Ein årsak til at resultatet av undersøkinga til Skarpenes, Sakslind og Hestholm kjennast framand, kan vere at det finst konvensjonar for korleis ein svarer og ter seg under eit intervju. Dette vil gi utslag i andre svar enn kva same person kanskje ville sagt ved middagsbordet heime. Lamont (1992) fann til dømes i undersøkinga si at både dei amerikanske og franske informantane i stor grad unngjekk å gå inn på emne som kjønn, rase eller etnisitet når dei fekk spørsmål om kva, eller kven,

dei kjente seg “superiour”, eller “inferiour” til (Lamont 1992:78-82). Det kan vere mange årsaker til at ein unngår å gå inn på sensitive område. Ei årsak kan vere kva side du står på, om du er “den som dominerer” eller “den som vert dominert”. Det er til dømes grunn til å tru at om ein hadde spurt informantar med ein annan etnisk bakgrunn, så ville dei leggje sterkare vekt på den kulturelle bakgrunnen sin. Likeeins er det sannsynleg at hadde ein spurt ei kvinne, så ville ho leggje sterkare vekt på kjønnsdimensjonen. I ein kritikk av artikkelen til Skarpenes, spør Kjetil Skogen, Kari Stefansen, Olve Krange og Åse Strandbu (2008) om det kanskje ikkje er grunn til å tru at dersom ein i undersøkinga til Skarpenes hadde spurt folk frå meir folkelege lag, så hadde kanskje ikkje “vanlege folk” hatt like mykje respekt for den øvre middelklassen, som middelklassen gir inntrykk av at dei har til det “folkelege” (Skogen m/f 2008:260). Det kan òg vere at ein som informant ikkje svarar på ein likefram måte. Ein vil til dømes gjerne gi eit bilete av korleis ein ser for seg at ein sjølv, eller samfunnet burde vere. Måten middelklassen vert framstilt på i Skarpenes, Sakslind og Hestholm si undersøking kan dermed vere uttrykk for ein skilnad mellom haldningar og handlingar. Eller så må ein godta at dei fleste informantar i både Skarpenes og Lamont sine undersøkingar er veldig gode, tolerante og opne menneske.

Frankrike er eit samfunn som er meir klassesdelt enn det norske. Kanskje dei skilnadane som finst mellom Frankrike og Noreg er at nordmenn har ei meir nytteretta haldning generelt. Delar av studien til Skarpenes, Sakslind og Hestholm var opptatt av dannelsingsaspektet og synet på kunnskap. Funna deira kan tyde på at det i Noreg er ei anti-intellektuell og nyttefiksert haldning til kunnskap som rår. Dette fann dei ikkje berre hos “folket flest”, men òg blant dei som ein kan rekne

som eliten. Det kan tyde på at ideen om at ting skal vere praktiske og fornuftige, er meir institusjonelt forankra i det norske samfunnet. Når ein legg lite tyngde på kunnskap og teori, vert grenselinjer ifølgje Saksliind gjerne gjort ut frå moralske vurderingar (Saksliind 2007: 251). Sløsing med pengar, eller det å vise at ein har pengar, har lenge har vorte sett på som moralsk forkasteleg i alle sosiale klasser i Noreg, og er ikkje spesielt knytt til ein folkeleg smak.

“Behaget i kulturen”

I ei undersøking av kunstpublikum som vi har vore inne på tidlegare, gjer Danielsen(2006) eit poeng ut av å spørje om publikum ikkje i staden for askese og sjølvkontroll heller vil at kulturen skal gi glede, gode erfaringar og behag. Ein stor del av publikum i undersøkinga hans ville gjerne at god kunst skulle vere noko som var meiningsfull, eller som gav vakre og gode opplevingar (Danielsen 2006:173). Skarpenes peikar på at det i undersøkinga deira kan verke som om kulturopplevingar skal appellere til kjenslene, heller enn intellektet, og dermed gi gode opplevingar (Skarpenes 2007:547).

Kunsten vert som autonom og gjennom arven frå romantikken ofte framstilt som “rein”. Kunsten vert i forlenging av å vere “rein”, knytt opp mot noko som er “heilagt”. Det har vorte hevda at kunsten på ein måte skal erstatte ein del av dei band som har gått tapt i moderniteten, slik som ei kjensle av fellesskap, einskap, religion og liknande. Ved at kunsten er heilag og rein, og det motsette av det som er ureint, kan kunsten få ein moralsk karakter som noko som er godt.

Sigrid Røyseng (2007) peikar i doktoravhandlinga si på at det finst ei førestelling av moralsk godheit også i kulturpolitikken. Det kallar Røyseng for ein rituell

kulturpolitikk, og han fungerer på ein slik måte at kunst og kultur verkar å ha magiske krefter som lækjer og forvandlar (Røyseng 2007:231). Det handlar då om å ha og produsere ei tru på kva kunst og kultur kan gjere for samfunnet. Kan det vere noko i samfunnet som gjer at kunsten får ein posisjon som grunnleggjande god og heilag, og at det ein som publikum søker å få ut av møtet med kunsten er ei kjensle av velvære eller ei god oppleving. Ved at ein gir kunst og kultur ein moralsk karakter i samfunnet, vil han ikkje også oppfattast sånn av dei som skal oppleve han?

Å like fleire kulturelle produkt

I alle moglege statistiske, og sosiologiske undersøkingar får ein sterke relasjonar mellom kunst og kulturbruk og utdanning (Bourdieu (1969), Danielsen (2002,2006), Hovden (2002), Mangset (1984)). Utdanning verkar vere ein sterk faktor i kven som er kunsten sitt publikum. Uansett sjanger verkar det vere ein positiv statistisk samanheng mellom utdanning og kunst og kulturbruk (Danielsen 2006:92).

Danielsen har som sagt gjort ei undersøking av kunst- og kulturpublikum. Han finn at "høgare" utdanning er ei klarare årsak til at ein besøkjer kunst- og kulturarrangement enn dersom ein berre har litt utdanning. Samanhengen mellom det som han kallar for høgskule/universitetsnivå 2 i høve til høgskule/universitetsnivå 1, gjer seg særdeles tydeleg når han ser på ulike former for kultur som inneheld det som ein assosierer med ei viss "danning", slik som klassisk musikk/samtidsmusikk, dans og teater. Når han såg på meir populære former for kultur, som rock, pop, jazz konsert eller kino, viser tal frå Statistisk Sentralbyrå at

det er viktig at ein har høgare utdanning i form av høgskule/universitetsnivå 1. Generelt fann Danielsen at interessa for kunst og kultur auka i tråd med utdanninga. Dette er ifølgje han forståeleg, for dersom det er slik at utdanningssystemet gir meir solid kulturell kompetanse, så vil dei som oppnår denne kompetansen få meir ut av eit møte med kunst- og kulturarrangement. Det vil føre til ei større interesse for kunst og kultur (Danielsen 2006:93-101). Det som viser seg er at høgare utdanning også skaper eit større sannsyn for at ein oppsøker fleire populærkulturelle former. Det kan støtte opp under ei hypotese om at å vere kulturelt "altetande" held på å verte, eller er, eit nytt ideale når det gjeld kulturbruk (Danielsen 2006:107). Ifølgje Danielsen har publikum frå alle sosiale lag ein meir underhaldningsorientert smak. Det kan dermed vere grunn til å hevde at den elitistiske kulturen sin glansperiode er over. Der det tidlegare har handla om å ha ein "ideal smak", kan det ifølgje Danielsen handle meir om at ein skal vere fortruleg med ei rekkje kulturelle sjangrar og uttrykk (Danielsen 2002:60).

Sosiologane Richard Peterson og Roger M Kern (1996) skreiv artikkelen *Changing highbrow taste: From snob to omnivore*. Påstanden er at "highbrow" smaken var og er i endring frå ein "snobbete" til ein meir altetande (omnivore) smak. Artikkelen tek utgangspunkt i to undersøkingar av Peterson og Simkus frå 1982 og 1992. Ifølgje Peterson og Kern finn dei også støtte for teoriane sine i undersøkingar av DiMaggio (1987) og Lamont (1992). Undersøkingane av Peterson og Simkus la hovudfokus på musikksmak. Respondentane vart spurde om å velje kva sjangrar dei likte ut frå ei rekkje ulike musikkjangrar. Undersøkingane viste at frå 1982 til 1992 så var det ein statistisk auke i sjansen for at ein frå "highbrow" også skulle like

fleire av sjangrane frå ein “middlebrow” og “lowbrow” sjanger (Peterson/Kern 1996:900-901).

Ifølgje Mangset (2010) kan det vere at omnivore-teorien har eit for firkanta skilje mellom “høgkultur” og “populærkultur”. Det er ifølgje han fleire teikn på at det skapast “nye” hierarki innan dei ulike kunst- og kulturytringane som denne teorien ikkje verkar å ta høgde for. Det er til dømes tidlegare populærkulturelle ytringar som har utvikla seg til i større grad å verte rekna som høgkulturelle kunstnariske uttrykk, slik som film og jazz. Kanskje er det då ifølgje Mangset snakk om at “overklassen” eller “høgt utdanna” ikkje er altetande, men heller konsumerer meir sofistikerte populære uttrykksformer (Mangset 2010:11).

Dei store endringane

Fleire tar utdanning og levestandarden i Noreg er aukande. Forbrukarkulturen et seg inn på den legitime kulturen sine områder. Gårsdagens status, er dagens populærkultur. Stat og marknad “invaderer” ifølgje nokre kunsten. Kunsten vert kopla til andre sektorar, og forkjemparar for kunsten fryktar for kunsten sin autonomi. Skilje mellom kunst- og kulturindustri verkar å verte viska vekk. Er det sånn at alle grenser og skilje mellom høg- og lågkultur, sentrum og periferi, er i ferd med å bryte saman? Spelar klassebakgrunn ikkje lenger ei rolle på kulturkonsumet? Kva med geografi?

Tilgang på kulturelle arrangement

Sentrum og periferi er gamle skiljelinjer i samfunnet vårt og har tradisjonelt vore viktige dimensjonar i kulturlivet og som kulturpolitiske målsetjingar. “Kultur ut til folket” var, og er, ei kjend målsetjing og ein arbeider ut ifrå at folk i distriktet ikkje

har like stor tilgang på kultur som folk i sentrum. Korleis verkar det vere med tilgangen på kulturelle arrangement på bygda?

Ifølgje utviklingstrekk i kulturbruk, nyttar vi oss av stadig meir kultur. Denne kulturbruken verkar vere i tråd med at ein faktisk ikkje har tilgang til like mykje kultur ute i distriktet. Ifølgje Odd Frank Vaage, som er sosiolog og forskar ved Statistisk Sentralbyrå, spelar geografi ei vesentleg rolle i folk sin kulturbruk. Kor tilgjengelege dei ulike kulturtilboda er, har ifølgje Statistisk Sentralbyrå (2008) endra seg lite dei seinare åra. Folks bruk av kulturtilbod har klar samanheng med kor tilgjengeleg dei ulike tilboda er. Folk nyttar seg mindre av ulike tilbod dess lenger unna dei er. Dette gjeld særleg museum, kunstutstillingar, kinoar og idrettsarenaer. For dei aller fleste kulturtilboda er det fleire som nyttar seg av tilboda i områder med fleire folk. Dei tilboda der dette ikkje er tilfelle er kulturfestivalar, idrettsarrangement og tros-/livssynsmøte. Kulturbruken til folk aukar med tilgjengelegheit. Dei kulturtilboda som er lettast tilgjengelege er idrettsarenaer, bibliotek og kinoar. Avstanden er lengst til konsertlokale og teater. Profesjonelle tilbod verkar ifølgje tal frå Statistisk Sentralbyrå (2008) å vere for storbyfolk, særleg for dei som bur i Oslo-området. Dei går heller meir på profesjonelle tilbod framfor amatørtilbod. Det er barn og unge, personar med låg utdanning og dei som bur i meir spreidde strøk som nyttar seg minst av profesjonelle tilbod, i høve til amatørtilbod (<http://www.ssb.no-1>).

Ein instrumentell kulturpolitikk

Det som vert kalla for ein instrumentell kulturpolitikk spesifiserast ifølgje Røyseng (2007) ofte som ein tendens til at myndigheitene ser på kunst og kultur som eit

verkemiddel for å skape ønska effektar utanfor det kulturelle feltet i vid forstand. Slik som til dømes økonomisk vekst, distriktsutvikling, helse og integrering. Ideen om at kunst og kultur gir økonomiske ringverknader, trekkjast ifølgje Røyseng fram som eit av den instrumentelle kunsten mest markante trekk (Røyseng 2007:21-22). Kunst ute i distrikta er som sagt ofte knytt opp mot andre mål enn dei kunstnariske, og ofte med tanke på å få auka økonomisk utvikling. Galleri Lunde hadde også slike målsetjingar med kunstprosjektet som Empty Stores var ein del av. Eg vil no sjå på to ulike modellar og eller perspektiv innanfor ein instrumentell tankegang som har hatt påverknad på kulturpolitikken i norske kommunar og regionar.

Holstebro-modellen

Den danske byen Holstebro kan seiast å ha vore ein forløpar for det som skulle spreie seg rundt som ei ideologisk tru på at satsing på kultur kan og vil betale seg. Ifølgje historia om Holstebro, kjøpte kommunen i 1965 skulpturen av Giacomettis "Kvinne på kjerre". Det var starten på Holstebro sin lange veg frå å vere ein sovande dansk by til å verte ein levande kulturstad. Holstebro vart gjennom store investeringar og satsingar på kultur ein modell for den meir instrumentelle kulturpolitikken. Dei lykkast med å skape eit bilete av ein vital levande, kreativ by. Investeringane handla først og fremst om, ifølgje kultursosiolog Dorthe-Skot Hansen, å tiltrekkje seg verksemder og tilflyttarar til ein by i utvikling (Hansen 1998:29). På den andre sida vert det trekt fram at sjølv om dei lykkast i å skape seg om til ein moderne by, så var ikkje den økonomisk målbare utviklinga like gunstig. Det har vorte påpeika at i perioden 1972-1988 så var heller den økonomiske utviklinga negativ, som er på same tid som Holstebro-modell vart framstilt som

økonomisk vellykka i den offentlege kulturdebatten (Mangset 2009:20).

Kreativ kapital

Ein som har fått stor påverknad innanfor det instrumentelle kulturpolitiske perspektiv er den amerikanske kulturanalytikaren Richard Florida. Florida talar om myten frå 60-talet “power to the people”, der den kreative klassen klumpar seg saman på visse geografiske stader. Den kreative klassen har visse preferansar til kor dei vil busetje seg. Desse ulike stadene innehar ifølgje Florida heilt spesielle eigenskapar eller kvalitetar (Florida 2002:223). Det gjeld å skape desse kvalitetane som “gjer ein stad”. Nøkkelen til å forstå kvifor enkelte kreative byar oppnår økonomisk vekst ligg ifølgje Florida i dei tre t-ar, som står for teknologi, talent og toleranse. Alle tre t-ar er naudsynte for å generere kreativ økonomisk vekst. Ein vil skape stader med eit større mangfald av kreative folk. Florida har eigen indeks for homofile, bohemar (inkluderer kunstnarar), og kulturelt mangfald. Desse gruppene skaper nye kombinasjonar av samarbeid, som aukar tendensen til flyt av ny kunnskap og innovasjon. Dei er med på å skape framvekst av høgteknologiske bedrifter og arbeid, som til slutt fører til økonomisk vekst for byen, eller området (Florida 2002:249). Toleransen i eit miljø aukar dess fleire homofile, bohemar og mangfald av ulike etniske grupper som finst i byen eller området, og desse stadene har dermed ifølgje Florida eit større sannsyn for å verte ein meir kreativ by, med økonomisk vekst (Florida 2002:253-266).

Ifølgje Mangset (2009) har Richard Florida sin analyse verka oppmuntrande på lokale myndigheiter og kulturliv også i Noreg. Kulturpolitikarar, byplanleggjarar og samfunnsdebattantar har tatt i mot desse ideane med opne armar, og tilpassa teoriane til Florida slik at dei passar med egne interesser og mål (Mangset

2009:19). Eit av problema ved Florida sine teoriar, er kausalitet. Kva er det som er avhengig av kva? Sjølv om det vert vist til positive korrelasjonar, så kan ikkje storleiken eller retninga til dei ulike effektane reknast ut (Bille 2004:172).

Det postmoderne samfunn?

Alle desse endringane og tendensar som ein ser pregar kvarandre. Det er tendensar i tida. Kanskje den postmoderne tida, kven veit? Diskusjonen om økonomien sitt inntog og instrumentaliseringa av kulturpolitikken går direkte inn i diskusjonen om kunsten sin autonomi. Kunstfeltet sine forkjemparar klagar over økonomien sitt inntog i kunstfeltet. Andre jublar over at kunsten har fått ei ny og viktigare rolle. Kunst og kultur har på ein måte vorte opphøgd for mange, medan det er fare for at kunsten mister eigenverdien sin for andre. Det kan verke som om stadig fleire forskarar og analytikarar meiner at dei tradisjonelle skiljelinjene som høg- og lågkultur er i ferd med å viskast ut, eller at dei skiftar meining. Det postindustrielle samfunnet som desse forskarane skildrar pregast ifølgje Mangset av aukande individualisering, valfridom, fleksibilitet, mobilitet og globalisering (Mangset 2002:77).

Featherstone (1991) er kjend for å hevde at desse hierarkia er i ferd med å viskast vekk, og at vi i dag kan verte kva vi vil og kven vi vil. Featherstone trekk fram tre frasar som han har henta frå Stuart og Elisabeth Ewen sin *Channel of Desire* (1982) som for Featherstone er med på å skildre tendensane i den nye forbrukarkulturen. "Today there is no fashion: there are only fashions". "No rules, only choices" "Everyone can be anyone". Den nye forbrukarkulturen er ifølgje Featherstone meir individualisert. Det er ein kultur der smak, livsstil og estetikk står i fokus, og den

enkelte kan i større grad velje sin eigen identitet (Featherstone 1991:83). Globalisering gjer seg ifølgje Featherstone gjeldande gjennom massemedia. Baudriallard seier ifølgje Featherstone at tv produserer og spreier teikn og bilete som har brote ned skiljet mellom det "ekte" og det "fiktive" og truar røyndomen til folk. Vi lever ifølgje Baudriallard via Featherstone i ein estetisk førestelt røyndom. Tapet av det "ekte" fører til ein nostalgi for det som er "ekte". Ein driv dermed ei stadig leiting etter det "ekte", slik som til dømes "ekte menneske", "ekte verdiar" osv. (Featherstone 1991:85).

Bauman peikar på at problemet med identitet i moderniteten var korleis ein skulle skape ein solid og stabil identitet, medan problemet med den postmoderne identiteten er det motsette. Korleis unngå å verte fastlåst, for ein vil til kvar tid ha alle moglegheiter opne (Bauman 1996:18). Bauman seier at: "Idealet blir et flytende samfunn hvor alt som binder, det vil si alle avhengighetsmønstre er fjernet" (Bauman 2006:7). Anthony Giddens ser også på den "flytande modernitet" som eit samfunn der tradisjonar og skikkar ikkje lenger går i arv og dermed ikkje bestemmer over folk sine normer, eller åtferd. Tid og rom har vorte avskilt, og sosiale system og relasjonar "løftast ut" frå kjente relasjonar og kan rekonstruerast uavhengig av rom og tid. Det er ifølgje Giddens eit samfunn som er basert på risiko, og tillit. Menneske lever utan odotologisk vissheit. Det finnast ingen sanningar og ingen lange historier (Giddens 1991:38-52).

Også her til lands har ein forkjemparar for at det har skjedd ei avhierarkisering eller differensiering av ymse skiljelinjer. Eg har tidlegare tatt for meg undersøkinga av Skarpenes, Saksind og Hestholm, som er ein solid kritikk av Bourdieu sine teoriar som forklaring på folk sine ulike livsstilar og smak. Sosiolog Svein Bjørkås

meiner til dømes at det er på tide å innsjå at kunst egentleg er ein relativ stor subkultur i likskap med andre subkulturar, og at ein bør slutte å førestelle seg at kunst er for alle (Bjørkås 2001:50). Danielsen trekk derimot fram at kjennskap til bakgrunnsstoff basert på til dømes Bourdieu, ikkje samsvarar med idealet om individuelle val og smak. På grunn av det, kan det ifølgje Danielsen vere truleg at mange påstår at det ikkje lenger finst nokon samanheng mellom sosial plassering, livsstil og smak (Danielsen2002:62-63).

Kort presentasjon av to bygder

Dei kvalitative undersøkingane mine tok som sagt tidlegare for seg to ulike bygder. Det var Lunde i Nome kommune i Telemark og Ulsteinvik i Ulstein kommune i Møre og Romsdal. Eg skal no gi ein kort presentasjon av desse to bygdene, slik at ein har litt bakgrunnsinformasjon, og slik at eg får gjort greie for eventuelle likskapar og ulikskapar som kan ha noko å seie for korleis informantane reagerer og responderer.

Lunde og Ulsteinvik

Sett veldig på spissen så er Lunde ei bygd som var ein del av den nasjonalromantiske skapingshistoria med folkemusikk og rosemåling, medan vestlandsbygda Ulsteinvik si historie er meir prega av kystliv og arbeidsmoral. Det å skulle klare seg sjølv er ein del av den sunnmørske historie og identitet som ein kan seie har ført til viktig og stor entreprenørskap langs kysten.

Hovudnæring

Lunde var eigen kommune fram til 1964. Då vart kommunen slått saman med Holla kommune, og Ulefoss vart kommunesenter for den samansette kommunen. Ulefoss er ein av landets eldste industristader, med sagbruk frå 1500-talet og gruvedrift frå 1600-talet. Staden har ein arbeidarkultur, oppbygd rundt godseigarar, og Ulefos Jernverk som vart grunnlagt i 1657 er framleis i drift. Ulefoss er ein av få stader i Noreg med to store herregardar så nære kvarandre (<http://www.abico.no>). Lunde som stad kan ein seie har stått meir sjølvstendig enn Ulefoss, men ber nok likevel preg av arbeidarkulturen på Ulefoss. Nome er

også den andre største jordbrukskommunen i Telemark og Lunde kan seiast å vere ei landbruksbygd (<http://www.nome.kommune.no>). Mykje av sysselsettinga dei seinare åra verkar likevel å vere basert på offentleg tenesteyting og industri, slik som storbedrifta Bandak.

Nome kommune har på ein måte hatt si stordomstid med adelege familiar og herregard, og Ulstein har kanskje si stordomstid no. Det er to store rike familiar som har lagt grunnlaget for mykje av industrien og næringslivet i Ulstein kommune i dag. Verftsindustrien voks gradvis fram på byrjinga av 1900-tallet i samanheng med omlegging til damp- og motordrift av fiskeflåten. Dei største bedriftene i Ulstein er Rolls-Royce Marine AS, Kleven Maritime AS og Ulstein Verft AS. Hovudkontoret til Rolls Royce Marine AS ligg i Ulsteinvik, og avdelinga har rundt 7500 tilsette i inn- og utland (<http://www.snl.no/Ulstein>). Skipsindustrien er veldig viktig i Ulsteinvik. Utan han ville ikkje Ulsteinvik vere det han er i dag. Dei store verfta er ein del av identiteten til bygda, og set sitt preg både på bybiletet og miljøet.

Utvikling og vekst

Ulsteinvik er ein stad om gradvis har vakse seg stor. Det er spesielt dei seinare åra at bygda har hatt veldig vekst. Tall frå Statistisk Sentralbyrå viser at Ulstein kommune hadde -64 netto inn og utflytting i 2005, men i 2009 så er tala 346 i pluss (<http://www.ssb.no-3>). Det er ei dramatisk endring. Innbyggartalet for kommunen var pr. 1.1.2010 på 7461 personar, medan Ulsteinvik som kommune- og regionsenter har 5251 innbyggjarar per 1.1.2009. Ulsteinvik fekk bystatus 1. juli 2000 (<http://www.ulstein.kommune.no>). Ulsteinvik er ei bygd vekst, med god

økonomi, men det har ikkje alltid vore slik. Skipsindustrien går i bølger, og har mykje å seie for økonomien til bygda. Det har vore fleire omleggingar og overtakingar av dei ulike skipsverfta i Ulsteinvik opp gjennom tidene som har hatt noko å seie for bygda.

Nome kommune har per 1.1.2010: 6 527 innbyggjarar, medan Lunde som tettstad hadde eit innbyggjartal på 1512 per 1. 1 2009. (<http://no.wikipedia.org>). Lunde er ei bygd som ser nedgangstider. Ifølgje tal frå Statistisk Sentralbyrå har ikkje innbyggjartalet gått ned drastisk. Frå 2008 til 2009 har netto inn- og utflytting vorte redusert. Ein framskriven vekst i Lunde kjem ifølgje Statistisk Sentralbyrå til å vere moderat, men til stades (<http://www.ssb.no-2>). Historisk låg Lunde veldig sentralt til langs Telemarkskanalen og toglinja, og vart rekna som eit samlingspunkt i Midt-Telemark. I dag er det andre kvalitetar som er viktige for at ein stad er sentrum for vekst. Lunde er som store delar av resten av landet ramma av at industri leggst ned, eller flaggast ut. Frå midten av 1970-åra byrje nedgang i industriarbeidsplassar i Noreg. Det er også slik at mange gardsbruk dei seinare åra har vorte lagt ned. I 1945 stod primærnæringane for 30 % av dei sysselsette i Noreg, medan i 2000 har talet minka til 4 % (Hjellbrekke/Korsnes 2006:81).

Politisk

Ulstein og Nome kommune skil seg litt frå kvarandre når det kjem til det politiske. Kristeleg folkeparti var lenge største politiske parti i Ulstein. Kristeleg folkeparti er framleis eit stort parti prosentvis, i høve til resten av landet, men verkar dei seinaste åra å ha mista stemmer til Framstegspartiet, som ved siste stortingsval 2009 var største parti med 28 % av stemmene. Rett etter Framstegspartiet følgde

Arbeidarpartiet og Høgre (<http://www.regjeringen.no-1>).

I Nome kommune har Arbeidarpartiet og Senterpartiet hatt størst politisk gjennomslag historisk. Arbeidarpartiet hadde 40, 2 % av stemmene ved stortingsvalet 2009. Nest etter følgde Framstegspartiet med 22, 6 % av stemmene (<http://www.regjeringen.no-2>).

Alder, utdanning og inntekt

Det er ifølgje Statistisk Sentralbyrå litt fleire eldre i Nome kommune enn i Ulstein. Det verkar også vere fleire med høgare utdanning i Ulstein enn i Nome kommune. Tal frå Statistisk Sentralbyrå frå 2009 viser at 15.3 prosent av menn over 16 år i Nome har høgare utdanning, medan landsgjennomsnittet ligg på 23.9 prosent. Tala frå Ulstein kommune ligg på 20.5 prosent. Det er ikkje høgskule i desse to kommunane, men ein må ikkje reise langt for å ta seg høgare utdanning. Ei årsak til at det kan verke som om det er fleire høgare utdanna i Ulstein kommune kan vere at Ulsteinvik som kommunesenter er ein større stad enn Lunde, og då har ein også fleire arbeidsplassar som krev utdanning. Dersom ein ser på tal for inntekter frå Statistisk Sentralbyrå, er inntektene markant betre i Ulstein enn i Nome kommune. Bruttoinntekt til menn over 17 år i Ulstein kommune er 512 100 i gjennomsnitt (2008), medan bruttoinntekta i Nome er 361 600 kroner i snitt. På landsbasis ligg gjennomsnittet på 423 100 kroner. Desse tala viser ein forskjell på over hundretusen kroner mellom dei to kommunane (<http://www.ssb.no> 1-2) Årsaka til det store skiljet i lønnsinntekt kan vere at enkelte dreg gjennomsnittet opp i Ulstein. Men det kan òg vere at mange i Ulsteinvik jobbar innafor skipsverftsindustrien og tener godt.

Kunst og stad

Det er ikkje alltid lett å skulle sjå eller vurdere eit kunstverk eller ei kunstutstilling. Når ein ser på noko som verkar heilt nytt for ein, så leiter ein etter ei forståing å putte det ein ser inn i. Ein ser etter trekk som ein kan identifisere seg med og kjenne igjen, og som dermed er trygt og godt. Ifølgje Agedal, Egeland og Villa (2009) si undersøking rundt lokalt kulturliv i endring, er lokaliseringa av eit kulturarrangement med på å bestemme kva meining arrangementet gir (Agedal/Egeland/Villa 2009:24). Kva betyr “stad” for meininga rundt eit kunstverk eller ein kunstnar? Kor viktig er det for folk at ein kan identifisere seg med den kunsten eller kunstnaren ein ser? Er ei lokal forankring viktig for korleis ein kunstnar eller ei kunstutstilling vert mottatt? Kva kan det eventuelt seie om folk sine forståingsrammer for kunsten?

Det var ein gong ei utstilling som vart kalla Empty Stores

Empty Stores-utstillinga var stilt ut på veggar og hus rundt omkring i Lunde og Ulsteinvik. Dei fleste i bygdene har sett bileta, fordi det rett og slett har vore nærast umogeleg å unngå dei. Bileta var stilt ut relativt lenge. Seks veker i Ulsteinvik, og tre månader i Lunde (har eg fått opplyst av arrangørane). Korleis verkar folk i Lunde og Ulsteinvik å reagere på Empty Stores-utstillinga, og kvifor reagerer dei som dei gjer? Kan reaksjonane til informantane vere med på å seie noko om kva smak dei har for kunst?

