

Mastergradsoppgave

Maren Aurebekk

Det lille huset midt i mellom

En komparativ case-studie av
Telemark Kunstnersenter
og Agder Kunstnersenter



Høgskolen i Telemark

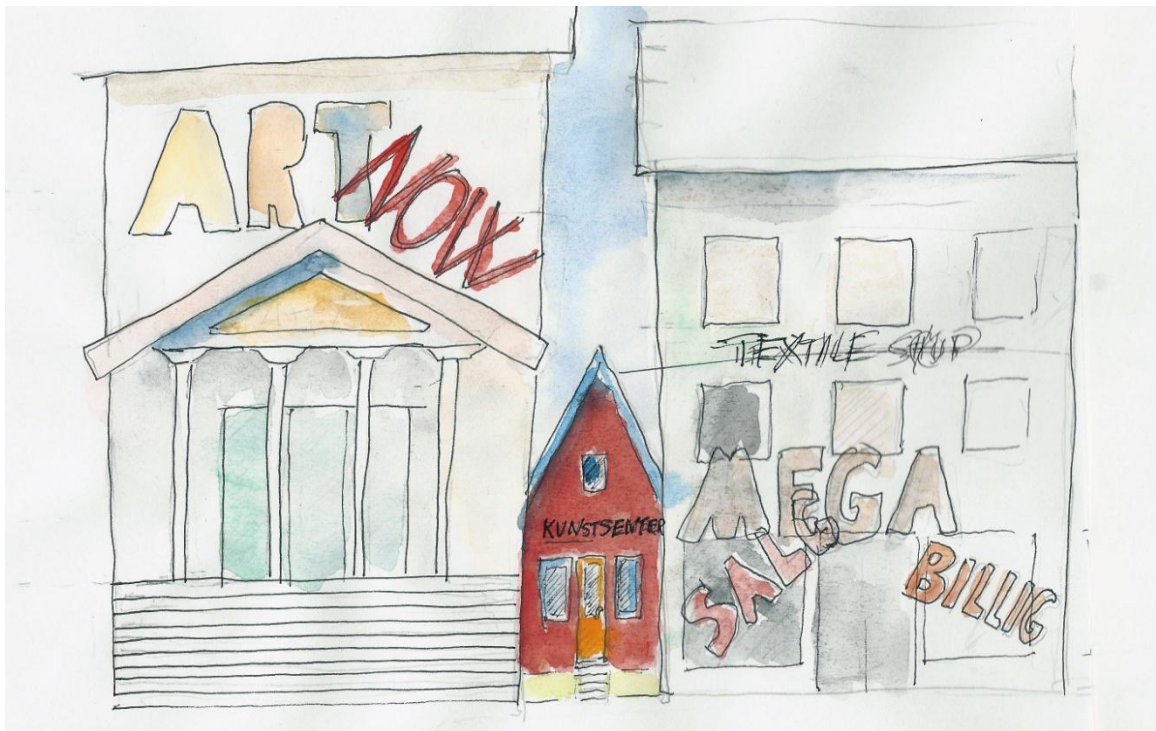
Fakultet for allmennvitenskapelige fag

Mastergradsavhandling i kulturfag 2013

Maren Aurebekk

Det lille huset midt i mellom

En komparativ case-studie av Telemark Kunstnersenter og Agder Kunstnersenter



Høgskolen i Telemark
Avdeling for allmennvitenskapelige fag
Institutt for kultur og humanistiske fag
Hallvard Eikas plass
3800 Bø i Telemark

<http://www.hit.no>

© 2013 Maren Aurebekk

Forord

Det har tatt sin tid å bli ferdig med denne oppgaven, og siden jeg har båret den med meg over flere år, har også menneskene rundt meg blitt involvert på forskjellige måter. Derfor finnes det mange mennesker som jeg er evig takknemlig til, og jeg vil benytte denne anledningen til å uttrykke dette.

Tusen takk til alle mine informanter som har stilt sin tid og kunnskap til min disposisjon. Det er takket være dere at denne oppgaven er en realitet. Takk også til alle dere ved Agder Kunstsenter og Telemark Kunstnersenter som har hjulpet meg å finne informasjon og gitt meg verdifulle tips. En kjempestor takk til min hovedveileder Geir Vestheim for din faglige dyktighet, gode råd og (til tider sårt trengte) oppmuntring. Takk også til min biveileder Ingmar Meland fordi du tok deg tid til veiledninger, enda du egentlig ikke hadde. Jeg vil også gjerne takke familien min for tålmodighet og støtte. Spesielt takk til Pappa som har vært en nøkkelperson siden starten og som laget det fine forsidebildet. Til slutt vil jeg takke alle mine medstudenter for interessante diskusjoner og lange kaffepauser. Takk spesielt til Alida Skiple og Mona Klubben for råd og støttende ord, men også for fine distraksjoner. Ekstra takk til Runa Nordahl som er engasjert rettskriver og fantastisk kul.

Bø, mai 2013

Maren Aurebekk

Innholdsfortegnelse

Forord.....	3
Innholdsfortegnelse	4
1 Innledning	7
1.1 Oppgavens tema og problemstilling	7
1.2 Oppgavens plass i forskningsfeltet	9
1.3 Metodevalg	10
1.4 Videre struktur av oppgaven	11
2 Kunstnersentrenes bakgrunn og historie	12
2.1 Kunstnersentrenes opphav	12
2.2 Kunstnersentrene etter 1999 og frem til i dag	15
2.3 Organisering og økonomi	17
2.4 Case-sentrene	18
2.5 Tidligere forskning.....	19
3 Teorier	21
3.1 Bourdieu og kulturfeltet	21
3.2 Beckers kunstverdener	23
3.3 Det norske kunstfeltet	24
3.4 Kunstens autonomi	27
3.5 Kunstens økonomi	29
3.6 Kunstnerrollen	30
4 Metoder	32
4.1 Kvalitativ metode	32
4.2 Valg av undersøkelsesenheter og informanter	34
4.3 Endelig utvalg og personvern.....	36
4.4 Gjennomføring av det kvalitative intervjuet	38
4.5 Dokumentstudier	40
4.6 Analyse og tolkning av det innsamlede materialet	42
4.7 Refleksjoner rundt meg som forsker	43
5 Kunstnersenterets funksjoner	44
5.1 Formål da og nå.....	44

5.2 Kunstner nes bruk og forventninger	47
5.2.1 Et ikke-kommersielt hus	47
5.2.2 Huset med mulighetene	48
5.2.3 Informasjons hus	50
5.2.4 Et hus, et miljø	51
5.2.5 Et viktig hus?	53
5.3 Innenfor veggene	55
5.4 Det lille huset og det store fylket	56
5.5 Oppsummering	58
6 Kunstnersentrenes utstillinger og kvalitetsbegrep	59
6.1 Kunstner nes syn på kvalitet og utstillingsvalg	61
6.2 Utstillinger og spilleregler	64
6.3 For bredt og for smalt	66
6.4 Kunstnersenteret – et sted for politikk og estetikk	68
6.5 Sentrenes for deling og oppdeling	71
6.6 Oppsummering	73
7 Sentrenes økonomiske situasjon	75
7.1 Sentrenes økonomi mellom 1997 og 2011	75
7.2 Telemark Kunstnersenter	76
7.3 Agder Kunstnersenter	76
7.4 Penger fra stat eller fylkeskommune	78
7.5 En omlegging av status?	81
7.6 Oppsummering	82
8 Kunstnersenteret i feltet	83
8.1 Feltet for visuell kunst	83
8.2 Autonomi og rettferdighet	84
8.3 Sentrenes posisjoner	86
8.4 Oppsummering	88
9 Kunstsentrene i Norge og fremtiden	89
9.1 Organisasjonen Kunstsentrene i Norge	89
9.2 Fremtiden	94
9.3 Oppsummering	100
10 Avslutning	101

10.1	Autonomi og samfunnsoppdrag	101
10.2	Endringer	104
10.3	Fremtiden	104
10.4	Konklusjon	105
Referanser/litteraturliste		106
Nettsider		108
Artikler fra tidsskrift.....		108
Andre dokumenter		109
Vedlegg		111
Vedlegg 1: Oversikt over kunstnersentrenes økonomi 2010.....		111
Vedlegg 2: Kvittering NSD		112
Vedlegg 3: Intervjuguide		113

1 Innledning

Et kunstnersenter, som det het da denne oppgaven ble påbegynt, kan sies å være et lite hus midt i mellom. Som det vil komme frem senere gjelder dette i abstrakt forstand, men noen ganger kan det også gjenspeiles i den konkrete virkeligheten. I Agder er senteret nesten klemt mellom den store gule murbygningen som er kunstmuseet og et galleri som også er rammebutikk. Det er faktisk ikke alle som får med seg at huset midt i mellom også har utstilling. I tillegg hadde det navnet kunstnersenter, som en informant i denne oppgaven mente kunne høres ut som ”et dagsenter for kunstnere”. Da er det lett å tenke at ”der hører ikke jeg til, for jeg la drømmen om å bli maler på hyllen for flere år siden, og jeg vil nødig forstyrre de ordentlige kunstnerne (det vil si de som fikk bli med i Norske Billedkunstnere eller Norske Kunsthåndverkere)”. I løpet av tiden jeg har arbeidet med denne masteroppgaven har faktisk Agder Kunstnersenter blitt til Agder Kunstsenter. Kanskje kan dette føre til at flere våger seg innenfor i fremtiden.

1.1 Oppgavens tema og problemstilling

Dette er en komparativ studie av to kunstnersentre, og deres situasjon i dag. Jeg vil i denne oppgaven bruke betegnelsen kunstnersenter, selv om flere av sentrene nå bytter navn til kunstsenter. Dette har jeg valgt å gjøre fordi navnebyttet er såpass nytt at institusjonen fremdeles er best kjent under navnet kunstnersenter. Kunstnersentrene er regionale, ikke-kommersielle sentere som formidler samtidskunst i regionen, samtidig som de gir kunstnere mulighet til å ha sitt virke i regionen, ved å drive formidling av selve kunstnerne og deres arbeidsmuligheter. I dag finnes det 15 kunstnersentre i Norge slik at enkelte fylker, for eksempel Agder-fylkene, deler kunstnersenter. Sentrene driver en stor del av den kunstnerstyrte formidlingen i Norge. Det vil si at det er kunstnerne selv som velger hva som skal formidles ved at kunstnere er i flertall i styret som velges av medlemmene.

Bakgrunnen for valget av nettopp dette temaet, var sammensatt. I startperioden av prosjektet var det en del snakk om at enkelte kunstnersentre var i en vanskelig økonomisk situasjon. Det er stor variasjon mellom hvor god økonomi de ulike kunstnersentrene har, som man kan lese ut av oversikten på vedlegg 1. Agder Kunstnersenter befinner seg på bunnen av denne oversikten. Jeg fikk høre spekulasjoner fra bekjente som hadde tilknytning til kunstnersenteret, om at dette kunne skyldes at sentrene ikke lenger mottar bevilgninger gjennom øremerkede midler fra statsbudsjettet, men at støtten har blitt en del av det

fylkeskommunale kulturbudsjettet, som ble vedtatt i 1999¹. I tillegg ble foreningen Kunstsentrene i Norge opprettet høsten 2010, som en felles organisasjon for alle kunstnersentrene. Disse nyhetene gjorde at temaet kunstnersenter fanget min interesse og fikk meg til å tenke at å skrive en masteroppgave som tok for seg kunstnersentrenes situasjon i dag kunne være aktuelt. Prosjektet ble til en komparativ case-studie av de to kunstnersentrene Agder Kunstnersenter og Telemark Kunstnersenter.

Problemstillingen for oppgaven er:

Hvilken rolle spiller regionale kunstnersentre - som Agder Kunstnersenter og Telemark Kunstnersenter - i dag?

- Hvilke behov oppfyller de i feltet for billedkunst?

- Hvordan har situasjonen endret seg de siste 15 årene, med fokus på endringen fra øremerkede midler til å motta støtte direkte fra fylkeskommunen?

- Hvordan ser de på sine fremtidsutsikter?

Jeg ønsker i denne oppgaven å finne ut hvilke funksjoner disse to, på mange måter ulike, kunstnersentrene har i kunstfeltet. Hvordan bruker kunstnere sentrene og hvilke behov oppfyller de? Under dette punktet vil jeg særlig gå inn på den delen av kunstnersentrenes drift som går på gallerivirksomhet. Dette fant jeg svært interessant, fordi det kan ligge en konflikt i nettopp denne delen av virksomheten. Kunstnersentrene har mål om å være formidlere av samtidskunst av høy kvalitet, samtidig som de har en viktig funksjon som støtte av lokale kunstnere. Det siste er et mål som springer ut av kulturpolitikken som føres i Norge, som blant annet legger vekt på at hele befolkningen skal ha lik tilgang til kultur, så godt det lar seg gjøre. Politiske mål og kunstneriske eller estetisk mål, har tradisjonelt vært vanskelige å kombinere, og jeg ønsket derfor å undersøke om det finnes en slik konflikt i de to sentrene som her undersøkes.

¹Norske billedkunstnere, *Billedkunstopolitisk historie i Norge*, Norske Billedkunstnere, <http://www.billedkunst.no/nbk/billedkunstopolitiskhistorie>, (oppsøkt 20.05.2013).

1.2 Oppgavens plass i forskningsfeltet

Det finnes lite tidligere forskning på de regionale kunstnersentrene, men to rapporter, begge fra 1993, har gått i dybden på denne delen av det norske kunstfeltet. Det er Gunnar Stavrums rapport ”Kunstnerstyrt formidling”² og Jorid Vaaglands rapport ”Kunstformidling i klemme: De regionale kunstnersentrene i en ny tid”³. Begge rapportene peker på en del problemer ved kunstnersentrenes drift og dette vil bli gjennomgått grundigere i neste kapittel. Fordi det har skjedd en del endringer i kultur-Norge siden 90-tallet vil det igjen være aktuelt å gjøre en undersøkelse av kunstnersentrene. Forskningsprosjektene som her er nevnt er større i omfang enn en masteroppgave. Dermed vil dette prosjektet få en annen form og være mindre omfattende. Likevel vil prosjektet forholde seg til den tidligere forskningen.

For å forstå hvordan kunstverden fungerer har jeg støttet meg på de internasjonalt anerkjente kultursosiologene Pierre Bourdieu og Howard S. Becker. Bourdieu har med sin teori om felt beskrevet hvordan han mener det sosiale livet er strukturert. Spesielt viktig for denne oppgaven er hans tekster om det kulturelle feltet og dets regler og maktstrukturer⁴. Beckers teori om kunstverdener har en del tilfelles med Bourdieu. Han beskriver produksjon av kunst som en kollektiv aktivitet, hvor alle som deltar må tro på de samme mytene⁵. Økonomen Hans Abbing har også skrevet om mytene som gjelder i kunstverden, spesielt når det kommer til kunstens økonomi⁶. Hans teorier er interessante i en oppgave som tar for seg kunstinstitusjoner som kunstnersentrene fordi kunstens eksepsjonelle økonomi gjør at disse institusjonene kan komme opp i dilemmaer hvor kunstens autonomi og økonomi kommer i konflikt.

Siden kunstnersentrene er et særnorsk fenomen, har jeg også tatt i bruk teoretikere som har forsket på nettopp det norske kunstfeltet. Kunstsosiologen Dag Solhjell har bygget på

² Gunnar Stavrum, *Kunstnerstyrt formidling: Statusrapport fra evalueringsprosessen juni-desember 1992*, rapport nr. 122/93, (Kristiansand: Agderforskning, 1993).

³ Jorid Vaagland, *Kunstformidling i klemme: De regionale kunstnersentrene i en ny tid*, rapport nr. 13/93, (Lillehammer: Østlandsforskning, 1993).

⁴ Pierre Bourdieu, “The field of cultural production, or: The economic world reversed” i Pierre Bourdieu, *The field of cultural production: Essays on art and literature*, red. av Randal Johnson, (Cambridge: Polity Press, 1993).

⁵ Howard S. Becker, *Art worlds: 25th anniversary edition updated and expanded*, (Berkeley Calif.: University of California Press, 2008).

⁶ Hans Abbing, *Why are artists poor: The exceptional economy of the arts*, (Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002).

Bourdieu's teorier når han utformet sin egen modell for å forklare det norske kunstfeltet. I stedet for felt deler han kunstlivet inn i tre kretsløp. Han bruker det eksklusive, det inklusive og det kommersielle kretsløpet til å forklare hvordan kunstlivet er strukturert i Norge⁷. Per Mangset er en annen betydningsfull norsk kulturforsker som har vært viktig i arbeidet med denne masteroppgaven. Spesielt hans forskning på kunstnerrollen og norsk kulturpolitikk har vært interessant i denne sammenheng⁸.

1.3 Metodevalg

Denne oppgaven er en komparativ case-studie av de to kunstnersentrene Telemark Kunstnersenter og Agder Kunstnersenter. Det er en kvalitativ studie hvor materialet består både av transkriberte intervjuer og dokumenter som var relevante for å besvare problemstillingen. Informantene har bestått av ansatte og tillitsvalgte fra de to sentrene, representanter fra de tre fylkeskommunene som sentrene representerer, kunstnere som er tilknyttet sentrene samt en representant for organisasjonen Kunstsentrene i Norge. De til sammen 15 intervjuene har dermed belyst ulike sider ved de to sentrene. Dokumentene har fungert som supplement til informasjonen i intervjuene, der hvor dokumenterte fakta krevdes.

Det innsamlede materialet blir her presentert i en tematisert analyse hvor hvert tema har fått sitt eget kapittel. Komparasjonen mellom de to kunstnersentrene vil dermed skje gjennom hele analysen, men de vil også bli fremstilt som to eksempler på én type institusjon sett i sammenheng med det norske kunstfeltet.