Ei historie om Lunde

“Audun” kalla seg sjølv for fotointeressert. Han syntest det var artig at det var

bilete frå lokalsamfunnet. Han fortel om historiske bilete av hus som ikkje stod i bygda lengre:

Det som var litt artig då, det var jo det at det var bilete frå lokalsamfunnet. Nokre utanom, nokre historiske bilete som folk hugsar igjen. Det var hus som var vekk. Andre ting var, det var jo litt artig sidan det var festa både bilete på huset, på sjølve huset. Det folk prata om, i forhold til mange andre kunstinstallasjonar, så pleier det å kome ein del negative utsegn. "Er det her noko å bruke pengar på", det går i den linja der. Det hørte eg faktisk ikkje når det gjaldt det tema her. Han[Bry] hadde treft ganske godt med tema synst eg. Sidan folk kjente seg igjen, så vart dei veldig interessert i heile ramma rundt det. Folk prata om dei husa som har vore der tidligare, og om at dei var eit sagn for dei, og det vekte litt interesser over teknikkar som var bruka. Det vart litt diskusjon, men ikkje den der for og imot som det pleier å vere. Kommunen i fritt fall, som eigentleg har veldig mykje anna å bruke pengane sine på enn såne ting, og no var det ikkje ein diskusjon i det heile tatt. Eg veit ikkje om det var kunstnaren sjølv som påkosta det, eller om det var kommunen, det var aldri noko tema. Så det er eigentleg litt interessant faktisk.

For "Audun" vekte utstillinga nostalgi, og han fortel at utstillinga brakte fram minner om korleis det ein gong var i Lunde, og at folk snakka om gamle byggeteknikkar, som var noko "Audun" hadde ei interesse for. "Audun" hadde mykje til overs for nokre av dei gamle husa som hadde vorte rive i Lunde sentrum. Han fortel at Empty Stores-utstillinga var noko som folk i Lunde identifiserte seg med, og at dei lokale bileta vekte den lokale patriotismen. Diskusjonane rundt utstillinga handla ikkje om kunsten, og heller ikkje om kor mykje pengar som hadde vorte nytta på kunsten. "Audun" trekk fram at det vart ingen negativ diskusjon rundt utstillinga, slik som det plar. For Nome er ein kommune med dårleg økonomi, og har ifølgje "Audun" mange andre ting å nytte pengane sine på enn kunst. Men han seier at folk kjende seg igjen, òg at det førte til at dei vart interesserte. Det kom fram seinare i intervjuet at "Audun" ikkje hadde fått med

seg at Empty Stores-utstillinga ikkje handla om Lunde, men hadde ein større agenda. “Nikolai”, som driv butikk i Lunde, svarar med å fortelje om utviklinga i Lunde, når eg spør om utstillinga skapte debatt:

Ja, det skapte debatt. I 60-åra så var Lunde størst i handelssenter i Midt-Telemark. Så var det litt nedtur. Og så i byrjinga av åttiåra var det butikkar på kvart gatehjørne og sidegate og i alle etasjar opp gjennom sida her. Før det begynte å bikke i den andre halvdel av åttiåra. Kom ned i børskraket i 87 då stoppa det heilt. Då begynte det å gå nedover og nedover, og så vaks Bø-senteret og den delen der, som gjorde at det vart endå mindre. Vi har jo vært gjennom det der butikknedleggjelsessystemet til dei grader. I forhold til det det var i midten av 60-åra, då Lunde var største handelssenter, så det ja....

Historia til “Nikolai” handla om lokal historie. Kva Lunde som stad hadde vore, korleis staden har sett ut, og kva staden var i dag. Mange av informantane var ikkje opptatt av estetiske vurderingar, kritikk, eller ros av det kunstnariske ved utstillinga. “Oline” seier: “det var nok mange som fekk augna opp for kva Lunde tidlegare hadde vore òg då. Så eg trur folk sette pris på den [utstillinga]”. Lokalpatriotismen som viste seg blant informantane mine var sterk. Han kom fram også på andre tema, som til dømes når eg spurde informantar om bygda dei kom ifrå var pen/vakker og kva som gjorde ein stad fin. Då var det mange som svara at det var menneska, samhaldet og miljøet som gjorde staden vakker. Dei avstod frå ei meir objektiv vurdering, og vurderte heller ut ifrå kjenslene, og for kva det vil seie å høyre til, eller identifisere seg med den bygda som dei kom frå. Dette gjaldt for så vidt både i Lunde og Ulsteinvik.

Eg var i utgangspunktet ikkje klar over at det var fleire bilete med i utstillinga som hadde motiv frå Lunde. Ved feltturane mine til Lunde snakka eg òg med ein del folk som ikkje ville la seg intervjuje. Nokre av dei ytra at det beste med utstillinga

var at det var bilete frå Lunde. Ein sa at det helst burde ha vore fleire bilete frå Lunde, for det var kunst som dei likte. Det var noko som dei kjente til frå før. Det var ikkje framandt eller skummelt, men noko som engasjerte folk i Lunde. Mange av informantane i Lunde knyter vurderinga av Empty Stores-utstillinga til det familiære og folkelege. Dei legg vekt på lokalhistoria til Lunde og til dei kjenslene som den vekker (Bourdieu 1995). Ein kan også trekkje fram Halbwachs sitt “kollektiv erindring” omgrep (Aagedal/Egeland/Villa 2009:26). Informantane verkar å dele eit kollektivt minne om den lokale historia til Lunde.

Eit historisk bilete

I ein samtale om Empty Stores med nokre eldre kvinner på Lundetun, som er ein kantinekafé på eldreheimen, kom det fram at eit av bileta var av eldre årgang, og at Knut Bry ikkje var fotografen. Biletet var av gamle Rød-ajer, som var ein gammal raud sveitservilla som ein gong stod midt i sentrum av Lunde. Det gjorde at eg byrja spørje informantane om det var nokre bilete som peika seg ut i Empty Stores-utstillinga.

“Lena” fortel at blant bileta i utstillinga var det eit hus som hadde stått i sentrum tidlegare. Ho seier: “Det var blant anna eit hus som hadde stått i Lunde tidlegare, som var tatt bilete av i sentrum her. Både malarforretninga og ein daglegvarebutikk og forskjelleg sånt”. Ho kan ikkje fortelje spesifikke detaljar rundt utstillinga, men hugsar at det var ei rekkje bilete frå lokalsamfunnet. “Liv” er tvilande til om ho hugsar riktig. For utstilling var av Knut Bry, og dette biletet var gammalt, og teke av ein lokal innbyggjar. Sjølv om informanten var på opningsdagen til Empty Stores-utstillinga, så var det berre dette biletet ho kunne

hugse spesifikt:

Eg trur eg hugsar, utan at eg kan vere helt sikkert, men eg trur eg hugsar eit..[bilete]. Men det kan jo ikkje vere den butikken som heitte, som vi kalla rød-ajar, som var på ein måte på hjørnet av sentrum. Så meiner eg at det var hengt opp eit bilete av det. Det er jo kanskje fordi eg synst det var artig å sjå korleis det såg ut før, for lenge sida, eller for ein del år sidan. Men eg trur ikkje at det var så mange andre som eg kan seie hugsar, som eg la merke til.

Ho seier at ei årsak til at ho hugsar biletet er fordi det er artig historisk. Det er dette historiske minnet og nostalgien, som har laga grunnlaget for mange av diskusjonar under og etter utstillinga i Lunde. "Elias" hadde også vanskar med å heilt skjöne at det var eit bilete av rød-ajar. Han seie:(...) "Og så var der eit bilete som likna veldig på eit nedlagt og rivi forretningsbygg som var her før. Den var veldig fin. Dei plasserte den[biletet] akkurat der som det var. Så folk kjente seg igjen liksom då, så det var bra". Biletet var plassert der det huset ein gong stod, og var dermed med på å forsterke kjensla av å kjenne seg igjen i utstillinga. På same tid var rivinga av dette bygget ein omdiskutert affære i Lunde si historie. Dermed verkar fleire å ha lagt merke til dette biletet, fordi det skapte debatt, og var ein del av Lunde si lokale historie.

Når eg spurte same spørsmål til informantane mine i Ulsteinvik var det litt meir sprikande svar. Dei fleste meinte at det var for lenge sidan Empty stores-utstillinga hadde vore, til at dei kunne hugse detaljar rundt spesifikke motiv på bileta. Dersom eg trekk linjer til Bourdieu og Darbel sine undersøkingar av museumspublikum, fann dei at folk hadde vanskar med å hugse namn på kunstnarar og bilete når det var noko dei ikkje hadde særleg mykje kunnskap om. Det er meir vanleg å ha kjennskap til kulturhistorie enn estetisk teori. Dei lågare klassene er dermed ifølgje Bourdieu og Darbel meir interesserte i verk med

historisk forankring (Bourdieu/Darbel 1991:56). Det tolkar eg som at dei lokale bileta har gjort ein skilnad i folk sin persepsjon av utstillinga. Den lokale forankringa gjer at utstillinga er knytt til informantane sitt daglege liv og historie, og har gjort at informantane i Lunde hugsar bileta og utstillinga.

Ei historie om vekst og velstand

Korleis reagerte informantane frå Ulsteinvik på Empty Stores-utstillinga?

“Bertine” kom frå ei lita øy i ein nærliggande kommune på Sunnmøre. Gjennom fråflytting og nedlegging der, fann ho denne utstillinga gjenkjennleg:

Eg synast det var, altså det var på ein måte gjenkjenneleg, etter å ha vokse opp på ein liten plass med butikkar som stengde og vindauge som vert spikra igjen. Så var det eigentleg det eg tenkte, oj sann, det er sånn mange plassar, eller det er som min barndom veldig mange plassar. Så eg likte det godt, og eg likte godt forma på det, at det på ein måte, at kunsten var der shshs rett i fjeset på deg når du var ute i ditt vante miljø. Så det likte eg.

“Bertine” snakkar om at denne opplevinga av stengte butikkar ikkje var noko som berre ho hadde opplevd, men var noko som har vore ein realitet fleire stader. Ho likte at det var noko som minte henne om barndomen og den plassen som ho voks opp på. “Unni”, som var lærar i Ulsteinvik, synst det var problematisk for skuleelevane å forstå kunsten:

.....(....). ja, det er ein tematikk som vi på ein måte kan forholde seg til, men som eg trur at ikkje alle er bevisste, i alle fall ikkje her i Ulsteinvik og ikkje no. Hadde det vore i ei tid, då for verfta. Det er litt bølgedalar, sant? Det er ikkje så altfor mange år sidan at verfta gjekk veldig dårleg, og folk måtte selje hus, og på ein måte, sant, og det var veldig sånne tider. Det var jo før all denne veldige utbygginga begynte. Sånn at eg trur absolutt at folk kan ja, forholde seg til det og tenkje over det. Men samtidig så lever vi i eit sånn samfunn der det er i alle fall dei som har nok, og greier seg fint. Eg trur ikkje det er noko folk flest nødvendigvis går å tenkjer på. Elevane, merka no eg, at dei forstod i alle fall ikkje heilt, for vi snakka jo litt om den då. Vi var ikkje på nokon, sånn her tur, men vi

snakka jo om den og alle hadde sett desse her bileta, men dei forstod liksom ikkje heilt kva det, og dette med samtids[kunst] kan jo vere litt vanskeleg å få grep om, og det synst jo eg at det absolutt er..(..)

Ho seier det ikkje er tid og stad for denne utstillinga i Ulsteinvik no. Det er fordi bygda er i stor vekst, og dermed sett på som vellykka. “Unni” kallar seinare i intervjuet bygda for framstormande, og at det kanskje ikkje er så lett for folk å setje seg inn i ein problematikk som dei ikkje ser rundt seg her og no. Derfor hadde dei heller ikkje tatt med skuleklasser rundt for å sjå på utstillinga. Det var ifølgje ho eit problem at elevane ikkje kunne identifisere seg med den problemstillinga som bileta viste. Det kan vere at nokre av dei informantane som var frå mindre stader rundt Ulstein, slik som “Bertine”, opplevde utstillinga meir som ein del av deira lokalhistorie, sidan det har utvikla seg slik at det nærmast ikkje finst små lokalbutikkar rundt om i distriktet lenger. Dei fleste informantane frå Ulsteinvik var ikkje veldig negative til Empty Stores-utstillinga i seg sjølv. Det var berre at dei ikkje heilt skjønna føremålet med utstillinga. Nokre informantar i Ulsteinvik trekte fram at dei ikkje forstod. “Geir”, som er den eldste informanten frå Ulsteinvik, seier at: ..(..)“Det var artig, og eg lurte på kva dei ville med det i grunnen. Kva intensjonen var med å stille ut”? “Lindis”, som er hjelpepleiar, var også litt sånn tvilande rundt utstillinga...(.). Ho seier: “Eg lurte på kva det var for noko då. Eg hørde at det var altså noko sånn kunst”. Det er tydeleg at Empty Stores-utstillinga oppfattast som noko framandt for informantane. Dei forstod ikkje kva som var intensjonen til utstillinga. Det kan òg vere at desse informantane aldri har sett kunst utanfor ei tradisjonell ramme som gjer at dei har vanskar med å setje ord på kva denne utstillinga handla om og kva som var meininga med ho.

Eit vengeklippa kunstprosjekt

Denne forvirringa rundt kva utstilling handla om, vart og arrangøren medviten på. Han fortel at han var nesten litt glad då det vart ein liten debatt i avisa. Der fekk han gjort greie for kva han såg som meininga bak utstillinga. Arrangøren i Ulsteinvik såg for seg at fleirtalet i Ulsteinvik ikkje oppfatta, eller forstod, kva utstillinga handla om:

Ja, det var vel dei som forstod kva heile greia var for noko då, men eg trur kanskje det var flest av dei som kanskje ikkje oppfatta det då. At dette her gjekk på miljø for eksempel. Sånn at det eg synst det var veldig greitt på ein måte at nokon kom med eit innspel i avisa og kommenterte utstillinga. For då fekk eg sjølv på ein måte ein grunn for å seie kva dette her handlar om då. Gjennom dei skriveria der, då fekk eg høyre ein del etterpå: “oj dette her var, no forstår eg kva det handla om då”. Då vart det endå meir interesse.

Han seier at etter at han fortalde folk kva utstillinga handla om, så auka interessa. Det viser at folk har eit behov for å skjønne kva som er meininga med ei utstilling, eller med eit kunstverk. Dei likar det betre når dei forstår tanken bak utstillinga. Kritikken, som arrangøren svara på i lokalavisa, kom frå Ingrid E Grimestad, historikar og tilsett ved Kunstmuseet Kube i Ålesund. Ho hadde skrive eit innlegg i Vikebladet⁵. Ordføraren hadde i opningstala til utstillinga, ifølgje Grimestad, snakka varmt om bileta til Bry, men gjort klart greie for kor Ulsteinvik stilte seg i høve til saken. “Bry sine tomme butikklokalar har noko for seg, berre ikkje her”. Initiativtakar hadde tidlegare vore ute i avisa og sagt at det var vanskeleg å skaffe sponsormidlar, men at utstillinga ikkje skulle forståast som ein kritikk av kjøpesentra. Grimestad spør seg om det var sånn at bileta til Bry berre var meint

⁵ Vikebladet Vestposten tysdag 30.september. 2008

til å pynte opp i sentrum av Ulsteinvik. Grimestad meinte at arrangørane, på grunn av manglar på sponsorpengar, var redde for å kritisere kjøpesentera og dermed vengeklippe kunstverket. Dei sat ikkje att med eit politisk prosjekt, men eit dekorativt. Det er dermed truleg at det som kunne ha vore ein måte å få engasjert og provosert publikum, for å skape ein debatt rundt utstillinga, rett og slett var vorte tona ned for å ikkje støyte kjøpesentereigarane i Ulsteinvik.

“Bertine” meiner sjølv å kjenne seg igjen i utstillinga, men når ho skal forklare korleis ho såg for seg at andre i Ulsteinvik opplevde Empty Stores-utstillinga, så meinte ho at folk i Ulsteinvik ikkje vart rørt av utstillinga, fordi ho ikkje handla om lokalsamfunnet i Ulsteinvik:

Eg trur at hadde den kome ein stad der det var mange stengte butikkar og sånn, så hadde ein kanskje meir ville ha opplevd det som litt sånn, ja kom ikkje å trykk det i fjeset på oss då, vi er klar over at det er nedgang og at.... Eg veit ikkje. Eg trur kanskje ein føler at ein kan vere litt sånn, synst det er spennande og flott, fordi det gjelder jo ikkje her med oss då. At ein kan tillate seg å synst at bileta er kule og fine berre i kraft av seg sjølv.

Ho tenkte at dersom denne utstillinga vart vist på ein plass som ikkje hadde slik vekst som dei, så ville innbyggjarane i Ulsteinvik kanskje ha vorte meir sure av utstillinga. Då ville dei kanskje reagert meir og vorte provosert meir. “Bertine” meinte at gjennom å ikkje verte provosert av utstillinga, så kunne bileta vere kule og fine, og så slapp den politiske budskapet å kome i vegen for sjølve kunsten.

Måten informantane reagerer på Empty stores-utstillinga, og skildrar korleis dei opplevde at andre folk i bygda reagerte på utstillinga, var nært knytt opp til det å kjenne seg igjen i tematikken. Sjølv om Empty Stores-utstillinga hadde eit negativt fokus på noko som var negativt i samfunnet, var ikkje “publikum” i Lunde veldig

støtt av den grunn. Mange informantar i Lunde nemnde at det var på tide å setje fokus på den negative utviklinga i bygda. Det vart fokusert på ulike føremål på dei to stadene. I Ulsteinvik var utstillinga meir ein kritikk av kjøpesenterkulturen, medan i Lunde var det ikkje så mykje ein kritikk av kjøpesenteret som kom fram, men ei historie om fråflytting og forfall. Det handla for informantane i Lunde mykje meir om dei, enn om kunsten. Informantane i Lunde identifiserte seg med problemstillinga, og dei kjende patriotisme og forankring gjennom dei lokale bileta. Derfor samlast bygda om denne utstillinga i Lunde. Utstillinga var meir i dialog med bygda, og hadde dermed eit meir “site-spesific” innslag. I Ulsteinvik var det ein mangel på det heilt “site-spesific” i utstillinga, dermed identifiserte ikkje fleirtalet av informantar seg med utstillinga. Mangelen på ei lokal forankring gjorde utstillinga mindre tilgjengeleg for “publikum” i Ulsteinvik. Det var derfor nokre av informantane som ikkje skjønna bodskapen til utstillinga, og “publikum” i Ulsteinvik sit igjen med bilete, som “Bertine” kalla for fine og kule, berre i kraft av seg sjølv. Det må òg takast med at i tillegg til at Empty Stores-utstillinga var meir tilrettelagt for Lunde, så var det også ifølgje arrangøren i Lunde meir skrivers i avisa på førehand angående utstillinga i Lunde, og utstillinga hang lengre i Lunde enn i Ulsteinvik. Dette kan òg ha vore med på å byggje opp under ein skilnad i kva forventning og oppleving publikum frå Lunde og Ulsteinvik hadde til Empty Stores-utstillinga.

Lokalsmak og identitet

Korleis utviklar vi ein smak for noko? Er det noko vi likar fordi vi veit at det er noko mange likar? Når nokon vert kjent som er frå heimstaden din, så vert du kanskje

ekstra stolt. Enkelte kunstnarar kan verte tatt inn i varmen av heile lokalsamfunnet. Kva kunstnarar likar folk frå Lunde og Ulsteinvik? Er det kjende gamle kunstnarar med mykje symbolsk kapital? Er det nokon som skil seg ut blant informantane? Spelar ei lokale forankring også ei rolle når det gjeld kva kunstnarar informantane føretrekkjer?

Det nære og familiære

Blant informantane i Lunde seier “Elias”, som jobbar i bank, at han likar kunstnarane: “Jan Bratsberg⁶, naturbilete. Odd Nerdrum, han teiknar stort sett ting du kan skjøne” “Ivar”, som er pensjonist, er glad i Olav Bjørgum⁷. “Han driv med kunst som man gjorde for to hundre år sidan, same teknikken”, seier “Ivar”. Han og Bjørgum er gode kameratar, og spelar trekkspel saman. Dei har òg halde utstilling saman. Utanom Bjørgum meiner “Ivar” at favorittkunstnaren er Bratsberg. “Det kan kanskje vere Bratsberg, naturmennesket, likar å gå i skog og mark.(...)..“Audun”, som jobbar administrativt i ei stor bedrift, seier: “Er veldig glad i Nerdrumelevar eigentleg. Det er kanskje ikkje kunst”? Han har sansen for dei “gamle gode kunstnarane”, og har vore mykje på Nasjonalgalleriet. “Audun” er imponert av dei gamle meistrane. Han seier: “Det er nokre bilete der[nasjonalgalleriet] som man vert heilt satt ut av, “Syk pike” av Munch for

⁶ Biletkunstnar Jan Petter Bratsberg er født i Skien 1948. Han er utdanna ved SHKS, Oslo 19-73 69Medlem av Norske Billedkunstnere (NBK), Billedkunstnere i Telemark (BiT), Unge Kunstneres Samfund (UKS) og Nordic Wildlife Art, Sverige. Er naturromantiker i den forstand at bileta uttrykk ein tilbake-til-naturen haldning. Han målar naturalistisk dyre- og naturmåleri.

(<http://www.jpbratsberg.no/index.html>)

⁷ Lokal kunstnar busett på Gvarv i Telemark. Utdanna biletkunstnar ved Statens Håndverk- & Kunstindustriskole, grafisk linje (1957-62) Medlem av Norske Billedkunstnere (NBK) Grafikk (radering og litografi), teikning (illustrasjonar)

eksempel. Så har du nokre av dei, “Brudeferden i Hardanger”, når du greier å male vatn under ein båt slik at du ser botnen, då skjønar du. Du frys nesten på ryggen då altså”. “Paula”, som jobbar i kommunen, likar ein lokalkunstnar som heiter Brita Loddberg Holm⁸, Margrete Reiten Danielsen⁹ og Odd Nerdrum sine bilete. “Dorthea”, som er lærar, seier: “Eg likar godt Odd Nerdrum. Eg gjer det, og lokalekunstnarar så likar eg også ja, Elisabeth de Lunde¹⁰. Ja, eg kallar ho lokal eg. Det er ganske likt i forma eigentleg då, veldig visuelle bilete”. “Dorthea” ønskjer veldig å kjøpe seg eit Nerdrum bilete. “Lena”, som er pensjonist, likar nesten dei same kunstnarane, ho seier: “Han Nerdrum har eg litt sansen for og Elisabeth Lunde har og vært elev av han, og så har vi ein kunstnar her i Lunde som heiter Nesse¹¹, som eg synast har mange fine bilete”. Når eg spør ho kvifor ho likar desse kunstnarane, seier ho at det kan ha noko med at ho kjenner litt til dei personleg. “Martin”, som er lærar på yrkesskulen, likar kunstnarar han har bilete av heime. Han seier: “ Ja, Bratsberg og Grøstad¹² har eg eit par tre bilete av heime, den er bra. Og så Frøysa¹³ har eg, men det er jo i familien då, Knut Frøysa”. Kona til

⁸ Fann ingen informasjon.

⁹ Bur og arbeider i Porsgrunn. Utdanning har hun frå Einar Granum Kunsthøgskule og Vestlandets kunstakademi. Hun har også studert ved Høgskulen i Bø, kulturpolitikk og forvaltning. (<http://www.reitendanielsen.no/#271289/CV>)

¹⁰ Utdanna innan for kl2ede, kostyme og designe, og grafisk design (http://www.gallerinyhuus.no/CV_Elisabeth_de_Lunde.htm)

¹¹ Bur i Lunde, Telemark. Medlem av Norske Billedkunstnere (NBK). Utdanna kunst og formingslærer.

¹² Busett i Flatdal, Telemark. Utdanna 1947 til 1950 frå Statens kunstakademi. Kunsten hans er i første rekkje knytt til landskapet i Telemark. Han er representert i Nasjonalgalleriet (http://no.wikipedia.org/wiki/Terje_Gr%C3%B8stad).

¹³ (1919- 1987) , malar og grafikar. Elev ved Statens Kunstakademi 1939–45. Han lagde landskaper i olje og fargetresnitt, fleire tresnitt i Nasjonalgalleriet. Formann i Bildende Kunstneres Styre (BKS) 1969–72 og i Oslo Kunstforening (http://www.snl.no/Knut_Fr%C3%B8ysaa).

“Martin” er i familie med kunstnaren Frøysa.

Dei fleste av informantane orienterer seg rundt det nære og familieære. Mange har personlege relasjonar til dei kunstnarane som dei nemner. Det er i hovudsak lokale kunstnarar, då reknar eg Telemark fylke for å vere lokalt.

Ulsteinvik er ein større stad, det kan vere at informantane er meir “urbane” i kva kunstnarar som fell i smak. “Unni”, som er lærar, var litt fram og tilbake på kva ho likte, og ho kom ikkje på namnet til ein ho nettopp hadde kjøpt ein kunstplakat av på Guggenheim museet i New York. Ho seier: “Eg kunna godt ha tenkt meg eit av dessa Opdahl, er det det han heiter, dessa her fjella. Det synast eg er veldig flott...(.).” “Johannes”, som jobbar med bank og forsikring, har mest sansen for dei lokale kunstnarane. Han seier: “Ja, det er jo lokale då, han Flø, han Einar Magne Flø¹⁴. Så er det ein i heimbygda mi som heite Kåre Djupvik og han hadde ein bror som heite Sigurd Djupvik og dei to hadde eg sansen for då, i tillegg til han Flø då, og dei er jo veldig lokale (ler)”. “Johannes” ler, og han verkar litt flau over at han nemner lokale kunstnarar. Det er mogeleg at dette er amatørkunstnarar som har helde på lokalt. “Torstein”, som arbeider i kommunen, er litt tvilande, men han nemner også Flø: “Ein del akvarellbilete til han Einar Magne synast eg er fin”. Sjølv om “Torstein” ikkje likar abstrakte bilete, nemnar han også Opdahl. Han seier: “Eg kan no bevege meg over på desse her Ørnulf Opdahl sine motiv, som eigentleg ikkje er figurative, men at det ein på ein måte kan sjå litt kva det skal vere. Det kan eg synast er bra”. “Geir”, som er pensjonist, har ingen kunstnarar som han likar ekstra godt, men han har kjøpt nokre bilete av Einar Magne Flø. Han seier: “Litt av

¹⁴ Biletkunstnar akvarell, busett i Ulsteinvik, Møre og Romsdal.

nå Einar Magne Flø. Eg har ein del bilete av han som henger ute på"... "Lindis", som er hjelpepleiar, har også sansen for Flø. Ho seier: "Eg likar no veldig godt han Einar Magne Flø. Han sin kunst synast eg er veldig fine". Medan "Bertine", som har ei administrativ stilling i ei storbedrift, drøymmer om å kjøpe seg eit Opdahlmåleri:

Eg har nok som alle andre rundt omkring her ein drøym om å kjøpe [eit bilete av] Ørnulf Opdahl ein gong når eg vert veldig rik. Det har noko med, det er på ein måte barndomen og identiteten som er veldig i dei vestlandsbileta hans. Det føle, det er veldig her, det er veldig meg på ein måte.

For "Bertine" handlar det om identitet, og det er særskilt den identiteten som er knytt til stad. I likskap med Lunde finn eg stor lokal forankring i kunstpreferansen. Det er det lokale, nære og familiære som er viktig. Informantane identifiserer seg med omgivnadene rundt seg som ein viktig del av kven dei er. Naturen får ein viktig posisjon som ein del av det ein knyter identiteten sin til. "Ivar" til dømes seier at han likar Bratsberg nærmast fordi Bratsberg likar å gå i skog og mark, som er noko som "Ivar" også likar. Han identifiserer seg med dei verdiane og haldningane som han ser for seg at Bratsberg har. Generelt verkar folk å forlenge deira kjærleik til naturen, til å gjelde ein forkjærleik for naturen i kunsten. Skarpenes (2007) viser i sin artikkel, *Den "legitime kulturens" moralske forankring* at dei i si undersøking av middelklassen, fann at nordmenn sin favoritt fritidssyssele var å vere i naturen. Dermed kunne ein ifølgje Skarpenes også hevde at nordmenn hadde "ein legitim kultur for natur". Han trekkjer fram Nina Witoszek sin idéhistoriske studie rundt norske naturmytologiar, der ho påpeikar at "Nordmenn" fann stoltheita si i dei veldige fjellmassane, fjordane og skogane. Lovprising av naturen, fornuftspragmatisme, ortodoks kristendom, patriotisme og sosialistisk agitasjon er verdirepertoar som ifølgje Witoszek levde vidare etter

økohumanismen vart skapt på 1700-talet, og kan ifølgje Skarpenes verke som eit verdirepertoar som framleis har legitimitet i det norske samfunnet (Skarpenes 2007:537). Det kan og verke som om undersøkinga mi støttar opp under ein slik påstand. Det er også sannsynleg at folk i distriktet identifiserer seg meir med dei kunstnarane som bur og jobbar i det same miljøet som dei sjølve.

Nasjonal og lokalforankring

Nerdrum og Opdal som mange nemner er av ein meir nasjonal storleik. Kan det vere dei òg har ei slags forankring i desse lokalsamfunna? Nerdrum skulle ha utstilling i Telemarksgalleriet på Notodden det året då eg gjorde undersøkinga mi. I ettertid kan eg lese at utstillinga skapte besøksrekord for Telemarksgalleriet. Styreleiar Tommy Sørbø seier til TelemarksAvisa: “Det betydde nok litt for Nerdrum at dette er “Off Broadway”. Outsideren er jo skeptisk til sentrum” (<http://www.ta.no>). Det at Nerdrum sjølv helst ikkje vil ha noko å gjere med sentrumsmakta, er og med på å forsterke publikum ute i distriktet sitt eigartilhøve til han. Han stiller seg på periferien sin side, dermed vert han ein av dei, mot det såkalla sentrum. Nerdrum har ifølgje informantane mine og “folkemunne” i Lunde hatt ein elev frå Lunde. Ho heiter Elisabeth De Lunde, og vart også nemnt som favorittkunstnar blant nokre av informantane mine. Eg finn nokre trådar som leier Nerdrum til Telemark. Han har gjennom dette ei viss lokal tilknytning til staden. Det kan vere truleg at denne lokale forankringa er delaktig årsak til at eg finn ein del Nerdrum tilhengarar i Lunde. Det kan òg vere liknande årsaker som gjer at “alle på Nordvestlandet” drøymmer om å kjøpe seg eit Ørnulf Opdahlmåleri. Opdahl er opphavleg frå Ålesund, og har henta mange motiv frå naturen og kysten på Sunnmøre, og har hatt sterk tilknytning til verfta i Ulsteinvik. Han har òg valt å flytte

tilbake til Vestlandet etter eit langt opphald i Oslo. No bur han på ei lita øy utanfor Ålesund, i ein nabokommune til Ulstein kommune. Han er då på ein måte både ein lokal og nasjonal kunstnar for informantane mine i Ulsteinvik.