⁷ Dag Solhjell, *Kunst-Norge: en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1995).

⁸ Per Mangset, *Kunstnerne i sentrum: Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*, Rapport nr. 11, (Oslo: Norsk Kulturråd, 1998).

Per Mangset, *Mange er kalt, men få er utvalgt: Kunstnerroller i endring*, rapport nr. 215, (Bø: Telemarksforskning, 2004).

1.4 Videre struktur av oppgaven

I kapittel 2 presenterer jeg bakgrunnsinformasjon som er viktig å kartlegge i en oppgave om kunstnersentrene. Her vil jeg vektlegge historien bak kunstnersentrene og til slutt vil jeg gå igjennom den tidligere forskningen på området.

I kapittel 3 vil jeg presentere teoriene som vil bli brukt i analysen av materialet. Disse vil presenteres tematisk og settes i sammenheng med temaet for oppgaven.

Kapittel 4 er en presentasjon av de metodiske valgene som har blitt gjort i løpet av arbeidet med oppgaven. Her vil jeg begrunne de ulike valgene og reflektere rundt prosessen, samt gi en grundigere presentasjon av materialet.

Kapittel 5-9 er alle analysekapitler. Hvert kapittel presenterer et eget tema. I disse kapitlene drøfter jeg funnene fra det innsamlede materialet ved bruk av teori. På slutten av hvert kapittel oppsummeres de viktigste funnene.

Kapittel 10 er avslutningskapitlet hvor jeg sammenfatter det som har blitt gjennomgått i analysen. Her vil jeg konkludere og runde av oppgaven, og dermed svare på problemstillingen.

2 Kunstnersentrenes bakgrunn og historie

Kunstnersentrene har en relativt kort historie. De fleste er ikke stort eldre enn 30 år, men tankene som ledet frem til deres opprettelse har en lengre historie. De har røtter i den sterke egalitære tradisjonen vi har hatt i Norge, en samfunnsform preget av at alle borgere skal behandles som likeverdige. Vi har hatt en sterk arbeiderbevegelse og en liten overklasse og folkelige verdier har derfor fått stor plass også i kulturpolitikken⁹.

2.1 Kunstnersentrenes opphav

Kunstnersentrene kan på mange måter sies å være et barn av 70-tallets kulturpolitikk, den såkalte ”nye kulturpolitikken”. Denne kulturpolitikken kom i sammenheng med at Arbeiderpartiet tok over regjeringsmakten i 1971 og kom til uttrykk gjennom politiske dokumenter og stortingsmeldinger. Likevel hadde tankene vært i utvikling i Norge lenge før dette¹⁰. To viktige stikkord i denne sammenheng er demokratisering og desentralisering av kulturen. At kulturen skulle demokratiseres vil si at den skulle bli tilgjengelig for alle. Det hadde lenge vært et prosjekt for de politiske styresmaktene å bringe den ”høye” kulturen ut til folket. Blant annet ble dette forsøkt ved etableringen av riksinstitusjonene i etterkrigstiden; Riksteateret i ’48, Riksgalleriet i ’52 og Rikskonsertene i ’68¹¹. På 70-tallet så man likevel at resultatene av disse prosjektene ikke hadde blitt som forventet. Det var fremdeles de høyt utdannede, bosatt i byer, som var de største forbrukerne av høykultur. Man begynte å se problemet fra en annen vinkel. Kanskje var det den elitistiske holdningen til hva som ble betraktet som god kultur som ekskluderte mesteparten av folket. Disse tankene førte til en utvidelse av kulturbegrepet¹².

Det utvidede kulturbegrepet, også kalt det kulturpolitiske kulturbegrepet, skiller seg fra det tradisjonelle *kvalitative kulturbegrepet*, ved at det tar utgangspunkt i samfunnsvitenskapen¹³. I

⁹ Geir Vestheim, *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, (Oslo: Samlaget, 1995), 172.

¹⁰ Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth, *To knurrende løver: kulturpolitikken historie 1814-2014*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2006), 230.

¹¹ Dahl, Helseth, *To knurrende løver*, 229.

¹² Dahl, Helseth, *To knurrende løver*, 232.

¹³ Per Mangset, *Kulturliv og forvaltning: Innføring i kulturpolitikk*, (Oslo: Universitetsforlaget, 1992), 19.

samfunnsvitenskapen opererer man ofte med et annet kulturbegrep som favner om mer enn kun de høyverdige kunster. Her ser man kultur som noe som gjelder alle deler av livet i alle samfunn. Det tradisjonelle synet på kultur omfavnet kun den sosiale elites kulturbruk, mens det nye kulturbegrepet skulle gjelde alle samfunnslag. Dermed inkluderte det også idrett, amatør- og populærkultur.

Som et ledd i planen om at alle skal få tilgang til kulturen ble dermed mye av ansvaret for disse nye områdene innen det utvidede kulturbegrepet desentralisert. Staten gav fra seg mye av avgjørelsesmakten til fylkeskommuner og kommuner, men kunne gå inn med økonomiske stimulerings tiltak, som for eksempel å øremerke midler¹⁴. På 70-tallet gikk man fra kulturell demokratisering, altså å distribuere den klassiske høykulturen til folket, til å ha kulturelt demokrati som mål¹⁵. Mens man i etterkrigstiden hadde som politikk å spre kulturen ut til hele nasjonen, gikk man nå inn for å regionalisere selve politikken. Man ønsket å støtte kulturen der den oppsto. Dermed ble det viktig å ikke bare fokusere på lokal og regional tilgang til bruk av kultur, men også stimulere til produksjon av kultur utenfor sentrum. Man begynte å bygge ut kulturinstitusjoner regionalt og lokalt. Blant disse institusjonene var regionteatrene, kulturhusene og kunstnersentrene. Disse institusjonene skapte arbeidsplasser for kunstnere og skulle legge grunnlag for at produksjon av kunst også kunne oppstå flere steder enn de store byene.

En annen faktor var ønsket om å forbedre inntektene til kunstnerne, som ikke hadde økt på lik linje med andre yrkesgrupper i etterkrigstiden. I den forbindelse aksjonerte kunstnere fra 21 kunstnerorganisasjoner i 1974.¹⁶ Aksjonen formulerte disse kravene til myndighetene:

1. Fullt vederlag for bruk av kunstneres verker
2. Utvidet bruk av kunstneres arbeid og verker
3. Garantert minsteinntekt for alle profesjonelle kunstnere som ikke hadde tilstrekkelig inntekt fra vederlag for bruk av deres arbeid og produkter.¹⁷

¹⁴ Vestheim, *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, 185.

¹⁵ Vestheim, *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, 182.

¹⁶ Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 17.

¹⁷ Mie Berg Simonsen, *Kunstnere i Norge: En oversikt over politikk, økonomi, juss og organisering*, Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1999, 42.

Aksjonen var med på å påvirke den norske kulturpolitikken. Blant annet var den en utløser for innføringen av garantiinntekter og forhandlingsretten. Denne gikk ut på at kunstnerorganisasjonene skulle forhandle med staten om lønns- og arbeidsvilkår, slik andre yrkesgrupper forhandler med arbeidsgivere¹⁸. Man kan si at kunstnere begynte å omtales mer som andre yrkesaktive gjennom denne politikken. Aksjonen førte også til at det ble satt inn tiltak for økt bruk av kunst og at vederlagene ble høynet. Kunstnersentrene ble dannet med mange av de samme idealene som den såkalte *kunstneraksjonen*. Man kan særlig kjenne igjen kravene 1 og 2 i punkt 3 og 4 på listen over kunstnersentrenes formål i neste paragraf.

I 1975 begynte planleggingen av regionale kunstnersentre som altså blant annet skulle arbeide for økt bruk av kunsten gjennom for eksempel å formidle utsmykningsoppdrag og samtidig sikre at kunstnerne fikk rimelig vederlag for denne bruken¹⁹. Formålet for sentrene ble oppsummert slik:

1. Sikre kunstnerens yringsfrihet.
2. Motvirke uheldig kommersialisering av kunstlivet.
3. Arbeide for økt bruk av kunstnerens arbeider og tjenester
4. Sikre kunstnere rimelig vederlag for bruk av deres arbeider.
5. Håndheve og videreutvikle det billedkunstnerne og kunsthåndverkerne i Norge har oppnådd av egen styring innen sitt fagområde.²⁰

Året etter åpnet de første kunstnersentrene i Bergen, Trondheim og Stavanger. 80-tallet var tiåret da kulturpolitikken som ble utformet på 70-tallet ble satt ut i live²¹ og i løpet av den første halvdel av tiåret dukket det opp kunstnersentre jevnt og trutt. De første årene fikk kunstnersentrene støtte fra Norsk Kulturråd og fylker og kommuner, men i 1985 vedtok stortinget at senterne skulle få faste statlige bevilgninger²². Utover 80-tallet utviklet kulturpolitikken seg også i en annen retning enn den hadde gjort på 70-tallet. Flere begynte å stille spørsmål ved velferdspolitikken og kulturmeldingene som kom fra de borgerlige regjeringene la større vekt på egeninntekter, skatteordninger og sponsor- og reklameinntekter for kulturinstitusjonene enn tidligere²³. Både på 80-tallet og utover 90-tallet ble

¹⁸ Simonsen, *Kunstnere i Norge*, 42.

¹⁹ Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 12.

²⁰ Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 12.

²¹ Vestheim, *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, 208.

²² "Billedkunstpolitisk historie i Norge" Norske Billedkunstnere, tilgjengelig 20.05.13, <http://www.billedkunst.no/nbk/billedkunstpolitiskhistorie>.

²³ Vestheim, *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, 215.

desentraliseringen enda viktigere i kulturpolitikken. Fylker og kommuner fikk mer innflytelse og statens rolle ble redusert²⁴. Dette fikk til slutt også kunstnersentrene merke.

2.2 Kunstnersentrene etter 1999 og frem til i dag

Frem til 1999 mottok kunstnersentrene altså øremerkede midler direkte fra staten som dekket store deler av driften. Det resterende ble dekket av fylkeskommunen og eventuelt kommunene²⁵. I 1999 ble også utdelingen av de midlene som tidligere kom fra staten delegert til fylkeskommunen. De siste ti årene har flere kunstnersentre opplevd at økonomien har vært dårlig. Enkelte har pekt på omleggingen av tildeling av støtte som en mulig forklaring på dette. Blant annet kan man i *Billedkunst* nr. 2, 2008 lese en bekymringsmelding om at kunstnersentrene nedprioriteres. De ser store forskjeller i størrelsen på tilskuddene fra de forskjellige fylkeskommunene og ”flere har hatt liten eller ingen kompensasjon for lønns- og prisstigning de siste syv årene”²⁶.

Disse forskjellene bidrar antakelig til at det er vanskelig for en del kunstnersentre å gjennomføre alle oppgavene sine så godt som de ønsker. Dette går selvsagt ut over kunstnerne i regionen, og kan føre til at det blir lite attraktivt for dem å være bosatt der. Dermed kan en virkning av dette være at kunstnere flytter fra regionen og befolkningens kunsttilbud blir svekket.

Kristine Natvig og Rikke Komissar beskriver i et debattinnlegg i *Billedkunst* nr. 1, 2011, posisjonen for kunstnersentrene og det profesjonelle kunstfeltet som sårbar²⁷. De ønsker en evaluering av dagens finansieringsmodell, særlig på bakgrunn av to paragrafer fra kulturloven. Denne loven ble vedtatt i 2007 under kultur- og kirkeminister Trond Giske og omfatter offentlige styresmaktens ansvar for å støtte kulturen slik at den kommer alle til

²⁴ Vestheim, *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, 215.

²⁵ Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 24.

²⁶ Norske Billedkunstnere, ”Prioriterer ikke kunstnersentrene”, *Billedkunst* 2008, nr. 2, 22.

²⁷ Kristine Natvig og Rikke Komissar, ”Kunstnersentrene skaper levende kunstfelt i regionene”, *Billedkunst* 2011, nr. 1, 37.

gode²⁸. De to paragrafene Natvig og Kommissar argumenterer for at ikke blir oppfylt under den nåværende ordningen er:

§ 4. *Fylkeskommunens og kommunens oppgåver*

Fylkeskommunen og kommunen skal syta for økonomiske, organisatoriske, informerende og andre relevante verkemiddel og tiltak som fremjar og legg til rette for eit breitt spekter av kulturverksemd regionalt og lokalt.

§ 5. *Felles oppgåver*

Staten, fylkeskommunen og kommunen skal syta for

- a. at kulturlivet har føreseielege utviklingskår,
- b. å fremja profesjonalitet og kvalitet i kulturtilbodet og leggja til rette for deltaking i kulturaktivitetar,
- c. at personar, organisasjonar og institusjonar har tilgang til informasjon om ordningar med økonomisk støtte og om andre verkemiddel og tiltak.²⁹

Fylkeskommunen og kommunene skal altså samarbeide om tilretteleggelsen av et kulturtilbud som når ut til det brede lag i regionen blant annet ved å gi økonomisk støtte, mens staten skal i samarbeid med de førstnevnte sørge for at kulturtilbudet er profesjonelt og av kvalitet. Hvis kunstnersentre sliter økonomisk kan det kanskje være grunn til å stille spørsmål ved om fylkeskommunen og kommunen virkelig oppfyller disse punktene. På bakgrunn av litteratur og opplysninger som har kommet frem i undersøkelsen, kan jeg si at det eksisterer mange meninger om hva som er den beste løsningen på de økonomiske problemene. Blant annet finnes det de som mener staten igjen bør få ansvaret for bevilgningen av støtte, mens andre kanskje vil si at kunstnersentrene bør finne andre måter å skaffe midler på. Det blir et komplisert regnestykke hvor balansen mellom ikke-kommersialisme og behov for inntekt er vanskelig å finne.

Høsten 2010 ble landsforeningen ”Kunstsentrene i Norge” opprettet med mål om å ”synliggjøre og tydeliggjøre kunstnersentrenes posisjon”³⁰. Det viser at det fremdeles er engasjement for kunstnersentrene og at man ønsker å gjøre noe for å forbedre den nåværende

²⁸ St. meld. nr. 39 (2006-2007): *Frivillighet for alle*, (Kulturdepartementet, 2007), 14.4.1: Kulturloven, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2006-2007/Stmeld-nr-39-2007-/14/4/1.html?id=478370>, (oppsøkt 20.05.2013).

²⁹ Kulturdepartementet, *LOV 2007-06-29 nr 89: Lov om offentlege styresmaktens ansvar for kulturverksemd (kulturlova)*, (Kulturdepartementet, 2007), <http://www.lovdatab.no/all/hl-20070629-089.html>, (oppsøkt 20.05.2013).

³⁰ Rikke Kommissar sitert i ”Foreningen Kunstsentrene i Norge”, notis i *Billedkunst* 2010, nr. 6, 18.

situasjonen. Foreningen vil arbeide for å styrke kunstnersentrene slik at disse kan ivareta den profesjonelle kunsten og bli ”regionale kunstsentre som tåler nasjonal og internasjonal sammenligning”³¹. Kulturdepartementet tildelte i oktober 2010 200 000 kroner til foreningen.

2.3 Organisering og økonomi

Kunstnersentrene eies og drives av de regionale lagene til kunstnerorganisasjonene Norske Billedkunstnere og Norske Kunsthåndverkere. Som medlem av disse organisasjonene er kunstneren både medlem og medeier av senteret og kan bli valgt til verv³². Dermed er ikke tilknytning til kunstnersenter noe man velger, men noe som følger med når man organiserer seg.

Noe av det som skiller kunstnersentrene fra andre kunstformidlingsinstitusjoner er at de er kunstnerstyrte. Dette er noe som er særegent for Norge, og den kunstnerstyrte formidlingens posisjon har røtter tilbake til opprettelsen av Statens Kunstutstilling i 1882. Kunstverkene som blir valgt ut til denne utstillingen, som nå stort sett blir kalt Høstutstillingen, har i over 120 år blitt avgjort av en jury bestående av billedkunstnere fra forskjellige felt. Dermed er den kunstnerens egen utstilling på samme måte som kunstnersentrene er kunstnerens eget sted. Ved kunstnersentrene er det kunstnerflertall i både i styre og eventuelt representantskap. Styret består av representanter fra de to kunstnerorganisasjonenes lokallag. De blir enten valgt på lokallagets årsmøte eller via et representantskap, men hvor mange år man blir valgt for varierer i de forskjellige kunstnersentrene. Hvis kunstnersenteret er organisert etter representantskapsmodellen, er representantskapet det øverste organet og består av representanter fra kunstnerorganisasjonene³³. I noen tilfeller er også politikere fra fylkeskommune og kommune representert i representantskapet, men kunstnerne er alltid i flertall.

Kunstnersentrenes drift er avhengig av støtte fra det offentlige. Dette er spesielt avgjørende for å kunne drive et senter som skal motvirke kommersialisering av kunst og dermed sikre ytringsfrihet til kunstnere. Sentrene kan ikke satse på kunst som først og fremst er salgbar. Da

³² Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 102.

³³ Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 26.

staten tildelte øremerkede midler frem til 1999, lå disse på stort sett 60 % av tilskuddsgrunnlaget til kunstnersentrene³⁴, men nå blir hele tilskuddsgrunnlaget fordelt mellom fylkeskommuner og eventuelt kommuner. På listen over hvor mye tilskudd alle kunstnersentrene mottok i 2010 (se vedlegg 1), kan man se at beløpene varierer mye. Det er altså tydelig at det eksisterer økonomiske forskjeller mellom de forskjellige sentrene.