At eg finn at desse to stadene, Lunde og Ulsteinvik, har klare preferansar for kva kunstnar dei føretrekker, og at det er ulike kunstnarar, vel eg å tolke som at lokalt tilhøre og lokal identitet også spelar ei rolle når vi vel å uttale oss om kva slags kunst vi likar. Det kan vere noko i det som Bourdieu (1991b) tek for seg som produksjon av tru. Dersom nokon med tiltru i lokalsamfunnet har gitt legitimitet til at “dette er kunst som vi synast er bra”, så har det vorte ei vanleg oppfatning i samfunnet. Når det gjeld Nerdrum så er det mange som legg vekt på Nerdrum som ein utskjelt kunstnar på utsida av kunstinstitusjonen. Men han er ein etablert, og på ein måte konsekkrert kunstnar. Verdien på kunstverka viser på ein måte at både Nerdrum og Opdahl er av tilstrekkeleg kvalitet. Bourdieu (1995) seier også at sosiale grupper gjennom “same” eller liknande habitus, også utviklar tilsynelatande lik smak. Det kan vere noko i det å høyre til desse sosiale gruppene på bygda som gjer at så mange av informantane mine har så tilsynelatande lik smak.

Ulike roller og forståingar av kunsten

Kunsten er noko som er både viktig og uviktig for folk. Det verkar vere stor ueinigheit om kva kunsten sin rolle i samfunnet er. Det finst mange ulike forståingar på kva kunst er eller skal vere, og denne forståinga endrar seg og er ulik ut ifrå kva ståstad ein har, og kor mykje kulturell eller økonomisk kapital ein har. Nokre førestellingar er arvtakarar frå romantikken og handlar om geniale, originale kunstnarar, med medfødde talent som ei gåve frå Gud. Andre førestellingar er kanskje meir grunnleggjande for kunsten og handlar om kunsten sjølv, som til dømes kunsten som god, eller kunsten som interesselaus og autonom. Eg skal no sjå på nokre av dei måtane folk i Lunde og Ulsteinvik såg på kunst på, og kva reglar dei ser for seg gjeld for korleis kunst og kunstnar skal vere. Kva ulike førestellingar har folk i Lunde og Ulsteinvik om kva kunst skal vere, og kva kunst kan gjere?

Kunsten som grunnleggjande god

Kunstfeltet opererer med ulike mytologiar som er med på å oppretthalde kunsten som opphøgd og mystisk. Derfor vert kunsten for mange sett på som grunneleggjande god. Røyseng har sett opp ei tese om ein “rituell kulturpolitikk”, som er gjennomsyra av førestelling om det gode. Gjennom førestelling om det gode gir ein kunst og kultur legitimitet. Det gode vil seie at han underleggjast moralske vurderingar. Ein ser då ifølgje Røyseng på kva måte ein kan oppnå moralske gode formål gjennom å nytte seg av kunst og kultur (Røyseng 2007:241). Kva “nytte” ser folk i Lunde og Ulsteinvik at kunsten har, og kva vil dei at kunsten

skal vere? Er kunst og kultur noko som er grunnleggjande godt? Kva får informantane til å oppsøkje kunst og kultur?

Kunst er for trivsel og hygge

Eg spør informantane om kva dei ser som den viktigaste rolla til kunsten, og gir informantane fleire svaralternativ som dei kan velje mellom. "Audun" seier at kunsten skal: "Skape liv og røre, det var den eg merka meg veldig, ikkje berre alt det der debatt og provosere, alt det der", og "Oline" seier at kunsten skal vere: "Først og fremst dekorativt, ikkje først og fremst da, men det er ein veldig viktig del(...)" "Nikolai", som driv ein målebutikk, er opptatt av kunst. Han abonnerar, og kjøper kunst gjennom Aktuellkunst. Han seier:

Trivsel og mangfald skil seg ut. Mange av desse punkt er viktige. Det skal jo skape debatt, det skal provosere, for det er ein del av utviklinga. Hadde det ikkje provosert, så hadde det ikkje vore kunst. Då hadde det vore keisamt. Det skal skape debatt.

"Johannes" vil også at kunsten skal skape debatt. Han seier: "Det er jo dette her med å skape debatt", medan "Lindis" seier at den viktigaste rolla er å skape trivsel: "Trivsel! Klart, du veit. Det er trivsel". Martin seier òg at: "Skape trivsel synast eg er det viktigaste, for trivast du ikkje så vert det negativt". Når eg summerer opp kva alle informantane har svara alt i alt, ser eg at det som informantane mine nemner flest gonger, er rolla for å skape trivsel. Deretter kjem å vere dekorativ og å skape samfunnsdebatt. Dette verkar vere i samsvar med andre undersøkingar som dekkjer folk si forståing av kunst og kultur. I Danielsen (2006)si undersøking av kunstpublikum, hadde han ein del der informantane skulle velje det som informantane såg på som mest relevant for å skildre bra kunst. Påstandar om at god kunst er noko som er meningsfylt, vakkert, godt og allmenmenneskeleg var

dei som vart mest framlagt i undersøkinga til Danielsen, medan kunst som noko ubehageleg mest vart sett bort frå. I Danielsen si undersøking får ikkje påstanden “god kunst er samfunnskritisk” stor oppslutning, medan min påstand om at kunst skal skape samfunnsdebatt får høg oppslutning. Grunnen til det, er at eg har ein eigen påstand med kunst som provoserande, som informantane er meir negative til. Danielsen trur òg at det kan vere grupper som faktisk meiner at god kunst kan vere samfunnskritisk, men vegrar seg for å gjere det til eit kriterium for god kunst (Danielsen 2006:165-166). Ei anna årsak til at eg får høg oppslutning for at kunsten skal skape samfunnsdebatt er at min case i stor grad handlar om å skape samfunnsdebatt, og det er dermed noko som mange av informantane har friskt i minne når eg kjem til denne delen av intervjuet. Mine punkt prøver heller ikkje å setje noko kriterium for kva som er god eller dårleg kunst, men vil heller peike på kva ein ser for seg at kunst kan bidra med i samfunnet.

Eit ønske om dei gode opplevingane

Derimot synest eg at det er meir interessant at fleire av informantane valte å svare utanom mine svaralternativ. Ein informant avviste alle mine føreslag til kva rolle kunsten kan ha. Andre trivialiserte dei ulike føreslaga, eller tilførte andre synspunkt som var av eit meir individuelt perspektiv. “Liv” seier til dømes: “Den viktigaste rolla må være å gi dei som på ein måte opplever noko, enten i ein positiv, på ein positiv eller negativ måte kanskje”.

Mange av desse informantane snakkar meir om at den viktigaste rolla for kunsten er å gi ei oppleving av noko. “Torstein” seier:

Ja, eg kunne støtte meg til mykje av det du seier. Akkurat det med å provosere, nokon vil jo seie at sjølv sagt er det kunsten si viktigaste oppgåve, og provosere

og flytte grenser og så vidare. For meg er ikkje det eit sånt viktig element. Eg er meir tilhengar av veldig mange av dei tinga du seie, og ein del andre ting. Altså ein ting er dette med det generelle, det å vere med på å setje ei ramme rundt ein stad og tenkje at: “ja, eg har det bra her”. Det andre er at av og til får du sånne her “wow”, eller sånne der håra reiser seg i nakken, og du får ei oppleving av at du enten har vore med på noko stort, eller sett noko som liksom “pang” leggje seg inni og som eigentleg vert ein slags sånn oppleving som liggje heilt der, men som er med på å setje ein målestokk. Og det å på ein måte kunne skape spennviddene, variasjonen. Det å oppleve at du har vore der oppe, og det var eit glitrande augeblikk, og så glir du ned igjen, men det er heilt greitt, for du har vore der opp og har tatt med deg det....(...).

“Torstein” er òg einig i at mange av dei ulike føreslaga til kunsten sine roller var viktige, men han snakkar om dei gongene du får ei stor oppleving av kunst og kultur som er av det slaget som får håra til å reise seg på kroppen. At dei er med på å gjere livet betre på ein eller annan måte. Kunst og kultur kan gi ei spesiell oppleving som skil seg ut frå det kvardagslege. Ei slik oppleving er for “Torstein” viktig for å skape variasjonar i kvardagen.

Her ser eg at Danielsen har ein påstand der “god kunst gir vakre og gode opplevingar”. Denne påstanden vert rangert høgt blant hans informantar (Danielsen 2006:165). Det er truleg at eg òg ville fått ein slik respons hadde eg hatt med ein slik påstand. Tanken min bak mine påstandar var å spørje meir kva syn ein hadde på kunsten, på eit meir overordna plan. Altså kva roller kunsten spelar for samfunnet, og ikkje for kvar enkelt individ. Nokre informantar la vekt på at kvar enkelt person har sine egne opplevingar og forståing for kva kunst er, og at det derfor ville vere “feil” å gi eit meir generelt svar.

Det kan òg ifølgje “Hjørdis” skape variasjonar på den måten at det skapar glede for dei som skapar kunsten, og for dei som kjøpar kunsten:

Klart, altså kunst er dekorerende. Det kan skape samfunnsdebatt. Det kan skape trivsel, så klart. Det dekkje egentleg alt det du har skrevet då. Men kunst i seg sjølv. Det er no, det skapar no veldig tilfredsstilling for den som lagar kunsten kan du seie, og også for dei. Altså for dei som helde på å jobbe med det, og også for dei som er med å kjøpe kunst. Ja, det gjer det då. I alle fall for dei som er interessert i kunst, så kan det skape ei god kjensle. Det kan vere noko du kan verte veldig glad i, som betyr noko veldig spesielt for deg.

Kunst er ifølgje “Hjørdis” noko som opplevast som veldig tilfredstillande for dei som lagar han. Kunst er også ifølgje ho noko som ein kan verte glad i, og å kjøpe kunst kan dermed gi gode kjensler. Det handlar for mange informantar om akkurat positive og gode kjensler. Gjennom kunst og kultur søker ein å få ei god oppleving, som gir gode kjensler. Dermed handlar kunst og kultur meir om det Danielsen refererer til som “behaget” det kan skape i samfunnet, enn eit reflektert objektivt blikk på kunsten eller kulturen (Danielsen 2006:15-16). “Petrus” diskuterer lenge om kva han ser på som viktigaste rolla, til slutt “koka” han det ned til eit ønske om dei gode opplevingane:

Det kokar ned til kanskje identitet og kanskje stoltheit. Her er masse sterke namn som kjem hit. Det triggjar jo folk ikkje sant? No var her eit show med han Sturla Berg Johansen, nesten fullsett, 480 stykke. Her er fire fulle Carola konsertar. Etter to fulle hus her, så lurte dei på om dei skulle ta to ny førestellingar, og så valte dei det, og så er det utselt på ti minutt. Det er ikkje så ofte at Carola oppleve det då, på ein liten stad. Det er hypa opp. Når det vert ein snakkis her, så skal folk oppleve det. Folk vil ikkje gå glipp av noko. Fordi..., dei er redde, kanskje naboen får ein kjempe oppleving og ikkje dei. Dei ville vere med dei også, ikkje sant. Av og til så tenkje eg det at det koka ned til ønske om dei gode opplevingane, man vil ikkje gå glipp av det som er bra då. Men det må ofte litt sånn snakkis til. Dei finn det ikkje ut utan at det er noko media om det.

“Petrus” meinte at folk var redde for at dei skulle gå glipp av ei stor oppleving. Derfor vart det sånn at når det var mange som skulle på eit eller anna arrangement, så ville alle. Småborgarane har ifølgje Bourdieu (1995) ein eigen

frykt for å ikkje vere konforme, så når folk i Ulsteinvik trur at dei kan oppleve noko av “god kvalitet” så skal alle.

Når eg var på feltarbeid i Ulsteinvik, så var det mykje snakka om desse Carolakonsertane som skulle vere. Det nye kulturhuset i Ulsteinvik var noko som innbyggjarane verka kjenne seg stolte over. No trong ein ikkje ifølgje nokre lenger reise til storbyen eller Oslo for å oppleve store nasjonale, og internasjonale, namn. Det gjer at informantane kjenner seg meir stolte over der dei bur.

Sosialt fellesskap og solidaritet

Det å høyre til er viktig for mange. Det er fleire eksempel på sosialt fellesskap, eller eit førestilt fellesskap som ikkje verkar å ha utgangspunkt i felles estetiske referansar. Kva motiverer informantar mine til å oppsøkje ulike kunst- og kulturarrangement?

“Audun” synest det er viktig å støtte om det lokale:

Når det gjeld sånn lokalt, så er det faktisk ein stor grunn til at eg gjer det, er for å støtte opp om ting, vere solidarisk. Det høyrer veldig dumt ut, men det er faktisk det eg synast er det viktigaste. At når først nokon gidd å dra i gang noko her, så synast eg det er viktig å støtte opp.

For “Audun” bør ein vere med å støtte sjølv om ein ikkje er interessert. Mange av dei nyttar seg av kunst og kultur for å støtte lokale arrangørar, og dermed vise solidaritet. “Oline” seier: “Det [Viser ved kanalen]synest eg er veldig viktig for bygda her, når det skjer, då stiller eg opp”.

Slik trur eg at mange drar på kunst- og kulturarrangement berre for å støtte opp under dei, men det betyr ikkje at når ein er der, ikkje synest at det er givande. Når folk kjem saman skjer det ei form for sosialisering. Det er eit fellesskap der ein

kjenner igjen kvarandre og identifiserer seg med kvarandre. Ein del av identiteten til folk er å høyre til ein stad, eller i ei gruppe. På større stader skapast det fleire miljø, men på små stader er det kanskje nok å høyre til i det lokale miljøet. “Bertine” seier at noko av det som er viktig med kulturopplevinga, er å kunne dele ho med andre, og dermed kjenne at ein høyrer til:

Mmm, påfyll, også det å føle at ein, at det skape ein sånn tilhørigheit i eit lokalsamfunnet, føler eg. Det at du er i lag om kulturopplevingar det. Eg veit ikkje. Det er ein sånn “bonding”, også sikkert fordi eg vaks opp på ein sånn liten plass. Altså skulle det vere noko, så måtte du lage det sjølv, æh og i alle fall dersom du ikkje var med på å oppdra det sjølv, så måtte du vere der å sjå, for at nokon skulle vere der å sjå. Sånn at sånne ting vart veldig sånn felles.....(.....)....fellesskaps oppleving. Det trur eg endå sitte i, på eit vis. Når ein er på konsertar, sånn at ein føler at, ja, her høyre vi til, for her er naboane våre, og her er arbeidskollegaer, og her er mora til den, og broren til den. Så det er litt ein sånn luksus greie å berre få lov til å ta i mot, å fylle på, og så er det det å føle at ein høyrer til på ein måte.

Ho snakkar om ein slags “bonding”, fellesskapskjensle mellom “publikum” i eit lokalsamfunn. For på små stader så kjenner ein alle, medan eit publikum på ein kjempekonsert i byen er sett saman av folk som har eit fellesskap berre i interessa for musikken. Sosialantropolog Trond Thuen (2003) framstiller lokalsamfunn som eit fellesskap som er ramma inne av idealiserte førestellingar av eit sosialt fellesskap av kjennskap, naboskap, samhandling, felles kodar, felles fortid og med ei felles grense mot “det andre” (Thue2003:13). Det kan gjere ei kjensle av eit lokalt “vi” sterkt, medan det kan vere vanskeleg for andre utanfrå å få tilpass i det lokale miljøet.

Eit førestilt fellesskap kan ifølgje Danielsen verte skapt av idear om lokal identitet og samhørigheit. Slike fellesskap kan verte utvikla i opposisjon mot andre fellesskap gjennom til dømes to rivaliserande nabobygder. Danielsen seier vidare

at kunst og kultur ofte vert nytta aktivt for å byggje opp om og styrke lokalidentitet (Danielsen 2006: 116-117). “Ingrid” var til dømes veldig glad for at Empty Stores-utstillinga var ein del av Lunde. Ho seier: “Eg trur kanskje folk var, det var positivt for Lunde, på ein måte då. Det var, ja, at det endeleg kom noko i Lunde, og ikkje i Ulefoss. For det er typisk, alt skal til Ulefoss”. Eg fekk inntrykk av eit slags lokalt “fiendskap” mellom Lunde og Ulefoss. Kultur og nærings sjefen seier dette om tilhøvet mellom Lunde og Ulefoss:

Det er litt vanskeleg. Også er det sånn at det kan vere vanskeleg å realisere ting, spesielt på Ulefoss, på grunn av at man vil gjerne ha det til Lunde. Så tiltak som vi har i Lunde er ofte lettare å få gjennom, enn dei som er på Ulefoss. For Ulefoss har så mykje likevel, meiner man i Lunde. Lunde er jo meir sånn litt fråflytting og litt sånn. Man føler at man taper litt i forhold til Ulefoss.

Her kjem det fram at ho ser for seg at folk i Lunde kjenner at dei tapar litt i høve til Ulefoss, som kan vere med på å skape ei rivalisering mellom dei to bygdene. Ifølgje Danielsen er det vanleg at ein samlar seg mot ein felles fiende. I Lunde var det ei slags rivalisering mellom dei to nabobygdene i kommunen, medan i Ulsteinvik var meir hovudstaden ein slags fiende. Oslo vert ein fiende langt unna, utilgjengeleg og meningslaus. Når ein er ein del av eit lite samfunn samanliknar ein det ofte med at i byen er alle åleine og ein kjenner ikkje naboane sine, men på bygda så er ein del av eit større fellesskap. Kunst- og kulturarrangement kan vere med på å forsterke det lokale samhaldet i lokalsamfunnet. Det kan styrke lokalpatriotisme og gjere innbyggjarane meir stolt av plassen dei kjem frå.

Stadsutvikling og positiv omdømebygging

Når ein skal utvikle ein stad handlar det i stor grad om staden sin identitet, som er knytt til eit rykte eller omdøme. Den kulturpolitiske tendensen vi ser i dag er ein

stor viljugskap til å tru på kultur som ei mogelegheit for positiv utvikling, og forteljinga om Holstebro har vorte ein modell for andre bygder og byar som vil løftast ut av skuggen og opp på kartet. Kunst som aktivitet og oppleving er ofte nytta som eit middel for positiv omdømebygging i distriktet, og som sagt, ein del av Empty Stores-utstillinga si målsetjing var at dei skulle bidra til akkurat dette. Har ein instrumentell tankegang rundt kunst også forankra seg til eit publikum? Kva førestellingar var det rundt kva ei utstilling som Empty Stores og annan kunst og kultur kan bidra med i Ulsteinvik og Lunde?

Satsing på offentleg kunst i Lunde og Ulsteinvik

Historia om Holstebro starta med ein skulptur. Kva satsing på kunst og kultur, med tanke på stadsutvikling, fann eg i Lunde og Ulsteinvik?

I Ulsteinvik fann eg ikkje nokon satsing på offentleg kunst. Men dei hadde byrja sånn smått med nokre spesiallaga lysfontener, og Empty Stores-utstillinga gav ifølgje kommunen inspirasjon for kva som faktisk er mogeleg å gjere. Ulstein kommune ville gjerne støtte Empty Stores-utstillinga når ho kom til Ulsteinvik, men ikkje med økonomisk middel. "Torstein" er representant frå kommunen. Han fortel at kommunen foreløpig ikkje har satsa på kunst i det offentlege rom:

No er ikkje vi så veldig flink med kunst i det offentlege rom her i Ulsteinvik, i alle fall ikkje foreløpig. Eg ser at det å kunne tilføre elementa som er kanskje ikkje såne som eg heilt likar, eller synast at,..... Det kan tilføre ein verdi til heilskapen. Eg kan på ein måte også vurdere heilskapen som den vert sett inn i, og at det er med på å løfte området. Du kunne jo sett for deg at, kanskje element er med på å løfte området. Sjølv om du kanskje ikkje synast at elementet, kunsten isolert sett ikkje er ein vare, altså den er ikkje ekstremt vakker, men som ein heilskap så fungerer den veldig godt, det synast eg.

"Torstein" snakkar om at dei drar med seg ein del erfaringar frå Empty stores-

utstillinga vidare i sin tettstadsutviklings-politikk. Han seier at han kan på ein måte tilsidesetje sin eigen smak, fordi heilskapen av kunstsatsing i sentrum av Ulsteinvik vil vere med på å auke verdien av området. Han fortel at han sjølv ikkje er veldig kunstinteressert, men at han i eit stadsutviklingperspektiv kan sjå den meirverdien som kunsten skapar. For "Torstein" får kunsten meir legitimitet gjennom verdiskaping enn kunst for kunsten sin skyld. Ulstein kommune kunne kanskje tenkje seg å henge opp store bilete eller tablå i Ulsteinvik sentrum. Kommunen har arbeidd dei siste åra på det som dei kallar for trivselgata, som er ei gate som går mellom dei to kjøpesentera i sentrum. Her tenkjer dei at eit offentleg kunstprosjekt skal kunne løfte dette området, og skape trivsel i lokalområdet.

I Nome kommune har dei store satsingane vore i Lunde dei seinare åra. Dei har ifølgje kultur og næringssjefen satsa på Lunde slusepark. Han starta dei med i for fullt i 2006. Nome kommune fekk *Telemarks stedsutviklings pris* i 2008 for blant anna sluseparken og Empty Stores-utstillinga. Kultur og næringssjefen seier dei har omforma myr og laga ein naturpark med to kunstverk som vart opna sommaren 2009. I sluseparkområdet er der også ei kunstløe, og ein campingplass rundt parkområdet. Satsinga på sluseparken har ifølgje kultur og næringssjefen gått rimeleg smertefritt:

For eksempel dei to kunstverka i sluseparken no. Den eine slusa, som er installasjonskunst har jo kosta kommunen 800 000, det er ingen som har mokka ein gang til det. Men vi har brukt ein del av uteområdet til ein ny barnehage. Så vi har brukt barnehagen.[Dei] fikk vere med å velje kva slags type kunstverk ein ville ha. Så har man gjort dette i lag med kunstnarsenteret, og involvert lokalbefolkninga på forehand. Sånn at ein har, sjølv om det kunstverket er litt rart, og kanskje dei ikkje føler at dei kan leke med det sånn som ein hadde trudd, kan eg tenkje meg. Så vert det ikkje noko meir med det, fordi ein har vore med å tatt avgjersla på at det er detta ein vil ha.

Grunnen til at ein ikkje har møtt stor motstand til kunstverka i sluseparken er ifølgje ho at ein har inkludert lokalbefolkninga. Dei har fått vere med å bestemme, og å ta del i prosessen fram til resultatet. Kultur og næringssjefen var tydeleg på at: "Den[kunsten] kan gjerne vere provoserande, eller fin eller kva som helst, men har du ikkje ein liten grad av stadstilhørighet i den kunsten du har i et utrom, då.. Dersom du ikkje har den, så trur eg du mister noko av det som kunne liggje i den kunsten"..(...). Det er for ho viktig med ei lokal forankring. Ho fortalde at det tidlegare har oppstått bråk mellom innbyggjarane og kommunen. Ho synest at det er viktigare med balanse i det kommunen set i gang, og passar på at kunsten ikkje vert for "finspektra" som ho kallar det.

Alt i alt har Nome kommune halde på med diverse kulturelle satsingar lengre og meir enn kva Ulstein kommune har. Nome kommunen har ei klar haldning til at satsing på kultur i lokalsamfunnet kan lønne seg.

Å skape seg eit namn

Nokre informantar nemnte at ein gjennom satsingar på kultur kan få "løfte Lunde namnet", eller som "Oline" seier: "Det sette Lunde på kartet då"(...). "Liv" meiner at kulturlivet hjelper ein til å kanskje ha eit betre omdøme, enn om det ikkje hadde vore noko kulturliv der:

Eg trur då det. Eg trur då det på ein måte hjelper, hjelper Lunde med å få eit anna omdøme enn det har kanskje dersom det ikkje er utstillingar og ikkje kultur. Altså, dersom det er lite av det, så på ein måte vert det. Det er noko med at kunst og kultur, det forbinder mange med at det er liv der og at det er liksom, kva skal eg seie, at det skjer ting. Og dersom det er lite av det så tenkjer folk at der er det, ja, keisamt, dødt, lite som skjer, og det er lite som man kan reise på, sjå på. Sånn sett så er det jo, ja. Det er jo på måte meire sånn på sumar halvåret det skjer ting i Lunde, innafor det området. Det er lite sånt på vinterhalvåret som er av kunst og kultur som eg kan-- Men eg trur det er ein bidragsytar eigentlig ja, at

man får liksom får løfta Lunde namnet litt, og at folk får lyst å reise dit.

Ho seier at ho trur det hjelper Lunde å ha eit kulturliv, fordi mange forbind kunst og kultur med liv og røre. Det at det skjer ting i lokalsamfunnet viser at det er liv der, og det trur "Liv" er viktig for at folk skal kome dit. "Hjørdis", som dreiv butikk, i Ulsteinvik meinte at det var veldig bra at dei hadde fått Empty Stores-utstillinga til Ulsteinvik, for no kom dei til å trekkje endå fleire folk til bygda, og det betydde fleire kundar til ho. "Nikolai" trur at kunst er særst viktig for distriktet:

Ja absolutt, det er mykje meir viktig enn folk anar. Det ser ein på dei stadene som skaper litt meir kunst og kultur. Ikkje berre Noreg og andre plasser, ser ein, det er ein plass folk søker etter. Det er ei oppleving for mange. Det vert meir og meir viktig i dette oppjaga samfunnet vi lever i. Eg trur folk får ei heilt anna ro, og det er ikkje nokon plass du går for å stresse. Det er ein sånn plass du går for å finne roen, og sjå og nyte. Så eg trur det vert meir og meir viktig.

"Nikolai" trur kanskje det vert meir viktig enn kva folk anar sjølv, og det er ifølgje han dei plassane som skapar kunst og kultur som folk søker seg mot. Dette vert i tråd med Florida sine utsegn om å trekkje til seg innbyggjarar gjennom eit riktig miljø. "Nikolai" seier tidlegare i intervjuet at han trur at kunst og kultur kan få folk til å flytte ut i distriktet. Arrangøren i Lunde hadde klare idear om kva ein kunne oppnå med eit stort kunstprosjekt slik som Galleri Lunde:

Dersom Bandac, som er ei høgteknologisk bedrift i Lunde treng ein sivilingeniør, så må dei hente han for eksempel frå ein by. Dei annonserer etter folk som har gått seks sju år kanskje på høgskule eller universitet, og for å trekkje ein slik ein til Lunde, med tanke på at vedkommande skal busetje seg der saman med familien, så må dei ha eit minstemål av kvalitetar å by på. Og då trur eg at dersom vi i Lunde kan seie at: "ja det er her vi har den svære utstillinga kvar sommar, den som Aftenposten skriv om og den som dagsrevyen eller kulturprogramma i fjernsyn viser årvisst. Det er vi som har den". Det trur eg, altså det vert eit omgrep, på lik linje med jazzfestivalen i Molde. Molde er jo verkeleg profilert gjennom eit årvisst kjempeprosjekt på topp internasjonalt nivå. Tilsvarande kan for eksempel Lunde gjer, dersom ein berre har dei rette folka og

dei rette ambisjonane, og elles dei nødvendige kvalitetane og ressursane. Så eg trur at for at Lunde som eit av tusenvis av små stader i Noreg, som det kan samanliknast med, skal peike seg ut og skal vere attraktivt for ressursmenneske utanfrå, så må vi ha skikkelege ting å vise til. Det nyttar ikkje å vise til barnehage. Det har alle stader. Det nyttar ikkje å vise til berre eit greitt sjukeheim, eller til ein ok skule. Det må vere noko meir. Eg heldt på å seie Midt-Telemark som såleis, som regel under eit eg. Det er eit sånt fabelaktig område, som er til dei grader underbrukt eller understimulert når det gjeld kunst og kultur. De har vore alt for mykje småtenking, alt for lite evne til å fleske til med å gjere noko som ruve, eller som verkeleg bokstavleg tala set det på kartet. Og som gjer at folk rette merksemda denne veg med tanke på at dette kanskje er eit interessant område.

Han snakkar om å skape eit namn ut av Lunde med slike kunstprosjekt som Empty Stores, og at ein på sikt skulle kunne klare å trekkje til seg nye folk. Han har trua på at for å skilje seg ut blant alle småstader så må ein ha noko "skikkeleg" å vise til, som kan klare å trekkje ressurssterke krefter i retning Midt-Telemark. "Torstein" jobbar i kommunen i Ulsteinvik. Han latterliggjer litt den overveldande trua på kunst og kultur som ein redning for Utkant-Noreg:

.....(...).Eg trur også det å kunne tilføre Ulsteinvik sentrum kvalitetar som gjer at folk trivast. Det å kunne tilføre ungdomsskulen vår for eksempel litt kunst som gjer at, det får ein ørliten positiv nyanse i kvardagen. Altså, det er viktig. Det må ikkje vere sånn at, dei på ein måte reiser inn til Oslo, og så ser ein kunst og så seier ein, "jammen kvifor har vi ingenting av dette, her som vi kjem ifrå"? Men samtidig så trur eg ikkje at ein kunstrevolusjon kan redde utkant-Noreg. Eg trur ikkje du kan sette ein kunster på den yttarste nakne øy og skape på ein måte engasjement og (ler), på ein sånn måte i staden for distriktspolitikk, så eksporterer du kunstnarar. Eg synast det er viktig at vi har det, og eg meiner vår kvardag er vel så verdifull som Oslo sin kvardag.