I tillegg til offentlig støtte, kan kunstnersentrene drive med salg av kunst og andre tjenester, som for eksempel opplegg for Den Kulturelle Skolesekken eller kurs og seminarer for kunstnere og andre.

2.4 Case-sentrene

Siden kunstnersentrene ble etablert har hvert senter utviklet seg selvstendig. I dag finnes det til sammen 15 kunstnersentre i Norge med varierende forutsetninger. Driften varierer fra senter til senter fordi hver region har forskjellige behov og forutsetninger, men i bunn og grunn arbeider de mot de samme målsetningene. Denne studien vil konsentrere seg om Telemark Kunstnersenter og Agder Kunstnersenter.

Agder Kunstnersenter har vært lokalisert i Kristiansand siden det ble opprettet i 1980. Opp gjennom årene har senteret hatt flere lokaler, men i dag holder senteret til i Kristiansand sentrum vis a vis Sørlandets Kunstmuseum. Senteret driver gallerivirksomhet, arrangementer for kunstnere og publikum, salg av kunst, formidling av kunstnere samt formidling av utsmykningsoppdrag. Senteret får støtte fra Kristiansand kommune og Vest- og Aust-Agder fylkeskommune. I 2010 var Agder det kunstnersenteret i Norge med lavest faste fylkeskommunale/kommunale tilskudd.

Telemark Kunstnersenter åpnet i 1983 og holdt i mange år til i Øvre Frednes Kunstsenter i Porsgrunn³⁵. Senteret mottar driftsstøtte fra Telemark fylkeskommune og Skien kommune. I 2005 flyttet senteret over til den gamle bankbygningen i Skien og i 2009, etter et stort oppussingsarbeid, var bygget innflytningsklart. Senterets aktiviteter ligner Agders, bortsett

³⁴ I følge tall fra 1993, Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 26.

³⁵ Line Ruud Ørslie, "Telemark Kunstnersenter flytter", *Billedkunst*, 2005, nr 2, <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=833> (oppført 20.05.2013).

fra at senteret ikke har kommisjonssalg, altså salg av kunst fra galleriet. De siste årene har Telemark Kunstnersenter ansatt eksterne kuratorer på ettårs-kontrakt som kuraterer tre utstillinger for senteret i perioden.

2.5 Tidligere forskning

Nå til slutt i dette kapitlet vil jeg presentere tidligere forskning som har tatt for seg de regionale kunstnersentrene. Jeg vil presentere de to rapportene ”Kunstnerstyrt formidling” av Gunnar Stavrum, som kom ut i 1993, og Jorid Vaaglands rapport ”Kunstformidling i klemme” også fra 1993. Jeg vil kort oppsummere de to rapportene og se på deres relevans overfor min egen oppgave.

Stavrums forskningsrapport ble gjort på oppdrag av Norske Billedkunstnere og Norske Kunsthåndverkere, og hadde som formål å evaluere og foreslå endringer til organisasjonsstrukturen i det kunstnerstyrte formidlingsnettverket. Ut i fra materialet fra intervjuer og spørreundersøkelser av nøkkelpersoner i nettverket, peker Stavrum på en del konfliktområder. Blant annet tar han opp konflikten som kan oppstå når en institusjon drives av kunstnerorganisasjoner som har fagpolitiske interesser, men som har som mål å drive formidling av samtidskunst av høy kvalitet. Stavrum mener at sammenblandingen av kunstfaglige og fagpolitiske interesser er problematiske og at det er ”et faresignal for den frie kunstformidlingen når kriterier for utvelgelsen av den kunsten som skal formidles, blir knyttet til fagforeningsrettigheter – direkte eller indirekte”³⁶. Et annet problemområde som Stavrum peker på er konflikter knyttet til bevilgninger i forhold til hvor stor betydning kunstnersentrene har som formidlingsorgan, og hvor godt de utnytter ressursene de har til rådighet. Disse problemstillingene vil jeg i løpet av denne oppgaven hevde at fortsatt er gjeldene i dag.

Jorid Vaagland tar opp mange av de samme problemstillingene i sin rapport ”Kunstformidling i klemme: De regionale kunstnersentrene i en ny tid” fra 1993. Denne rapporten er resultatet av et forskningsprosjekt innen forskningsprogrammet ”Kultur og regional utvikling” (KRU-

³⁶ Stavrum, *Kunstnerstyrt formidling*, 12.

programmet) som pågikk fra 1989-93. Materialet består av data fra spørreundersøkelse og kvalitative intervjuer med mennesker tilknyttet kunstnersentrene, i tillegg til dokumentstudier og observasjon.

Rapporten utforsker hvordan kunstnersentrene fremsto og fungerte på det daværende tidspunkt i forhold til de målsetningene og forventningene som var knyttet til dem den gangen de ble etablert. Tittelen "Kunstformidling i Klemme" kan gi et bilde av noe som presses fra to kanter. Disse kantene kan for eksempel representere de to forskjellige tidsperiodene som kunstnersentrene må forholde seg til; 70-tallet da målsetningene ble formulert og 90-tallet som er nåtiden i rapporten. Vaagland foreslår også at det har skjedd en endring av kunstnerrollen i løpet av denne tiden. Likevel har det ideologiske rammeverket for kunstnersentrene forblitt stabilt.

Klemmen kan også representere den tidligere nevnte konflikten mellom fagpolitikk og kunstformidling. Også Vaagland peker på at valg av utstillingsprofil er avgjørende for kunstnersentrenes status, og at mye av dette problemet grunner i det demokratiske prinsippet. De kunstnerne som kan, velger seg bort fra å bruke kunstnersenteret som utstillingssted. Senteret er lettere tilgjengelig for mange av medlemmene enn andre utstillingssteder. Resultatet kan bli lavere kvalitet på utstillingene og en lavere posisjon i kunstfeltet, for å bruke Bourdieus terminologi. Kun kunstnersentre som har valgt en annen utstillingsprofil enn den demokratiske klarer å ha en høy status.

Vaagland peker også på andre problemer i forhold til kunstnersentrenes drift, blant annet konflikten mellom kunstnerrollen og institusjonsverden. Dette kan komme til uttrykk som en konflikt mellom styret som representerer kunstnerne og administrasjonen. Hun peker også, som Stavrum, på problemet kunstnersentrene har med å legitimere sin eksistens som offentlig finansiert institusjon, når formidlingen ikke er kvalitativt forskjellig fra andre institusjoner, samtidig som fokuset på utstillinger i egne lokaler er (for) høyt. Kunstnersentrene er også lite kjent i lokalmiljøet og utvikler lite nytt publikum.

Både Vaaglands og Stavrums rapporter kom altså ut tidlig på 90-tallet. På denne tiden kom også stortingsmeldingen "Kultur i tiden" hvor det blant annet ble foreslått å delegere bevilgningsmyndigheten overfor kunstnersentrene fra staten til fylkeskommunene. I Vaaglands rapport nevnes det også at det er snakk om å danne en paraplyorganisasjon for å bedre samordne alle kunstnersentrene, noe som altså først skjedde i 2010.

3 Teorier

I dette kapitlet vil jeg gå igjennom en del teori som er relevant i forhold til analysen av det innsamlede materialet. Jeg vil i analysen forsøke å se kunstnersentrene som en del av et større felt for visuell kunst. For å støtte opp under dette vil jeg bruke Pierre Bourdieus teorier om felt. Denne teorien er dermed viet god plass i første del av dette kapitlet. Deretter vil jeg gå inn på teorier om kunstens autonomi og kunstens økonomi. Siste del av kapitlet omhandler kunstnerrollen og dens betydning i forhold til kunstnersentrene.

3.1 Bourdieu og kulturfeltet

Pierre Bourdieu regnes allment som en av de viktigste teoretikerne innen kultursosiologien. Gjennom sin karriere tok han blant annet opp temaet kulturens rolle i reproduksjonen av sosiale strukturer. Det vil si at de maktrelasjonene som eksisterer i samfunnet, og som ofte blir tatt for gitt, kommer til uttrykk i kulturbruk og hvilke former for kultur som blir ansett som høy eller fin. Tre begreper regnes av de fleste som spesielt viktige i Bourdieus kultursosiologi; habitus, felt og kapital. Disse begrepene er interessante å ha i bakhodet i en undersøkelse av en kunstinstitusjon som kunstnersentrene.

Den ytterste dimensjonen i Bourdieus teori om felt er det sosiale rommet, som omfatter alt av sosial aktivitet som vi mennesker bedriver. Det sosiale rommet kan i følge Bourdieu deles opp i ulike felt. Feltene forholder seg til hverandre, men er relativt autonome, ved at de har egne regler og relasjoner som gjelder innenfor det spesifikke feltet. Eksempler på forskjellige felt kan være forskningsfeltet, politikkfeltet eller feltet for kulturell produksjon. Innenfor feltet er agentene, som man kan si er menneskene som bedriver sosial aktivitet i forhold til de reglene som gjelder innenfor det spesifikke feltet. Feltet er hierarkisk organisert på den måten at agentene har forskjellige posisjoner på ulike trinn av en rangstige. Hvilken posisjon en agent kan ha avhenger av habitus og kapital.³⁷

Bourdieu snakker ikke bare om økonomi når han bruker begrepet kapital. Økonomisk kapital er kun en av flere kapitalformer som brukes til å posisjonere agentene. En agent har også

³⁷ Bourdieu, "The field of cultural production", 30.

kulturell kapital som er verdien av den kunnskap og kompetanse han eller hun har opparbeidet seg gjennom hele livet. Både økonomisk og kulturell kapital kan omdannes til det Bourdieu kaller symbolsk kapital. Dette er for eksempel prestisje, anerkjennelse, berømmelse og ære. Jo større kapital man har, jo mer innflytelse kan man ha. Dermed er en agents posisjon en posisjon med mer eller mindre mulighet for å utøve makt.

Habitus kan sies å være kroppsliggjort kapital. Kapitaler som agenten har opparbeidet seg gjennom livet som for eksempel kunnskap, rikdom og berømmelse er på en måte disposisjoner som blir uttrykt gjennom kroppen via habitus. Habitus bestemmer hvordan agenten uttrykker seg med kroppen og via tale.

For å komme inn i et felt må agenten ha en habitus som predisponerer, altså som gjør han eller hun berettiget til å komme inn.³⁸ Mennesker som skal ferdes i kunstfeltet må altså ha en bakgrunn som gjør at de kan forstå og forholde seg til kunstens regler. Innenfor feltet foregår en slags kamp om innflytelse og om hvilke regler som skal gjelde for hva som blir rangert høyt og lavt. Innenfor det kulturelle feltet vil man dermed for eksempel strides om hva som skal betraktes som god kunst, hvem som kan kalles kunstner og hvem som skal kunne bestemme dette. Dermed er ikke feltet statisk, men forandres stadig ved at posisjoner forflyttes og får mer eller mindre innflytelse og makt som resultat av denne kampen³⁹.

Forskjellige felt har som nevnt forskjellige regler. Dermed har forskjellige kapitalformer også ulik verdi innenfor de ulike feltene. I feltet for kulturell produksjon gir det å ha kulturell kapital større innflytelse og større symbolsk kapital enn det å ha økonomisk kapital. Spesielt gjelder dette for det Bourdieu kaller feltet for begrenset produksjon. Dette er et underfelt av feltet for kulturell produksjon som omfatter det man på engelsk kaller ”fine arts”, altså kunst som ikke produseres for et stort marked. I feltet for kulturell produksjon har den begrensede produksjonen høyere legitimitet enn produksjon for massene. Det legitime er altså Bourdieus navn på det som regnes for å ha høyest kvalitet, fordi det oppfyller kravene som reglene og normene i feltet stiller. Dette er kjernen i feltets kamp⁴⁰. I det kulturelle feltet er autonomi et

³⁸ Bourdieu, “The field of cultural production”, 70.

³⁹ Bourdieu, “The field of cultural production”, 32.

⁴⁰ Bourdieu, “The field of cultural production”, 42.

slikt krav som den begrensede produksjonen best oppfyller⁴¹. Dette skal jeg komme tilbake til i analysedelen. I delfeltet for produksjon i stor skala vil økonomisk kapital spille en viktig rolle. Likevel er dette delfeltet underlagt reglene for det kulturelle feltet hvor kulturell og symbolsk kapital rangerer høyest, og kommer derfor lavere ned i hierarkiet enn feltet for begrenset produksjon. Bourdieu skriver for eksempel at storskalaproduksjon blir symbolsk ekskludert når kunsthistorikere ikke studerer verk som blir produsert for et stort marked.⁴² Dette er en regel som i andre felt, for eksempel det økonomiske, ville vært omvendt.

Feltet for kulturell produksjon omfatter mye mer enn det man kanskje først tenker på som produsenter av kulturprodukter, nemlig kunstnere. Alt og alle som deltar i sosiale handlinger i forbindelse med kultur inngår i dette feltet. Det vil si at feltet omfatter et komplekst nettverk av utdanningsinstitusjoner, publikum, formidlingsinstitusjoner, kunstnere og media for å nevne noen⁴³. Alle disse med forskjellige posisjoner og innflytelsesgrad.

Kunstnersentrene vil ha en egen posisjon i dette delfeltet. Hvor på rangstigen de befinner seg, blir altså avgjort av hvordan aktørene i delfeltet plasserer dem i forhold til andre institusjoner. Men kunstnersentrene kan også være med å kjempe om hvordan rangstigen skal se ut.

Kunstnersentrene befinner seg i feltet for begrenset produksjon fordi de støtter kunstnere som ikke nødvendigvis produserer kunst for det store markedet. En viktig del av kunstnersenterets virksomhet er jo nettopp at de skal være et ikke-kommersielt visningssted som arbeider for kunstners ytringsfrihet. Likevel er salg av kunst også en del av arbeidet ved at de er mellomledet mellom kunstnere og utsmykningsoppdrag og at de kan ha kommisjonssalg fra lokalene.

3.2 Beckers kunstverdener

Kultursosiologen Howard S. Beckers teori om kunstverdener har mye tilfelles med Bourdieus feltteori. Kunstverden er navnet han gir den delen av det sosiale livet som går på å produsere kunst⁴⁴. Becker bryter med den tradisjonelle myten om at kunst blir skapt av et

⁴¹ Bourdieu, "The field of cultural production", 46.

⁴² Bourdieu, "The field of cultural production", 39.

⁴³ Bourdieu, "The field of cultural production", 32.

⁴⁴ Becker, *Art worlds*, 34.

kunstnerindivid, ved å si at kunstproduksjon er en kollektiv aktivitet som omfatter alle leddene som skal til for at produktet kan bli skapt og konsumert. Det vil si at kunstverdenen også omfatter blant andre de som produserer materialer til kunstproduksjonen, de som distribuerer kunsten og de som opplever og kjøper den, i tillegg til selve kunstnerne⁴⁵.

Kunstneren kan ikke være kunstner uten de andre leddene i kjeden

Becker skiller mellom begrepene *kjerneaktivitet* og *støttepersonell* i produksjonsprosessen. Kjerneaktiviteten er den delen av prosessen som bidrar til det unike ved verket, mens støttepersonellet er de som bidrar med aktiviteter og materialer som er nødvendige for at kunstverket skal bli til, men som ikke er unike⁴⁶. Eksempler på støttepersonell er lerretsmakeren og malingsprodusenten, mens selve aktiviteten å male på lerretet er kjerneaktiviteten. For at alle delene av nettverket skal kunne samarbeide er de avhengige av felles konvensjoner, altså at alle de involverte deler erfaringer som gjør at de forstår hvordan verdenen fungerer⁴⁷. En av disse konvensjonene kan være hva som er kunst og hvem som er kunstner. Alle de involverte må være enige om at noen av aktivitetene i kunstproduksjonen er kunst, mens noen ikke er det. Det som er kunst er altså den aktiviteten som tilfører produktet det unike ved det. I billedkunstverdenen sier konvensjonene at den som utfører for eksempel et maleri er kunstneren, mens den som henger det opp eller kjøper det ikke er det.

3.3 Det norske kunstfeltet

Bourdieu's teorier har hatt stor innflytelse på den norske kunst- og kulturforskningen. Dag Solhjell opererer med en teori som ligner på Bourdieus feltteori i sin studie av den norske *kunstinstitusjonen*. Med begrepet kunstinstitusjon forstår han kunstlivet som et sosialt system, altså et begrep som ligner feltet for kulturell produksjon⁴⁸. Solhjell mener kunstinstitusjonen kan deles opp i tre kretsløp, som også ligner Bourdieus inndeling i delfelt. Disse kretsløpene er det eksklusive, det inklusive og det kommersielle. Disse er idealtyper og de fleste kunstinstitusjoner i Norge befinner seg i flere samtidig.

⁴⁵ Becker, *Art worlds*, 4.

⁴⁶ Becker, *Art worlds*, 16.

⁴⁷ Becker, *Art worlds*, 42.

⁴⁸ Solhjell, *Kunst-Norge*, 18.

Det eksklusive kretsløpet kjennetegnes ved at det er ekskluderende og elitært. Her bruker agenter med autoritet estetisk kvalitative kriterier for å avgjøre hvem som slipper til⁴⁹. Jo færre som slipper til, jo høyere status får de som gjør det.

”Det meste av kunstinstitusjonens symbolske kapital forvaltes i dette kretsløpet. Kretsløpets høyeste verdier er knyttet til begreper som autonomi, selvstendighet, originalitet, individualitet, integritet, oppofring og risikovilje.”⁵⁰

Siden den symbolske kapitalen, ifølge Bourdieu, er den virkelige stridsaksen i kulturfeltet, vil man kunne si at det eksklusive kretsløpet blir rangert over de andre kretsløpene. Dette ligner altså på feltet for begrenset produksjon.

I det inklusive kretsløpet legges det mindre vekt på kvalitative kriterier, og mer vekt på likhet og rettferdighet. I dette kretsløpet skal så mange som mulig inkluderes uansett bosted, kjønn, nasjonalitet og lignende. En kulturpolitikk som legger vekt på å gjøre kultur tilgjengelig for alle mennesker i hele landet hører altså til i dette kretsløpet. Det samme gjør organisasjoner som arbeider for både kunstneres rettigheter og publikums rettigheter til å bli inkludert i kunstlivet. I kretsløpet inkluderes mange kunstnere, og et bredt publikum skal nås ved for eksempel pedagogiske virkemidler og tilrettelegging. Kunstnerisk utsmykning i offentlig rom er et godt eksempel på det inklusive kretsløpet. Kunsten er et gode alle har rett på. I dette kretsløpet er det politisk kapital som er viktigst, fordi det er politiske argumenter som begrunner og legitimerer virksomheten i det.⁵¹

I det kommersielle kretsløpet er det heller økonomisk kapital som opparbeides. Her er det den salgbare kunsten som kommer først og kunstnerisk verdi og politisk verdi kommer i andre rekke.⁵² Likevel kan kunst som inngår i de andre kretsløpene også inngå her hvis den er salgbar. Alt fra kunst av kunsthistorisk anerkjente kunstnere til lokale malere med elg- og solnedgangsmotiver kan inngå.

⁴⁹ Solhjell, *Kunst-Norge*, 27.

⁵⁰ Solhjell, *Kunst-Norge*, 27.

⁵¹ Solhjell, *Kunst-Norge*, 30.

⁵² Solhjell, *Kunst-Norge*, 31.

Det er tydelig at Solhjell selv vil plassere kunstnersentrene hovedsakelig i det inklusive kretsløpet. Som vi har sett i kapittel 2 er mye av aktiviteten til kunstnersentrene fagpolitisk begrunnet. Senteret støtter alle organiserte kunstnere i regionen. Dermed bidrar det også til å spre kunsten ut til publikum i regionen. Formuleringen ”økt bruk av kunst”, noe Solhjell bruker som eksempel på en typisk målsetning for det inklusive kretsløpet, er et direkte sitat fra kunstnersentrenes målformuleringer.⁵³ Hvis vi skal se på dem med Bourdieus øyne vil de altså ikke være plassert aller høyst i hierarkiet. Likevel vil kunstnersentrene selv ofte uttale at de ønsker å vise samtidskunst av høy kvalitet. Slike uttalelser kan tyde på at de i hvert fall ønsker å delta i det eksklusive kretsløpet. I tillegg driver noen kunstnersentre salg av kunst, noe som også gir dem en fot innenfor det kommersielle.

Hvor i hierarkiet kunstnersentrene befinner seg, kan kanskje også ha noe med hvor i landet de er plassert. I det norske kunstfeltet er det helt tydelig at tyngdepunktet ligger i de store byene. I rapporten *Kunstnerne i Sentrum* undersøker Per Mangset blant annet om det kunstneriske kvalitetshierarkiet også er fordelt i det geografiske rommet. Gjennom intervjuer av kunstnere fra flere felt, ser han på sammenheng mellom bostedsvalg og syn på hierarkiet. Teorien er at kunstinstitusjoner og kunst som produseres i sentrum, altså i de tre største byene i Norge, er høyere oppe i hierarkiet enn institusjoner og kunstproduksjon i mer perifere strøk (altså alt utenom Oslo, og kanskje Bergen og Trondheim).⁵⁴

Flesteparten av kunstnersentrene ligger i en større by i regionen de representerer. Hvis man likevel tar utgangspunkt i Mangsets teori om at sentrum kun omfatter de tre største byene i landet, ligger de fleste sentrene utenfor sentrum. Kanskje kan dette styre hvor de befinner seg i hierarkiet i kunstfeltet. Det at de ligger geografisk i periferien kan altså gjøre at de blir perifere i kunstfeltet. I materialet ser Mangset også at kunstneres arbeidsmuligheter er størst i sentrum og at dette fører til at mange kunstnere flytter hit.⁵⁵ Dette kan skape en sirkelvirkning ved at miljøet blir større og dermed at flere muligheter blir skapt. For eksempel blir størsteparten av kunstkritikken og andre institusjoner som museer og utdanningsinstitusjoner,

⁵³ Se for eksempel side 47 i kapittel 5.

⁵⁴ Mangset, *Kunstnerne i Sentrum*, 24.

⁵⁵ Mangset, *Kunstnerne i Sentrum*, 18.

som er viktige portvoktere, samlet i sentrum. Slik ser man at hierarkiet blir skapt og gjenskapt.⁵⁶

Dette kan ses i sammenheng med statlig, fylkeskommunal og kommunal kulturforvaltning. Mangset finner i sin undersøkelse at kommunal og fylkeskommunal kulturforvaltning ofte blir sett på med mistro av kunstnere. Særlig den kommunale forvaltningen har ofte prioritert amatørkultur, bibliotek, idrett og kulturvern høyere enn kulturen som tilhører feltet for begrenset produksjon, som altså rangerer høyere.⁵⁷ Fylkeskommunen kan ses som et mellomtrinn mellom kommune og stat, ved at det her er mer tradisjon for å støtte de ”viktige” kunstinstitusjonene i regionene som også staten støtter. Likevel er det et trinn ned fra statlig nivå. Kanskje kan det å motta støtte fra fylkeskommune i stedet for stat ses på som et trinn ned i hierarkiet? Dag Solhjell tar opp nettopp dette poenget i ”Kunst- Norge” når han skriver ”En av grunnene til at kunstnersentrene ikke ønsket å komme inn under fylkeskommunalt økonomisk ansvar, var at de da mistet den synlige statlige finansieringen, som gir høyere status”⁵⁸. Dette vil jeg diskutere nærmere i analysedelen av denne oppgaven.

3.4 Kunstens autonomi

Immanuel Kant var den første som beskrev den autonome kunsten. I sin *Kritikk av dømmekraften* skiller han mellom fri skjønnhet og vedhengende skjønnhet⁵⁹. Hvis et objekt har vedhengende skjønnhet vil det si at vi oppfatter det som skjønt på grunn av sitt formål. Fri skjønnhet derimot er når noe er vakkert, uten å ha noe annet formål enn nettopp dette. Hvis en smaksdom skal være ren må man altså se bort fra formålet med objektet. På samme måte kan kunst ikke ha noe annet formål enn å være kunst. Kunsten er altså verdifull i seg selv. Denne verdien kalles blant andre av Hans Abbing for estetisk verdi. Estetisk verdi er altså den verdien et kunstverk har, ut i fra det at det er kunst⁶⁰. Den skiller seg fra økonomisk verdi, som altså kan måles i penger. Begrepet *l'art pour l'art*, eller kunst for kunstens skyld, kan bli brukt om dette fenomenet. Bourdieu forholdt seg til Kants ideer når han formulerte sin egen

⁵⁶ Mangset, *Kunstnerne i Sentrum*, 24.

⁵⁷ Mangset, *Kunstnerne i Sentrum*, 37.

⁵⁸ Solhjell, *Kunst-Norge*, 38.

⁵⁹ Immanuel Kant, ”Første del: Kritikk av den estetiske dømmekraften” fra *Kritikk av dømmekraften* (1790), i Kjersti Bale og Arntfinn Bø-Rygg: *Estetisk teori. En antologi*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2008), 73.

⁶⁰ Abbing, *Why are artists poor*, 55.

teori om smaksbedømmelse i *Distinksjonen*⁶¹. Her er han enig i at Kants teori gjelder for smaksbedømmelser, men at dette egentlig er en konstruksjon, ”en historisk oppfinnelse knyttet til framveksten av et selvstendig felt for kunstnerisk produksjon”⁶². Hva og hvordan man oppfatter noe som skjønt avhenger som tidligere nevnt av sosial bakgrunn og erfaringer man har fått gjennom livet. Tankene om kunstens egenverdi mener han utviklet seg når formen på kunstverket ble viktigere enn motivet, som man blant annet ser i tankene bak modernistisk kunst. Formen på kunstverket, altså det kunstneren kan styre blir lagt større vekt på enn innholdet, eller da formålet. Formålet må forholde seg til omverden og ikke kan kontrolleres på samme måte. Altså blir kunst et eget felt som styrer sine egne premisser og tradisjoner. Ideen om den autonome kunsten ble, ifølge Bourdieu, skapt i overgangen fra ”kunst som etterligner naturen til en kunst som etterligner kunsten”⁶³.

At regelen om at kunst ikke skal tjene andre midler enn seg selv, det være seg politiske, økonomiske, moralske eller pedagogiske, eksisterer ser man i dag blant annet ved at myndighetene tar i bruk *armlengdesprinsippet* når det skal avgjøres hvilke former for kultur som skal støttes. Det vil si at staten avgjør midlene som skal bevilges til kultur, men at selve fordelingen blir foretatt av et uavhengig råd, som for eksempel Norsk Kulturråd. På denne måten skaper man avstand mellom staten og kunstproduksjonen og forhindrer at staten kan legge seg opp i hva slags kunst som produseres, fordi man da fort ville blande politikk og kunst. Prinsippet med den autonome kunsten gjelder kun for det som kalles ”fine arts”, eller det Solhjell kaller det eksklusive kretsløpet. I det inklusive og kommersielle kretsløpet vil kunsten og kulturproduktene stadig være skapt med et formål, men altså komme lenger ned i hierarkiet i feltet av denne grunnen. For den kommersielle kunsten vil formål som profitt og underholdning være viktige grunnlag for produksjonen. I amatørkunst og kulturaktiviteter kan man ha formål som helse, livskvalitet og utdanning.

Når man leser kunstnersentrenes målsetninger kan man se at den autonome kunstens verdi ligger til grunn for disse. Kunstnersentrene legger vekt på å være ikke-kommersielle og blir dermed et alternativ til gallerier som er avhengige av salg av kunsten som vises.

⁶¹ Pierre Bourdieu, *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*, overs. av Annick Prieur, (Oslo: Pax, 1995).

⁶² Bourdieu, *Distinksjonen*, 47.

⁶³ Bourdieu, *Distinksjonen*, 48.

Kunstnersentrene skal gjøre det mulig å produsere kunst for kunstens skyld, også i regionene og de skal være et sted hvor alle organiserte kunstnere, uansett salgbarhet og hvilken politikk som ellers drives i landet, skal få vise sin kunst. Det siste kommer frem i målet om å bevare kunstneres ytringsfrihet. Likevel kan autonomien diskuteres når slike fagpolitiske begrunnelser ligger bak. Hvis hvor kunstneren er bosatt blir et kriterium for utstillingsplass, vil det si at det ikke bare er kunstens egenskaper alene som avgjør hva som skal stilles ut.

3.5 Kunstens økonomi

Kunstens økonomi henger nøye sammen med kunstens autonomi. Hans Abbing tar et oppgjør med mytene rundt kunsten i boken *Why are artists poor*⁶⁴ (2002). Mytene sier blant annet at kunst er hellig, autonom og at penger og det kommersielle devaluerer den⁶⁵. Fordi kunsten er hellig, må den være autonom og ikke tjene andre midler enn seg selv. Penger er et slikt middel, og for at kunsten skal forbli hellig, kan den altså ikke produseres av økonomiske grunner. Likevel spiller penger en svært viktig rolle i kunstlivet, fordi det krever penger å produsere kunst. Dette mener Abbing fører til en tilsløring av økonomien i kunstverden⁶⁶. Abbing mener videre at kunsten både kan befinne seg i markedssfæren og gavesfæren. I markedssfæren kommer pengene fra salg til markedet, mens i gavesfæren kommer pengene i form av donasjoner og støtte. Kunstnersentrene blir for eksempel støttet av fylkeskommuner og kommuner, og er dermed ikke avhengig av salg. Dermed kan man kanskje si at de tilhører gavesfæren mer enn markedssfæren. Den masseproduserte kunsten og kulturen hører til i markedssfæren, mens ”fine arts” hører oftere til i gavesfæren. Kunst som befinner seg i gavesfæren har altså den høyeste legitimiteten i kunstverden fordi den igjen ikke tjener andre midler enn seg selv. Verdien av kunsten vises ved at folk eller myndigheter er villige til å gi uten å få noe annet tilbake enn kunstopplevelsen.

⁶⁴ Abbing, *Why are artists poor*.

⁶⁵ Abbing, *Why are artists poor*, 31.

⁶⁶ Abbing, *Why are artists poor*, 37.

3.6 Kunstnerrollen

Det er også knyttet mange myter til det å være kunstner. I *Mange er kalt, men få er utvalgt* (2004) oppsummerer Per Mangset mange av kjennetegnene til det som kalles den karismatiske kunstnerrollen. Kunstneren som tar på seg denne rollen beskrives som en slags magisk figur som opplever et kall til kunstneryrket og har et helt spesielt medfødt talent som gjerne oppdages allerede i barndommen. Dette talentet blir aktivert av enten guddommelig eller indre inspirasjon og kunstneren bruker det til å skape unike kunstverk.⁶⁷ I denne myten ligger det også at kunstneren skal ofre seg for kunsten. Det er så viktig at kunsten blir skapt, at den må skapes selv om man ikke kan leve av den. Altså ser vi igjen at kunsten ikke skal tjene andre midler enn seg selv. Dette gjør også at kunstneren må kreve en ubegrenset frihet fra regler for å kunne produsere kunsten. For eksempel er det en del av myten at kunstneren ikke trenger å følge sosiale konvensjoner⁶⁸. Ut i fra dette har vi fått klisjeen om kunstneren som drikker rødvin hele natten og sover om dagen.

I den postmoderne kunstverden som mange mener vi nå befinner oss i, hvor grenser mellom kunst og ikke-kunst, høy og lav kunst og kunst og økonomi gradvis blir mer uklare, går det diskusjoner om denne kunstnerrollen er i ferd med å bli byttet ut med nye roller. Dette har også Abbing diskutert i *Why are artists poor?* (2002). Her foreslår han fire ulike roller som han ser tendenser til i nye kunstnere. Den første er *the artist-researcher*, eller kunstnerforskeren, som i sin kunstproduksjon først og fremst er opptatt av utvikling og originalitet. Hans publikum er andre kunstnere og kunstkjennere på omtrent samme nivå som han selv, og dermed er kunstproduksjonen anti-økonomisk⁶⁹. Den andre rollen er *the postmodern artist*, den postmoderne kunstneren, som krysser grenser mellom kunst og ikke-kunst og mellom kunst og marked og ignorerer dermed reglene som gjelder i kunstfeltet⁷⁰. *The artist-craftsman*, kunstnerhåndverkeren, er den tredje typen kunstner Abbing foreslår. Denne kunstneren ser verdi og viktighet i det gode håndverket i kunsten og ønsker lønn for arbeidet som er lagt inn i det⁷¹. Til slutt nevner Abbing *the artist entertainer*,

⁶⁷ Mangset, *Mange er kalt*, 10.

⁶⁸ Mangset, *Mange er kalt*, 49.

⁶⁹ Abbing, *Why are artists poor*, 298.

⁷⁰ Abbing, *Why are artists poor*, 299.

⁷¹ Abbing, *Why are artists poor*, 300.

kunstnerunderholderen, som skaper kunst som underholder publikum og dermed krysser grensen over til kunst skapt for markedet⁷².

Arne Martin Klausen opererer med kunstnerrollen for *sjamanmodellen*, som er den samme som Mangsets karismatiske kunstnerrolle. Klausen mener at kunstnerkampen på 70-tallet også var et oppgjør med denne kunstnermyten. I følge han er sjamanmodellen en eliteorientert oppfatning av kunst og kunstnere som brøt med likhetsidealene som preget resten av politikken⁷³. Kunstnerne som deltok i opprøret ville stille kunstnerisk arbeid på lik linje med annet arbeid når det gjaldt for eksempel rettigheter. Disse kunstnerne tilhører det Klausen kaller *håndverkermodellen*.

Kunstnersentrene var som nevnt i kapittel 2 et barn av denne kunstnerkampen. Vaagland fant i sin undersøkelse fra 1993 at begge rollene er representert hos kunstnerne ved sentrene, men at forskjellige aldersgrupper tenderer mot forskjellige kunstnerroller. Håndverkermodellen er særlig representert hos kunstnere som var aktive under kunstneraksjonen, men sjamanmodellen dominerer⁷⁴. Altså kan det her se ut til at den karismatiske kunstnerrollen fremdeles står sterkt hos de nye generasjonene kunstnere. Dette stemmer overens med Mangsets konklusjon fra 2004, hvor han så at den karismatiske kunstnerrollen stod sterkt blant kunststudentene på tross av at han også fant trekk fra Abbings fire nye kunstnerroller. Vaagland finner også at det er kunstnere som har en selvforståelse nær opptil håndverkermodellen som er mest positive og deltar mest aktivt i kunstnersenterets arbeid⁷⁵. Kan dette tyde på at kunstnersentrene er mest relevante for denne gruppen kunstnere?

⁷² Abbing, *Why are artists poor*, 301.

⁷³ Arne Martin Klausen, "Ny norsk kulturpolitikk og billedkunstnere – rollekonflikt og revolusjon" i *Den norske væremåten: Antropologisk søkelys på norsk kultur*, red. av Arne Martin Klausen, (Oslo: Cappelen, 1984), 106.

⁷⁴ Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 77.

⁷⁵ Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 103.

4 Metoder

Med denne oppgaven ønsker jeg å finne ut hvordan kunstnersentre fungerer i dag. For å gjøre dette har jeg tatt for meg to kunstnersentre og sett på likheter og forskjeller ved dem. Ved å gjøre intervju med mennesker tilknyttet de to sentrene har jeg fått sett hvordan kunstnersentrene blir sett på fra forskjellige perspektiver. I dette kapitlet vil jeg presentere de forskjellige metodiske valgene jeg har tatt i denne prosessen.