"Torstein" har ikkje trua på Florida sin teori. Han trur ikkje at om ein plasserer mange kunstnarar på ein stad, så vil ein få engasjement og utvikling. Kunst og kultur er for han noko som gjer kvardagen litt lysare og betre. Det verkar vere ei litt større tru på kultur som ei slags redning i Lunde enn i Ulsteinvik. Det kan vere

at den faktiske kulturpolitiske satsinga har sett meir spor i lokalbefolkninga si oppfatning og forståing av kva nytte kunst og kultur har for distriktet i Noreg. Ulsteinvik er ei bygd i vekst som i eigne auge treng kunst og kultur til underhaldning og hygge, og ikkje til stadsutvikling. Lunde er ein meir typisk kultursatsingsstad. Dei har problem med fråflytting og med industri som leggjast ned. Det var likevel slett ikkje alle i Lunde som hadde trua på at kulturarrangement og liknande hadde nokon form for verknad, utan om det som skjedde akkurat der og då.

Det handla om noko som skjer

Empty Stores-utstillinga handla for mange lite om kunsten i seg sjølv, men om at det rett og slett var noko som skjedde. Det var liv og røre i gata. I Lunde kom det turistar som beundra bygda og tok bilete. Dei kjende seg stolte. "Blikkfang" var eit ord som kom igjen. "Ivar" seier dette om utstillinga: "Veldig blikkfang, for alle prata om dei. Mange stoppa, turistar som synast det var flotte greier". "Lena" seier: "Det var liksom litt moro og det det vart litt liv i gata på eit vis". "Ingrid" var veldig begeistra for utstillinga. Ho seier:

Eg synast den var kjempebra. Det var så moro at noko sånt no kom til Lunde. Det var så blikkfang. Eg såg turistar som stoppa på gata, då jobba eg her i butikken. Då såg eg jo det biletet som var på det blå huset der for eksempel, folk stoppa opp, tok bilete. Det var litt artig. Kjempebra.

"Ingrid" var rundt og tok bilete av utstillinga sjølv, før utstillinga var over. Ho måtte sikre seg minne frå dette, for ho såg på det som ei spesiell hending i Lunde. Det at bileta var av eit stort format gjorde utstillinga ifølgje fleire også "kul og tøff". Det var moro at folk kom og beundra bygda. Bileta pynta opp, og ifølgje fleire fekk ein litt ny giv på korleis ein ville Lunde skulle vere. "Martin" seier: "Dei

har pussa opp litt med blomster og dei har fått folk til å engasjere seg litt og holde Lunde, eller sentrum finere da. Og eg trur det at handelstanden har tatt meire grep om det, om sommaren i alle fall, så har det vorte mye finare i sentrum, med blomster...(.)" Fleire informantar nemnte i Lunde at handelstanden verka å ha gått meir saman dei siste par tre åra, og at dei samarbeida betre og var tydelegare på kva dei ville bygda skulle vere, og korleis ho skulle sjå ut. At det var kunst, var ikkje så viktig for mange. Ein kunne like gjerne pynte med blomstrar og grønt. Dette var ikkje eit resultat av Empty Stores-utstillinga, men heller eit gradvis auka fokus på staden Lunde, sett i høve til turisme og opplevingskultur. Innbyggjarane i Lunde har ifølgje fleire av informantane vorte flinkare til å ha det fint i sentrum og var einige om at det var viktig. Dei hadde til og med ordna med ei kasse slik at dei kunne donere pengar til å få blomstrar dyrka for kvart år i Lunde. Mange var svært glade for alle blomstrane som var plasserte ut i Lunde. "Oline" var veldig fornøgd med at Lunde hadde mange blomstrar i sentrum. Ho såg på dei nærmast som ei trøst. For henne var det å ha det fint rundt seg noko som var til hjelp for sjølvkjensla til bygda. Ho seier: "Det er sånn som gleder, sjølv om butikkane er borte, så er det i alle fall vakre blomsterbedd og oppsett. Det er jo så fint. Det er jo kunst det òg, og det gleder, og det er veldig positivt for Lunde". For "Oline" var det viktig at kunsten var dekorativ. Derfor har ho også eit syn på at det som er vakkert eller fint kan vere kunst.

Informantane i Ulsteinvik var ikkje så klare på at det var ei veldig stor hending med denne utstillinga. "Unni" meinte at dei godt kunne ha fokusert litt betre på å få budskapet til bileta ut til folket. Ho seier: "For det var litt det eg fekk inntrykk av at det var liksom masse oppstyr og blest om at Knut Bry var her, men sjølve dette

her om kva bileta stod for”? “Hjørdis” meinte at det var sær viktig at Bry var ein kjend person. Ho seier: “Altså, klart det at han Knut Bry er kjende som ein veldig kjent fotograf då...(…)Eg veit berre med meg sjølv at eg ikkje hadde brydd meg så mykje dersom[det] ikkje var nokon kjende person”. Det var viktig at det var nokon som var kjend som hadde utstilling. Det kan vere at når ein har lest at personen som står bak bileta i utstillinga var internasjonalt kjend, så var det med å skape ei viss forventning til utstillinga. Men det var i utgangspunktet svært få som hadde høyrd om Knut Bry frå før.

Bileta pynta òg opp sentrum i desse to bygdene. “Johannes” seier: “Eg hugsar, det var jo eit litt sånn frisk innslag i bygda. Det fresha jo opp veggar som du på ein måte har sett på i årevis, plutselig så var der noko positivt som var der”. “Johannes” kunne sjå rett på eit av bileta frå kontoret sitt i Ulsteinvik sentrum. Sjølv om ikkje alle syntest at bileta i seg sjølv var vakre, så endra dei det kjedelege, vanlege i omgivnaden og gjorde det nytt og spanande. “Johannes” var ein av dei som meinte at det nesten var eit litt sånn sakn når bileta var borte, og kunne godt tenkt seg noko sånt på veggane i Ulsteinvik igjen. Elles skapte ikkje denne utstillinga så mykje blest i Ulsteinvik. Det kan vere at sidan Ulsteinvik er ein større plass, så er det også meir som skjer. Utstillinga var dessutan stilt ut gjennom heile sommaren i Lunde, men på hausten i Ulsteinvik. Det legg ein dempar på turismedimensjonen i Ulsteinvik, som var ein viktig faktor for at “folket” i Lunde kjende seg stolte.

Førestellingar om offentleg kunst

Becker (2008) fortel om ulike forventningar og konvensjonar i forholdet vårt til

kunsten. Er det slik at ulike konvensjonane gjer at ein har ulike haldningar og forventningar til kva slags førestellingar ein har rundt kva type kunst som kan stillast ut i det offentlege, og kva som kan stillast ut i eit galleri? Kanskje er det sånn at galleriet høyrer til kunstfeltet og kunstinstitusjonen, og er underlagt reglane og konvensjonane deira, medan den offentlege kunsten er ein del av allmenta og dermed underlagt reglane og verdiane til “folket”?

Det må vere fint å sjå på, ikkje berre ein kloss

Lunde har ein skulptur utanfor sjukeheimen i sentrum. Denne skulpturen er laga av bilethoggar Thor Sandborg i 2004. Han arbeider innanfor eit modernistisk formspråk, dels figurativt, dels abstrakt. Museet for Samtidskunst eig to skulpturar av han.

Når eg spør “Martin” som er lærar på yrkesskulen, om kva han synest om skulpturen utanfor sjukeheimen i Lunde seier han først at han ikkje hadde nokon meining om skulpturen ved sjukeheimen. Men så seier han til slutt: “Nei, det er greitt å ha litt granne pynt på utsida då men.. Eg synst det, er liv i... blomster og tred synst eg er betre enn ein betongkloss, sjølv om det er ein skulptur”. Han kallar skulpturen for ein betongkloss, og vil mykje heller ha levande blomstrar og tre som dekor. “Oline”, som er næringsdrivande, nemnde denne skulpturen som eit døme på kva ho meiner offentleg kunst ikkje skal vere:

..Det må vere fint å sjå på, og ikkje berre ein kloss. Sånn som den der borte ved sjukeheimen. Dersom du har sett den. Den synst eg ikkje noko særleg om. Når du går ut her ifrå kan du sjå på den. Den gir ikkje meg noko ting. òg på ein sjukeheim, der som det er eldre folk burde det vere ein fin... mmm Eg meiner ikkje rådyr altså, men eit eller anna som dei kan sjå på og forholde seg til. Som dei synast er fin. Ikkje ein abstrakt original ting som berre står der, som ikkje gir nokon ting. Så sjå på den. Den passar seg ikkje i det offentlege. Det synst ikkje eg.

Her kjem det fram ei haldning om kva “Oline” tenkjer seg passar ute i det offentlege. Kunst i det offentlege bør ifølgje “Oline” vere fint å sjå på, og noko som ho kan kjenne igjen. Det kom fram fleire gonger gjennom intervjuet at “Oline” synest det er viktig at kunsten er dekorativ. Men kunsten må også gi noko. Det vil seie at ein må kunne finne referansar i verket frå noko som “vanlege folk” kan kjenne att. Det er ei kunstforståing som ifølgje Bourdieu har rot i ein folkeleg smak, der kunsten skal vere ein forlenging mellom det verkelege liv og kunsten (Bourdieu 1995:50). For “Oline” er det spesielt ille at skulpturen er tiltenkt dei eldre. For ho veit at dei ikkje set pris på slik abstrakt kunst. “Audun” trekk òg fram at skulpturen til Thor Sandborg ikkje er veldig strategisk plassert:

Det er jo den verste plassen å ha ein sånn ting[skulptur] da, for dei som sitte på innsida der. Den eldre generasjonen er jo dei som overhovud ikkje er interessert i å sjå på den i det heile tatt, trur eg. Dette er jo ei bransje som er konstant utsett for nedskjeringar.

“Audun” seier at det er ei viss misnøye mot å nytte pengar på kunst når det verkar vere så mykje anna kommunen kunne nytta pengane sine på, spesielt med tanke på dei eldre. Ut ifrå det “Audun” seier, kan skulpturen nærmast sjåast på som ei fornærming mot dei eldre. Der verdiar som omsorg og nestekjærleik nærmast kjem i kontrast med å nytte offentlege midlar på ein moderne skulptur. Det verkar vere ei utbreidd haldning at det vert sett på som moralsk vulgært å nytte mykje pengar på ein skulptur som for mange ikkje har noko nytte, når ein ifølgje “folket” heller burde nytta pengane på dei eldre eller ein ny barnehage. Ifølgje Bourdieu er dei folkelege klassene underlagt ein naudsyn smak, og det gjer at ein avviser “kunst for kunsten skyld” som noko grunnlaust og bortkasta. Den folkelege smaken er meir knytt til det praktiske og fornuftige. Derfor vert det blant mange

frå dei folkelege lag sett på som galskap å nytte mykje pengar på noko som ikkje er naudsynt (Bourdieu 1995:191). Ifølgje Skarpenes, Saksind og Hestholm si undersøking, er ein norsk habitus forankra i moralske og demokratiske verdiar, og det har nok mykje å gjere med gamle kristne verdiar om måtehald og moral som er sterkt forankra i den norske kulturen si oppseiing og danning. Det vil gjere seg gjeldande i at det er viktigare at “alle dei eldre har det bra”, enn at alle dei eldre har ein spesiell skulptur som dei kan sjå på. Spesielt når ein ser for seg at det kuttast i midlar til dei eldre.

“Ingrid”, som er yngste informanten, likte skulpturen:

.(..). Eg synest den er fin, men no hugsar eg ikkje heilt kor mykje dei betalte for den, men det var mange diskusjonar at den var så veldig dyr og sånn, at det var litt tullete, og det kan eg jo kanskje. Eg hugsar ikkje kor mykje det var snakk om, men kanskje litt tullete at den skulle vere så dyr. Eg synast òg at den står der Nede liksom. Der hadde det holdt med...Eg trur ikkje folk, joda, folk ser den jo.

Ho hugsar også at det var diskusjonar rundt prisen på skulpturen, og ho er ikkje sikker på om ho synest det var så greitt at skulpturen var så dyr. Ho er heller ikkje sikker på at den er best mogeleg plassert, og eg fekk inntrykk av at det kanskje hadde halde med noko litt billigare og mindre. Ho verka også gi inntrykk av at ein kanskje kunne plassere skulpturen meir slik at den var meir allment tilgjengeleg.

Arrangøren, som er einaste kunstnar representert, hadde dette å seie om skulpturen: “Eg synest det ser ut som ein slik som er henta ut av eit lager, der det står nokre hundre såne. Eg synest eg ser dei der overalt. Men det er sikkert bra, sterilt og likegyldig. Ingen hugsar den”. Kultur- og nærings sjefen, som ikkje jobba i kulturetaten då skulpturen vart sett opp, uttalar også at skulpturen var litt gløymt:

Eg må seie at når vi snakkar om kust- og kulturinstallasjonar, så gløymer eg den.

Den er, heldt på å seie, altså det vart sett ned ein kunstnarisk konsulent når den sjukeheimen vart bygd. Men eg har ikkje noko forhold til den. Den står der og den vert nokon gong gløymt. Men vi har sett opp to kunstinstallasjonar no i sluseparken, no i dei siste åra, som begge vart opna i sommar. Dei er jo direkte knytt til Lunde som stad. Og sjølv om dei er fin eller stygg, så trur eg at folk flest vil representere seg dei nærmare, altså mot dei kunstverka, enn den som er på sjukeheimen. Så eg skjønar at folk kan meine litt forskjellig om den. Men den er jo ganske kul då eigentleg.

Ho seier at dei andre kunstinstallasjonane i sluseparken, som eg har nemnt tidlegare er knytt til Lunde som stad, derfor vil folk identifisere seg meir med dei enn med skulpturen utanfor sjukeheimen. Men ho synest skulpturen er kul. Skulpturen var bestemt av ein kunstnarisk konsulent. Det kan vere med på å distansere eigartilhøve mellom kunstverket og folket. "Audun" er sikker på at mange kunstverk i det offentlege aldri vert lagt merke til:

...(..).. sikker på at det er veldig mange kunstverk som er der ute eigentleg aldri vert lagt merke til, dei sklir litt inn og vert ein del av kvardagen eigentleg, faktisk. Eg er sikker på at det er mange kunstverk i Norge som folk ikkje kan gjengi så veldig godt eigentleg, på grunn av at det har vorte ein vane. Det er som butlaren på julaftan, det er ingen som veit kva for hovud han snublar i, i det skinnnet.

Offentlege skulpturar vert ifølgje "Audun" ein del av det vante, og så gløymer ein dei. Skulpturen utanfor sjukeheimen i Lunde verkar vere lite omtala, litt gløymt og lite sett pris på av lokalbefolkninga. Skulpturen hadde ingen lokalforankring, og det var ingen som identifiserte seg med han. Det kan vere at den offentlege kunsten i seg sjølv ikkje er så veldig viktig for folk, og at kunstverket raskt vert ein del av det vante. Det skal likevel ikkje mykje til før det kjem kritiske røster når ein snakkar om kunst i det offentlege.

Du tåler meir om du har oppsøkt det sjølv

Dei fleste verkar å ha ei førestelling om kva som eignar seg som kunst ute i det fri.

Er det då slik at ein som kunstnar bør tilpasse seg kva “folket” vil ha? Eller endrar denne smaken seg når kunstverket ikkje lenger er noko framandt? Er det andre krav, eller førestellingar til kunst i galleriet?

“Bertine”, som har ei høg stilling i det private næringsliv, er meir open for at kunsten på galleriet kan vere smalare:

Eg trur det er meir opent i eit galleri for at ting kan vere mykje smalare, og kanskje mykje meir provoserande enn det som du, fordi at då oppsøkje du det sjølv. Mens det som skal vere ein del av vår felles omgivnad, det vil ein kanskje ikkje verte støtt av, eller verte så veldig provosert av, eller utfordra av trur eg. Det skal helst vere greitt for dei fleste og sånn minste felles multiplum. Eg trur du tåler meir dersom du veit at dette her er noko som du har oppsøkt.

“Bertine” seier at offentleg kunst skal vere ein del av vår felles omgivnad. Det er kanskje fordi offentleg kunst ofte vert permanente inngrep i omgivnadene. Dermed så vil ho helst at det skal vere noko som alle kan kjenne igjen, og som er moralsk akseptert. “Oline” seier òg at Galleri er for dei som har ei interesse for kunst: “Galleri, der er det for spesielt interesserte, som går dit for å sjå den og den utstillinga. Og ehh.. Det som er meir sånn offentleg. Det bør helst, i alle fall vere noko som tiltaler alle”. Dette viser at informantane har ei haldning til kunst som seier at offentleg kunst er ein del av allmenta på ein heilt annan måte enn annan kunst innafor kunstinstusjonen sine rammer. I allmenta spelar “kunst for kunsten sjølv” lita rolle. Offentleg kunsten bør vere noko som fell i smak hos dei fleste, medan galleriet vert ein del av kunstverda. “Liv”, som er byggingeniør, snakkar om ei forventning til kunsten i galleriet. Ho seier: “Du har kanskje ei forventning om at når du kjem i eit galleri, så skal det vere,...Ja, så skal du kanskje ikkje forstå kunsten eller... Ja, noko der på ein måte”. “Liv” tenkjer seg at det er ein viss type kunst innanfor kunstinstusjonen, og det er ein meir utilgjengeleg kunst. Det er

slik kunst som ho ikkje klarar å relatere seg til. “Nikolai” trekk òg fram at galleriet er for dei som er spesielt interesserte i kunst:

Ja, for i eit galleri så går kanskje meir dei som er spesielt interessert og ser kunsten, men i det offentlege rom så får du alle typar mennesker som ser det, og då får du både interesserte og ikkje interesserte. Da får du grasrota, kommentarane, og som regel er mange negative...()

Men når ein stiller ut i det offentlege får ein ifølgje “Nikolai” grasrota, og då er mange negative til kunsten. Episodar der offentleg kunst har skapt bråk har ein sett fleire eksempel på, utan at skulpturane har vore av ein umoralsk karakter. Møte mellom kunst og folk kan likevel vere på tvers av verdiar. Når du til dømes går i Vigelandsparken på sommaren kan du høyre summing av tyske turistar som lovpriser dei vakre nakne skulpturane, og summinga av amerikanarar som ikkje forstår at det kan vere lov å vise fram slik nakenkap i det offentlege. Når kunst møter folk, eller kunst møter stad, skjer det eit møte mellom ulike verder av reglar, verdiar og konvensjonar (Becker 2008). Det vert fort kjensler inne i biletet når ein snakkar om offentleg kunst, nettopp fordi det er snakk om lokale verdiar, haldningar og symbol som er knytt til ein stad. Desse verdiane og konvensjonane er ikkje noko fastsett, men noko som stadig er i endring.

Spørsmålet som dukka opp rundt skulpturlandskap Nordland, og som ein kan stille seg om all offentleg kunst, er om ein må tilpasse seg lokalsmak, stadsidentitet og kulturtradisjonar, slik at eit “minste felles multiplum” godkjenner kunstverket, og kan då den kunstnariske kvaliteten vere i fare (Sæther1995:191)? Eg skal ikkje svare på dette spørsmålet her og no, men det er mykje som tyder på at umiddelbare negative reaksjonar etter ei viss tid endrar seg. Sune Nordgren, tidlegare direktør ved Nasjonalmuseet, utdjupa i ein pressekonferanse rundt eit

offentleg kunstprosjekt i samanheng med KulturbyStavanger, at det er svært sjeldan at ny offentlig kunst vinn umiddelbar aksept blant lokalbefolkninga. (<http://www.kryss.no>). Dermed verkar tid å spele ei rolle i korleis vi ser på, og opplever kunst i det offentlege.

Reaksjonar rundt offentlig kunst verkar ikkje å dreie seg berre om å forstå kunsten, men om å på ein måte akseptere ei endring i omgivnadene som ein er van med. Empty Stores-utstillinga var ikkje eit permanent inngrep i sentrum av Lunde og Ulsteinvik, arrangøren i Lunde kalla utstillinga for eit “halvvarig kunstgode”. Arrangøren fortalte òg at dei einaste som hadde reagert med veldig misnøye over utstillinga i Lunde var ei gruppe med psykisk utviklingshemma, som alle budde i Lunde sentrum. For dei var denne utstillinga eit stort inngrep i deira røyndomsoppfatning. Sentrum var totalt endra, og det skapa kaos og sinne, som resulterte i at dei ropa og skreik til arrangøren når dei såg han.

Blant informantane mine kjem det tydeleg fram ei meining om at ein er mindre open for at kunst som stillast ut utanfor galleriet sine fire vegger skal vere noko framandt som ein ikkje forstår. Det er ikkje kunst for spesielt interesserte. Det er kunst for alle. “Folket” tek på seg ei rolle som ei kritisk allmente, medan kunsten i galleriet er for kunstkjennarar som er interesserte i og som kan noko om kunst.

Kunsten sine reglar

Det er ikkje berre den karismatiske ideologien om eit intuitivt og spontant møte mellom kunsten og publikum som pregar kunstfeltet og kunsten sitt publikum. Det finst fleire mytar som har slått rot både innanfor og utanfor kunstfeltet. Kunstnar og økonom Hans Abbing tek for seg 26 ulike mytologiar som har innverknad på

folk sitt syn på kunsten. Han kallar det for mytologi fordi det er ingen som har behov for å bekrefte eller avkrefte desse mytane (Abbing 2006:31). Bourdieu verkar særskilt opptatt av det som verkar vere reglane til kunsten. Har informantane mine ei oppfatning av ulike reglar i kunstfeltet? Korleis påverkar dei eventuelt informantane sine syn på kunsten og kunstnaren?

Fornekning av økonomien og den “uegoistiske” kunstnaren

Arrangøren i Ulsteinvik opplevde at han vart fascinert av Knut Bry når han leste om han, fordi han hadde gått frå ein karriere der han kunne tene store pengar til å skape kunst om miljøet:

(...).Og så kom Knut Bry og skulle halde ei utstilling hos han Hugo Opdahl, og då hørte eg også om ein del andre prosjekt som han var assosiert med, som han heldt på med. Også var det ting som eg ikkje hadde stussa så mykje over tidligare. Eg hadde høyrte det, ikkje sant? Men no demra det: “å, er det han”, ikkje sant? Og det var blant anna dette her med Empty Stores, som eg hadde høyrte om tidlegare. At han hadde reist land og strand rundt i Norge og fotografert nedlagte butikkar, og fyste gongane eg hørde detta, så tenkte eg: “Dette var fascinerande. Kvifor gjer han dette”? Her må jo han brenne for noko og ville formidle noko. For det er eigentleg ikkje salbar kunst. Men når han hadde denne utstillinga her, så vart eg klar over at han har eit stort namn internasjonalt, det veit eg. Han sa nei til storinntekter når han slutta med motefotografering. Han gav seg når han var på topp, før eigentleg han var på topp. Han hadde mykje meir å utrette. Men han gjekk lei av den bransjen. Han kunne gladleg fortsatt for å få inntekt, ikkje sant? Han bakka ut fordi han ikkje likte bransjen. Det var for sjølvopptatt kanskje. Det var masse ting sikkert der han ikkje likte. Grådighetskultur og masse sånne ting kanskje. Og så vel han då å kjøre prosjekt som ligg hans hjerte nær, og nesten alt det er relatert til miljøet då. Det som han føler. Det gir då meining då. Det liggje på ein måte veldig djupt i han, at det ville han gjere.

Arrangøren fortel om Knut Bry som ein mann som har ofra store inntekter i motebransjen mot eit liv og eit arbeid som ifølgje arrangøren ligg hans hjerte nær. Han framstilte ikkje berre Bry i eit lys som ein som fornektar økonomien, men òg

som moralsk god. Bry vert edel, i det han ofrar seg for å berre arbeide med kunst som gir meining. Han framstilte seg sjølv, og vert framstilt, som ein “selfless artist” og vert dermed òg sett på som nokon som er god eller edel (Abbing 2006:30). Det betyr ikkje at Bry ikkje hadde interesser involvert i kunsten, for det var tydeleg ein politisk budskap i blant anna Empty Stores utstillinga. Det betyr at ved at Bry fornektar marknaden, som det vert framstilt at han gjer, så får han status som ein meir “ekte” kunstnar med “ekte” verdiar, som genuint trur og meiner det han ytrar gjennom kunsten sin. Fleire informantar opplevde kunsten til Knut Bry som lite salbar. “Audun” tenkte det hadde vore fint dersom nokon i Nome kommune hadde kjøpt eit bilete eller to, for å sikre det til bygda og seier: ..(.).“Det hadde vore greitt å sjekka opp pris, men det var jo aldri no tema å selje det”. Han vart overraska då eg fortalte at utstillinga var til sals. “Geir”, som var pensjonist frå Ulsteinvik, seier også: “Det var ikkje intensjonen at han skulle selje det”.

Då eg spurde arrangøren i Lunde om dei hadde hatt sal, fortalde han at dei berre hadde selt nokre bilete til Midt-Telemark næringsutvikling. Det er truleg at det var ei utbreidd forståing at denne utstillinga ikkje var ei sals-utstilling. At folk ikkje oppfatta utstillinga som salbar kan som sagt vere med på å gi Bry ekstra integritet. Kunstnarar som går for det salbare kan fort få skitna til omdømet sitt (Abbing 2006:82). “Bertine” seier dette som døme på ein kunstnar ho ikkje likar:

Altså, sånn type Vebjørn Sand og sånn. Det vert for, altså det er for tydeleg frieri, på ein måte. Det er sånn prostitusjon, på ein måte. Det er litt sånn bestillingskunstfølelse. Det er som at det er for laga for marknaden på ein måte. Det kan vere det er heilt urettferdig. Kanskje det er genuint berre hans måte, men at det er litt pretensiøst på eit vis. Men det er kanskje vanskeleg å skilje kunsten hans frå måten han framstår på, kanskje ein overføre det litt.

“Bertine” kallar kunsten til Vebjørn Sand for frieri og prostitusjon overfor

marknaden. Ho har vanskar med å skilje kunsten hans frå Sand sin veremåte, og meiner han er pretensiøs. Han passar ikkje inn i ideen om “the selfless artist”. Ho har ei oppfatning om korleis ein kunstnar skal vere, og korleis ein som kunstnar skal vere i høve til økonomien. Dei som er skikkelege kunstnarar, dei er store og mystiske og treng ikkje kaste lys over seg sjølv. “Petrus”, som jobbar i skattevesenet, seier dette om ein kunstar som han kjende til:

Det byr meg litt imot når ein kunstnar sjølv byrjar å trekkje fram sin eigen kunst, sånn uutfordra. Også med ein gong du kjem inn døra, så er det “ja, skal du kjøpe”? Det er meir dei uproffe, eller sånne “wannabes”. Det ville aldri desse her store kunstnarane gjort.

Å fremme kunsten sin vert ifølgje “Petrus” nesten noko moralsk forkasteleg. Det byr han imot. Han ser på det som uproft å te seg som ein seljar når ein er kunstnar, og tenkjer at det ville aldri dei som var “ekte” kunstnarar eller store kunstnarar gjort. Det som assosierast med å vere “ekte” innanfor kunstfeltet er å ikkje by på seg sjølv til kundar, eller å fremme seg sjølv. Det er konvensjonar som set reglar for korleis kunsten skal og bør vere og bør oppfattast. Ein av dei store konvensjonane for kunsten er at det skal vere kunst for kunsten sjølv. Alt som har med noko anna enn kunst er med på å senke verdien til kunsten. Det er ifølgje Bourdieu det interessefrie ved kunsten og kunstnaren som lønnast (Bourdieu 1996a:99). Men denne regelen, verkar ifølgje dei informantane som uttala seg om det, berre å gjelde marknaden. Det er også ifølgje Bourdieu marknaden som kunstfeltet særleg søker å unngå. Det kan også verke som om det er informantar med høgare utdanning og dermed truleg ein viss kulturell kapital som har ein forståing av at kunsten og kunstnaren ikkje skal fri til marknaden. Men kunsten skal ifølgje informantane likevel vere dekorativ, positiv og moralsk god. Desse

forståingane om kunsten verkar ikkje vere noko som kjennast motstridande for dei informantane som påpeika at kunsten og kunstnaren ikkje bør fri til marknaden.

Den frie, freske, galne, geniale kunstnaren kan vere kor han vil

Ein av mytane rundt kunstnaren er at talentet til kunstnaren anten er medfødt, eller ei gåve frå høgare makter. Kan ein “ekte” kunstnar klare seg kor som helst?

“Johannes”, som jobbar med bank og forsikring, seier: “Det trur eg at dersom du er ein god kunstnar og klarar å formidle deg, så skal du klare deg uavhengig av postadressa di. Bør i alle fall klare det”. For “Johannes” så handlar det om at du er bra nok. Dersom du har nok talent spelar det ikkje nokon rolle kor du bur. “Martin” seier også: “Er du bra nok, så kjem du fram overalt, uansett”.

Nokre av informantane mine verkar å ha trua på den geniale, originale kunstnaren. Dei trur at dersom ein har dette medfødde talentet så kan ein klare deg kor som helst. Ein “ekte” kunstnar vert òg ofte framstilt som sjølvlærd (Abbing 2006:30). Eg spurde aldri direkte om det, men synest likevel det er rart at ingen nemner at dei store utdanningsinstitusjonane ligg i byane. Det kan verke som at mange ikkje tenkjer over at dei fleste kunstnarar faktisk er utdanna, og mange svært godt utdanna til og med. Min einaste informant innanfor kunstnaryrket er arrangør for utstillinga i Lunde. Han vil helst ikkje at det skal vere eit regime i sentrum som definerer kva du skal gjere og kven du skal kjenne som kunstnar:

Nei, det trur eg ikkje, sånn sett. Eller, for å ta det aspektet isolert. By versus landet, by og bygd, så trur eg det er, det hevdast jo at over 90% av norske kunstnarar både bur og verkar i Oslo og er livredd for å bu for langt frå Kunstnarens Hus, men det trur eg er ein myte. Igjen, tilbake til mekanismar og regime. Dersom det er eit regime, og ei stor mekanisme som fordre at sånn må det vere, for at du skal halde inne med eit nettverk og vere saman med dei rette

menneska og gjere dei rette tinga. Så er det jo tragisk. Då tvingast man jo meir enn å både vere byråkrat og kremmar. Du tvingast til å verte ein apekatt i eit maskineri. Den frie, freske, galne, geniale kunstnaren kan vere kor han vil. Viss han verkeleg er god, så vert han før eller sida, kanskje lagt merke til. Eg har ingen, utan at det på nokon verdens måte kan parerelt førast tilbake til meg. Eg lever eit stille og roleg og godt liv, utan å leggje opp til å verte verdensberømt femti år etter min død. Det har eg ingen ønskjer om heller. Eg puslar berre med mine små tankar og ting, og så får vi sjå kva det vert av det. Om eg får etterlate meg eit godt arbeid, så er eg fornøgd.