4.1 Kvalitativ metode

Valgene av de ulike metodene ble tatt med utgangspunkt i temaet kunstnersentre. Det finnes få undersøkelser av kunstnersentrene i nyere tid. Dermed passet det best med en eksplorerende, eller utforskende, problemstilling som gir mulighet til fleksibilitet siden det var vanskelig å forutse nøyaktig hva funnene av undersøkelsen ville bli. Jeg visste fra før at kunstnersentrene har opplevd noen forandringer de siste tiårene, for eksempel ved at fylkeskommunen tok over fordelingen av bevilgningene, men det fantes lite informasjon om hvordan det hadde påvirket sentrene konkret. Derfor trengte jeg en åpen problemstilling som var fleksibel for uventede forhold. Denne problemstillingen påvirket igjen valget av forskningsdesign. Fordi en eksplorerende problemstilling gjerne krever en undersøkelse som går i dybden og kartlegger mange detaljer ved fenomenet ble det naturlig å velge et intensivt design. Det vil si et design som kjennetegnes av at man undersøker få enheter, men har mange variabler ved hver enhet⁷⁶. Designet egner seg altså til å studere i dybden, men på grunn av at det omfatter få enheter blir det vanskelig å gå bredt ut og generalisere funnene til å gjelde i flere sammenhenger. I min undersøkelse kan man kalle de to sentrene som sammenlignes for undersøkelsesenheter. Samtidig kan også menneskene som jeg har foretatt intervju med være egne enheter.

Et intensivt design peilet altså undersøkelsen i en kvalitativ retning når det kom til hvordan datainnsamlingen skulle foregå. Kvalitative undersøkelser kan sies å være friere enn kvantitative på mange måter. En viktig forskjell på de to datainnsamlingsmetodene er at mens

⁷⁶ Dag Ingmar Jacobsen, *Hvordan gjennomføre undersøkelser?: Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*, 2. utg., (Kristiansand: Høgskoleforlaget, 2005), 88.

man i kvalitative undersøkelser først samler inn materialet, for så å strukturere det, må man i en kvantitativ undersøkelse strukturere på forhånd⁷⁷. Siden jeg ikke på forhånd kunne vite akkurat hva som ville bli de viktigste temaene i analysen og dermed ikke kunne strukturere dette på forhånd, ble løsningen å velge en kvalitativ tilnærming. En kvalitativ metode gjør at prosessen kan være mer fleksibel. Mens man i en kvantitativ undersøkelse må bestemme seg på forhånd for hvilke variabler som er viktige, kan man i en kvalitativ undersøkelse være åpen for at nye variabler dukker opp underveis. Man kan sirkulere mellom de ulike stadiene i prosessen og gå tilbake til tidligere stadier for å forandre og tilpasse ettersom ny informasjon dukker opp. Dette erfarte jeg spesielt i analyseprosessen, da det stadig dukket opp nye variabler som påvirket andre deler av arbeidet.

Kvalitative metoder blir ofte brukt når man ønsker å undersøke det individuelle og unike ved et fenomen. I mitt prosjekt har jeg brukt metoden til å finne ut hvordan to kunstnersentre fungerer, sett fra tre forskjellige perspektiv. Gjennom undersøkelsen har jeg studert fenomenet kunstnersenter gjennom individers tanker om dette. Det skaper en nærhet som ikke like lett kan oppnås i en kvantitativ undersøkelse. Det jeg konkret undersøker er altså noen få menneskers forståelse av et fenomen. Dermed vil det selvsagt være umulig å generalisere svarene jeg har fått fra informantene til å gjelde generelt ved kunstnersentrene. Likevel får man ved å kommunisere med ulike mennesker et nyansert bilde av det konkrete fenomenet. Fordi man i kvalitative intervju legger mindre føringer på hvilken informasjon informantene gir, kan man si at undersøkelsen har høy begrepsgyldighet⁷⁸. Man kan være sikrere på at man får den riktige informasjonen, fordi det er de intervjuede selv som bestemmer hva den er. Hvis man er ute etter personers meninger og følelser kan ingen andre kilder gi bedre informasjon om dette enn informanten selv.

Å utføre en kvalitativ studie av kunstnersentre generelt ville blitt en for stor oppgave i denne sammenhengen. Derfor måtte temaet avgrensnes og i mitt tilfelle ble det gjort ved å utforme en casestudie. Casestudier er i følge Pål Repstad ”studier av avgrensede enkeltmiljøer, der målet er å gi en helhetlig beskrivelse av prosesser og særtrekk ved nettopp dette miljøet”⁷⁹. I min

⁷⁷ Jacobsen, *Hvordan gjennomføre undersøkelser?*, 127.

⁷⁸ Jacobsen, *Hvordan gjennomføre undersøkelser?*, 129.

⁷⁹ Pål Repstad, *Mellom nærhet og distanse: Kvalitative metoder i samfunnsfag*, 4. utg., (Oslo: Universitetsforlaget, 2007), 24.

undersøkelse ble kunstnersenteret en case. Ved å intervju mennesker med forskjellig tilknytning til kunstnersenteret, kunne jeg beskrive hvordan dette kunstnersenteret fungerte sett fra forskjellige sider. En casestudie kan likevel bare si noe om et enkelt tilfelle. Man kan ikke si noe sikkert om den generelle gyldigheten av funnene man gjør i en slik studie⁸⁰. For å gi undersøkelsen mer dybde valgte jeg å bruke to ulike kunstnersentre som case. Dermed ble studien en komparativ casestudie, det vil si at jeg studerte to enkelttilfeller for så å sammenligne forskjeller og likheter. Ved å gjøre dette kan man si noe utover enkelttilfellet. Muligheten til å generalisere vil bli usikker selv om man bruker to caser, men man kan øke grunnlaget for å danne en teori.

4.2 Valg av undersøkelsesenheter og informanter

Under utarbeidelsen av en problemstilling til denne undersøkelsen, var det ett kunstnersenter jeg hele tiden hadde i hodet. Agder Kunstnersenter er senteret for kunstnere i mitt hjemfylke, Vest-Agder, og jeg har derfor bekjente som er knyttet til senteret. Derfor kjente jeg også til noen av problemene de har hatt. Dette gjorde også at det var enklere å ta kontakt med senteret og det ble et naturlig sted å starte. Da jeg siden begynte å lete etter et senter for komparasjon, var det naturlig å begynne i nærområdet. Telemark Kunstnersenter så fysisk forskjellig ut fra Agder, ved at det hadde lokaler i en majestetisk gammel bankbygning. Lokalet preger byen Skien mer enn Agders lokaler preger Kristiansand. Telemark kunstnersenter hadde ganske nylig flyttet inn i sine nye lokaler. I tillegg hadde de, de siste årene begynt å ta i bruk eksterne kuratorer til å utforme utstillingene, og som ble byttet ut hvert andre år. Mitt inntrykk var at dette senteret var i en litt bedre situasjon enn Agder og det var derfor interessant å gjøre en komparasjon.

Tid og ressurser har selvsagt lagt begrensninger for hvor mange intervjuer undersøkelsen har kunnet omfatte. Når informantene skulle velges ut valgte jeg å fokusere på tre grupper med tilknytning til kunstnersenteret. Dette er ansatte ved senteret, kunstnere tilknyttet senteret og representanter fra fylkeskommunen. En fjerde gruppe som måtte utelates av tidligere nevnte årsaker er publikum. Jeg valgte bort denne gruppen fordi problemstillingen ovenfor publikum handler mer om formidling, mens jeg ønsket å fokusere på kunstnersenterets arbeid overfor

⁸⁰ Repstad, *Mellom nærhet og distanse*, 25.

kunstnere. Formidling er en viktig del av dette arbeidet også, men å prøve å fange opp publikums opplevelser av kunstnersenteret i tillegg til de andre gruppene, blir en større oppgave enn en masteroppgaves omfang. Jeg kunne også ha snakket med representanter fra vertskommunene til sentrene, men har valgt å fokusere på fylkeskommunene siden de er de viktigste økonomiske bidragsyterne.

Den det var klart at jeg måtte snakke med fra hvert kunstnersenter, var daglig leder. Dette er personen som holder kunstnersenterets drift i gang, og som er den alle som har noe med kunstnersenteret å gjøre kommuniserer med. Ved Agder Kunstnersenter oppstod det et dilemma ved dette da den daglige lederen kun hadde vært ansatt en måned ved prosjektets start. Derfor ble dette intervjuet så og si splittet i to og intervjuet med den daglige lederen ble supplert med intervju av en konsulent som hadde vært ved senteret i mange år. I tillegg til daglig leder snakket jeg også med styreleder ved de to sentrene. Man kan si at styrelederen er leder for den kunstneriske delen av sentrenes aktivitet, mens daglig leder har det administrative ansvaret. Jeg mente det ville være viktig å få med begge disse sidene ved ledelsen av sentrene. Fra fylkeskommunene snakket jeg med rådgiver for kunst og kulturformidling i Telemark og fylkeskultursjefene i Aust- og Vest-Agder, og til slutt snakket jeg med tre kunstnere fra hvert senter. Når jeg skulle velge ut kunstnerne forsøkte jeg å få så god spredning som mulig i alder, kjønn og geografi. Det er selvsagt ikke mulig å få til en jevn fordeling i et så lite utvalg, men jeg så det som viktig at så mange forskjellige stemmer som mulig kom med. Å velge ut kunstnerne var en helt annen problemstilling enn med de to andre gruppene da jeg her hadde flere hundre å velge fra. Jeg kunne trukket tilfeldig, men siden jeg uansett ikke kan generalisere var det mer fruktbart å søke etter informanter som hadde god kjennskap til senteret. Derfor startet jeg med en kunstner fra hvert senter som jeg visste hadde stilt ut der og var engasjert. Derfra brukte jeg snøballprinsippet for å finne resten av utvalget. Dette prinsippet går ut på at informanten anbefaler andre som man bør snakke med⁸¹. Mot slutten av innsamlingsarbeidet ble det klart at denne oppgaven kunne tas opp et nivå ved å supplere med enda et intervju. Organisasjonen Kunstsentrene i Norge ble opprettet høsten 2011 som et fellesorgan for alle kunstnersentrene i Norge. Ved å intervju en representant for denne organisasjonen, ville jeg kunne knytte funnene jeg gjorde i de to enkelte sentrene opp

⁸¹ Repstad, *Mellom nærhet og distanse*, 57.

mot den nasjonale organisasjonen og dermed se dem i en større sammenheng. Valget falt på personen som var styreleder for organisasjonen de første årene etter opprettelsen. I forbindelse med intervjuet av henne, uttalte hun seg også på vegne av sin stilling som daglig leder i Akershus Kunstsenter.

4.3 Endelig utvalg og personvern

Til slutt bestod utvalget av i alt 15 personer. Disse tok jeg kontakt med per e-post og telefon. Ofte viste det seg at det var vanskelig å gjøre avtaler på e-post fordi det kunne ta mange dager før vi kom frem til en passende dato. Enkelte svarte heller ikke på min henvendelse, så telefon viste seg å være mest effektivt. Etter at et møte var avtalt sendte jeg e-post med all informasjon. Enkelte ba også om å få tilsendt spørsmålene på forhånd. Det brakte på banen spørsmål om hvilken effekt en mulighet for å forberede svar på forhånd ville ha på intervjuet. Dette kom jeg i samtale med min veileder frem til at ikke var noe problem ettersom jeg i disse tilfellene ønsket at informanten skulle kunne gi så mye informasjon som mulig, og derfor godt kunne få tid til å forberede seg.

Når en undersøkelse går ut på at forskeren har kontakt med personer finnes det en del retningslinjer som må følges. Dette er fordi man i slike situasjoner vil hente inn opplysninger som kan knyttes til enkeltpersoner, som det er viktig at ikke misbrukes. I mitt arbeid har jeg samlet inn og behandlet personopplysninger. Dermed faller prosjektet inn under personopplysningsloven⁸² og jeg måtte derfor melde prosjektet inn til Norsk Samfunnsvitenskaplig Datatjeneste. Disse vurderte om prosjektet oppfylte kravene til personvern ved å gå gjennom blant annet samtykkeerklæringen som alle mine informanter siden har fått. I denne erklæringen beskriver jeg prosjektets formål og problemstilling, i tillegg til å opplyse om hvordan informantene eventuelt kan bli gjenkjent i den ferdige oppgaven og hvilke rettigheter de har i forhold til opplysningene som blir innhentet. Før alle intervjuene ble gjennomført fikk informantene lese denne erklæringen og deretter skrive

⁸² *Lov om behandling av personopplysninger (personopplysningsloven), ”Kapittel II. Alminnelige regler for behandling av personopplysninger”, §9: Behandling av sensitive personopplysninger, <http://www.lovdata.no/all/tl-20000414-031-002.html#8>, (oppsøkt 20.05.2013).*

under på at de godkjente innholdet. For å legge minst mulig press på informantene sendte jeg den til dem på e-post i god tid før intervjuet, slik at de skulle få mulighet til å tenke over innholdet. På denne måten blir kravet om informert samtykke oppfylt. Dette er spesielt viktig i mitt prosjekt fordi det omhandler personer og miljø som lett kan bli identifisert via sted og arbeidstitel. Et problem med informert samtykke er at man ved å avsløre hvilke opplysninger man er ute etter kan påvirke informantene til å svare i en viss retning. For eksempel kan det hende at jeg ved å skrive at jeg vil undersøke problemer ved kunstnersentrene påvirker informantene til å snakke mer om disse problemene enn de ellers ville gjort og på den måten kanskje overdriver dem. Likevel har jeg ikke opplevd dette som et stort problem i min undersøkelse, fordi jeg ikke ser at informantene skulle ha noen grunn til å underminere sentrene. Samtidig har jeg forsøkt å utforme intervju spørsmålene slik at de skal fange opp både positive og negative opplevelser og meninger.

Det var nødvendig i min oppgave både å skrive navnet på kunstnersentrene og arbeidstitler på en del av informantene. Fordi det ofte da ikke kan være noen tvil om hvem jeg har snakket med, ville jeg ikke kunne garantere alle informantene anonymitet. I denne rapporten blir det dermed mulig å identifisere de jeg har snakket med av representantene fra kunstnersentrene, fylkeskommunene og Kunstsentrene i Norge. Jeg har likevel valgt å kun omtale dem med yrkestittel, fordi disse menneskene har blitt intervjuet i forbindelse med denne og ikke som privatperson. Når det gjelder kunstnerne jeg har snakket med, har jeg ønsket at opplysningene de gir meg skal behandles med konfidensialitet. Dette vil si at det er mulig å identifisere enkeltpersoner, fordi jeg som forsker vet hvem de er og har samlet inn personlige opplysninger om dem, men at jeg vil garantere at disse opplysningene ikke blir spredd og at de anonymiseres i rapporten⁸³. Dermed har jeg fjernet opplysninger som gjør at kunstneren kan bli gjenkjent, som for eksempel nøyaktig alder og detaljer om den kunstneriske virksomheten.

I denne rapporten vil kunstnerne bli tildelt et falskt navn, slik at de skal være lettere å skille fra hverandre for leseren. Utvalget av kunstnere består av:

Fra Telemark:

⁸³ Jacobsen, *Hvordan gjennomføre undersøkelser?*, 49.

- Kim, aldersgruppe: 25-35 år, bor nærme kunstnersenteret.
- Torhild, aldersgruppe: 45-55 år, bor i en annen del av fylket enn kunstnersenteret.
- Anna, aldersgruppe: 55-65 år, bor i en annen del av fylket enn kunstnersenteret.

Fra Agder:

- Henrik, aldersgruppe: 25-35 år, bor nærme kunstnersenteret.
- Anders, aldersgruppe: 65-75 år, bor nærme kunstnersenteret.
- Ellen, aldersgruppe: 45-55 år, bor i en annen del av regionen enn kunstnersenteret.

4.4 Gjennomføring av det kvalitative intervjuet

Før gjennomføringen av intervjuene utformet jeg fire forskjellige intervjuguider, en til hver av gruppene. Den bestod av temaer og spørsmål knyttet til hvert tema. Guiden var strukturert, men i selve intervjusituasjonen kunne jeg ikke være fastlåst til denne. Det ble ofte nødvendig å bytte rekkefølge på spørsmålene, stille oppfølgingsspørsmål og omformulere underveis. Enkelte av informantene svarte på flere spørsmål i ett, slik at det ble en overlapping og andre spørsmål måtte kuttes. Andre informanter måtte jeg stille flere utdypingsspørsmål til. I tillegg var det også ofte naturlig at jeg selv kom med innspill til det som ble sagt, for å gjøre samtalen mindre kunstig. Intervjuguidene ble også forandret etter hvert som jeg gjorde erfaringer med spørsmål som var uklare eller overlappet hverandre. Å ha en relativt strukturert intervjuguide var likevel viktig i dette prosjektet fordi det gjorde at sammenligningen ble lettere.