Arrangøren meiner at det kunstnariske er i fare dersom det er andre som definerer kva som er legitimt på kunstfeltet, for då vil ein verte ein apekatt i eit maskineri. Dette tolkar eg som at han distanserer seg frå sentrumsmakta. Han ser på dette kunstregimet i sentrum som noko som reduserer kunstnarar til noko ubetydeleg, og som berre gjer det som vert forventa av dei. Dei er ikkje frie, og arrangøren har tru på den frie kunstnaren, som er ein del av den karismatiske kunstarmyten frå romantikken. Ved å peike på strukturar som er med på å skape, eller bestemme, korleis kunsten og kunstfeltet fungerer, så reduserer ein på ein måte kunsten. Kunstsosiologi gjer seg ikkje, fordi det handlar ifølgje Bourdieu om tru. Ved å dekonstruere dei førestellingane som ligg der om kunsten, så dekonstruerer ein på ein måte kunsten, og gjer den om til noko som ikkje er opphøgd, eller heilag (Bourdieu 1991b).

Arrangøren seier sjølv at han ikkje vil assosierast med den galne, frie kunstnaren. Eller kanskje ved å akkurat trekkje seg sjølv inn her, så vil han akkurat vere denne frigjorte kunstnaren som har valt å ikkje relatere seg til det som han kallar for kunstregimet. Kanskje er det akkurat denne karismatiske rolla som gjer at han vel å busetje seg i på ein stad som Lunde, og framleis har trua på at ein kan lykkast uansett kor ein måtte bu. På mange måtar så kan ein jo det også. Mange av

myntane som Abbing listar opp er og motstridande mytar, som lever og verkar på same tid. Det gjer det vanskeleg å halde oversikten over desse myntane. Fordi i det eine augeblikket er det ein som gjer seg gjeldande, og i andre augeblikket er det ein annan myte som fungerer. Samtidig som at det er fleire informantar som trur at ein god kunstnar kan klare seg kor som helst, så er det andre informantar som seier ting som tyder på at bygda ikkje er den lettaste staden å vere kunstnar. Eg skal kome meir inn på dette seinare i oppgåva.

Kunnskap og avmakt

Ifølgje Bourdieu så reproduserast samfunnet gjennom å drive med ei kontinuerlig utøving av symbolsk makt. Denne symbolske makta praktiserast til dømes gjennom skulen, politikken, massemedia, økonomien og rettsvesenet. Det kjempast om å få makt til å konstituere ulike røyndomar, og få andre til å tru på dei ulike røyndomsoppfatningane. Den symbolske makta verkar berre når den anerkjennast (Bourdieu 1996b:45). Ved at folk tilpassar seg til ein underordna posisjon, vil det ifølgje Bourdieu seie at ein viser ei form for anerkjenning (Bourdieu 1995:201). Kva viser seg blant informantane mine? Vil dei vise kjensle av å vere underordna det som vert rekna som ein dominerande legitim smak i samfunnet? Eg skal no sjå på korleis informantane mine tenkjer i høve den karismatiske ideologien, og om å ha kunnskap om kunst.

Det uvisse og den kulturelle godvilje

Undersøkingane til Bourdieu og Darbel (1991a) av museumspublikum ved ulike museum i Frankrike finn dei at fleire av informantane kjenner seg utilpass i møte med kunst- og kulturinstitusjonen. Ein kommentar høyrte i Slottet i Versailles var: "this chateau wasn't built for ordinary people and nothing has changed". Fleire av informantane til Bourdieu ville til dømes ha hjelpemidlar som kunne hjelpe dei med å forstå kunsten og rettleie dei rundt om i museumslokalet (Bourdieu 1991a:49). Mange meiner at for å forstå kunst, må ein ha tilstrekkeleg kunnskap om kunsten. Dersom ein ikkje forstår kunsten kan det fort verte slik at nokon seier at det er fordi ein ikkje vil forstå, at ein er fordomsfull, eller redd for å seie noko

feil. Kva verkar folk i Lunde og Ulsteinvik kunne om kunst? Er dei opptekne av kunst?

Eg er ingen kunstkjenner

“Johannes”, som er bankmann, seier: “Ja, som sagt, så er eg ikkje sånn stor kunstkjenner”. Sett bort frå arrangørane, så sa nesten alle informantane mine at dei ikkje kunne noko om kunst. “Johannes” og fleire forsikra seg gjerne før dei gav eit svar, med å seie at: “Dette kan eg ingenting om”, og dei fleste gjentok det fleire gonger gjennom eit intervju.

“Ingrid”, som yngste informant utan fullført vidaregåande, har vanskar med å svare på fleire spørsmål. I hennar auge er ho ikkje ein av dei som er kultivert. Ho seier: “Ååhh, det var vanskeleg å seie for meg som er så, men æh, nei, da trur eg at ein som er veldig opptatt av det, og er med på mange arrangement og sånn er flinkare å svare på dette enn meg”. Ein av dei eldre informantane, “Geir”, var veldig lei seg for at han var ein så dårleg informant. Han unnskylda seg mange gonger, ville avbryte intervjuet under fleire spørsmål som han ikkje synest han kunne svare på, og heller gi meg namnet til ein som var opptatt av kunst og kultur. Han seier blant anna: “Eg er ikkje nokon flinke kunstkjenner, det er ikkje eg. Det kan godt vere at du ikkje har treffe rette mannen til å uttale seg om dette”. “Geir” var på slutten av intervjuet direkte lei seg.

Informantane såg kanskje på meg som ein som representerte den “legitime smaken” innanfor kunst og kultur. Dei trudde kanskje at eg hadde meir kunnskap om kunst og kultur enn dei, endå eg prøvde hardt å gjere informantane klar over at eg ikkje var ei sånn “kunsstdame”. Dei distanserte seg på ein måte frå meg og

kunstfeltet, og var redde for å verke latterlege eller dumme. Eg trur at det herskar eit dårleg samvit blant informantane mine, knytt til ideen om at kunst og kultur er eit felt ein burde kunne litt om, elles så er ein litt lite danna og kanskje litt bondsk. Ifølgje Bourdieu er kultur i auga til småborgaren kunnskap. Dermed vert det kultiverte mennesket i auga til småborgarskapet grenselaust kunnskapsrikt. Småborgarskapet sjølv slipp ikkje unna angsten over å bomme, eller vise at dei har hol i kunnskapen. Dei kan dermed gjere eit nummer ut av at dei ikkje kan, eller ta avstand frå det dei ikkje kan noko om (Bourdieu 1995:148). Slik trur eg det var for fleire av informantane. Det var også eit problem at informantar ville at andre som var “flinkare” skulle svare. Eg trur dermed at ein del informantar sjølv kjende seg forplikta til å svare “flinkt”, og svara kanskje ikkje heilt kva dei meinte, men ut frå namn på kunstnarar som dei kunne, og som dei opplevde som trygge, i høve til at dei skulle verte dømde ut ifrå kva dei svarar. Denne usikkerheita kan også ha vore ein medgjevande faktor til at informantane i så stor grad føretrekte lokale kunstnarar, som eg var inne på tidlegare.

Dei fleste informantane viste trass usikkerheita si, til det som Bourdieu kallar for ei kulturelle godvilje. Dei avviste ikkje den legitime smaken ved å seie at kunst og kultur var tull, men sa ting som: “Altså eg er jo ikkje negativ til noko kunst då, men at eg kan ikkje kunst”, “Johannes.” Eller, “(.).litt interesserte er vi naturlegvis, men ikkje sånn at vi er nokon sånn kjennar av kunst og sånt”, seier “Geir”, som tidlegare påpeika at han ikkje var rette mannen for å verte intervjuet om kunst. “Unni”, som er lærar, seier blant anna: “ja, så nei, altså det er vanskeleg. Altså eg er eigentleg glad i kunst, men eg kan ikkje så veldig masse om det”.

Annerkjenninga av den dominerande smaken viser seg som ei svak erklæring om

at kunst og kultur er noko som ein bør kunne noko om, og at informantane gir intrykk av at dei har ei godvilje overfor kunst. Ifølgje Bourdieu er småborgaren full av ærbødigheit til kulturen, og ofte kan dette vise seg i ei kjensle av uverdighet overfor den respekten ein ser på det å kunne uttale seg om kunst (Bourdieu 1995:133). Dermed kan det vere mogeleg at eg som intervjuar tvingar fram denne godviljen, i kraft av den posisjonen som informantane kanskje ser for seg at eg som intervjuar har.

Det som eg ikkje likar, det hugsar eg ikkje

Når informantane skulle svare på om det var nokon kunstnarar som dei ikkje likte, valte svært få av informantane å gjere det. Mange informantar svara meir generelt. “Audun” seier: “ Det som eg ikkje likar, det er vel eigentleg berre sånn at eg ikkje bryr meg. Så eg har ikkje festa meg så veldig med det”. Og “Dorthea” seier: “Nei, eg synst det er spanande med veldig mykje forskjellig kunst. Eg kan ikkje akkurat seie at det er noko som eg ikkje likar i det heile tatt. Det er namn som eg ikkje kjem på heilt heller”, og “Martin” seier: “Nei, dei som eg ikkje likar, dei hugsar eg ikkje”. Det var få som ville nemne namn på kunstnarar eller kunstverk, som dei ikkje likte. Eg tolkar det også i tråd med ein kulturell godvilje, og moralen. Informantane skjuler manglar på kunnskap bak slike opne svar. Dei slepp også å ta standpunkt, som vil seie at dei slepp å felle ein dom over kva som dei synest er bra eller dårleg. Ifølgje Skarpenes sidestillast det å felle ein kulturell dom med ei moralsk vurdering (Skarpenes 2007:549). Det kan vere noko i denne egalitære, moralske haldninga som gjer at den første impulsen informantane får når dei skal svare, er å tilsløre alle direkte distinksjonar. Sjølv om dei aller fleste av informantane mine gir intrykk av at dei ikkje likar abstrakt kunst, er det svært få

som nemner kunstnarar som arbeider innanfor eit abstrakt uttrykk. Dette kan også vise til at informantane ikkje har kunnskap nok til at dei hugsar namn på kunstnarar som dei ikkje likar. Det vil vere i tråd med Bourdieu og Darbel sine undersøkingar av museumspublikum. Der kom det fram at fleirtalet av publikum frå dei lågare klassene ikkje hugsar eit einaste kunstnarnamn, grunna deira manglar på fagkunnskap om kunsten (Bourdieu/Darbel 1991a:55).

Altetande kulturkonsumentar?

Sidan mange informantar verka å kunne lite om biletkunst, prøvde eg nokre gonger å spørje meg fram til preferansar, eller distinksjonar innanfor andre kulturelle sjangrar som informantane sa at dei likte å nytte tid på. “Paula” seier: “Eg er litt sånn altetande eigentleg når det kjem til musikk, der eg er veldig glad i å gå på konsert då. Eg kan snakke mye lenger om musikk enn eg kan om kunst eigentleg då”. “Torstein” seier: “Nei, altså eg har mykje forskjellig slags bøker og lesar eigentleg..., Eg er eigentleg bort i mot altetande på bøker”. “Ivar” seier til dømes at han er: ...(..). “Eigentleg er eg altetande når det gjeld musikk, så nær som hardrock”. Lenger inn i intervjuet snakkar “Ivar” om det er noko som han synest manglar av kulturtilbod i bygda. Då seier han: ”Kan vere litt forskjellig, konsertar, sangrar og ikkje berre bankemusikk. Sitte å slappe av og nyte, og at det ikkje forstyrrar så mykje inni, som eg synest mykje av den moderne musikken gjer”. Her viser “Ivar” at han slett ikkje er særleg positiv til moderne musikk. Det kan hende at han ikkje er så altetande som han gir inntrykk av. Eg trur ikkje at informantane er altetande i tråd med eit ideale der ein skal vere fortruleg med ei rekkje ulike kulturelle sjangrar og inntrykk, slik som det gir seg inntrykk overfor Peterson og Kern (1996), og til dels Danielsen (2002). Det kan vere at informantane sjølv trur at

han eller ho er altetande, men eg trur heller at det å seie at ein er altetande er ein form for kamuflasje. Ein slepp ubehaget ved at kanskje “intervjuar” er ein som kan meir om dette enn den som vert intervjuar, som kan føre til at ein “dummar” seg ut. Informantane slepp å gi legitimitet til kva dei synest er bra eller dårleg kunst- og kulturuttrykk. Det vil seie at dei slepp ubehaget ved å felle ein moralsk dom. Eg trur at ideen om ein altetande smak er eit uttrykk for egalitære haldningar, der idealet er at ein open for alt, men i prinsippet så er ein ikkje det. Dermed kamuflerer informantar seg bak eit omgrep som er demokratisk og egalitært.

Hadde eg hatt kunnskap om det

Verkar den ideologiske karismatiske haldninga å vere utbreitt, eller verkar informantane å ta høgde for at ein må ha erfaring og kunnskap om kunst før ein kan få meir ut av kunsten?

“Unni”, som arbeider som lærar, seier at det er mangel på kunnskap om den abstrakte kunsten som gjer at ho ikkje likar han:

....Altså desse her som mala desse her kvadrantane og rundingar. Miro? Nei, er det han som har desse firkantane? Den kunsten som er veldig sånn der former. Det som er heilt abstrakt. Det greie ikkje eg å forholde meg til. Sjølv om eg veit at det er mange som synast det er ganske fabelaktig. Sånne bilete har ikkje eg. Altså eg greie ikkje på ein måte å relatere meg til det. Hadde eg hatt kunnskapane om det så kunne eg kanskje. At du ser, og at du klarar å forstå, men for meg så vert sånne. Det verte berre figurar. Det gir ikkje meg nokon meining, sant. Eg greie ikkje å sjå eller å tolke. Der er ikkje noko eg kan hente ut veldig masse informasjon frå. Dei bileta der ja, er eg ikkje så begeistra for. Nei, det er ikkje eg.

For henne vert abstrakte bilete berre figurar utan meining. “Johannes” seier at han ikkje har vore veldig oppsøkande i kunstkretsar, men at dersom noko fortalde han kva han skulle sjå etter, eller forklarde kunsten så kunne han like den:

Nei, det. Dersom eg vert fortalt kva du kan sjå og får ein forklaring på det, så kan det hende eg kan. Det er jo litt det som er sjarmen med det[kunst], men eg har ikkje vore så oppsøkande i dei kretsar då. Så sånn sett kan eg seie at eg er veldig vide[i smaken] då, men eg må jo verte forklart kva som skjer.

“Johannes” er positiv til hjelpemiddel for å forstå kunsten. “Ivar” har vorte fortalt av ein lokal kunstnar at kvart bilete skal fortelje ei historie, men han synest ikkje det alltid er like enkelt å gripe tak i denne historia: “Etter kva.... har forklara meg så skal eit bilete vere ting som skal fortelje ei historie, som skal liggje i det biletet, men det er ikkje alltid at eg klarar å finne ut den historia som kunstnaren vil fortelje”.

Arrangøren, som på fritida dekkar ein del utstillingar i lokale og regionale avisar, snakkar og om kva han såg på som det mest givande med ei utstilling. For han, som eigentleg var utdanna revisor, var samtalane med kunstnarane det som han synest var det beste. Når han fekk spørje kunstnarane kva dei ville med utstillinga: “Det eg likar er når man får ein samtale med kunstnaren, som gjer at eg forstår kvifor han gjer det han gjer(..)”. Dersom eg trekk linje tilbake til reaksjonane overfor Empty Stores-utstillinga ser ein at dei som forstod utstillinga, fann ho meir givande. I Ulsteinvik var det sånn at etter at det hadde vore debatt om utstillinga i lokalavisa, då var det fleire som vende seg til arrangøren og sa: “no forstår vi kva utstillinga handlar om, og no likar vi det betre”. Dette kan vise at dersom ein har kunnskap om hensikt og budskap, så likar ein også kunsten betre.

“Unni” må forstå kunsten for at den skal gi ho noko som for henne er meningsfullt, og slik er det for dei fleste av informantane mine. Det må gi ei mening, bety noko, eller vere noko som ein kan sjå kva er. Dersom kunsten fell utanfor informantane sine forståingsrammer vert det sett på som meningslaust,

rot eller tull, slik Bourdieu også skildra dei tilskodarane som ikkje hadde kjennskap til dei kodane, som ulike kunstverk var koda med i hans undersøkingar (Bourdieu 1995:46). Men eg tolkar det også som om det er ein godvilje til stades i det informantane seier. Dei avviser ideen om ein ideologisk-karismatisk haldning til kunsten. Dei vedkjenner seg sin mangel på kunnskap om kunsten som ein årsak til at dei ikkje likar ulike kunstformer. Nokre seier at hadde eg berre vorte fortalt kva det handla om, så ville eg sikkert likt det. Fleire uttrykte at dei ville vere interessert i ulike hjelpemiddel for å forstå kva det var som var meininga til kunstverket eller kunstnaren. Dermed betyr det at dei aksepterer den gjeldande haldninga om at kunst og kultur er noko ein bør kunne noko om. Det betyr også at desse informantane underordnar seg røyndomen til den dominerande smaken.

Førestellingar om samtidskunst og moderne kunst.

Når kunsten på ein måte skilte seg i to, og den eine delen vart masseprodusert og kommersialisert, var det ifølgje Bourdieu (1996a, 1995, 1991a) viktig for den andre å gjere seg meir vanskeleg tilgjengeleg. Det vart for ein del av kunstfeltet viktig at kunsten stod i opposisjon til den borgarlege kulturen, og kunsten stilte dermed større krav til publikum. Dette kunstsynet kan ein seie er elitistisk, men det har seg også sånn at den moderne kunsten oppfattast av mange som lite tilgjengeleg. Sjølv om det kanskje ikkje er så alt for fruktbart å spørje ein informant rett ut om kva han legg i omgrep som moderne kunst og samtidskunst, så har eg likevel valt å ta det med som ein del av analysen. Det er fordi det er med på å kaste lys over eit større bilete av informantane sine kunstforståingar, og det kan også vere med på å sjå på kva fagkunnskap informantane faktisk har om kunst. Kva legg folk i

Lunde og Ulsteinvik i omgrep som samtidskunst og moderne kunst? Verkar folk å ha kunnskap om biletkunst?

Sånn rar moderne kunst

Det var ein del av informantane som valte å ikkje uttale seg om kva dei legg i omgrep som moderne kunst og samtidskunst. “Martin”, som er lærar på yrkesskule, seier til dømes: “Nei, eg har liksom ikkje noko meining om det”, og “Lena”, som er pensjonert, seier: “Det har eg ikkje noko forhold til. Har ikkje sett meg inn i”. Det at informantane vel å unngå å svare på ein slik måte, tolkar eg som at dei ikkje er sikre på kva desse omgrepa betyr. Dei vil dermed ikkje seie noko som verkar dumt eller rart. Dei vil heller seie at dei verken har kunnskap eller interesse nok for kunst til å uttale seg, enn å seie noko som kan oppfattast negativt om kunsten. “Lindis” seier: “Moderne kunst er berre heilt sånn ein strek her og ein strek her.(ler) Det trur eg er moderne kunst då”. Eg spør ho om ho får meir negative eller positive kjensler til omgrepa. Då svarar ho: “Nei, ikkje negativt, nei, då er det positivt då”. Slik er det med fleire informantar. Både “Johannes”, “Unni”, “Paula” og “Dorthea” og fleire seier at dei ikkje er negative til moderne kunst eller samtidskunst, eller “kunsten i seg sjølv”, men seier heller at det er berre det at smaken deira ligg ikkje der. Det kan igjen vere at det er eit uttrykk for ein kulturell godvilje. Det kan òg vere at fleire ikkje ville fornærme meg som intervjuar, og heller ville vere positive til det som kan kallast den “legitime” smaken, som dei kanskje såg for seg at eg representerer. Det kan vise til at dei kjenner sin eigen smak som mindreverdig, og dermed gir etter for eit kulturelt hierarki på grunn av avmakt til hierarkiet. “Det er berre sånn det er”.

Når eg spør kva moderne kunst er, så leiter mange informantar etter noko som dei ser på som eit moderne kunstuttrykk, som til dømes installasjon, performance og gjerne rare uttrykk som dei ikkje forstår. “Liv”, som har studert kunst og kulturhistorie på vidaregåande, seier:

Moderne kunst, så tenkjer eg installasjonar, berre. Av ein eller annan grunn så kjem det opp liksom. Men samtidskunst, men nei. Eg trur ikkje, men nei, eg klarar ikkje svare noko meir enn det eigentleg. Av moderne kunst så tenkjer eg sånn, ja og ja kanskje. Kva heiter det? Er det performance det heiter? Sånne ting tenkjer eg på.

For mange er også moderne kunst nærmast bruka som synonymt for abstrakt kunst. Det kan vere at det er vanleg å blande omgrepet moderne kunst med modernistisk kunst, sidan dei blir bruka litt om kvarandre også i kunsthistoria. “Johannes”, som jobbar i ein bank, seier: “Moderne kunst, då ser eg no for meg, at det skal vere minimalistisk og kanskje abstrakt”. “Og samtidskunst”, spør eg. Han svarar: “Ja, det. Det klarar ikkje eg å svare deg”. “Bertine”, som har ei sjefsstilling i ei større bedrift, tenkjer på moderne kunst og samtidskunst som noko som er utilgjengeleg for “folk flest”:

Sånn uttilgjengeleg, sånn “spaca”. Ja, uttilgjengeleg. At det av og til verkar som eit poeng i seg sjølv at det skal vere det. At det skal utfordre og, utan at ein alltid forstår kva. Ein ting er sånne maleri som i dag har vorte gjømt bak ei hylle som er på flyttefot, men som du forstår kva er. Men det som eg oppfattar som moderne kunst er veldig minimalistisk. Du må nesten vite kva det skal vere, og det er ikkje umiddelbart lett å oppfatte korleis du skal forstå det.

Det er for “Bertine” visse kodar i den minimalistiske kunsten som du må kunne for at du skal kunne forstå han. Informantane alt i alt viser at desse omgrepa er noko som dei ikkje har veldig mykje kunnskap om. Det er framandt for dei fleste av informantane mine. Det var fleire informantar som hadde ei meining om kva

moderne kunst var enn samtidskunst. Samtidskunst unnlèt fleire å svare på, medan nokre få tenkte at det var kunst som var laga i vår samtid eller at kunstnaren kanskje var i live. Det viser at det ikkje er ei utbreitt forståing blant “folk flest” at samtidskunst peikar på all kunst laga i vår samtid. Mange av informantane mine verkar også nærmast å ha ei oppfatning av at det figurative måleriet har slutta å eksistere innanfor moderne kunst og samtidskunst, med unntak av nokre få, slik som Nerdrum som dei veit på ein måte er litt utskjelt innanfor kunstinstitusjonen. Nærmast ingen verka å ha kunsthistorisk kunnskap nok til å plassere til dømes moderne kunst til ein kunsthistoriske epoke.

Ny erfaring skapar nye forståingar

Empty Stores-utstillinga vert av arrangørane plassert innanfor samtidskunstfeltet, og eg har valt å nytte meg av denne nemninga i denne oppgåva. Når Empty Stores-utstillinga kom, så var det kanskje ikkje alle som tenkte over at det var ei samtidskunstutstilling. Det var dei av informantane mine som hadde lest på førehand i lokale og regionale avisar at utstillinga var samtidskunst. Men på grunn av at fotografa var enkle figurative bilete, så var det slett ikkje alle av informantane mine som såg for seg at Empty Stores-utstillinga var samtidskunst. Kan denne utstillinga ha hatt noko å seie for folk si førestelling om kva samtidskunst er, eller verkar det ha spela liten rolle?

“Hjørdis”, som er butikkeigar i Ulsteinvik, ser på moderne kunst som noko tull, men samtidskunst som noko skikkeleg, som ho kan sjå kva er:

Moderne kunst er no der dei har laga alt mogeleg ta. Ja, herregud, berre klatta på noko som, sånn som ungene mine har laga i barnehagen. Det er ikkje det. Eg har mykje fint ramma inne som ungene mine har laga i barnehagen. Moderne

kunst det kan no vere alt mogeleg som dei har laga til. Sånn som dei, som ser heilt idiotiske ut som eg aldri ville hatt på veggen. (...) Altså moderne kunst då tenkjer eg på, altså berre sånn, at dei har sveisa i saman noko rart, eller sett saman dorullar, og kallar det kunst. Samtidskunst så tenkjer eg meir på ja noko skikkeleg noko, då tenkje eg meir på noko ein kan sjå kva det er for noko.

Ho var ei av dei som var meir involvert i Empty Stores-utstillinga då ho var i Ulsteinvik. Så det er grunn til å tru at ho har reflektert litt over utstillinga. Ho snakka mykje om det som hadde vore skrive i avisa under utstillinga. Det var bilete av ho i avisa, og ho gav gåve til både Knut Bry og arrangøren. "Dorthea", som er lærar, og som tok med seg elevar rundt og såg utstillinga då ho var i Lunde, har litt den same reaksjonen som "Hjørdis". Ho seier: "Eg synst det er spennande at nokon set noko av det moderne saman til kunst, men det er vel meir.. Men eg er ikkje fullt så glad i det heilt veldig spesielle moderne kunst"...(.). Det kjem fram at ho eigentleg ikkje er så heilt sikker på kva moderne kunst er, endå ho har undervist i kunstfag på skulen. Når "Dorthea" skulle fortelje kva ho la i samtidskunst kom det fram eit anna svar. "Ja, kanskje når eg tenkjer samtidskunst, så er tenkjer eg meir kanskje bilete, meir samansett av noko som eg på ein måte skjønner kva det er for noko".

Det kan verke som om ei oppleving av samtidskunst som informantane forstår, har vore med på å endre fortolkingsrammene for enkelte informantar for kva samtidskunst er. Når publikum får oppleve samtidskunst som dei forstår, så ufarleggjer det omgrepet samtidskunst, og dei får ei annan ramme å putte kunsten inn i. Erfaring, og å verte utsett for kunst, er den einaste måten å endre førestellingar om kunsten på (Sveen 1995:38-39).

Ein legitim eller ein illegitim smak?

Bourdieu hevdar at det som blir sett på som ein legitim smak, er den smaken som får utløp frå den dominerande klassen (Bourdieu 1995, 1991a). I Skarpenes, Saksind og Hestholm si undersøking *Kunnskap og kultur i den øvre middelklasse i Norge* meinte dei å finne belegg for å seie at den legitime smaken til middelklassen i Noreg er den folkelege. Middelklassen er ikkje, ifølgje Skarpenes, opptatt med å gjere kulturelle distinksjonar, men er bunden opp av egalitære og moralske haldningar, som gjer at det er viktigare å vere moralsk god enn å oppnå økonomisk og kulturell kapital (Skarpenes 2007:557). Kva viser seg blant informantane mine? Kva kan seiast å vere ein legitim smak for dei? Kva vil folk i Lunde og Ulsteinvik at kunsten skal vere, og kor viktig er moralen for informantane sine vurderingar av kunst?

Smak og behag

Bourdieu (1995) forklarar folk sine ulike smakar som eit utløp frå habitus. Vi har den smaken vi har ut ifrå vår sosiale posisjon i det sosiale rommet, som vil seie klasse og sosial gruppetilhøyring. Ulik mengde kulturell og økonomisk kapital blir fordelt på dei ulike posisjonane, og ulike klassar og lag har ulik habitus. Dei ulike habitus kan kome til uttrykk gjennom det som verkar som ein einskapleg livsstil og smak, der smaken på ein måte passar til “kven du er” i samfunnet (Bourdieu 1995:34-36). Kva smak for kunst har informantane mine?

Kunsten må gi noko

Eit aspekt ved kunsten og den moderne kunstforståinga er at den til kvar tid skal

vere grensesprengjande, nyskapande og fri. Fleire av informantane er meir positive til at kunsten skal skape samfunnsdebatt, enn at han skal provosere. “Audun”, som jobbar administrativt i ei stor bedrift, gjer greie for kva han legg i omgrepet samtidskunst:

...Berre seie det første som eg tenkte på, utan at det treng å stemme: Provokasjon. Synst det er veldig sentralt i mange sin kunst at dei skal skape debatt og alt dette her, og provose. Det er sikkert viktig det her altså, men du må jo, skal du overgå alt som er gjort nå, må du verkeleg. Det tar jo all energien din, vri hovudet og å finne på noko, og skal du sitte å vere veldig fornøgd når du har klart å skape debatt og harme og kva som helst, så det er det som er målet...(....).

For “Audun” verkar det både vanskeleg og meiningslaust for kunsten, alltid å skulle provosere. Eit problem ved det, er at det er ikkje så mykje som provoserer lenger, og at kunsten ikkje er fri dersom han er skapt på det grunnlaget at han skal provosere. Kunstnarar som driv med provokasjon byr meir på seg sjølv overfor media, for å nå ut med budskapet. Media på si side verkar interesserte i å skrive om provokativ kunst, sidan det kan ha ein “nyheitens interesse”. Det har vore med på å skape eit inntrykk for mange av at samtidskunst er ei kunstform som skal provosere. Dette provokative i kunsten verkar det ikkje vere mange av informantane mine som set veldig pris på. “Unni”, som er lærar, vil ikkje at kunsten skal vere noko grotesk:

Nei, eg har ikkje noko negativ innstilling til [samtidskunst], men eg set meir pris på det som er eldre. Eg veit då vi hold på med det moderne lyrikk og spesielt samtids, der var det enkelte dikt som var fråstøytande, rett og slett, Når det vert snakk om...Det var noko om å skjere nokre strimler av spedbarnsryggen, og salt og kjøtt, nei, det var sånn grotesk altså. Fordi den rører jo seg. Eg veit ikkje.... Ein har heile tida pusha grenser, sant, innanfor kunsten og så tenkjer eg, kor masse lenger kan vi eigentleg kome no før vi bikkar over til det som for meg er grotesk då?