Før intervjuene startet gav jeg hver informant en kopi av samtykkeerklæringen og gikk gjennom hovedpunktene i den. Etter dette startet intervjuene med noen innledningsspørsmål om hvem personen var, hvilket yrke han eller hun hadde og hvilken tilknytning til kunstnersenteret personen hadde. Etter dette tok jeg for meg et og et tema. Først stilte jeg spørsmål om personens jobb og bakgrunn, før vi gikk videre med spørsmål som for eksempel omhandlet kunstnersenterets virke. Etter hvert kunne jeg ta opp vanskeligere og mer kompliserte temaer. Eksempelvis anså jeg spørsmålene som omhandlet kvaliteten på kunsten i forhold til det demokratiske prinsippet som gjelder på kunstnersenteret som mer vanskelige, og disse tok jeg derfor først opp sent i intervjuet, når informanten hadde vent seg til situasjonen. Det var også naturlig å avslutte med spørsmålene om fremtiden for å runde av intervjuet. Helt til sist spurte jeg informanten om det var noe hun eller han ønsket å legge til, og når det gjaldt kunstnerne ba jeg dem foreslå andre jeg kunne snakke med. Lengden på

intervjuene varierte en del fra person til person. Noen snakket veldig utfyllende rundt spørsmålene, mens andre var mer kortfattede. De korteste intervjuene var kun på litt over en halv time, mens de lengste kunne vare nærmere halvannen.

Under alle intervjuene har jeg brukt lydopptaker i tillegg til notater. Lydopptaket har vært et godt hjelpemiddel for å få med all informasjon som ble gitt, mens notatene skrevet for hånd har vært mer for støtte og for å notere viktige stikkord underveis. Under transkriberingen dukket det likevel ofte opp viktig informasjon, som jeg ikke hadde bitt meg merke i underveis og den har dermed vært et uvurderlig verktøy. Alle informantene ble informert om at lydopptaket kun skulle bli brukt av meg som et hjelpemiddel i transkriberingsarbeidet med intervjuet. Enkelte hadde dårlig erfaring med lydopptak av intervju i tidligere sammenheng, men godtok bruken når jeg garanterte at de skulle få lese gjennom alle eventuelle sitater jeg kom til å bruke.

Etter at intervjuet var gjennomført transkriberte jeg dette ved å bruke lydopptaket. Dette var en tidkrevende, men også svært givende prosess. På mange måter startet analysearbeidet av materialet i denne prosessen. Under transkriberingen skrev jeg ned alt som ble sagt ordrett, med grammatiske feil og pauseord som ”øøh”. Dette har jeg siden rensket bort i sitatene som blir gjengitt her i oppgaven, fordi jeg ikke så det som nødvendig for innholdet.

Selve intervjurunden har vært en ressurskrevende prosess. Da problemstilling og prosjektskisse lå klar var planen å gjennomføre 12 intervjuer, men dette antallet steg etter hvert. Det var lett å undervurdere hvor mye arbeid som skulle til for å gjennomføre disse. Som sagt har særlig transkriberingen vært tidkrevende. Mange av menneskene jeg ønsket å intervjuer har også vært svært travle, og kombinert med min undervisningstid har det ofte vært kronglete å avtale møter.

Under intervjuene oppstod det også av og til problemer når det gjaldt enkelte spørsmål. Ofte følte ikke informanten seg kvalifisert til å svare på spørsmål. Da måtte vi enten hoppe over dette eller vi kunne i noen tilfeller komme tilbake til dem ved en senere anledning, for eksempel på e-post. Det viste seg også at noen var redde for å ytre noe som kunne oppfattes som personlige meninger når det gjaldt spørsmål som de besvarte på grunnlag av sin stilling. Et tredje problem som ofte oppstod var misforståelse av spørsmål. Når dette skjedde forsøkte jeg å peile informanten inn på rett spor uten at det skulle føles som en pinlig situasjon for han eller henne.

Intervjuene har funnet sted på mange forskjellige steder. En del av de jeg intervjuet i arbeidstiden ville møte meg på sitt atlier, kontor eller i et møterom på arbeidsplassen. Enkelte ønsket å ha møtet på en kafé og noen har jeg gjennomført i et av grupperommene på høghskolen. Ingen av disse stedene er nøytrale og har vært med på å prege intervjusituasjonen. Dette blir i metodebøker beskrevet som konteksteffekten⁸⁴. Jeg har erfart at det mest ideelle stedet har stort sett vært informantenes egne kontorer og atlierer. Da finner intervjuet sted i omgivelser som er trygge og forbindes med arbeidet de snakker om. De intervjuene som har funnet sted på kafé har jeg opplevd som mer ukonsentrerte, på grunn av all aktiviteten ellers i rommet. Gruppe- og møterom gir motsatt effekt. De kan bli for sterile og kalde og kan gjøre at samtalen blir stivere og man blir litt for oppmerksom på den unaturlige situasjonen.

4.5 Dokumentstudier

I tillegg til å samle inn data ved intervju har jeg også gjort undersøkelser av dokumenter fra arkivene ved de to sentrene. Dette fordi studien også har omfattet å se på hendelser tilbake i tid og det har da vært viktig å finne nøyaktige opplysninger om tall, datoer og lignende. Det gir ingen mening å be om slik informasjon i intervjuer, da de er lettere tilgjengelige i skriftlige dokumenter. I denne studien har jeg altså brukt en kombinasjon av to kvalitative metoder.

Dokumentstudier spilte en viktig rolle når det var snakk om økonomien til kunstnersentrene, samt hvilke arrangementer som har blitt gjennomført tidligere år. Jeg tok for meg regnskap og årsrapporter fra begge kunstnersentrene i årene 1997, 2002, 2004/2005⁸⁵ og 2011. Dermed kunne jeg sammenligne forandringer i bevilgninger for de to sentrene. Nettopp disse årstallene ble valgt for å kunne følge forandringer fra rett før 1999, da bevilgningsmyndigheten ble flyttet fra staten til fylkeskommunen og frem til starten av dette prosjektet. Det er likevel vanskelig å gå særlig i dybden av kunstnersentrenes økonomi på grunnlag av dette materialet. Det finnes mange ulike faktorer som spiller inn i sentrenes økonomi, og som gjør at den blir ulik ved de to sentrene, som jeg ikke fanger opp ved å sammenligne regnskap. Det var i den forbindelse viktig å se tallene i sammenheng med innholdet i årsrapportene de var publisert i. Likevel vil ikke slike dokumenter gi et godt nok

⁸⁴ Jacobsen, *Hvordan gjennomføre undersøkelser?*, 147.

⁸⁵ Noen av regnskapene kunne ikke oppdrives ved sentrene, og dermed måtte jeg i dette tilfellet bruke regnskap fra to forskjellige år (2004 fra Agder og 2005 fra Telemark)

bilde av det komplekse forholdet mellom økonomien og alle faktorene som påvirker den, fordi slike rapporter ikke er skrevet ut fra et slikt formål. Tallene har til tross for dette vært et verktøy som jeg har kunnet bruke i kapittelet hvor jeg diskuterer hvordan det at fylkeskommunene tok over fordelingen av midlene til sentrene eventuelt førte til endringer i økonomien.

De andre typene dokumenter jeg har brukt som kilde i denne oppgaven, er oversikter og beskrivelser av utstillingsprosjekter ved de to sentrene i løpet av de tre siste årene, samt dokumenter som omhandler Kunstsentrene i Norges drift. Disse ble hentet fra sentrenes og organisasjonens nettsider. Formålet ved å se på utstillingsoversiktene var å studere hvilke ”produkter” som sentrene faktisk har produsert i dette tidsrommet. Dokumentene fra Kunstsentrene i Norges nettsider har gitt innsikt i strategier og mål for organisasjonen. Disse opplysningene så jeg deretter i sammenheng med informasjon fra intervjumaterialet om blant annet sentrenes formål og kunstneres forventninger til driften.

Siden jeg bruker dokumentene til å finne opplysninger om hendelser i fortiden, blir de i denne sammenhengen historiske kilder. Når en anvender dokumenter på denne måten, er kildekritikk eller kildegransking en viktig metode. Gangen i et kildegranskende arbeid kan i følge Knut Kjeldstadli være å kartlegge hvilke kilder man har, hva kildene faktisk er (hvilken funksjon de ble laget for å oppnå), hva de faktisk inneholder og til slutt hvordan man kan bruke dem⁸⁶.

De to typene dokumenter som analyseres har begge som formål å beskrive og dokumentere. De er også begge produsert av sentrene selv. Når de brukes i denne oppgaven, blir de brukt som beretninger. Det vil si at jeg tar utgangspunkt i at det som står i dokumentene kan fortelle noe om den faktiske virkeligheten. Dette kan man gjøre med kilder som er språklige eller meddelende beskrivelser av fortidige hendelser⁸⁷. Likevel vil også slike dokumenter kunne bli påvirket av konteksten de ble skapt i. Årsrapporten er en oppsummering av året som gikk, som både fungerer som dokumentasjon for senteret selv og til alle som bevilger penger til senteret. Utstillingsbeskrivelsene ligger på nettsiden for blant annet å fortelle eventuelle

⁸⁶ Knut Kjeldstadli, *Fortiden er ikke hva den en gang var: En innføring i historiefaget*, 2. utg., (Oslo: Universitetsforlaget, 1999), 169-170.

⁸⁷ Kjeldstadli, *Fortiden er ikke hva den en gang var*, 173.

besøkende hva de kan forvente å se på sentrene, og kanskje også være en slags reklame. Det er dermed viktig å ha disse funksjonene i bakhodet når man leser slike dokumenter. Likevel er det flere faktorer som styrker troverdigheten til kildene. De er både skapt nært i tid fra det de forteller om og produsert av mennesker tilknyttet sentrene som selv har opplevd hendelsene. I tillegg er opplysningene jeg var ute etter detaljer om hendelser som også vil være tilgjengelige i andre dokumenter, som for eksempel fylkeskommunens budsjetter og avisartikler fra samme perioder. Dermed styrkes også troverdigheten til kildene når det gjelder disse opplysningene.

4.6 Analyse og tolkning av det innsamlede materialet

I arbeidet med å analysere og tolke datamaterialet som jeg samlet inn gjennom intervjuer og dokumenter har jeg tatt i bruk det Tove Thaugaard kaller en tematisert analytisk tilnærming⁸⁸. Det vil si at jeg har delt inn materialet i fem ulike temaer, for så å sammenligne de ulike aspektene som trer frem. Jeg startet med de nedskrevne intervjuene som en sammenhengende tekst hvor jeg merket ut sitater som gikk inn under et tema med fargekode. Slik ble sitatene skilt ut, samtidig som de ikke enda ble tatt ut av sammenhengen de stod i. Deretter laget jeg matriser hvor sitatene som hørte inn under de ulike temaene ble satt inn i en kolonne, med mine egne notater i neste kolonne. Slik kunne jeg sammenligne de ulike sitatene og se hvilke typer svar som gikk igjen hos flere, og hvilke som skilte seg ut. Ved å sette sitatene opp mot hverandre opplevde jeg at ny informasjon kom frem, som jeg ikke hadde lagt merke til i de første gjennomlesningene. Dette er det mellom andre Pål Repstad kaller en hermeneutisk prosess, hvor man går fra helheten og inn i detaljene i de ulike delene av helheten, som bringer nytt lys til helheten igjen⁸⁹. Å bruke denne metoden er ikke etisk uproblematisk, da man ved å skille ut detaljer fra teksten også kan miste noe mening som bare kommer fram i sammenheng med hele teksten. Derfor var det viktig for meg å alltid også ha tilgang til hele teksten, mens jeg arbeidet med sitater. Det er også viktig å ha i bakhodet at man i et tolkningsarbeid alltid tar i bruk egne erfaringer og verdier og derfor kan en analyse aldri være hundre prosent nøytral.

⁸⁸ Tove Thaugaard, *Systematikk og innlevelse: En innføring i kvalitativ metode*, 3. utg., (Bergen: Fagbokforlaget, 2009), 171.

⁸⁹ Repstad, *Mellom nærhet og distanse*, 122.

4.7 Refleksjoner rundt meg som forsker

I kvalitative studier som intervju bruker forskeren seg selv som et middel for å innhente informasjon⁹⁰. Det vil si at datamaterialet blir skapt gjennom interaksjon mellom forsker og den intervjuede. Jeg som forsker er ikke en ”nøytral mottaker av informanternes erfaringer”⁹¹, men påvirker også den informasjonen som blir skapt gjennom å velge å stille noen spørsmål og ikke andre, og ved i det hele å ha tatt initiativ til en samtale som ikke ville funnet sted i en ”naturlig” sammenheng. Dette er en veldig følsom situasjon og mange faktorer kan spille inn og være avgjørende for hva slags informasjon man får.

Et intervju kan altså sies å være en ganske kunstig samtale. Den er provosert frem og dermed er det viktig å tenke gjennom alt som påvirker den. Alle omstendighetene rundt intervjuet er med på å forme det, og selv om man ikke kan unngå dette, er det viktig å tenke igjennom hvilke faktorer som kan ha spilt inn. Tidligere har jeg nevnt konteksteffekten. I tillegg kan en forskers personlighet og utseende være med på å påvirke hvordan intervjuet utarter seg. Det at jeg alltid har vært yngre enn mine informanter, har gjort at tonen i intervjuet ofte har fått et litt ”lærer og elev”- preg, altså at maktforholdet blir skjevt ved at den ene parten har mer erfaring og kunnskap enn den andre. Dette har både negative og positive konsekvenser. På den ene siden kan jeg føle at jeg blir oppfattet mindre seriøst. Kanskje kan en respondent føle at det er vanskelig å snakke med en ung person om litt følsomme temaer. Samtidig kan jeg også bli oppfattet som ufarlig, og det kan gi intervjusituasjonen en mildere tone enn hvis for eksempel en eldre mann hadde stilt de samme spørsmålene.

Det er også forskjell på intervjusituasjonen når jeg intervjuer menn og kvinner. Min erfaring er at jeg noen ganger har blitt tatt mer seriøst av kvinner enn av menn. Jeg har også opplevd at kvinner har større forståelse for min situasjon og kanskje kjenner seg mer igjen i meg. Undersøkelsen, og særlig etterarbeidet av intervjuene, har gitt meg mye innsikt i hvordan jeg blir oppfattet. Jeg vil si at dette har vært en utfordring, men også en viktig erfaring. Jeg har også opplevd at jo mer erfaring jeg fikk, jo mindre ble disse problemene.

⁹⁰ Thagaard, *Systematikk og innlevelse*, 13.

⁹¹ Thagaard, *Systematikk og innlevelse*, 87.

5 Kunstnersenterets funksjoner

Kunstnersentrene ble opprettet ut fra at kunstnere og kunstnerorganisasjonene så et behov for en kunstformidling som ble styrt av kunstnerne selv på regionalt nivå. Medlemmene skal kunne påvirke driften ved å ha stemmerett. Ved at kunstnerne styrer blir det produsentene av kunsten som også formidler den. Man kan si at det blir kuttet et mellomledd som andre steder kan bestå av for eksempel kunsthistorikere og andre som står utenfor selve produksjonen.

I dette underkapittelet skal jeg se nærmere på hvilke funksjoner de to sentrene Agder og Telemark har. Hvilke oppgaver legger de større vekt på og hvilke legger de liten vekt på? Først vil jeg ta for meg formålene til de to sentrene, og deretter vil jeg se på hva kunstnerne i utvalget sier om deres bruk av kunstnersenteret og hvordan det er viktig for dem. Deretter vil jeg se på hvordan dette stemmer overens med hva de ansatte, tillitsvalgte og representantene for fylkeskommunen svarte på spørsmålene som omhandlet kunstnersentrenes funksjoner. Her vil jeg også dra frem eventuelle forskjeller ved de to sentrene.

5.1 Formål da og nå

De fem formålsparagrafene fra 1975 som ble nevnt i innledningen, forklarer hva man ønsket at kunstnersentrenes formidling skulle oppnå. Jeg vil nå gå litt mer i dybden av disse målene. Det første punktet gikk på å sikre kunstnere yringsfrihet. Man mente at en formidling styrt av kunstnere kunne være med på å gjøre dette ved at kunsten ikke trengte gå gjennom dette mellomleddet som ved andre formidlingsinstitusjoner filtrerer ut kunst som ikke passer. Ved kommersielle gallerier kan filteret være salgbarhet, mens ved ikke-kommersielle institusjoner kan filteret være ikke-kunstneres kvalitetskrav. Tanken bak kunstnersentrene vitner om en tro på at kunstnere har kompetanse til å vite hva kvalitet er, på bakgrunn av at det nettopp er de som står for produksjonen av denne kvaliteten. Det andre punktet var å ”motvirke uheldig kommersialisering av kunstlivet”⁹². Her kan man kjenne igjen ideen om kunstens autonomi. Kunst har en verdi i seg selv som ikke trenger å stemme overens med den økonomiske verdien. Hvis kunsten blir skapt for å tjene andre midler enn seg selv, vil det si at det estetiske blir nedprioritert til fordel for noe annet. En formidling som blir styrt ut fra økonomisk verdi

⁹² Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 12.

ser man, hvis utgangspunktet er at kunst bør være autonom, på som negativ fordi kunst av høy kunstnerisk verdi ikke nødvendigvis har høy økonomisk verdi. Her er tanken at hvis formidlingen er kunstnerstyrt, så vil den kunstneriske verdien komme først.

De neste punktene fra 1975 lyder: ”3. Arbeide for økt bruk av kunstneres arbeider og tjenester” og ”4. Sikre kunstnere rimelig vederlag for bruk av deres arbeider”⁹³. Disse punktene handler om økonomi, men ved å formulere det på denne måten beholdes likevel integriteten. Den økte bruken skaper inntekter, men den tar utgangspunkt i at det eksisterer kunstneres arbeider og tjenester som ikke blir brukt nok, på grunnlag av at den har høy estetisk verdi. Ved å arbeide for at bruken av disse økes, samt å sikre at vederlagene blir gode nok, blir kunst som allerede har høy estetisk verdi også levedyktig økonomisk. Til sist understrekes det at kunstnersenteret skal håndheve og videreutvikle det som allerede er oppnådd under de øvrige punktene.