“Unni” vil ikkje at kunsten skal vere noko fråstøytande. For ho går det ei grense. Kva er dette for ei grense? Det handlar ikkje berre om ei moralske grense, men også om kva syn ein har på kunsten. Kva skal kunsten vere? Dersom kunsten skal vere grunnleggjande god, er det då rom for at kunsten skal vere i konflikt med det som er sett på som moralsk godt? Det handlar om konvensjonar. Kva ein ser på som moralsk forkasteleg, og kva konvensjonar som ligg til grunn for haldningane til folk (Bourdieu 1995:194). Ifølgje Lamont (1992) si undersøking er det vanleg å trekkje grenser ut frå ei moralsk vurdering, utan at det knytast mot ein naudsyn folkeleg smak. Dersom det ikkje er rom for det litt ekle, kva skal kunsten vere då? “Unni” fortel vidare om kva ho vil kunsten skal vere:

Nei, altså igjen det at kunsten må gi meg noko og fortelje meg noko. Ja og det er jo litt. Altså alle med si erfaring og bakgrunn og sine tankar har jo forskjellige måtar å sjå på ting, sant? Det er jo igjen, men bra kunst. Altså, det kan vere kunst som imponerer og er flott mala, utan at man nødvendigvis ville hatt det på veggen då. Det er dette det er snakk om då. Kor går grensa mellom kunst og ikkje kunst? Det er jo ein del kunst som har vorte akseptert. Eg har ei venninne som også teke master i kunsthistorie, og vi snakka om dette der for at noko skal vere kunst, så må andre kunstnarar godta det som kunst. Det er ein del ting.... Det er litt sånn flåsete sikkert, men å setje nokre prikkar på eit bilete og kalle det kunst. Det er liksom... Ja, det går no ein sånn grense der. Eg vil gjerne, der må vere eit eller anna spesielt. At ein fotograf har fanga eit spesielt eller annleis motiv, eller at ein malar har, greier å framstille noko på ein spennande måte liksom. Ja, det må litt meir til enn berre streka, rundinga eller prikka. Eg må kunne gjenkjenne det, relatere meg til det. Eg må kunne forstå det då, for at det, eller for at eg skal synst at det er bra kunst.

Ho snakkar om ei anna grense, ei grense for ho om kva som er bra eller dårleg kunst. “Unni” ser ikkje at det som alltid er anerkjent som kunst er det som for henne er bra kunst. For at det skal vere bra kunst må ein kunne relatere seg til det og forstå det. Det må vere noko ho kan kjenne att og som dermed er tilgjengeleg

kunst. “Unni” vil også at kunsten skal vere noko spesielt. Det skal ikkje vere noko ein kan sjå kor som helst. Ho snakkar også om at kunsten må gi ho noko. “Bertine” vil også at kunsten skal gi noko:

Det må gi noko positivt på ein måte, enten med at det har affeksjonsverdi. Altså, eg har eit stort flott maleri som eg arva frå besteforeldra mine, for eksempel. Som hang i bestestova deira alltid, som ikkje nokon ville kome på å kjøpt for alt i verda, dersom eg skulle ut å kjøp det, men fordi at man har ei historie knytt til det. (.) Kunstnarar synst sikkert det er fælt at ein seie det, men det må vere pent på eit vis. Altså eg vil ikkje ha noko som utfordra eller som er ein, politisk kan det nok vere, så lenge ein føle seg heime i det. Eg har ikkje betre ord for det enn at det må gi noko positivt og kanskje litt snilt, men det har sikkert noko med at ein har masse ungar i hus og sånn og vil at det ein omgir seg med skal på ein måte skape ein atmosfære som er god.

Det kunsten skal gi er gode kjensler, i form av minne eller ein god atmosfære i heimen. Kunsten skal vere dekorativ og positiv. At ein tillegg kunsten noko positivt, tolkar eg som at det må vere noko som er moralsk godt. Igjen kan eg vende blikket mot Danielsen sin påstand der informantane samla seg om god kunst som noko som gav ei god og vakker oppleving. Ifølgje Skarpenes, Sakslind og Hestholm si undersøking, så vil middelklassen at kulturopplevingar helst skal appellere til kjenslene framfor intellektet. Det er eit uttrykk for det som Bourdieu kallar for den folkelege smaken. Dei fleste av informantane mine gir inntrykk av at dei ikkje er interessert i at kunsten skal utfordre, eller at ein skal jobbe med å ta inn inntrykk. Det skal vere noko koseleg og gjerne dekorativt å sjå på. Dei vil sjå måleri som dei kjenner att, eller som minner informantane om gamle klassiske bilete som mange assosierer med det som er “ekte kunst”. “Ivar”, som har vore industriarbeidar, men no er pensjonist, seier til dømes: “Det må vere naturen mala slik ein er i røyndomen”. For andre er det også viktig at kunsten er dekorativ og at

ein nyttar biletkunsten som ein del av å skape ein pen heim. “Dorthea”, som er lærar, seier:(...) “Det bør vere på ein måte eit eller anna i biletet som gir meg noko tilbake. Altså det du ser fysisk er veldig likt røyndomen, elles kan det òg vere moro med ein fargeklatt på veggen som kan inspirere og matche interiøret”. “Hjørdis”, som driv butikk, seier også:” Altså det må vere noko som eg likar.(ler) Det må vere, det må passe inn i interiøret”. (ler) Ho verkar vere litt flau over å seie at ho vil at det skal passe inn i interiøret. Det viser at “Hjørdis” har ei oppfatning av at det ikkje er heilt legitimt å tenkje at kunsten er til for å dekorere.

For mange er det viktig at det er noko familiært, som informantane har kjennskap til på ulike måtar. Det kan vere at ein har arva biletet, eller det kan vere at ein kjenner dei som har måla bileta. “Lena”, som er pensjonist, seier:

Ja, det skal i alle fall ikkje stå til tapeten, for å seie det sånn.(ler) Eg veit ikkje. Eg kan ikkje akkurat svare på det der. Eg har ganske mykje hengande på veggane, men det har vært ofte av folk som eg har kjent, som har malt. Så det går vel meir i den gata.

Andre presiserer at dei må ha noko konkret, som også er familiært, å setje seg i høve til. “Torstein”, som jobbar i kommunen, seier: “Eg likar nok bilete med eit motiv, og eg likar at eg har noko konkret å forholde meg til”. “Johannes”, som jobbar i bank, seier: “Eg bør kunne identifisere enten landskap eller person”, og “Geir”, som er pensjonert elektrikar, seier: “Eg likar helst motiv eg”. Fleire informantar blandar omgrepa figurativt, abstrakt og motiv. Dei tenkjer ikkje at alle bilete har motiv. Her har informanten bruka det som eit uttrykk for at bileta er figurative.

Kva gjer at noko er "bra" kunst?

"Audun", som jobbar administrativt i ei stor bedrift, er opptatt av handverket. Det gjeld òg abstrakt kunst. For han er det viktig at ein kan skilje mellom om det er nokon som meistrar faget sitt, eller om det er ein treåring som har laga kunsten:

Eg er veldig opptatt at det skal vere bra handverk. At eg likar det eg ser, det som folk kan. Det er veldig forskjell på det som folk kallar smørjeri. At du ser om det er en treåring som har gjort det, for det finst mykje fint handverk der ute. Det er målestokk i det, at det kan, greier å lese ut at det her er en person som mestrar faget sitt, teknikken eller kva som helst. Det er veldig, det er eigentleg ganske fort å sjå, sjølv om det ikkje er ei klar grense, men du dannar deg fort eit bilete av det. Er det proft eller er det tilfeldig?

"Audun" meiner å kunne sjå kva som er proft eller tilfeldig. Han er driv også med ymse handverk på fritida si. "Bertine", som også jobbar administrativt i ei stor bedrift, seier at ho trur det er meir tilfeldig kven som vert store kunstnarar:

For det er jo ein veldig subjektiv ting, kva som er bra kunst. Det som kanskje vert selt for mest pengar, det er ikkje alltid det som gir meining. Altså denne Damian Hirst utstilling ut på Flø, med diamant hovudskallar. Kven er det som seier at det er så fantastisk at det fortener masse merksemd, og millionar av kroner? Altså, eg trur det er ganske tilfeldig om du vert ein del av ein hype, så har du på ein måte gjort det. Medan, for eg trur ikkje alltid at det, altså ein rein sånn teknisk kvalitet, eg trur ikkje det er det som er avgjerande.

Ho ser at det som er selt for mest pengar ikkje alltid er det som gir mest meining, og at teknisk kvalitet heller ikkje er avgjerande for at du vert ein stor kunstnar.

"Ingrid", som har hatt litt ymse arbeid etter at ho slutta på yrkesskulen, seier:

Ååhh, veit. Akkurat det har eg ikkje peiling på, så det. Eg synst det er veldig mykje rar kunst ute på marknaden, som eg ikkje synst noko om. Men eg har ikkje peiling på det, så eg kan heller ikkje bedømme det sånn. Ja, ser eg eit bilete som eg ikkje synst noko om, så ville eg kanskje gitt 200 for det, men så er det kanskje verd 200000. Så det er liksom...

For mange er det vanskeleg å skjønne kvifor eit bilete som dei ikkje i det heile tatt

erkjenner som bra kunst, skal ha ein høgare verdi, enn noko som er til dømes er veldig teknisk bra måla. Fordi ein ikkje kan forstå kva kunstnariske kvalitetar som gjer at eit bilete til dømes er meir verd, så trur ein at det er dei bileta som er meir utilgjengelege som er meir verd. Slik er det også til ein viss grad i kunstfeltet. Innanfor ideen om den autonome kunsten, så er det den interesserfrie kunsten som er mest verdsett. Dermed kan dei villaste påfunn verte dei som er sett på som mest fornuftige (Bourdieu 1996a:99). Dei villaste påfunn er ikkje alltid det som verkar mest fornuftig for eit publikum. "Bertine" til dømes, verkar ikkje å setje pris på Damian Hirst utstillinga.

Dei fleste av informantane vurderer kunsten ut ifrå kjenslene. Kva dei likar og ikkje likar der òg då. "Dorthea" seier:...(.)"Når eg ser eit bilete, så er det meir følelsen eg får akkurat der og då". "Torstein" seier: "Nei, det vurderer eg, heldt eg på å seie, på mest. Altså bra eller dårleg kunst for meg er jo på ein måte, likar eg det, eller likar eg det ikkje". Medan "Martin" seier: "Nei, det er som ein seier, det du likar, det går på smaken, som du føler for sjølv. Så det er veldig vanskeleg det. Nokre bilete fell du for liksom".

"Elias", som jobbar i bank, gjer seg eit stort poeng i å ta avstand frå heile kunstfeltet. Dette gjer informanten ved å kritisere det som han ser på som representerer abstrakt kunst, og prisen som for han representerer det som han trur biletet er verd:

Pablo Picasso og alt sånn, det synst eg vert for mykje strekar. Verdien kan vere der, men utgangspunktet, aldri i verda om eg hadde hatt femti millionar på bok, så hadde eg ikkje kjøpt eit Picasso bilete.

Det er vanleg å mistolking korleis det ville vere å ha mange millionar på bok. Ein

set seg ikkje inn i korleis det ville vere å ha råd til eit Picasso måleri. Ein ville ikkje kjøpe eit Picasso bilete dersom det var dei einaste pengane ein hadde. Grensenytten varierer med kor mange pengar ein har (Bourdieu 1995:189). Picassobiletet *Nu au Plateau de Sculpteur* vart nyleg selt for 600 millionar kroner, som er ny rekord for eit Picassomåleri.

Eit anna problem som dukka opp for informantane var klassifikasjonar og omgrep. Mange av informantane var usikre på kva som vert rekna som kunst og ikkje kunst. Eit døme på det er når eg spurde informantane mine om dei nokon gong hadde kjøpt biletkunst. Ein del vart litt usikre, og undra seg over om det dei har kjøpt kan kallast kunst. Kor eksklusivt må det vere for at det er kunst? Må det vere signert for at det er kunst? "Ingrid" viser stor usikkerheit om det ho har kjøpt faktisk var kunst:

.... Ja, kva var det siste bilete eg kjøpte? Nei ikkje sånn... Jo, det er vel signert faktisk. Men ikkje noko sånn kjempedyre bilete. Det har eg ikkje gjort. Det er vel 1600 som er det dyraste. Det er ikkje sånn. Nei, æh. Kva går under kunst heldt eg på å seie? Sånn, når du kjøper av ein kunstnar liksom, eller?

Dei fleste av informantane mine som har kjøpt kunst, påpeikar at dei ikkje har kjøpt noko dyrt, eller at dei berre har kjøpt trykk. "Torstein" seier til dømes: "Nei, det er noko tresnitt, ikkje noko utover det". Det viser at mange har ei førestelling om at det som er sett på som "ekte kunst" er meir eksklusivt og utilgjengeleg. Dermed er trykk, som mange påpeikar at dei har kjøpt, ikkje like originalt og "ekte" som til dømes eit måleri. Det viser også at informantane finn seg i at det er noko som vert sett på som ein meir legitim kunst, medan trykk og kunstplakatar er meir billege kopiar.

Den allmenne smaken som eg finn hos informantane mine går på det som ein informant kalla for det tradisjonelle synet på kunst. Slik som “Bertine” og andre skildrar sitt høve til kunst i heimen, får kunsten ein praktisk funksjon som noko som skal skape god harmoni, hygge og vere pen å sjå på. Det er det familiære, nære og kjente som er viktig. Det samsvarar også til dels med Skarpenes, Saksliind og Hestholm si undersøking der dei finn at middelklassen sin legitime smak er den folkelege. Det kan verke som om den folkelege smaken er den som er mest utbreitt hos informantane mine. Men betyr det at det er den smaken som er den legitime? Sjølv om dei fleste omfamnar ein såkalla folkeleg smak, viser også dei fleste, som eg har vist tidlegare ein kulturell godvilje. Fleire informantar viser respekt for at det er viktig å ha kunnskap om kunst og kultur, og nærmast skammar seg når dei ikkje kan. Nokre informantar held seg tilbake når dei skal svare, andre ler eller vert irriterte. Det tyder ikkje på at dei ser på sin eigen smak som legitim. Det tyder snarar på at dei er klar over at det som dei likar ikkje er det som er anerkjent som ein legitim smak. Det at informantane viser motstand kan og seie at dei gjennom motstanden sin også erkjenner desse verdiane. Ved at den såkalla “legitime smaken” vert forneakta, så vert han og halde i live. Ein må på ein måte fornekte han for å gi legitimitet til sin eigen smak. Ingen vil vel seie at ein sjølv har dårleg smak. Ein vil heller ikkje seie at naboen har dårleg smak.

Ei anna side ved at kunsten blir skildra som noko som skal gi publikum noko, er at kunsten vert noko som er til for å tene sitt publikum. Problemet med det er at den moderne kunsten, og spesielt samtidskunsten, gjerne vil ha eit aktivt publikum. Kunsten vil også krevje noko av publikummet. Den vil ikkje berre gi. Det er i møte mellom kunsten og publikum at kunstverket får si meining. Det gjer møtet mellom

kunsten og publikum nærmast til eit umogeleg møte. Det andre paradoksale ved denne måten å ville ta inn over seg kunsten på, er at dersom kunsten alltid skal vere tilgjengeleg og koseleg, så vil ein heller aldri få meir kunnskap om det som ein del av informantane hevdar at dei i utgangspunktet ikkje forstår fordi dei manglar kunnskap om det.

Alder, utdanning og identitet

Kva vi likar seier noko om kven vi er. Det er vanskeleg å skilje smaken frå identiteten. Enkelte informantar snakka om seg sjølv som sin smak. “Nikolai”, som driv målarbutikk og er ein aktiv kunstkjøpar, men ikkje er ein aktiv besøkjer av kunstutstillingar i distriktet. Han skil seg litt ut overfor dei andre informantane. Han identifiserer seg meir med sin kunsts smak og tek avstand frå den meir gjeldande smaken på bygda:

Eg har Jens Johansen, som eg har kjøpt ein del frå og så Ingrid Sitter har eg alltid vore fascinert av, og ho har eg berre kjøpt eit bilete av. Det er ikkje noko sånn landskapskunst for å seie det sånn. Det er ikkje meg. Det er nonfigurativt. Det er detta er meg, ferdig med det.

Han er ikkje for sånn landskapsmåleri, det er ikkje det han ser for seg at han er. Andre informantar knyter også sin smak til stil. Eg spør “Ingrid” kvifor ho er så positiv til samtidskunst. Ho seier: “Det er min stil då. Nei, eg har ikkje så mykje meir. Nei, det vert berre på grunn av at det er litt min stil, mykje av det”. “Ingrid” er yngste informant. Ho ser på seg sjølv som moderne og identifiserer seg meir med eit moderne uttrykk. Sjølv om ho ikkje kunne så mykje om kva ulik kunst handla om, såg ho for seg at nyare kunst var meir henne enn sånn “romantisk kunst” som ho kallar det.

“Oline”, som er i sekstiåra, knyter smaken sin til alderen sin. Ho seier: “Nei, då må det[kunsten] vere litt forståeleg. Dersom det er veldig sånn abstrakt, rar kunst, så er eg ikkje noko begeistra for det, men det er kanskje aldersgruppa mi. Eg veit ikkje”. Det var også sånn at andre yngre informantar såg på seg sjølv som gammaldagse når dei likte eldre kunst. “Dorthea som nettopp hadde fylt 40 år seier: “Eg er ikkje fullt så glad i det heilt veldig spesielle moderne kunst, kanskje litt gammaldags”.

Ifølgje Danielsen og kan det verke som at dei eldste aldersgruppene er dei som oppsøker mest konsekrerte kunstnarar på til dømes Nasjonalgalleriet, medan yngre grupper ser meir moderne kunst som på Astrup Fearnley Museet for Samtidskunst. Dette kan ha noko med å ville konstruere ein sosial smak til å passe til aldersgruppa si (Danielsen 2006:62-63). Dermed kan det vere at det å like eldre kunst assosierast med å vere ein del av ei eldre aldersgruppe. Ei anna tolking av Bourdieu er at kunstproduksjonen endrar seg raskare enn kunstforståinga. Dermed vert det eit mistilhøve mellom dei. I den postmoderne kunstforståinga kan i prinsippet alt vere kunst. Det finst ikkje mange klare kriterier for kvalitet. For publikum kan det vere vanskeleg å setje lit til fagkunnskap som seier at noko er bra kunst ut frå vurderingar som publikum ikkje forstår. Derfor vurderer ein kunsten ut ifrå gamle forståingsmåtar, som gjer at meir tradisjonell kunst er det som fell mest i smak (Bourdieu/Darbel 1991a:43-44). Informantane mine verkar i stor grad, uavhengig av yrke og utdanning å distanserer seg frå det som ein ville kalle den smaken som er sett på som den legitime i samfunnet. Dermed har mange av informantar mine ein smak som seier noko om kva det vil seie å vekse opp og bu på desse tettstadene i Noreg. Desse smakane reproducerer seg også

ifølgje Bourdieu, og ein kan sjå ut ifrå undersøkingar av sosial mobilitet i Noreg at både yrke og utdanning har ein tendens til å verte vidareført til neste generasjon (Hjellebrekke/Korsnes 2006). Eg har ikkje fokusert veldig på kva ulik utdanning dei ulike informantane har, heller ikkje på kva yrkesgruppe dei høyrer til. Alle dei ulike informantane over, som “Ingrid”, “Nikolai” og “Oline” har ingen, eller svært lite utdanning. Dei er og har vore arbeidande sidan ungdomskulen eller folkeskulen. Eg finn lite variasjon i materialet mitt som kan peike på kor stor rolle utdanning og yrke spelar i høve til smaken til dei ulike informantane. Det kan vere at dersom eg hadde gått djupare til verks for å kategorisere dei ulike informantane ville finne større variasjonar. Det kan også vere at dersom eg hadde hatt fleire informantar så hadde det kunne kome fram eit tydelegare mønster. Det kan verke som om det å høyre til i det lokale samfunnet og miljøet spelar ei større rolle på smaken enn kva utdanning dei ulike informantane har, eller kva yrkesgruppe dei kjem frå. Det kan vere at ein ikkje får opparbeidd seg tilstrekkeleg kulturell kapital på bygda. Eg trur ikkje det er ein habitus forankra i det som Bourdieu kallar for ein naudsyn smak, men heller at dei har ein habitus forankra i tilgjengelegheit til kunst og kultur. Dermed kan det verke som om skiljet mellom by og land er viktig for kva smak enkelte har.

Moralske vurderingar

Er moralen ein viktigare, eller like viktig distinksjon som kulturelle og sosioøkonomiske distinksjonar? Ifølgje Lamont (1992) legg Bourdieu alt for mykje tyngde på kulturelle distinksjonar i sine undersøkingar. Ho finn i si undersøking at ein nesten like ofte trekkjer moralske grenser som kulturelle og sosioøkonomiske

hos den franske middelklassen, medan dei amerikanske informantane oftare trekte moralske grenser enn sosioøkonomiske og kulturelle grenser (Lamont 1992:5). Ifølgje Skarpenes, Sakslind og Hestholm (2007) si undersøking på ein norsk middelklasse, må kulturelle vurderingar vaskast i moral, og det å felle kulturelle smaksdommar likestillast med å felle ein moralsk dom. Eg ser at informantane mine gjerne vil at kunsten skal vere moralsk god. Kor viktig verkar moralen vere for folk i Lunde og Ulsteinvik si vurdering og forståing av ulik smak?

Etter mi meining, så er det ikkje noko som er bra eller dårleg

Korleis vurderer folk om noko er bra eller dårleg kunst? Mange av informantane hadde problem med å setje ord på kva som er bra eller dårleg kunst for dei. "Liv" seier:

Det klarar eg ikkje å vurdere. Etter mi meining så er det ikkje noko som er bra eller dårleg. Det er liksom. Det kan. Altså nokon kan synast den type kunst er fin å sjå på, som gir dei noko, medan eg synst det ikkje gjer det. Det er ikkje dermed sagt at det er dårleg for det. Ja, noko sånt no, tenkjer eg.

Ho vil ikkje seie at dersom nokon likar det ho ikkje likar, så er det dårleg. Skarpenes trekkjer fram korleis ein som nordmann går langt for å framstille sin smak som gjennomsnittleg, og at det er viktig å ikkje skilje seg ut (Skarpenes 2007:550). "Petrus" skildrar nærmast ein moralsk kamp med seg sjølv, der han tek seg i å vere "snobbete". Han klarar ikkje å identifisere seg med delar av kulturen til folk der han bur og folk i familien, men han vil ikkje vere den som rakkar ned på dei som likar det han ser på som dårleg:

Det er eit eller anna med kva kjenner du deg igjen i.. Er detta meg, eller er det ikkje meg? Eg klarar ikkje å sjå for eksempel Mot i Brøstet. Det meiner eg er, då harselerer eg med broderen og moderen. Ja, og så tek eg meg sjølv etterpå, "det går ikkje ann å seie, det er for snobbete" og så du skal, ja folk likar Vikinggarna og

folk likar.. Det er for dumt å heve hovudet fordi du er meir på Pink Floyd og Kate Bush. Der er jo folk som synast det er heilt topp med Vassenggutane. Men eg assosierer meg ikkje med Vassenggutane. Eg tenkje farken, detta er low altså, detta gidd ikkje eg. Men så. Dei som fær på ein sånn konsert, dei storkosa seg. Du kan ikkje seie at det er elendige greie. Det må jo vere utruleg morosamt dersom dei synst detta er ok. For eg teke meg i å vere litt snobbete sjølv, og kanskje litt belærande også. Dersom eg seie til moderen, “drit og dra, detta er. Må ikkje kaste bort tida på dette”. Eg ser jo eigentleg at ho sit der og storkosa seg, og flirar og greier, og eg tenkjer at enklare humor enn detta vert det ikkje. Det er flaut eigentleg, ikkje sant? Men det å ha ein sånn belærande haldning til dette, då tenkje eg av og til at det er meg det er noko gale med altså. Kvifor skal eg seie at detta er betre enn detta. Dersom nokon annan meiner genuint at detta er bra.

For “Petrus” handlar det om kven han er. Det er identiteten hans som speglast i hans smak. Det er dermed ikkje alt han vil identifiserast med. Med smaken, slik som Bourdieu skildrar han, kjem også avsmaken (Bourdieu 1995:249). “Petrus” har ein avsmak for enkel humor på tv, og dansemusikk. Han synest at *Mot i Brøstet* er flaut. Det er likevel sånn at det kan verke blærete å stadig skulle dømme andre etter sin smak, og det å vere åndssnobb vert sett på som noko ein ikkje bør vere. Både i Skarpenes, Saksind og Hestholm, og Lamont sine undersøkingar finn ein tydeleg at mange ikkje ser på folk som framhevar seg sjølv som eit positiv kvalitet. Desse egalitære haldningane gjer det på ein måte uanstendig å ytre kulturelle distinksjonar. Ein vil heller ha “ekte folk” med jordnære haldningar, enn folk som er betrevissarar. Derfor blir det slik at “Petrus” nærmast slit med preferansane sine, for det å felle ein kulturell dom er som å felle ein dom over eit menneske (Lamont 1992:125, Skarpenes 2007:549). “Bertine” synest at det verkar meningslaust at nokon andre skal definere kva som er bra og kva som er dårleg:

Altså det som ein opplever som ei god kulturoppleving, det er jo heilt subjektivt. Kvifor skal nokon andre få definere at det som du likar, det som du synst er bra, det som gir deg noko, ikkje er så bra kultur. Det er no meningslaust. Fordi at

poenget med kultur må no vere det at det gir noko på eit vis. Enten det er oppleving, eller at det utfordrar deg så du utviklar deg, eller at det skapar engasjement eller at det skaper ein stemning. Det at ein på ein måte skal inn og rangere og vurdere og seie at det som nokon likar er bra og det som andre likar er ikkje bra. Kvifor skal ein det? Men ein gjer det då. Men det er jo dei som sit med definisjonsmakt, trur eg.

“Bertine” trur at det er nokon som sit med definisjonsmakt til å vurdere kva som er bra eller dårleg, og ho rangerar sjølv det som for ho er bra eller dårleg. Det er lett å sjå likskapane mellom mi undersøking og Skarpenes, Sakslind og Hestholm, men eg ser at sjølv om det er vanskeleg å felle smaksdommar, så gjer ein det, og det gjer også informantane mine. Vi lever i eit veldig egalitært samfunn og har fått desse verdiane inn med morsmjølka. Eg vil påstå at dei på mange måtar er ein del av den norske habitus. Moralske og egalitære haldningar verkar også å vere sterkare ute i distrikta enn i byen. Lamont finn i si undersøking at ein hyppigare trekk moralske skiljelinjer i distriktet enn i dei meir urbane strøk (Lamont 1992:132). Det er likevel grunn til å tru at desse haldningane er i ferd med å verte svakare. Lamont finn at informantane i både Frankrike og Amerika verkar verte meir materialistiske, og at det er truleg at sosioøkonomiske skiljelinjene vil gradvis auke i omfang (Lamont 1992:85-86). Det er truleg at ein også i det norske samfunnet vert påverka av den “nye” forbrukarkulturen, og at det vil vere med på å svekke noko av dei sterke egalitære haldningane.

Sentrum og periferi

Oddrun Sæter nyttar seg av Bourdieu for å prøve å forklare reaksjonane rundt Skulpturpark Nordland. Ho tenkjer seg at det handlar om det Bourdieu kallar for “hendelsnes sentrum”. Den fysiske tilgjengelegheita til kulturkapitalen sitt sentrum spelar ei rolle for korleis ein reagerer på kunstverket. Det vil ifølgje Sæter spele ei rolle kor mykje kulturkapital det er i eit område, og dess meir kulturell kapital, dess meir vil det utvikle seg, men dersom ein har veldig lite kulturell kapital i eit område, vil det ifølgje Sæter vekse opp ein større motstand mot den rådande kulturelle kapitalen i sentrum (Sæter 1995:188). Eg har tidlegare påpeika at det verkar vere lite kulturell kapital på bygda. Men kor mykje motstand mot kapitalen i sentrum verkar det vere på bygda? Eg skal no vidare sjå på ulike førestellingar rundt bygd og by.

Førestellingar rundt bygd og by

Sentrum og periferi har som sagt vore viktige kulturpolitiske skiljelinjer. Men det har også skapa seg egne førestellingar om kva verdiar og haldningar som på ein måte høyrer til bygda, og kva som høyrer til byen. Kva førestellingar finst rundt sentrum og periferi? Korleis verkar sentrum og periferi inn på kva syn informantane har på kunst og kunstnarar? Finst bygdedyret, og påverkar det i så fall folk sitt syn på kunsten og kunstnaren?

Bygdedyret handhevar janteloven

Informantane har fått spørsmål rundt korleis dei ser for seg at det er å vere kunstnar på bygda, og om folk på bygda vurderer kunsten annleis enn folk i byen.

“Dorthea” svarar at ho trur at nokre folk på bygda har negative kjensler til det å vere kunstnar på bygda:

.....(..) Blant nokre så trur eg dei ser at det her det er liksom litt tøys. Nokon trur eg ser på det litt på bygda, her at det er ikkje liv laga. kvifor kan dei ikkje berre ha ein ordinær jobb, ikkje drive med kunst? Nokon ser ikkje nytta av det, trur eg. Det er litt meir mennesketypane trur eg, meir enn by og land.

Ho trur ikkje alle ser ei nytte av kunsten. “Liv” trur at det som er avgjerande for om du får aksept som kunstnar i lokalsamfunnet, er avhengig av kva type kunst du lagar:

Det er nok litt sånn. Det er nok sikkert vanskeleg for ein moderne kunstnar, eller samtidskunstnar eller kva du vil kalle det, i ei bygd, sånn å klare seg og få anerkjenning der. Framfor ein type kunstnar som Bjørgum¹⁵, for eksempel, som eg har kjøpt bilete av. Ja, han er ein sånn. Han er på ein måte godkjent, og folk kjøper kunsten hans, og der det er på ein måte litt sånn. Ja, det er nok noko sånt. Ja. Kva er det det heiter, manglar ordet her no..- Ja, kall det jantelov på ein måte. Det at du må ikkje skilje deg for mye ut i ei bygd utan at det vert stempla som rart, eller kva det måtte vere. Eller at du prøver å stikke deg frem for mykje ved å ha for spesiell kunst i det tradisjonelle synet på kunst då. Ja, altså. Ja, så eg trur det er lettare å få anerkjenning på større stader då, enn i ei bygd, dersom du har litt annleis kunst enn vanlege bilete. For eksempel av vanlege motiver. Utan at noko er annleis, men i folk sine augne så vert det på ein måte det.

Det er ifølgje “Liv” lett å få eit stempel som rar på bygda dersom ein lagar annleis kunst, enn det som “Liv” kategoriserer som “vanleg” kunst på bygda. “Ivar” tenkjer også at kva type kunst du lagar er viktig. Han seier: “Ein som malar ting ikkje folk kan forstå, er betre for ein som driv i en storby”. Det kan vere at det er viktigare på bygda å ikkje skilje seg ut, sidan tilhøva er så små. Ifølgje Skarpenes vil som sagt

¹⁵ Refererer til tidlegare fotnote 7.

nordmenn helst vere gjennomsnitt, og har dermed nærmast ein trong til å ikkje skilje seg ut (Skarpenes 2007:550-551). Men det kan òg vere som sagt tidlegare, at folk identifiserer seg meir med den typen kunstnarar som har aksept i lokalbefolkninga, og som målar kunst som lokalbefolkninga forstår.

Bygdedyret er på ein måte mekanismen som held janteloven i gang. Det vert nærmast ein tautologisk sirkel av meiningar og haldningar. Denne mekanismen er med på å gjere det slik at det kan verke som om kunsten og kunstnaren har ein lågare status enn kunsten har elles i mange andre miljø. Informantane refererer til andre i bygda, og haldningar som dei trur er rådande på bygda. Dei svarar ikkje at det er dei sjølve som meiner dette, men at dei til dømes ser for seg at kunst ikkje vert sett på som noko å halde på med, og at ein heller bør få seg ein ordentleg jobb. Det er truleg at ein òg refererer til eigne meiningar og haldningar når ein legg ordet over til andre folk. Mange seier det same. Både “Dorthea” og “Liv” snakka ein del om det at dei såg for seg at det var mange sånne haldningar på bygda, men ingen vil vedgå seg å ha dei haldningane som dei refererer til. Fleire snakka om at det kunne vere ekstra vanskeleg å få aksept som kunstnar i eige miljø. “Lena” seier: “Altså det der om å vere profet i sin eigen by, eller, janteloven lever nok, er eg redd fortsatt. Du skal ikkje kome her og kome her nei”. “Ivar” seier også: “Det er som det ordtaket. Du kan ikkje verte profet i eige land”. Eg spør “Audun” om han trur folk på bygda vurderer kunsten annleis enn folk i byen. “Audun” svarar: “Ja, det trur eg. Bygdedyret”! Bygdedyret lever ifølgje “Audun”. Det er dette vesenet som er med på å skape frykt for å skilje seg ut og vere annleis. Spesielt når ein er så synleg som ein kan vert i eit lite samfunn. Men det kan òg vere at mange haldningar eigentleg ikkje har så mykje hald i

lokalbefolkninga lenger, men vert halde i live ved at ein refererer til bygda, som om bygda var eit eige vesen med eigene meiningar og haldningar som var gjeldande.

Meir moderne folk i byen

Vurderer folk på bygda kunsten annleis enn folk i byen?

“Nikolai”, som driv målebutikk, seier:

Det kan nok vera. Du har som regel ei smalare folkegruppe som vurderer kunsten på bygda, enn ein by som har mangfaldet, på ein heilt annan måte. Mykje meir høgare utdanna grupper i byane, enn du finn på landsbygda.

Han trur at ein finn fleire typar menneske, med meir utdanning i byane. Jamt over så finn ein meir tradisjonelle yrkesval blant dei som vel å bu ute i distriktet. Nomen er til dømes nest største jordbrukskommune i Telemark. Det er ifølgje “Nikolai” truleg fleire høgare utdanna menneske på ei utstilling i byane. Dei sosiale skilnadene har ein tendens til å reprodusere seg. Reproduksjonen fungerer ifølgje Hellebrekke og Korsnes (2006) sterkast i ytterkantane av det sosiale rommet. Det vil seie blant dei med minst og mest utdanning. Ifølgje tal frå Statistisk Sentralbyrå (2008) kan det verke som om avstandane i det sosiale rommet også passar saman med avstandar i det geografiske rommet, som vil seie at det prosentvis er færre med universitet- og høgskuleutdanning på landsbygda (Hjellebrekke/Korsnes 2006:120-121).

Når ein bur i ein by, påverkar byen folka som bur der sin habitus. Dei tek til seg byen sin urbanitet og modernitet medvitslaust, berre ved å ha det rundt seg. Storbymennesket kler seg og snakkar på ein måte som gir inntrykk av at dei har rikeleg med kulturell kapital. Dei verkar dermed sosialt overlegne overfor

bygdefolket (Jacobsen 2002:XLVIII). "Ivar" seier til dømes: "Eg trur det er litt meir moderne folk som bur i ein storby". Ved at han kallar folk frå byen for moderne, så seier han vel òg at bygda er umoderne. Dermed set folk på bygda meir pris på det tradisjonelle og det familiære. "Hjørdis" peikar på at i byen finn du alle typar menneske, med alle slags haldningar:

..(...)Det er klart, det at i ein by så har du. Der bur no mykje meir folk i ein by då. Så det er klart. Eg trur ikkje at kvar einskilte folk vurderer kunsten annleis, men at du har fleire folkegrupper å ta av. Der er fleire syn. Der er mange fleire menneske å plukke av i ein by og der er kanskje fleire syn der, eller kva det er i ei bygd.

Det er ifølgje "Hjørdis" kanskje ikkje så stor variasjon på bygda. Når ein skal vurdere kunst nyttar ein dei erfaringane ein har og det ein kan innanfor referanserammene sine. Det er kanskje ikkje ein overflod av samtidskunst ute i distrikta, og då får ein heller ikkje bygd seg opp så mykje erfaring eller kulturell kapital. Derfor vert kanskje vurderinga samla meir homogen. "Paula" tenkte at kanskje ein sette ekstra pris på kunsten fordi det var ein mangelvare på bygda:

Altså, eigentleg ikkje. Eg trur at er du kunstinteressert så er du det, uavhengig av kor du bur hen. Eg trur ikkje ein som bur på bygda... Det kan hende at ein som bur på bygda faktisk set meir pris på, eller kanskje får ei annen oppleving når ein kjem og ser kunst, enn den som bur i byen som har veldig mykje større anledningar til å gjere detta, kan du seie, dagleg.

Men eg tenkjer at er du interessert i kunst og kultur så er kanskje ikkje alltid dei utstillingane som ein finn på bygda veldig spennande. Ein person som er veldig kunstinteressert ville kanskje ikkje finne det tilfredsstillande å sjå lokale utstillarar i Gamlebanken i Lunde, eller på Kunstforeininga i Ulsteinvik. Berre fordi ein interesserer seg for kunst, betyr ikkje det at ein er interessert i all kunst. Ein som likar musikk, treng ikkje like all type musikk. Eg opplevde det som om dei

personane som vart kategorisert som “kunst- og kulturpersonar” hos bygdefolket ofte var dei som alltid var til stades ved kulturelle arrangement, men det betyr ikkje at dei nødvendig er spesielt kunstinteresserte av den grunn. “Petrus” fortel at han har høyrte kunstnarar seie at det er skilnad på å stille ut på bygda, og i store metropolar:

Ja, det har eg i alle fall høyrte at kunstnarar seie. Sånn som han Pål Stolper som er gallerist for han Damian Hirst. At det er befriande å sjå folk her gå på ei kunstførestelling fordi det er heilt annleis, enn sånn som det er i London då, der han høyre heime. Og... Det er så upretensiøst då, tenkjer han. Det er fordi han har opplevd, han har mange års erfaring med detta her, korleis dette fungerer. Og han kan sjå at det er meir folk på ei opning på ei utstilling her, enn i London, og heilt andre folk då. Så han er vand med noko anna, og synst det er heilt toppers å vere her då.

“Petrus” har fått høyre ein kjent gallerist seie at det kjennest friare og kanskje meir jordnært på ei utstilling ute på den norske landsbygda, enn i storbyen. Det er andre konvensjonar, og det er kanskje sånn at når ein ikkje har så mange referanserammer til kunsten, så er ein kanskje ikkje så kritisk samanlikna med eit kunstpublikum ved ei utstilling på eit galleri i til dømes Oslo, London eller New York. Det finst også mange kodar og konvensjonar, som sikkert mange også innanfor kunstfeltet finn hemmande. “Geir”, som er pensjonist, trur ikkje at folk på bygda har så store krav til kunst. Han seier: “Eg trur dei[folk på bygda] er meir nøktern på ein måte, ikkje så kravstore. Så har dei vel ikkje det store, kanskje ikkje vore på dei store utstillingane og sett anna kunst. Så dei godtek det som dei kjøme med, og tar imot det”. “Geir” trur at folk på bygda stort sett er fornøgde med det dei får av kunstutstillingar, for dei har ikkje så mykje å måle det mot. Også når eg spør informantane om det er noko dei saknar av kulturtilbod i bygda er dei aller fleste fornøgde med det tilbodet som finst. Eg trur ikkje det er fordi dei ikkje er

meir interessert, men heller fordi dei justerer kulturbehovet etter det som dei har rundt seg. Det vert som Bourdieu (1995) sin naudsyne smak, der naudsynet blandar seg inn i smaken og aldri sluttar å verke. Dermed kjenner folk at dei har tilstrekkeleg å velje mellom av kulturtilbod. Kanskje til og med for mange val, fordi dei aldri har hatt det annleis. Men dersom ein ser på tal frå Statistisk Sentralbyrå, ser ein at folk som bur i meir tettbygde strøk nyttar seg oftare og meir av ymse kulturtilbod (<http://www.ssb.no-1>)

Det er òg truleg at mange nyttar ei kunstutstilling meir som ein sosial møteplass, enn ein stad der dei dyrkar interessene sine, og dermed ikkje er veldig kunstkriske. Det er ikkje alltid slik at ein får med seg kva som er utstilt. "Audun" seier at han ser for seg at folk på bygda ikkje alltid bryr seg så mykje om kunsten som er utstilt:

...(...)..her på bygda så trur eg du har lett for å kræsje innom berre fordi det er no nytt som skjer. Det er nyheitenes interesse, og så hamner du inn i der, sjølv om du i utgangspunktet ikkje har spurt deg om du har tenkt deg inn for å sjå. Eg trur faktisk at bymenneske som veit kva han går til, ser på kunst med eit heilt anna auge. Fordi han veit kva han er ute etter, og han veit kva som kjem til å treffe. Medan du har bygdefolket, som meg, som berre: "Det var artig, no skjer det noko her". Så kjem du inn her, og så er det enten fiasko eller suksess. Du er ikkje inne for å vurdere bileta. Du berre kastar eit blick, og så ser du at dette her var veldig fæle greie, veldig stygge greie, og så er alt. Du gir deg ikkje tid til å tolke detta her sånn..(...).

Han seier at bygdefolket ramlar innom fordi det er noko som skjer. Dei tar ikkje på seg "kunstbrillene" og gir seg tid til å studere kunsten. Det handlar ikkje om kunst, men om noko som skjer på bygda.

Vi ser jo det same på tv

Det var òg informantar som kjende seg litt provosert av at det i det heile tatt var

eit spørsmål om folk vurderer kunsten annleis på bygda.

“Ingrid” seier: “Nei, eg trur ikkje det eg. Men eg har ikkje peiling, men eg trur nesten ikkje det. Vi ser jo det same på tv og alt sånt no, så. Dei er vel ikkje så veldig mykje meir framme oppe i hovudet sitt heldt eg på å seie, enn oss på bygda”. Ved å spørje om det var ein skilnad, vart det då også oppfatta som om det var ein skilnad. Avstandar vert stadig kortare. Vi reiser meir og alle har tilgang den same informasjonen gjennom tv og internett. Eg opplevde fleire som litt motvillige til at det skulle vere nokre skilnader mellom by og land. Ikkje fordi det ikkje er det, men fordi ein ikkje likar at det er det, og informantane mine identifiserer seg med bygda. “Lindis” seier: “Kvifor skal det vere meir status å vere i ein by”? “Lindis trur ikkje det er ein skilnad i kor kunstnaren stiller ut, og ho trur heller ikkje at det er forskjell på korleis ein vurderer kunsten, eller korleis det er å skulle vere kunstnar på bygda. Ho vil ikkje at det skal vere ein skilnad mellom by og land. Tradisjonelt har bygda hatt ein lågare status og har vorte assosiert med ein meir folkeleg kultur, kanskje det ein tidlegare ville kalle lågkultur. Det kjennest ikkje rettferdig for enkelte. “Torstein” seier:

Men, altså, kor skulle det gå? Kor henne skulle det gå når folk her i det eine augneblikket kan sitte på store utanlandsreise og få med seg kultur der ifrå, eller vere på London og høyre på Musicals, og to veke etterpå høyre på julematiné i kyrkja her, og høyre på ein eller annan glitrande lokal. Kor skulle det skiljet gå? Det er jo også slik at vi er ikkje bunde til kulturopplevingar i vårt nærmiljø. Vi reiser jo som aldri før, både i Noreg og utanfor Noreg. Vi set saman kulturopplevingar frå dei tinga som vi passerer. Vi er kanskje i Kairo den eine dagen og på korkafé på fredagen den neste.

Han peikar på at ein ikkje lenger er bunde opp av kulturopplevingar i nærmiljøet. Ein kan dermed spørje seg om det framleis gir meining i å tenkje seg skiljelinjene

mellom dei i dagens samfunn. Ifølgje fleire postmoderne teoretikarar har ulike skiljelinjer flote meir i kvarandre. Det er ikkje så sterke grenser mellom sentrum og periferi, og skilnader mellom kunst og populærkultur er ikkje alltid lett å peike på.

Høg- og lågkultur

Spørsmålet rundt høg- og lågkultur har vorte diskutert av mange ulike forskarar frå ulikt hald. Bourdieu skildrar eit samfunn der den kulturelle kapitalen stort sett reproduserast, og eit samfunn der den høgkulturelle institusjonen representerer den legitime kulturen. Andre forskarar, som Featherstone, Baudriallard eller Peterson som eg har nemnt, verkar ikkje å ha like stor tru på eit hierarkiske skiljet mellom høg- og lågkultur, eller eit classeskilje i kulturkonsum. Heller ikkje dei norske sosiologane Skarpenes, Sakslind og Hestholm. Kva verkar informantane leggje i omgrepa høg- og lågkultur? Verkar desse skiljelinjene å ha noko å seie for folk i Lunde sitt syn på ulike smakar og kunsten?

Høg og låg, i høve til by og bygd

Eg har tidlegare i oppgåva sett på kva som verkar vere den utbreidde smaken hos informantane mine og korleis informantane verkar å tilpasse seg eit kulturelt hierarki, der informantane viser ein kulturell godvilje til det å kunne noko om kunst og kultur. Førestellingar om sentrum og periferi verkar vere sterke skiljelinjer rundt kva informantane tenkjer om kunsten. Men kva verkar informantane leggje i omgrepa høg- og lågkultur? Kva reaksjonar får eg av ein direkte konfrontasjon? Er desse omgrep utvaska og utbrukt, eller gir dei meining blant folk flest?

Eg har i alle fall ikkje brukt det sjølv

Det var fleire informantar som ikkje svara på spørsmålet om omgrepa høg- og lågkultur. "Ingrid" seier: "Ingenting". Eg spør: "Har du aldri høyrte dei uttrykka

vorte brukt før”? “Joda, eg har høyrte det, men det seier meg ingenting”. “Liv”, som er byggingeniør, seier også: “Eg trur ikkje eg veit kva dei omgrepa betyr, så eg trur ikkje eg klarar å gi nokon assosiasjonar”. “Lindis”, som er hjelpepleiar, seier: “Eg har no kanskje høyrte det, men eg har ikkje ei formeining om det”. Det kan vere at informantane faktisk ikkje veit kva dei skal svare, og ikkje har så veldig mange assosiasjonar til desse omgrepa. Dei er abstrakte omgrep, og det kan derfor vere vanskeleg å svare sånn direkte på kva ein trur dei betyr. Det kan vere at det er gammaldags å tenkje på kultur på ein slik måte. Det kan òg vere at desse omgrepa er ubehagelege, og at ein helst vil sleppe å svare, derfor seier ein heller at ein ikkje veit. Ein del informantar vart tydeleg irriterte når eg kom med spørsmålet om høg- og lågkultur.

“Johannes” seier: “Nei det veit ikkje eg kva er. Det har eg aldri tenkt over faktisk”. “Eg” spør: “Men har du høyrte det vorte brukt”? “Johannes”: “Nei, eg har i alle fall ikkje brukt det sjølv”. “Eg” spør: “Så du trur ikkje det går eit skilje i samfunnet vårt mellom høg og låg”? “Johannes” svarar: “Det er godt mogeleg”. Her kjem det fram ein viss motstand mot å svare. Ein av responsane ved avslutninga av undersøkinga var at nokre nærmast kjende seg angripne av spørsmåla mine, at det på ein måte var kritikk av bygda, og at eg kalla bygda for lågkultur berre ved å spørje. “Johannes” har ikkje bruka desse omgrepa sjølv, men han ser for seg at det er mogeleg at det går ein skilje i samfunnet mellom høg- og lågkultur. Mange informantar var lite villige til å skilje mellom høg og låg, fordi eit slikt skilje er umoralsk. Fleire informantar såg på det som galt å skilje mellom høg- og lågkultur. “Ivar” svarar på om det riktig at det går eit skilje mellom høg- og lågkultur: “Nei, det trur ikkje eg er riktig, for all kultur har sin verdi, trur eg”. “Martin” meiner òg:

“Nei det trur eg heller ikkje. Igjen så er det augna som ser, og kva kvar enkelt føler. Så eg trur ikkje man kan skilje mellom høg- og lågkultur. Kultur er kultur”. Ifølgje Skarpenes kjem det fram i deira undersøking av middelklassen at det er udemokratisk å seie at nokon kultur er betre enn nokon annan (Skarpenes 2007:549). Undersøkinga til Lamont (1992) av den franske og amerikanske middelklassen har liknande funn. Det vert for mange sett på som gale å skape kulturelle hierarki. Fordi ein som eit godt moralsk menneske skal ha respekt for alle, og ikkje tru at ein sjølv og den kulturen ein likar er betre enn nokon annan. Sjølv om ein vel å ikkje uttale seg om kva som er betre enn noko anna, betyr det at det ikkje finst eit hierarki?

“Lena”, som er pensjonist, seier til dømes:

Ja, det gjør det. Det er eg redd det alltid vil gjere, og ja, du har det der med finkulturen, som dei seier, det skal liksom vere så mykje meir verdt. Den der finkulturen, i forhold til den vanlege kulturen. Det er nøydt å verte eit skilje der altså. Men kva som er best, eller betre enn no anna. Det veit eg ikkje. Det kan eg ikkje uttale meg om.

Ho ser for seg at det alltid kjem til å vere eit skilje mellom finkultur og lågkultur, men vil sjølv ikkje uttale seg om kva som er betre eller dårlegare. Det er også problematisk at det er få av informantane mine som har ein bakgrunn som vil seie at ein høyrer til i ein høgare klasse. Derfor var det ekstra ubehageleg for enkelte, fordi dei kjente seg personleg rakka ned på. Det er vanskeleg å skulle seie negative ting om sin eigen kultur.

Eit skilje mellom “vi” og “dei”

“Bertine”, som har ein administrativ leiarstilling i ei stor bedrift, seier at ho ikkje likar omgrepa, men at dei er litt sånn statuskilje. Ho meinte at dersom ein ikkje

stemmer Frp, så ville ein helst assosierast med høgkulturen:

Nei, det likar eg ikkje på eit vis, men lågkultur det er vel det som, det litt sånn folk flest, litt FrP, litt VG, litt tv2, litt GodkveldNorge, aktig. (ler) litt Se og hør. Mens høgkultur er litt meir det som krev, litt meir intellektuelt. Full av fordommar kjenner eg. Men ein vil, så,...frem til at ein ikkje stemme FrP, så trur eg at ein heller vil assosierast med høgkultur enn lågkultur. At det er ein sånn statuskilje. At lågkultur er veldig, det som er veldig lett tilgjengeleg som alle kan forstå liksom. Mens ein vil gjerne tru at høgkultur krev ein viss innsikt, ein viss bakgrunn, ein viss kunnskap, ei viss evne til å vurdere litt meir objektivt kanskje.

Det som var lågkultur var for "Bertine" det som var assosiert med litt sånn "folk flest". "Dorthea", som er lærar, assosierer det lokale-kulturlivet med det som vert sett på som lågkultur:

Høgkultur, då tenkjer eg kanskje meir operaen og det er kanskje litt meir finare. Ja, eg tenkjer det. Det er litt meir teater og den biten der, tenkjer eg mest når eg høyrer det. Det er jo ja, og lågkultur er meir den lokale kunstutstillinga, lokale teaterverksemda, kulturskulen, litt meir sånn rundt det.

Andre informantar, som "Oline", seier: "lågkultur, nei det. Kva skal eg seie? Kva er det då? Hm, det er kanskje såne som stiller ut treskjerer det då"? Dette viser er at mykje av det informantane assosierer med lågkultur, er det som er ein del av kulturen på bygda. Det vert dermed vanskeleg å skulle seie noko negativt, eller kalle sin eigen kultur for lågkultur. Informantane veit kanskje at det er ei vanleg oppfatning at mykje av bygdekulturen vert sett på som lågkultur. Slik som countryfestival, trekkspel, bygdedans og liknande. "Nikolai" seier til dømes: "Lågkultur, er ikkje det, heldt på å seie, dersom du tenkjer, countryfestival"?

Fleire informantar såg også for seg at skilja mellom høg- og lågkultur var i ferd med å verte mindre, eller å forsvinne. "Dorthea" seier:

....Dersom du tenkjer Oslo, som vår hovudstad, så har du jo eit skilje mellom øst og vest, men du ser jo at dei òg møtast og det er jo like mykje kultur i øst som i

vest, og det glir i kvarandre. Og det er jo litt det som er i ferd med å skje, at vi på landsbygda òg kjem og tek dei tilboda som på ein måte var høgstatus før. På ein måte, og gjer det opent for alle og at det spreier seg litt. Det er ikkje så ulikt lenger då, trur eg.

Ho seier at ho ikkje trur det er så ulikt lenger. Ho ser for seg at “vi på landsbygda” kjem og tek det som tidlegare har vore høgkultur. Ved at ho ordlegg seg slik kjem det fram eit tydeleg skilje mellom ei oppfatning av eit hierarki mellom sentrum og periferi. Der ho ser for seg at periferien er det som har låg status. “Torstein” kan bruke omgrepet høgkultur om ting som han ser på som fjernt og smalt, og som han kanskje ikkje identifiserer seg med. Men å kalle noko for lågkultur ville han aldri gjere:

...(…)..Eg trur aldri eg ville bruke omgrepet lågkultur, for det ville eg oppfatte som litt negativt. Eg kan bruke høgkultur, men som sagt litt distansert, smale ting, langt ute. Men eg vil ikkje bruke det for å seie nokon ting om kvaliteten på kulturopplevinga. Eg vil heller ikkje bruke det for å seie noko om, på ein måte opplevinga. Altså, kultur har jo enorm spennvidde. Frå famlande barnehagekultur, til the high and professionals, så eg ville aldri bruke høg- og lågkultur om det. Eg synst heller ikkje det er riktig å gruppere. Det er ikkje sånn at dei som har på seg dress, er på høgkultur og de som har på seg dongeri er på låg, der er nokre sånne. Eg synst liksom dei omgrepa ikkje yte rettferdigheit til det som vi ser. Det er greitt at du som vil vere sentralt plassert i ein eller annan verdensmetropol kan ha oftare tilgang til eksepsjonelt god kultur, men det yter ikkje rettferdigheit mot det som skjer. For eksempel for det som skjer i regionen her. Det har skjedd utruleg mykje i løp av dei fem seks åra. Vi også får stadige her også, held eg på å seie, sånne verdsstjerner i Noreg hit, og det kombinert med at vi reiser meir..(..)..

“Torstein” har motstand mot å bruke høg- og lågkultur som omgrep fordi han ser på det som urettferdige omgrep i høve til bygda. Dermed er det moralen som styrer vurderingane hans. Men det er også fordi han deler det inn i “vi på bygda” mot “dei i byen” og ved å bruke grupperingane som høg- og lågkultur ser han for seg at det er bygda som er den tapande parten, og det er ifølgje “Torstein” ikkje

rettferdig. Han grunngir svaret sitt i ei moralsk overtyding, der det er galt og urettferdig å seie at noko er betre eller dårlegare enn noko anna.

Det kan også verke som om bygda ikkje alltid er like begeistra for det som vert sett på som høgkultur. Ifølgje kultur og næringssjef i Nome kommune viser innbyggjarane ein motstand mot det som dei ser på som finkultur eller høgkultur. Ho seier: "Folk i Lunde er veldig skeptisk til finkultur. Det vil dei ikkje ha eigentleg. Dersom vi prøver oss på noko som vert oppfatta som finkultur, så seie dei "det er sånn finkultur greier", seie dei då". Det er den folkelege smaken som ifølgje Bourdieu seier "Høgkultur, det er ikkje noko for oss". Det kan vere vanskeleg for ei lokalbefolkning å kjenne at dei får ein kultur trekt ned over hovudet sitt, som liksom skal vere meir verd og meir kultivert enn det som folk i bygda set pris på. Det kan verke som om enkelte informantar har ei oppfatning av at det finst ein elite som ser ned på bygda og bygdesmaken. "Audun" seier til dømes: "Trur det er mange som klassifiserer seg som medlem av høgkulturen her i Noreg som fnyser av alle andre sin kultur". Likevel seier han at han ser òg for seg at skiljet mellom det høge og låge er i ferd med å forsvinne: "Det er kanskje noe igjen av det, sjølv om meinigmannen byrjar å ete seg inn på mange av felta til høgkulturen no då".

På same tid som "Audun" ser for seg at skiljet mellom høg- og lågkultur er i ferd med å forsvinne, seier han også at det er nokon som er "ekte høgkultur", og dermed har han gjort eit skilje mellom høg- og lågkultur meir tydeleg. Dei som på ein måte er "ekte høgkultur" vil ikkje sjå på alle desse nyrike eller folka på bygda som luktar på finkulturen, som han kalla det, som "ekte vare":

...(..).No får vi større classeskilje og så har du nokon som får wannabestatus, for å bruke amerikanske ord, på grunn av amerikanarane har hatt dette tidlegare eller

lengre enn Ola Nordmann. Så har du ein del no som byrjar å snakke om operaen, for no har operaen vore så mykje.... Så skal folk reise frå Lunde på operaførestelling. Trur ikkje det er fordi dei er så veldig interessert i opera. Då føler dei at dei er ein del av høgkulturen, som du seier, og då gir det kanskje personleg vekst på eit eller anna nivå. Veit ikkje eg. Men så. Det er klart, det er ikkje noko... Om du føler sjølv at du tilhøyrer høgkultur, så er det ikkje sikkert dei som er medlem av høgkultur ser det.

“Audun” ser ikkje for seg at folk frå Lunde er interessert i opera på ordentleg, men meir for å smake på det som tidlegare har vorte sett på som høgkultur. Sjølv om han fleire gonger i intervjuet peikar på at skiljelinjene viskast ut, så viser han dette skiljet, ved å seie at det er nokon som faktisk er medlem av høgkulturen. “Audun” trur ikkje at sjølv om folk har meir økonomisk kapital, så har dei meir kulturell kapital. “Audun” verkar ikkje tru at ein kan opparbeide seg denne kulturelle kapitalen over natta. Ein vert ikkje ifølgje han utan vidare interessert i opera. Etter kva Lamont fann i undersøkinga si verka mange amerikanske informantar å ha aversjon mot folk som dei kalla for “phony”. Desse vart skildra som folk som gav seg ut for å vere meir kunnskapsrike enn dei i røynda var, eller som noko dei ikkje var, og som folk utan substans. Informantane til Lamont likte heller ikkje sosiale klatrarar (Lamont 1992:26). Skarpenes (2007) peikar på liknande funn. Det verkar vere ei vanleg haldning også blant informantane mine at ein skal vere “ekte” og ikkje prøve å vere noko finare enn det ein er. Det er kanskje “bygdedyret” og janteloven som verkar vere sterkare på bygda. For å høyre til, og å identifisere seg med bygda og den kulturen som er der, kjem ein fort i konflikt med ein som prøver å vere urban eller kultivert.

Sjølv om både eg og informantane opplevde denne direkte konfrontasjonen med desse omgrepa som til tider ubehagelege, så tolkar eg alt det som har kome fram

som ein viktig del av det totale biletet når ein skal ha fram kunsten si rolle på bygda. Eg ser at moralen, og på ein måte frykta for at nokon utanfor skal kome å seie at “det dokke likar, det er ikkje bra”, pregar det informantane fortel meg. Det kan også verke som at informantane mine svarar litt på høg- og lågkultur ut ifrå kor dei plasserer seg sjølv i det sosiale rommet. Dersom dei ser seg sjølv som litt i det øvre sjiktet, slik som “Bertine” og “Petrus” eller “Audun” som er personar med god løn og høgare utdanning er det ikkje så vanskeleg å snakke om høg- og lågkultur, men dersom din identifiserer seg med det lågare sjiktet, slik som “Geir” og “Ivar”, som er eldre arbeidarkarar så er det vanskelegare å snakke om desse skiljelinjene. Nokre av informantane med lite utdanning var også dei som avfeia desse omgrepa som noko ukjent og irrelevant.