Hvert kunstnersenter formulerer sine egne formålsparagrafer tilpasset deres situasjon og behov. Jeg vil nå se nærmere på formålene til de to kunstnersentrene jeg har undersøkt i mitt arbeid. I årsrapportene fra 2011 ved Agder og Telemark kunstnersenter lyder formålene:

Formålet med Agder Kunstnersenter sin virksomhet er:

- å stimulere til økt bruk av billedkunst og kunsthåndverk.
- å stimulere til økt bruk og kjennskap til kunstnersenterets kompetanse.
- å etablere nettverk og samarbeidsrelasjoner innen og på tvers av fagfeltene.
- å arbeide for kunstneres faglige utvikling og muligheter til å utøve sitt fag.
- å arbeide for kunstneres yringsfrihet.⁹⁴

TKS [Telemark Kunstnersenter] skal opprettholde, styrke og videreutvikle det kunstnerstyrte formidlingsapparatet slik at;

- Bruken av kunst i samfunnet øker

⁹³ Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 12.

⁹⁴ Agder Kunstnersenter, *Årsmelding 2011*, Agder Kunstnersenter, 4.

- Friheten til å velge kunstnerisk uttrykk beholdes uten at formidlingen er avhengig av salg.⁹⁵

Formålene har i hovedsak ikke forandret seg stort i innhold siden kunstnersentrene ble startet. Likevel har det kommet inn noen nye ord i Agder Kunstnersenters formålsparagrafer. Blant annet blir nettverk og samarbeidsrelasjoner nevnt i et punkt. Dermed blir senterets sosiale funksjon fremhevet. Faglig utvikling er også nytt i forhold til formuleringen fra 1975. Dette gir senteret en mer handlende rolle, ved at det også har mulighet til å tilføre noe tilbake på kunstnerne. I tillegg legger man nå også vekt på ikke bare å formidle kunstnerne, men også kunstnersenteret selv.

Telemark Kunstnersenters formål er en litt kortere formulering. Vi kan se at punktene egentlig har samme innhold som punkt 1, 2, 3 og 5 i formålene fra 1975. I tillegg presiseres det senere under overskriften "Oppgaver" hvordan Telemark kunstnersenter vil oppnå formålet gjennom blant annet utstillinger, formidling av oppdrag samt formidling av kunnskap for eksempel gjennom foredrag og kurs. Innholdet i de to formålsformuleringene er altså ikke så forskjellige. Det man også kan legge merke til er at målet om sikring av rimelig vederlag ikke er så fremtredende (selv om man kan argumentere for at det kan inngå i punktene som omhandler å arbeide for kunstneres muligheter til å utøve sitt fag og frihet). Flere av kunstnerne i utvalget nevner også at vederlagene for å delta på utstillingene ved sentrene kunne vært bedre. Kanskje dette punktet har blitt mindre fremtredende nettopp fordi sentrene selv ikke har økonomi til å følge det opp.

Kunstnersentrene arbeider forskjellig for å oppfylle formålet. De driver blant annet formidlingsvirksomhet ved å utvikle eller være vert for utstillinger i eget galleri og vandreutstillinger. Dette gir kunstnere arbeid og skaper oppmerksomhet rundt kunst i samfunnet. Ved å formidle utsmykningsoppdrag og konsulentoppdrag kan de også bidra til å gi kunstnere flere inntektskilder. De kan også utvikle og kvalitetssikre kunstprosjekter med pedagogisk formål, drive informasjons- og servicevirksomhet for kunstnere og brukere av

⁹⁵ Telemark Kunstnersenter, *Årsmelding 2011*, Telemark Kunstnersenter, 44.

kunstsektoren, samt å arrangere seminarer og kurs.⁹⁶ Sentrene har altså mange funksjoner og de ulike kunstnersentrene legger forskjellig vekt på oppgavene. Jeg vil nå derfor ta utgangspunkt i intervjuene med de seks kunstnerne om hvordan de bruker kunstnersenteret, hva de forventer av det, og hvordan det er viktig for dem.

5.2 Kunstnernes bruk og forventninger

Kunstnerne jeg har snakket med i dette prosjektet bruker senteret på litt forskjellige måter. De eldre kunstnerne som har vært med lenge, har erfaring fra mange sider av sitt lokale kunstnersenters virke. Mange av dem har hatt verv, arbeidet som konsulenter, fått oppdrag gjennom senteret, deltatt i gruppeutstillinger og hatt separatutstillinger. De to yngste kunstnerne har naturlig nok ikke vært tilknyttet senteret så lenge. De har begge deltatt på utstillinger, men ser likevel kunstnersenteret mer utenfra enn de andre.

5.2.1 Et ikke-kommersielt hus

Kunstnerne jeg har snakket med er særlig enige i et punkt. Alle nevner den ikke-kommersielle profilen til sentrene som viktig. Anders mener dette har blitt enda viktigere de senere årene enn da sentrene ble startet. For han er det dette som gjør at sentrene kan forsvare at de driver utstillingsvirksomhet blant andre kunstformidlingsinstitusjoner.

Her er det jo gallerier som sier ”Å, hvem er det vi kan selge av”, så har du andre steder som skal ligge... [de] innsnevrer egentlig. Det er mye av det som lages som ikke finner plass. Altså, vi har noen sånne samtidskunstdefinisjoner som kommer inn, og da ser jeg kanskje at det er veldig viktig at de... Jeg ser at de kan ha en plass.[...] Etter hvert så synes jeg det kommersielle, det er nesten som et sånt uhyre som spiser nesten alt. Så jeg mener kunstnersenteret kan være viktig i å stå opp mot det kommersielle. Og da har de utstillinger gjennom sin utstillingsvirksomhet.

Anders ser at det kommersielle kan innsnevre kunsten, samtidig som han mener at det han kaller ”samtidskunstdefinisjoner” også kan gjøre dette. Den kunsten som på et tidspunkt blir definert som den beste og mest riktige kan også gi kunstnere mindre muligheter. Selv om

⁹⁶ Stortingsmelding 23 (2011-2012): *Visuell kunst*, (Kulturdepartementet, 2012) 6.3.3: Regionale Kunstnersentre kunstnersentre, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2011-2012/meld-st-23-20112012/6/3.html?id=680626>, (oppført 20.05.2013).

Anders er i tvil om viktigheten av kunstnersenteret og utstillingsvirksomheten deres i dag, ser han altså at de kan fylle et rom som ligger mellom de kommersielle galleriene og de store museene hvor bare de mest anerkjente kommer til. Andelen kunstnere som faller mellom disse stolene må nødvendigvis være stor, og kunstnerne jeg har snakket med ser på sitt kunstnersenter som et alternativ til å kommersialisere seg.

Flere av dem føler også at dette gjør at kunsten på kunstnersentrene kan være friere enn andre steder. Blant annet føler Kim at tematikken i hans kunst gjør at han lett kan bli sensurert på utstillingssteder som ønsker å selge.

Fordi galleristene noen ganger forsøker å få det akkurat, og gjøre akkurat det de selv ønsker for kanskje å få solgt, jeg vet ikke, et eller annet, men det opplever jeg ikke i kunstnersenteret. Og når jeg søker utstillingsplass der, så søker jeg akkurat med det jeg brenner for, av tematikk og av type kunst, og så blir jeg godt tatt imot.

Altså ser Kim at kunstnersentrene kan sikre kunstneres yringsfrihet ved ikke å stille krav til noe annet enn det kunstneriske innholdet når de velger utstillingsprogram. Igjen er det tanken om at kunst må ha absolutt frihet som kommer frem. Hva som ligger til grunn for valg av utstillinger er likevel noe kunstnerne i utvalget er uenige om. Dette skal jeg komme tilbake til i neste kapittel.

5.2.2 Huset med mulighetene

En av kunstnersentrenes funksjoner har, som jeg har vært inne på, siden de ble startet vært å støtte kunstnere i regionen ved å øke arbeids- og inntektsmulighetene. De fleste kunstnerne i utvalget mener i den forbindelse at formidling av utsmykningsoppdrag er en viktig jobb som kunstnersenteret gjør. Disse oppdragene skaffer kunstnere inntekter, samtidig som kunsten treffer et stort publikum. Kunstnersenteret formidler også konsulentoppdrag i den sammenheng. Det vil si at de gir kunstnere jobben med å foreslå og gi råd om hva slags kunst og kunstnere som passer til de forskjellige utsmykningene. Dermed blir avgjørelsen om ”salg” tatt på kunstens premisser, og gjør at kunstnere som får utsmykningsoppdrag kanskje ikke føler at de kommersialiserer seg på samme måte som hvis salget gikk direkte mellom kunstner og mottaker. Kunstnerne som har fått arbeide som konsulent uttrykker at det har vært fint ekstraarbeid. Likevel etterlyser en del av dem flere muligheter. Anna ønsker for eksempel at kunstnersenteret også kunne formidle kunstneres kompetanse overfor andre deler av samfunnet.

Jeg skulle ønske at vi kunne bli brukt mer i sammenhenger i samfunnet, altså i kommunene og sånn, som ressurspersoner, ja. At man blir, utrolig mye sånne rødvinmyter som går fortsatt. Det er helt utrolig. Men de fleste kunstnere er jo veldig strukturerte og jobber hardt. [...] Men jeg tror at billedkunstnere kunne vært mer brukt, for vi har ganske mye erfaring med hvordan ting kan, med visuelle miljøer. At man ikke blir sett på som en sånn raritet, men mer som en ressurs, eller bare som et krydder da.

Ordet ”rødvinmyter” som Anna her bruker, henspiller på klisjeen om kunstneren som en rødvindrikkende bohem. Som nevnt i kapittel 3 er dette en del av den karismatiske kunstnerrollen som Per Mangset har beskrevet⁹⁷. Anna kjenner verken seg selv eller andre kunstnere igjen i denne myten, og mener den gjør at kunstnerne ikke blir tatt seriøst, og dermed ikke blir sett på som de ressursene som de faktisk er.

Også Anders mener at det kunne vært en oppgave for kunstnersenteret å skaffe flere inntektsmuligheter for kunstnere. Han ser at det er et stort gap mellom inntekten til de som arbeider som kunstnere på heltid og andre yrkesgrupper og spør seg om ikke kunstnersenteret kan bruke fantasi for å finne flere områder i samfunnet hvor kunstnere kan brukes. Også han distanserer seg fra den karismatiske kunstnerrollen når han sammenligner kunstnere med andre yrkesgrupper. Disse to kunstnerne kan dermed plasseres nærmere Arne Martin Klausens håndverkermodell⁹⁸. Klausen bruker kunstnermodellene sjamanen og håndverkeren til å beskrive endringen i kunstneres identitetsforståelse på 70-tallet. Sjamanen er den klassiske modellen, som på mange måter er den samme som Mangsets karismatiske kunstnerrolle som ble beskrevet i kapittel 3⁹⁹. Unge kunstnere på 70-tallet brøt med denne forståelsen av kunstneren, som de mente hadde ført med seg et kunstsystem basert på en illusjon av rettferdighet, nemlig at de med størst talent tilslutt vil oppleve størst suksess. De ønsket et mer egalitært system, hvor man blant annet får lønn etter hva man har ytt¹⁰⁰. Kunstnersentrene hadde helt klart også slike tanker i bånd da de ble opprettet. Det ser man blant annet fordi de ble opprettet for å hjelpe kunstnere på regionalt nivå, noe som gjorde at de stilte seg på tvers av det eksisterende hierarkiet som var sentralisert rundt de store byene. I studien fra 1993 så Jorid Vaagland at kunstnerne som var mest aktive ved sentrene ofte hadde trekk av håndverkermodellen, mens de som lå nærmere sjamanmodellen distanserte seg oftere

⁹⁷ Mangset, *Mange er kalt*, 9-10.

⁹⁸ Klausen, ”Ny norsk kulturpolitikk”, 106.

⁹⁹ Mangset, *Mange er kalt*, , 9-10.

¹⁰⁰ Klausen, ”Ny norsk kulturpolitikk”, 106.

fra kunstnersentrene¹⁰¹. Dette stemmer overens med kunstnerne i mitt materiale, hvor de eldre kunstnerne som har vært engasjert på mange måter i sentrene, også er de som legger størst vekt på sentrenes oppgave med å skaffe arbeid og støtte kunstnerne i de lokale organisasjonene. De to yngste kan ses på som mer klassiske, ved at de setter kunstnersenteret inn i det etablerte hierarkiet, blant annet ved å snakke om kvaliteten som synker når kunsten mister autonomien. Det er umulig å trekke noen slutninger om dette på grunnlag av et så lite utvalg, men tendensen stemmer overens med det Vaagland fant i 1993. Per Mangset fant også i rapporten *Mange er kalt, men få er utvalgt* at den karismatiske kunstnerrollen fremdeles stod sterkt blant unge kunstnere, selv om det har skjedd en differensiering av kunstnerroller i det senmoderne samfunnet¹⁰². Det vil si at det finnes flere ulike roller som en kunstner kan inneha eller identifisere seg med i dagens samfunn. Spørsmålet er om kunstnersenteret, som en institusjon med politiske mål om å bidra til regionalt kunstliv, egentlig er mer aktuelt for enkelte måter å leve ut kunstnerrollen enn andre.

5.2.3 Informasjonshus

Kunstnersentrene er også steder som inneholder mye informasjon. Denne informasjonen spres både ut til kunstnerne og til verden utenfor medlemmene og senterets sirkel. Kunstnerne i utvalget gir uttrykk for at det er en støtte å ha et sted å kunne henvende seg til og få svar på spørsmål. Kunstnerne forteller at de kan få praktisk hjelp, for eksempel hjelp til søknader, og informasjon om hva som rører seg i kunstlivet. Det noen av kunstnerne mener at kunne blitt bedre er informasjonsarbeidet utad til samfunnet og til mennesker som ikke er kjente med kunstverden. Flere nevner at kunstnersenteret kanskje ikke er så kjent utenfor kunstnerens egen sirkel. Blant annet Ellen forteller at hun ikke engang selv visste om kunstnersenteret, før hun ble medlem av distriktsorganisasjonen.

For jeg visste jo liksom ikke om, før jeg ble medlem så visste jeg ikke at det var kunstnersenteret, det lille huset. Jeg gikk jo alltid til Sørlandets Kunstmuseum for å se utstillinger der ikke sant. Så jeg visste ikke at det var noe aktivitet i det huset.

¹⁰¹ Vaagland, *Kunstformidling i klemme*, 103.

¹⁰² Mangset, *Mange er kalt*, 251.

Dette gjelder kanskje mer i Kristiansand enn i Skien, fordi Kristiansand blant annet har kunstmuseet som konkurrerer om oppmerksomheten til ”vanlige folk”. I Skien er derimot kunstnersenteret en minst like viktig institusjon som Skien Kunstforening, som er den andre.

Informasjonsarbeidet utad til samfunnet kan også bidra til å skape større oppmerksomhet rundt samtidskunsten, som også er et mål for kunstnersentrenes arbeid. Flere av kunstnerne nevner dette som en av de viktigste funksjonene kunstnersenteret har. For Anna er også dette noe som kan bidra til å øke kunstnernes arbeidsmuligheter.

Og at kunstnersenteret ivaretar og fremmer bruken av samtidskunst i fylket. Og jobber for det. Og jobber for at det skal bli flere arenaer for bruk av samtidskunst og at profesjonelle kunstnere blir brukt i offentlige institusjoner og til alle steder. [...] Og så fremme samtidskunsten og være sjenerøs overfor alle som driver, ikke ha sånn tydelig at den er en type, foretrekke sånn og sånn og ikke sånn. Fordi at alt det der er jo bare en stor forandring hele veien, hva som er gjeldende uttrykk.

Altså kan det at kunstnersenteret jobber for å fremme samtidskunsten og spre informasjon om den, skape muligheter. Anna mener at i denne sammenhengen er det viktig å være inkluderende overfor kunstnerne og også fremme det som ikke blir skrevet om i media og vises ved andre institusjoner. Igjen kommer denne posisjonen *mellom* det etablerte og det kommersielle frem. Dette er også en demokratisk tankegang. Kunstnersenteret eies av alle organiserte kunstnere, og bør derfor arbeide for alles muligheter. Dette skal jeg gå nærmere inn på i neste kapittel.

5.2.4 Et hus, et miljø

Kunstnerne er gjerne innom kunstnersenteret i forbindelse med å se utstillinger. Alle kunstnerne jeg har snakket med understreker at en viktig funksjon med kunstnersenteret er at det skaper et miljø. Kunstnersenteret er en møteplass hvor man kan bli oppdatert på hva som foregår i regionens kunstnerverden. Anders mener kunstlivet i Kristiansand er mer fattigslig enn i byer som har for eksempel kunstsoler. Kunstnersenteret blir da det viktigste instrumentet for å skape et miljø. Fordi det er drevet av kunstnerne selv, ser mange at det kan være et sted hvor kunsten står i fokus på en annen måte enn ved andre kunstformidlingsinstitusjoner. Blant andre Torhild gir uttrykk for dette:

[Kunstnersenteret er] selvfølgelig en arena hvor ting kan diskuteres, hvor det er faglige diskusjoner og hvor kunsten blir satt i fokus. Kunsten i samfunnet, kunst generelt. Viktigheten av det. Viktigheten av kunst. Og kanskje da spesielt den sida som ikke bare går på salg av kunst. Men kunst som ytring.

Igjen blir kunstnersenterets aktivitet satt i sammenheng med den autonome kunsten. Torhild bruker ordene ”kunst generelt”, ”viktigheten av kunst” og ”kunst som ytring”. Altså kommer det frem at kunstnersenteret, som skaper et miljø bestående av kunstnere, har kunsten i fokus på en annen måte enn andre kunstformidlingsinstitusjoner. Ved at det er produsentene av kunsten som deltar i dette miljøet, kan det se ut til at kunstnerne jeg har snakket med mener at det er faget kunst som kommer i sentrum. Kunstnerne gir uttrykk for at å ha et slikt ”forum” er spesielt viktig i deres yrkesgruppe, fordi mange arbeider alene. Kunstnersenteret blir da et sted hvor man får inn impulser, som kan tas med tilbake til atelieret.