Dei fleste informantar gjer eit tydeleg skilje ved å kategorisere seg som, “vi på bygda” og “dei i byen”. Dermed er det framleis eit klart skilje mellom sentrum og periferi. Mange av informantane tenkjer også at dei er klare for å vere med å leike litt forsiktig, og ete litt av kaka. Det er klart at det er mykje som har skjedd dei seinare åra både i kunstfeltet og i samfunnet generelt. Vi høyrer stadig om meir kultursatsing både lokalt, regionalt og nasjonalt. Det at det stadig vert meir kunst og kultur, vil sakte, men sikkert også vere med på å endre nokon av dei rådande haldningane som ein finn som gjeldande på bygda. For sjølv om alle skiljelinjer ikkje er absolutt flytande eller utviska så betyr det ikkje at dei ikkje er i rørsle.

Oppsummering til diskusjon og konklusjon

Hovudformålet med denne oppgåva har vore å sjå på kva rolle samtidskunst eller kunst har i møte med folk i ei landsbygd og kva førestellingar desse folka har om kunst. Eg hadde ei rekkje spørsmål som eg stilte som underproblemstillingar som eg først vil gå inn på, for så å kome inn på meir overordna konklusjonar på oppgåva.

Undersøkinga viser at informantane i Lunde og Ulsteinvik reagerer litt ulikt på Empty Stores-utstillinga. Informantane på både stader verka jamt over å vere positive til Empty Stores-utstillinga. Dei reagerer likevel ulikt. Informantane i Lunde har gjennom lokale bilete i utstillinga ei lokal forankring i utstillinga som dei knyt vurderinga si til. Det gjer at utstillinga verkar å handle om staden si eiga kulturhistorie. Det er Lunde som stad som gir Empty Stores-utstillinga meining. “Publikum” i Ulsteinvik, var ikkje del av denne historia, men hadde det vore bilete av Ulsteinvik i utstillinga, hadde ein nok høyrte om det. Ein av grunnane til at “folket” i Ulsteinvik ikkje omfamna utstillinga var nettopp på grunn av lokalpatriotisme. Utstillinga var berre ei utstilling, og hadde ikkje noko med dei, eller staden Ulsteinvik å gjere. Det var ikkje ein kritikk av deira samfunn sa fleire av informantane. Utstillinga fekk meining i Ulsteinvik gjennom å vise ganske estetiske og tiltalende bilete som pynta opp i bygda i nokre veke.

Eg finn at det også var slik at staden tilsynelatande hadde mykje å seie for kunst og kunstnarar informantane lika. Når informantane fekk spørsmål om kva kunstnarar dei føretrekte, så var det i hovudsak lokale kunstnarar. Det vil seie at

informantane sjølv har ei lokal forankring i den staden dei bur i, og at dei orienterer seg i stor grad ut ifrå lokale verdiar og haldningar som er gjeldande der.

Sjølv om dei fleste informantane var positive til Empty Stores-utstillinga, var ikkje alle like positive i skildringane av moderne kunst og samtidskunst. Årsakene til at det er eit skilje mellom folk si oppfatning av Empty Stores-utstillinga og kunst generelt, var truleg at denne utstillinga er noko som informantane mine faktisk har opplevd. Synet deira elles på kunst og kultur er prega av førestellingar og mytar rundt kva kunst og kunstnarar er. Det er ikkje noko dei veit eller har opplevd sjølve. Det er ting dei har lese og kanskje høyrte andre seie.

Informantane mine verkar å ha relativt lite kunnskap om biletkunst. Særleg samtidskunst. Det var òg vanskeleg å få enkelte til å forstå kunst som eit utvida omgrep. Kunst var for mange av informantane berre assosiert med biletkunst. Informantane mine likar kunst som dei kunne kjenne igjen og forstå. Det verkar vere ei folkeleg forankring i det informantane fortel meg, som går som ein raud tråd gjennom heile analysen. Frå Empty Stores-utstillinga, med lokalhistorie, til lokale kunstnarar og det nære og kjære. Informantane oppsøker kunst for å få noko tilbake, noko som er positivt og gir gode kjensler. "Vanlige mennesker henviser alt til øyets sans; de priser ting som er naturalistisk malt fordi de er vant til slike ting; de verdsetter vakre farger men ikke vakre former, som de ikke forstår"...(.). Dette er skrive av Giovanni Belleori, som var ein stor kunstteoretikar på 1600-talet (Sveen 1995:21). Men det kunne like gjerne vere teke ut av analysen min.

Eg finn at informantane sin mangel på kunnskap verkar å gjere slik at dei set lite

pris på kunst som krev kunnskap for å forstå. Eg opplever det også som om publikum heile tida var medvetne på ulike kulturelle hierarki, og dermed kjente kulturinteressene sine som mindreverdige. Informantane vedkjenner seg at smaken på bygda ikkje alltid er det som er sett på som heilt “moderne”, eller “riktig”. Informantane gir uttrykk for at dei er litt flau over at dei ikkje kan så mykje og viser til ein kulturell godvilje overfor den legitime kulturen. Dei kan ikkje, men ser for seg at dei burde kunne, og at dersom dei hadde kunna, så hadde dei kanskje lika den uforståelege kunsten.

Eg finn at informantane avviser ei tru på den karismatiske ideologien, der det å skulle forstå kunsten verka som ei medfødt evne. Enkelte informantar forstod likevel kunstnaren som ein med eit særskilt talent, som ikkje var avhengig av noko anna enn talentet sitt for å lykkast. Nokre informantar meinte at det var særskilte haldningar som lever og verkar på bygda. Det blir gjerne kalla for bygdedyret og er med på å gjere det vanskeleg for kunstnarar å lykkast på bygda. Særleg om dei er frå bygda sjølve. Få informantar hadde ei oppfatning eller eit krav om kunsten som autonom. Nokre likte dårleg at kunsten eller kunstnarar vart påverka av det marknadsmessige. Likevel var det slik at kunst med andre mål, som helse, utvikling, tilflytting, dekor eller trivsel ikkje var noko som gjorde kunsten urein for informantane. Dette tyder på at kunsten blir sett på som noko som har ein karakter av noko godt i seg, og som kan oppnå gode ting for samfunnet.

Når det gjeld offentleg kunst verkar kunstinstitusjonen sin forlenga arm å kome til kort. Her er det folket si meining som rår, og dei er ikkje interessert i kunst som er vanskeleg tilgjengeleg, eller at kunsten skal vere for kunsten sin skyld. Offentleg kunst har ein funksjon som noko som skal bidra med noko overfor eit område eller

ein stad. Det kan godt ha ulik form eller funksjon, men bør ifølgje informantane mine vere noko alle er einige om at ein vil ha. Den offentlege kunsten er på utsida av kunstinstitusjonen og bør derfor etter kva informantane mine seier vere ein del av allmenta. Derfor vil dei at kunst som stillast ut i det offentlege held seg til dei verdiar og konvensjonar, som er dei same som for “folket” som utgjør allmenta.

Det er kanskje ikkje uventa å finne at folk på bygda har ein folkeleg smak, men det var uventa at den lokale forankring gjorde seg så gjeldande, og at folk generelt hadde så lite kunnskap om kunst og kunstfeltet. Nokre vil hevde at ved å fokusere på ulike klasseskilje, så underkjenner ein folk sine faktiske kulturinteresser som mindreverdige, og produserer dei sosiale ulikskapar ein søker å motverke. Eg er ikkje ukritisk til å bruke teoriar til Bourdieu. Sjølv om visse ting har endra seg i samfunnet sidan undersøkingane hans, og den franske kulturen kan seiast å vere ulik den norske, så er Bourdieu sine teoriar treffande på ein del område overfor analysen min. Eg finn i likskap med Skarpenes, Sakslind og Hestholm at dei informantane eg hadde frå middelklassen også stort sett plasserer seg innanfor ein folkeleg smak, og forhold seg til egalitære og moralske haldningar. Likevel ser eg at det også er slik at informantane i undersøkinga mi verkar godta at det er ein legitim smak som er meir anerkjent, enn der mange sjølv plasserer sin smak. Eg vil som sagt ikkje påstå at den folkelege smaken er ein naudsyn smak, som Bourdieu kallar det, sjølv om haldninga til kunst til tider kan verke slik, med kritikk av bruk av pengar på kunst og kultur som sløseri som er moralsk forkasteleg. Eg vil heller påstå at bygde-habitusen er ein habitus forankra i utilgjengelegheit og uerfaretheit. Det er mykje som ikkje er lett tilgjengeleg på bygda, sjølv om ein vil hevde at i desse dagar så reiser vi så mykje, eller vi ser det same på tv, eller at vi

kan bruke internett, og med eit tastetrykk så finn du det du er ute etter. Det er ikkje så lett. Korleis skal ein vite kva ein leiter etter, og korleis skal ein vite at ein leiter etter noko som ein ikkje veit om? Eg finn at dei fleste av informantane mine ikkje synest at dei mangla særleg kulturtilbod i heimbygda. Nokre ville ha fleire buskar, benkar i parken eller basseng, men det var få som synast at det trengtest fleire kunst- og kulturarrangement. Dersom ein ser på kulturbruken statistisk, så nyttar ein seg mindre av kulturtilbod i distrikta. Eg vil tru at det vil vere med på å gjere det vanskeleg for folk flest å opparbeide seg mykje kulturell kapital på bygda, slik at ein har dei knaggane ein treng for å forstå og opparbeide seg tilstrekkeleg kunnskap til å verte eit erfarent publikum. Eit publikum som kan sjå utanfor dei tradisjonelle konvensjonane i kunsten og i samfunnet. Dei fleste i Lunde og Ulsteinvik orienterer seg som sagt rundt det lokale. Informantane kanskje kikkar, men verkar å røre seg lite utanfor dei lokale grensene. Det til tross for at dei reiser meir og får oppleve meir i dag, enn for berre tjue år sidan. Det er det lokale som definerer kven dei er og kva slags verdiar dei har. Det kan dermed verke som om at skiljet mellom sentrum og periferi er eit skarpere skilje enn mellom høg- og lågkultur.

Som ein slags konklusjon kan eg seie at kunsten på bygda får ei rolle som noko som skal gjere livet og kvardagen litt lettare og lysare. Kunsten samlar folket og skapar trivsel. Eg finn at kunsten helst skal vere moralsk god. Moralen spelar ei vesentleg rolle i folk sin oppfatning og forståing av kunsten. Ifølgje Sakslind har ein lange tradisjonar i Noreg for å ha ei negativ haldning til intellektuelle og ein såkalla elite. Moralen vert viktig, fordi moralen uttrykker ein anti-hierarkisk fornuft og er demokratisk (Sakslind 2007:251). Informantane mine viser i likskap med

informantane til Skarpenes, Saksind og Hestholm, ei tydeleg utbreidd egalitær haldning. Desse gjer seg gjeldande som eit uttrykk for at ein ikkje vil dømme andre, eller seie at nokon kunst eller kultur er betre enn nokon annan. Det gjer at ein helst ser at ingen skil seg for mykje ut i det lokale samfunnet. Eg finn at det verkar vere visse reglar, konvensjonar for korleis ein skal vere, og kva ein skal like i desse to bygdene. Kunst som folk synest er rar, og som fell utanfor desse konvensjonane, vert ikkje sett stor pris på. Bygdedyret er eit fenomen som er med på å oppretthalde egalitærismen på bygda. Dermed vert det viktig å ikkje skilje seg for mykje ut, men vere ein del av dei same verdiane og kodane som finnest på bygda.

Jamt over så er informantane mine både forskjellige og like på ein gong. Dersom eg skulle trekkje fram noko av dei store linjene, så kan det verke som at ein er meir positiv til kunst i Lunde. Det kan vere fordi ein i Telemark har lange tradisjonar for kunsthåndverk, medan i Ulsteinvik har det handla meir om kristeleg måtehald og pengar. Desse funna er ikkje direkte tydelege, så det kan vere berre ei kjensle av at det er slik. Informantane i Lunde har ei større tru på verknader av kunsten, noko som kan vere resultat av ei større kulturpolitisk satsing innanfor kunst- og kulturfeltet. Det kan òg vere at engasjementet deira i ei bygd som har slite med nedgang i dei siste tretti åra vil vere med på å skape ei større tru på kunst og kultur si "magiske kraft".

Det har vorte gjort ymse undersøkingar av publikum i ein kunst- eller kultursamanheng. Dette vert ei litt annleis undersøking. Dette er ikkje eit publikum frå Statens Haustutstilling, eller frå eit eller anna kultur- eller kunstarrangement som til dømes ein festival. Det er vanlege folk, som stort sett

har delteke i denne undersøkinga fordi dei bryr seg om lokalsamfunnet sitt. Det er kanskje det denne oppgåva handlar om, ei forteljing, ikkje om differensierte eller utvaska skiljelinjer, eller postmodernitet, men om det nære, det kjende og familiære. Om at det å bu i små samfunn på bygda gjer at ein orienterar seg meir mot det lokale og tradisjonelle. Det handlar for folk om å høyre til, og om å ha noko å knyte identiteten sin til. Det kan minne om den tyske sosiologen Ferdinand Tönnies (1990) omgrepsspar *gemeinschaft* og *gesellschaft*, der bygda vert framstilt som eit *gemeinschaft*¹⁶. Eit idealsamfunn med “ekte” jordnære haldningar og “ekte” verdiar.

¹⁶ “Den tyske sosiologen Ferdinand Tönnies idealtypiske skille mellom to samfunnstyper: *Gemeinschaft*-samfunnet er en type oversiktlig “lokalsamfunn”, der samhandling er tradisjonsbestemt og basert på opplevelse av naturlig samhørighet (jf. slektskap, naboskap, vennskap). “*Gesellschaft*”-samfunnet er derimot mer preget av målrettet kalkyle (jf. Kontrakter, markedsrelasjoner, moderne organisasjoner)” (Norsk samfunnsleksikon 1987). Henta frå fotnote 133, side 204 i Mangset (1998) *kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*.

Litteraturliste:

- Abbing, Hans (2002): *Why are Artists Poor? The Exceptional Economy of the Arts.*
- Aegeland, Olaf/Egeland, Helene og Villa, Mariann (2009): *Lokalt kulturliv i endring.*
- Bille, Trine (2004): Kultur i urban og regional utvikling. Økonomisk set. I: Røyseng, Sigrid/Solhjell, Dag. (red.): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen.*
- Bourdieu, Pierre/ Darbel, Alain (1991a): *The Love of Art.*
- Bourdieu, Pierre (1991b): Produksjonen av tro. I: Bourdieu, Pierre: *Kultursociologiska texter. I urval av Donald Broady och Mikael Palme.*
- Bourdieu, Pierre (1991c): Habitus och livsstilarnas rum. I: Bourdieu, Pierre: *Kultursociologiska texter. I urval av Donald Broady och Mikael Palme.*
- Bourdieu, Pierre (1995): *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften.*
- Bourdieu, Pierre (1996a): De symbolske goders økonomi. I: Bourdieu, Pierre: *Symbolsk makt.*
- Bourdieu, Pierre (1996b): Om symbolsk makt. I: Bourdieu, Pierre: *Symbolsk makt.*
- Bourdieu, Pierre (1996c): For en vitenskap om litterære verk. I: Bourdieu, Pierre: *Symbolsk makt.*
- Bourdieu, Pierre (2006) [1983]: kapitalens former. I: *Agora* nr 1-2.
- Becker, Howard S (2008): *Art Worlds.*
- Bauman, Zygmund (1996): From Pilgrim to Tourist: Or a Short History of Identity. I: *Questions of cultural identity: (edit) Hall, Stuart/ Du Gay, Paul.*
- Bauman, Zygmund (2006): *Den flytende modernitet.*
- Brettel, Richard R (1999): *Modern Art 1851-1929.*
- Bjørkås, Svein (2001): Forvaltning av kvalitet i kunsten. I: Lund, Christian/Mangset, Per og Aamodt, Ane.h. (red.): *Kunst, kvalitet og politikk. Rapport frå Norsk Kulturråds årskonferanse 2000.*
- Boltanski, Luc/ Trevénot, Laurent (2006): *On Justification: Economies of Worth*
- Christensen, Otto (1995): Pierre Bourdieus kunstsyn. En kritisk presentasjon av La

distinction, med utgangspunkt i Bourdieus kritikk av Kant. I: Sveen, Dag (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*.

Danielsen, Arild (2002): Hvor individuelt er individets forhold til kulturen? I: Bjørkås, Svein (red.): *Individ, identitet og kulturell erfaring. Kulturpolitikk og forskningsformidling bind 2*.

Danielsen, Arild (2006): *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*.

Danbolt, Gunnar (1999): Kunstnerroller gjennom tidene. I: Mangset /Aslaksen, /Arnestad. (red.): *Studier av kulturliv og kulturpolitikk*.

Eeg, Camilla/Sørheim, Elisabeth (2006): *Med egne øyne 1. Om formidling av samtidskunst*.

Featherstone, Mike (1991): *Consumer Culture and Postmodernism*.

Florida, Richard (2002): *The Rise of the Creative Class; And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*.

Giddens, Anthony (1996): *Modernitetens konsekvenser*.

Giddens, Anthony (1991): *Modernitet og selvidentitet. Selvet og samfundet under sen-moderniteten*.

Hovden, Jan Fredrik (2002): Arvingane: Studentar og kulturinstitusjonane. I: Bjørkås, Svein (red.): *Individ, identitet og kulturell erfaring. Kulturpolitikk og forskningsformidling bind 2*:

Grønmo, Sigmund (2004): Samfunnsvitenskapelige metoder.

Habermas, Jürgen (2005): *Borgerlig offentlighet. Dens fremvekst og forfall. En undersøkelse omkring et av det borgerlige samfunns grunnbegreper*.

Holme, Idar Magne/ Solvang, Bernt Krogh (1996): *Metodevalg og metodebruk*.

Hjellebrekke, Johs/Korsnes, Olav (2006): *Sosial mobilitet*.

Jacobsen, Dag Ingvar (2005): *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*.

Jacobsen, Kjetil (2002): Innledende essay. I: Bourdieu, Pierre: *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*.

Johannessen, Asbjørn/Tufte, Per Arne/Kristoffersen, Line (2004): *Introduksjon til samfunnsvitenskapelig metode*.

- Kant, Immanuel [1790] (2008): Kritikk av dømmekraften. I: Bale, Kjersti/ Bø-Rygg Arnfinn (red.): *Estetisk teori. En antologi*.
- Kjørup, Søren (2000): *Kunstens filosofi. En indføring i æstetik*.
- Lamont, Michelle (1992): *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and the American Upper-Middel Class*.
- Mangset, Per (1984): *Sosiale skillelinjer blant kunstutstillingspublikum. En analyse av intervjudata fra Høstutstillingen 1977*.
- Mangset, Per (1998): *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*.
- Mangset, Per (2004): "Mange er kalt, men få er utvalgt". *Kunstnerroller i endring*.
- Mangset, Per (2009): Fortellinger om kulturelt entreprenørskap. I: Mangset, Per/Røyseng, Sigrid (red.): *Kulturelt entreprenørskap*.
- Mangset, Per (2010): *Forskerperspektiver på det sosiale og det estetiske*. Foredrag, startseminar prosjektet "religionens estetisering" 7. januar, 2010.
- Peterson, Richard/ Kern, Roger M (1996): Changing Highbrow taste: From Snob to Omnivore. I: *The American Sociological Review*, 1996/61/5.
- Repstad, Pål (2005): Mellom nærhet og distanse. Kvalitative metoder i samfunnsfag.
- Ringstad, Vidar (2005): *Kulturøkonomi*.
- Røyseng, Sigrid (2007): *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*.
- Sakslind, Rune (2007): Kunnskap og klasseanalyse. I: Hjellbrekke, Johs/Olsen, Ole johnny/Sakslind (red.): *Arbeid, kunnskap og sosial ulikhet*.
- Scott Sørensen, Anne/ Høystad, Ole Martin/ Bjurström, Erling/Vike, Halvard (2008): *Nye kulturstudier. En innføring*.
- Skarpenes, Ove (2007): Den legitime kulturens moralske forankring. I: *Tidsskrift for samfunnsforskning-2007-nr 04*.
- Skogen, Kjetil/ Stefasen, Kari /Krange, Olve/ Strandbu, Åse (2008): En pussig utlegning av middelklassens selvforståelse. I: *Tidsskrift for Samfunnsforskning-2008-nr 02*.

- Skot-Hansen, Dorte (1998): *Holstebro i verden. Verden i Holstebro. Kulturpolitikk og debatt fra Tresserne til idag.*
- Solhjell, Dag (1995): *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen.*
- Sveen, Dag (1995): Kunstforståelse og kunstinstitusjon. Et historisk perspektiv. I: Sveen, Dag (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse.*
- Sæter, Oddrun (1995): Samtidskunst i nordlandske landscafer. Et umulig møte? I: Sveen, Dag (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse.*
- Sætre, Simen/Lade, Ellen (2009): *Bygda som ville bli kulturhovudstad:* I Morgenbladet nr 8. 4-10 September -2009.
- Thagaard, Tove (2006): *Systematikk og innlevelse. En innføring i kvalitativ metode.*
- Tønnies, Ferdinand (1990): Gemeinschaft og Gesellschaft. I: Østerberg, Dag (red.): *Handling og samfunn.*
- Wadel, Cato (1991): *Feltarbeid i egen kultur. En innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning.*
- Østerberg, Dag (1995): Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon. En begrepsavklaring. I: Sveen, Dag (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse.*

Nettsider:

http://no.wikipedia.org/wiki/Lunde_%28Nome%29

<http://www.abico.no/kommune.php?kommunenr=0819>

http://www.nasjonalmuseet.no/no/visningssteder/museet_for_samtidskunst/

<http://www.nome.kommune.no/artikkel.aspx?AId=1417&MIId1=1431>

<http://www.kryss.no/pub/kryss/gjort/?cid=291>

1: http://www.regjeringen.no/krd/html/valg2009/bs2_8_19.html

2: http://www.regjeringen.no/krd/html/valg2009/bs2_15_16.html <http://www.snl.no/Ulstein>

1: http://www.ssb.no/emner/07/02/kulturbar/sa107/noen_hovedresultater.pdf

2: <http://www.ssb.no/kommuner/region.cgi?nr=08->

3: <http://www.ssb.no/kommuner/region.cgi?nr=15->

<http://www.ta.no/pulsen/article4650987.ece>

<http://www.ulstein.kommune.no/Modules/theme.aspx?ObjectType=Article&ElementID=739&Category>

Vedlegg

Intervjuguide

Opplysning og samtykke

Eg skal skrive masteroppgåve gjennom Høgskulen i Telemark.

Her skal eg skrive ein oppgåve om kva rolle samtidskunst kan seiast å ha i møte med ein typisk norsk bygd. Eg tek utgangspunkt i ein case, som er ei utstilling av Knut Bry.

Eg vil opplyse om at deltaking er frivillig, og at et samtykke kan trekkjast tilbake så lenge studien held på, utan at ein må ha særskild grunn.

Eg er underlagt taushetsplikt og at all data vil verte behandla konfidensielt, enkeltpersonar vil ikkje kunne kjennast igjen i publikasjonen.

All data vil bli sletta etter prosjektet sin slutt.

Spørsmål til publikum

Sommaren 2007 var det ei stor utstilling hausten 2008 i Ulsteinvik, kalla Empty Stores.

Kan du hugse å ha sett eller høyrte om denne utstillinga?

Kva syns du i så fall om ho?

Har du høyrte om utstillaren, fotografen Knut Bry, før?

Korleis vil du beskrive utstillinga?

Var det nokre bilete som du syntes utpeika seg.

Kva synst du om innhaldet, tematikken i utstillinga?

Utstillinga tok som mål (i prosjektplanen når dei søkte økonomiske midlar til utstillinga) av å vere eit viktig bidrag til stadsutvikling og omdømmebygging. Kva tenkjer du om det?

Trur du at utstillinga verka positivt inn på omdømme og stadsutvikling i Lunde/Ulsteinvik, eller trur du ho heller har hatt liten innverknad på dette?

Har du tru på at kunst- og kulturarrangement (denne eller andre utstillingar/arrangement) kan ha noko å seie for stadsutvikling og

omdømmebygging?

Korleis er din oppfatning av korleis utstillinga blei mottatt av folka i bygda?

Blei utstillinga snakka om på førehand, undervegs eller i ettertid? I så fall: Korleis?

Kunst/estetikk i det offentlege rom

Ville du oppsøkt denne Empty Stores-utstillinga dersom ho var på eit galleri?

Kvifor/kvifor ikkje?

Trur du ein bedømmer kunst utstilt i det offentlege annleis enn den utstilt i eit galleri? Kvifor/kvifor ikkje?

Syns du Lunde/Ulsteinvik er eit pen stad? Grunnge standpunktet ditt.

Kva er det som gjer staden til ein pen/vakker/mindre vakker stad?

Kva rolle speler husarkitektur, reklameplakatar, offentlege informasjonsskilt, offentleg kunst, anna offentleg utsmykking (t.d. blomsterdekorasjoner), offentleg reinhald og vedlikehald, privat reinhald og vedlikehald, osv for å gjere Lunde/Ulsteinvik til ein pen/vakker/mindre vakker stad?

(Kva synest du om den skulpturen utanfor sjukeheimen?) spørsmål til folk i Lunde

Kulturaktivitetar/kulturinteresser/kulturtilbod

Hender det at du går på kunstutstilling? I så fall:

Kva slags kunstutstilling var du på sist (eg tenkjer her både på utstillingar av profesjonelle kunstnarar og på amatørkunstnarar)? Kva likte du godt/eventuelt dårlig med denne utstillinga?

Kva er viktig for at du likar eit bilete?

Har du nokon gong kjøpt biletkunst? I så fall, kva og kvifor?

Kan du nemne namnet på nokre kunstnararar som du likar godt? I så fall kven?

Har du ein favorittkunstnar mellom desse? I så fall kven?

Kvifor likar du denne kunstnaren/desse kunstnarane godt?

Kan du nemne nokre kunstnarar du likar dårleg? I så fall kven? Kvifor likar du denne kunstnaren/desse kunstnarane dårleg?

Kva slags kunst må det vere for at du vil ha det hengande på stoveveggen din?

Korleis vurderer du om noko er bra eller dårleg kunst?

Har du kunstbøker i bokhylla? Kva slags kunstbøker då?

Kva slags assosiasjonar får du til omgrepa "moderne kunst" og "samtidskunst"?

Ser du mest positivt eller snarare negativt på "moderne kunst" og/eller på "samtidskunst"? Grunngje svaret ditt

Andre kulturarrangement, nytte og rolle til kunsten.

Kva slags type kulturarrangement nyttar du deg mest av (t.d. når det gjelder musikk/ konsertar, teater, dans, bibliotek, litteratur/opplesing, film/kino, museum, kultur og underholdning i radio og TV og/eller idrettsarrangement)?

Kor ofte nyttar du deg av dei ulike kulturtilboda?

Er det noko du saknar av kulturtilbod i heimbygda?

Kva er dei viktigaste årsakene til at du oppsøker ulike kulturarrangement?

Trur du at kunst kan vere nyttig for andre formål enn for kunsten/kunstopplevinga sjølv? Kva anna nytte trur du i så fall at kunst kan ha?

Vere med å betre folkehelsa ("kultur gir helse") Skape lokal økonomisk sysselsetting og vekst? Hindre fråflytting og/eller få folk til å busetje seg i lokalsamfunnet (Lunde)? Skape betre tilhøve/meir glede blant folk i lokalsamfunnet?

Trur du på at kunst er viktig for distrikts-Noreg? På kva måte/kvifor/kvifor er kunsten viktig/ikkje viktig for distrikts-Noreg?

Kva ser du på som viktigast rolla til (samtids)kunst?

Skaper trivsel. Mangfald. Vekke oppsikt. Trekke folk. Skape liv og røre. Bidra til auka næringsverksemd lokalt. At det skal fremme kunnskap om kva som skjer i verden gjennom andre uttrykksformer. Provosere. Skape samfunnsdebatt. Vere dekorativ. Anna.

Skiljelinjer

Det blir iblant sagt at det er vanskeleg for kunstnarar i distriktet å bli anerkjent. Andre seier at gode kunstnarar kan klare seg godt kor dei måtte bu. Kva trur du?

Trur du det er skilnader i den kunsten som blir laga på bygda, versus byen? I så fall kva?

Trur du folk på bygda vurderer kunst annleis enn folk i byen? Kvifor/kvifor ikkje?

Trur du ein kunstnar oppnår like mykje status i å utstille på bygda som i byen?
Grunngje svaret ditt.

Kva assosiasjonar får du til omgrepa høg- og lågkultur?

Går det vanlegvis eit skilje mellom høg- og lågkultur i vårt samfunn?

Meiner du at det er rett å skilje mellom høg- og lågkultur?

Avslutning

Fortel litt om deg sjølv?

Bakgrunn/utdanning/yrke

Eventuelt utdanningsbakgrunn, hobby eller yrkesaktivitet innanfor kunst.

Spørsmål til arrangørar:

Når fekk du ideen til dette prosjektet?

Kvifor ville du arrangere denne utstillinga?

Korleis fekk du ideen til utstillinga?

Fortel litt om arbeidet undervegs.

Korleis tok det heile til?

Kor fant dokke støttespelarar til utstillinga?(næringslivet, offentleg forvaltning(kommune, fylkeskommune, statlege organ t.d kulturrådet) kunstnarmiljø, kunstnarmiljø, kunstorganisasjonar)

Motstand og medhald før utstillinga

Motstand og medhald undervegs og etter.

Kva trur du innbyggjarane synast om utstillinga?

Kva var din oppfatning av "resultatet"? vil du seie det var vellykka?

Kva vil du seie var dine målsettingar for utstillinga

Kva er det du i ettertid ser på som mest givande ved å ha arrangert denne utstillinga?

Kva kjem du til å hugse best?

Kva "resultat" trur du Empty Stores hadde på Lunde/Ulsteinvik?

Kva trur du denne utstillinga har hatt å seie for kulturlivet i Lunde/Ulsteinvik?