Mange av kunstnerne legger også vekt på at kunstnersenteret har en viktig funksjon gjennom at det å delta på utstillinger og arrangementer er en portal til andre deler av kunstlivet. Man kan si at de har en lavere terskel enn mange andre visningssteder, i hvert fall hvis man ser bort fra de kommersielle galleriene. Samtidig er det, som Torhild uttrykker det, et ”profesjonelt fellesskap”. Ved å delta på utstillinger og arrangementer blir man altså sett i miljøet. For eksempel Anna mener dette kan ha bidratt til at hun har fått andre oppdrag etter hvert.

Ja, jeg tror det har hjulpet meg. Altså jeg er ikke... Ja jeg tror det, gjennom å møte andre så gjør det at de husker på deg. Jeg tror det har hjulpet meg. At jeg har vært aktiv der har gitt meg andre ting også.

Miljøet på kunstnersenteret, som består av andre kunstnere i regionen, kan gjøre at det å delta på arrangementer og utstillinger har betydning utenfor kunstnersenteret. Ved slike tilstelninger kan senteret fungere som et møtested for de profesjonelle kunstnerne i regionen. Man kan selvsagt si at dette også gjelder for arrangementer ved andre kunstformidlingsinstitusjoner. Likevel er kunstnersenteret annerledes fordi det har som mål å favne om alle de organiserte kunstnerne i regionen gjennom medlemskap. På denne måten kan man si at senteret er inkluderende og også demokratisk, fordi senteret er et sted for alle som har fått medlemskap uansett teknikk, stil, mengde salg eller oppdrag og lignende.

Fordi sentrene nødvendigvis må holde til i en fysisk bygning, fører dette til at det er nærmere i geografi for noen kunstnere enn for andre. De kunstnerne i utvalget som bor et stykke unna kunstnersenteret poengterer at de ikke får brukt senteret så mye som de skulle ønske. Ellen føler ikke at hun er inne i miljøet på samme måte som kunstnerne som er bosatt i Kristiansand.

Men jeg tror nok, jeg ser jo det, når jeg kommer til Kristiansand, at de kjenner hverandre, så jeg føler meg litt sånn... ”Hallo?”. (Ler) Ja, eller sånn blir det jo ikke sant, når man treffer hverandre over lang tid og de kommer på alle møtene og

de eventene som er, utstillinger og følger med ikke sant. Nei, jeg hadde brukt senteret mer ja, som sagt, hvis jeg hadde bodd nærmere.

Geografi kan altså ha en ekskluderende effekt på noen kunstnere. Dette er noe som både kunstnere i Telemark og i Agder peker på. Telemark er et stort fylke, og Agder Kunstnersenter skal favne om kunstnere i både Aust- og Vest-Agder. Dermed blir det noen som blir boende svært nærme, mens andre opplever senteret som noe ganske fjernt fra dem.

5.2.5 Et viktig hus?

På spørsmålet om kunstnersenteret er viktig, er svarene fra kunstnerne litt delt. Også her spiller geografi inn. Hvis man bor nærme senteret vil det kanskje ha en større innvirkning på dagliglivet. For disse kunstnerne kan senteret lettere fungere som et naturlig samlingspunkt. Telemark Kunstnersenter arrangerer for eksempel fredagslunsjer en gang i måneden for sine medlemmer. Dette blir mindre aktuelt for en kunstner bosatt i Seljord. Kunstnerne som er bosatt langt fra sentrene sier at de har mer sporadisk kontakt. Flere av dem sier at de er innom, hvis de likevel er innom byen, men at de ikke drar så ofte i ens ærend. Anna for eksempel, synes det er vanskelig å delta på sosiale arrangementer.

Nei det er ikke så mye. Fordi at det ligger der det ligger. Altså jeg skulle jo selvfølgelig ønske at det lå på Gvarv. Ja for da hadde det vært midt i Telemark, da hadde det på en måte vært sånn rettferdighet. [...] men jeg kommer meg ikke på sånne fester og utstillingsåpninger og sånt, det er hvis jeg kan kombinere det med noe annet. [...] Altså da må jeg jo overnatte, det hender en sjelden gang, men ikke ofte. Men jeg treffer jo, altså egentlig så hvis jeg skal gjøre noe sånt kunstsosialt, så drar jeg heller til Oslo.

For Anna har altså kunstnersenteret mindre å si for det sosiale, men hun påpeker etterpå at det er viktig i andre sammenhenger. Kunstnersentrene var en del av desentraliseringen av kulturen som var en viktig del av den nye kulturpolitikken på 70-tallet¹⁰³. Likevel blir de nødvendigvis sentralisert innenfor regionen. For Anna er det ikke så stor forskjell på å dra til Oslo og til Skien. Dette deler hun med Ellen som også er bosatt et stykke utenfor Kristiansand. Dette gjelder nok likevel i mindre grad for kunstnere tilknyttet kunstnersentre lenger borte fra Oslo, for eksempel Nordnorsk Kunstnersenter.

¹⁰³ Vestheim, *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, 182.

Den som er mest uvillig til å si at kunstnersenteret er viktig er en av de yngste kunstnerne i utvalget, Henrik. Det kan virke som om han distanserer seg litt fra senteret og ikke føler at det har så mye med han å gjøre.

Jeg har ikke noen forventninger på den måten at jeg har meninger om at de skal gjøre sånn eller sånn. De må gjøre som de vil. [...] Så hvis det hadde vært styrt på en helt forskjellig, helt sånn drittmåte, at dette gjorde sånn... Da ville jeg nok heller bare latt de styre det helt sånn på tryne og så kan... Så ville det sikkert bare dødd vekk. [...] Så jeg tror at det er en støtte, jeg vil si kanskje, kanskje bedre uttrykk å si akkurat nå, på dette tidspunktet, som de har vært, at de har vært mer støtte. Å si at det er viktig? Jeg kan greie meg uten kunstnersenteret. Men det er en støtte.

Når Henrik sier at de er en støtte, så mener han at det er det mer for andre enn for han selv. Han bruker senteret til å se utstillinger og har også deltatt på utstillinger, men hvis de ikke fantes hadde han fått det han får der andre steder. Likevel ser han at det kan ha en viktigere funksjon for noen grupper kunstnere, nemlig igjen de som faller mellom det kommersielle og de som er "tatt inn i varmen". Hvor han selv plasserer seg på denne skalaen sier han ikke noe om, men det kan høres ut som han klarer seg uten denne støtten. Den andre av kunstnerne jeg har snakket med som setter kunstnersenterets viktighet i tvil gjør det av andre grunner. "Det er ikke noe fra eller til. Det kunne vært viktig for meg for å si det sånn." sier Anders. Han mener kunstnersenteret ikke gjør nok for kunstnerne og tror at dette både skyldes måten det styres på og dårlig økonomi.

De andre kunstnerne er enige om at kunstnersenteret har en viktig funksjon, men kun i et samspill med resten av kunstverden. Anna for eksempel, mener det er med på å gjøre det mulig å drive med kunst på heltid.

Viktig for kunsten, kunstlivet? Ja, hva er det, kunstlivet? Det er jo det at noen kan drive med sånne ting som en hovedgeskjeft. Å ja, de er det, det er viktig. Men det må andre ting til også, fordi kunstnersentrene utfyller noen behov og så er det andre steder en henter ting også.

Kunstnersenteret har altså for disse kunstnerne en egen plass i kunstverden, som andre institusjoner ikke har. Denne plassen ligger mellom det kommersielle kunstmarkedet og virkelig store, legitime kunsten som blir tatt inn på institusjonene med høyest status i feltet. Posisjonen blir dermed definert av avstanden til de andre institusjonene. Kunstnersentrene fungerer altså i et samspill med resten av kunstverden.

5.3 Innenfor veggene

Det kunstnerne nevner som viktig i sammenheng med kunstnersenteret stemmer ganske godt overens med de ansatte og tillitsvalgte jeg har snakket med sier. Ved begge sentrene legger de for eksempel stor vekt på at de skal arbeide for å øke arbeids- og inntektsmulighetene til kunstnerne slik at det skal bli lettere å ha kunst som levebrød i regionen. De er også opptatt av at sentrene skal fungere som møtested og være et samlingspunkt for kunstmiljøet. Også daglig leder i Telemark har et mål om at kunstnersenteret kan gi kunstnerne i Telemark et tilbud som kan matche det miljøet man får i store byer som har kunstakademi. De fleste er likevel enige om at det kan gjøres mer for dette. Det kunstnerne peker på som kunne vært bedre er ofte også noe for eksempel de daglige lederne ser på som utfordringer. Blant annet nevner daglig leder i Telemark at logistikken er vanskelig. Fylket er stort med dårlige veier, spesielt på vinteren og det kan gjøre at man kan få problemer med å drive et senter som skal være like mye for alle kunstnerne i fylket.

De daglige lederne ved begge sentrene mener også at den ikke-kommersielle profilen er en viktig del av kunstnersenteret. De understreker at det finnes andre ikke-kommersielle alternativer, men veldig få i regionen. Dermed blir det å vise kunst som ikke nødvendigvis blir produsert for et marked en viktig oppgave for kunstnersenteret fordi det bidrar til å bevare mangfoldet av kunst i regionen. Særlig daglig leder i Telemark understreker at det å ikke være avhengig av salg gjør at de kan være friere og vise kunst som ikke ellers kan bli vist på et lite sted som Skien. Dette er en av grunnene til at Telemark Kunstnersenter har valgt å ikke drive med kommisjonssalg utenom utstillinger. I Agder har de fremdeles en kommisjonsavdeling. Daglig leder sier likevel at det ikke først og fremst er på grunn av inntektene det kan generere, men for å synliggjøre den delen av kunstnerne som arbeider med kunsthåndverk og grafikk.

Begge de daglige lederne mener altså at kunstnersenteret er et alternativ til den kommersielle delen av kunstverden. Likevel kommer det mindre fram hos daglig leder i Telemark at kunstnersentret innehar denne mellomposisjonen som kunstnerne i utvalget nevnte. Daglig leder i Agder er derimot inne på dette.

Ja, overordnet så er det jo veldig viktig med visningssteder som har som ambisjon å være rettferdige og kunstnerstyrt fordi det vil jo gi en helt annen kunstverden da. Også mangfoldet av kunst, det tror jeg blir mye større med kunstnersentre enn hvis det bare var museer og hvis det bare var kommersielle gallerier og ingenting imellom. Da hadde det blitt mye kjedeligere.

Kanskje er dette fordi Agder Kunstnersenter har en annen posisjon i kunstfeltet i Kristiansand, enn Telemark Kunstnersenter har i Skien. I Kristiansand har man Sørlandets Kunstmuseum og Christiansand kunsthall som innehar en høyere posisjon og representerer det kvalitative kretsløpet. I Skien har man derimot ikke slike institusjoner på samme størrelse, og å vise alternativer til den kommersielle kunsten kan derfor bli en viktigere oppgave her enn å vise mangfoldet av kunst. Også hvis man ser sentrene i fylkessammenheng, vil antagelig Telemark Kunstnersenter ha større innflytelse på kunstlivet enn Agder vil ha. Selv om man tar de forskjellige kunstforeningene som finnes i fylket med i beregningen, vil Agder ha flere større institusjoner som deler samtidskunstfokuset enn Telemark.

Kunstnersenterets rolle som informasjonsspreder kommer også frem i intervjuene med de ansatte og tillitsvalgte. Når det gjelder informasjon overfor kunstnerne nevner de at kunstnerne kan komme med spørsmål og få veiledning og tips. Informasjon utad til samfunnet generelt går både på å spre kunnskap om samtidskunst, samtidig som det handler om å gjøre selve kunstnersenteret kjent. Flere av informantene ser behov for å bedre denne delen av driften, og kommer også med konkrete planer for å bedre synligheten. Her spiller også spørsmål om økonomi og forhold til fylkeskommunen inn. Kunstnersentrene trenger kanskje å profilere seg bedre for å vise seg viktige for kunstlivet i fylket og forsvare støtten de mottar.

5.4 Det lille huset og det store fylket

De samme funksjonene som kunstnerne nevner blir stort sett også sett på som viktige funksjoner av representantene for de tre fylkeskommunene. Alle tre peker på at kunstnersenterets viktigste funksjon er å støtte opp under sine eiere, regionenes kunstnere. Punkter som går inn under dette arbeidet er blant annet å formidle arbeid, slik at det blir lettere å livnære seg som kunstner i regionen, arbeid med å profilere kunstnerne utad og skape et kunstmiljø. Fylkeskultursjefene i Agder-fylkene mener senteret primært er til for å støtte regionens kunstnere. Konsulenten fra Telemark fylkeskommune mener at den kanskje viktigste funksjonen senteret har er som et samlingssted for miljøet, som skaper et kunstliv i fylket. Hun ser senteret som et møtested mellom kunstnerne og resten av fylkets kunstliv. I tillegg er hun den eneste som også nevner det å bringe impulser inn i regionen som en viktig oppgave.

De har utstillinger, noe som gjør at de bringer inn impulser utenfra. De har også arrangementer som er åpne for alle kunstinteresserte, og det er veldig positivt. Det er viktig både for kunstnerne, for oss som jobber med kunst og kultur og for andre

som er interessert i kunst. De profilerer også fylkets kunstnere gjennom Månedens kunstner, en liten separatutstilling.

Her legger konsulentene stor vekt på rollen senteret har som formidler av samtidskunsten til publikum. I Agder er denne funksjonen nedtonet hos representantene fra de to fylkeskommunene. Igjen kan kanskje grunnen til denne forskjellen være at Telemark kunstnersenter har en annen posisjon i Telemarks kunstfelt, enn det Agder har. Representantene fra fylkeskommunene i Agder-fylkene er også inne på at Agder kunstnersenters posisjon og rolle har endret seg de siste årene. Fylkeskultursjefen i Aust-Agder mener dette særlig skjedde etter at Sørlandets Kunstmuseum ble opprettet i 1995.

Når vi fikk kunstmuseet i Kristiansand, så skjedde det jo en endring på en måte i kunstbildet i landsdelen og det ble en utfordring for kunstnersenteret å finne sin nye rolle. Hvis en snakker litt grovt og upresist, så kan en si at de hadde litt enerett på kunsten før, og så kommer det store kunstmuseet og legger seg vegg i vegg og tar fokuset på mange vis.

Fylkeskultursjefen i Aust-Agder mener altså at kunstmuseet tok over en del av rollen som kunstnersenteret tidligere hadde spilt. I Telemark har man ikke på samme måte en slik stor institusjon som har i hovedoppgave å formidle kunst av høy kvalitet og relevans, altså som bringer inn impulser. Dermed kan dette være grunnen til at rollen som innbringer av kunst i regionen er mindre i fokus i Agder enn i Telemark.

Fordi kunstnersenterets oppgaver overfor de regionale kunstnerne blir sett på som viktigst, peker fylkeskultursjefene i Agder også på problematikken rundt at Agder Kunstnersenter har en tendens til å bli kristiansandsorientert. For Aust-Agders fylkeskultursjef er det særlig gallerivirkningskraften som blir problematisk, fordi den når flest i områdene rundt og i Kristiansand, mens den spiller mindre rolle for kunstnere i andre deler av regionen.

De har en utfordring i det å bli et kunstnersenter for alle kunstnerne i hele Agder. [...] Kunstnersenteret kan ha en viktig oppgave ved å distribuere og synliggjøre disse kunstnerne gjennom utstillinger og sånt, men da må man ut i fylket og ikke utelukkende bli i Kristiansand.

Det problematiske med utstillingene er altså for fylkeskultursjefen i Aust-Agder, at de blir bundet til et sted. Han ser at hvis utstillingene skal fungere som formidlingsverktøy for alle kunstnerne i regionen, må de også vises andre steder i regionen. Fylkeskultursjefen i Vest-Agder er delvis enig i at senterets utstillingsvirksomhet er sentralisert, men ser at kunstnersenteret kanskje har for lite midler til å gjøre noe med det enda. Det som skinner igjennom av denne problematikken er at fylkeskommunene i Agder legger størst vekt på

kunstnersenterets støttefunksjon overfor de regionale kunstnerne. Den kvalitative delen av utstillingsvirksomheten blir ikke nevnt. Dette vil jeg komme tilbake til i kapittel 9.

5.5 Oppsummering

De ulike funksjonene de to kunstnersentrene har overfor sine fylker og kunstnerne som er tilknyttet dem, vil til sammen si noe om hvilken rolle sentrene spiller for kunstlivet. Jeg vil påstå at denne rollen kan være litt uklar. Hvis man oppsummerer de ulike aspektene jeg her har diskutert, kan man si at sentrenes funksjon er å være en ikke-kommersiell formidler av samtidskunst. De bidrar til å skape arbeidsmuligheter for kunstnere i regionen samtidig som det bidrar til økt kunnskap og dermed bruk av samtidskunst i regionen og kan fungere som et samlingspunkt for kunstnermiljøet. Det å skulle være en formidlingsinstitusjon av samtidskunst, samtidig som man har en kulturpolitisk funksjon, som er å bidra til kunstproduksjon og kunstliv i regionen, kan komme i konflikt fordi det utfordrer den formidlede kunstens autonomi. Det kan føre til en litt schizofren drift. På den ene siden skal senteret gi den ikke-kommersielle kunsten et kunstnerstyrt visningssted i regionen og på den måten sikre yringsfrihet og altså autonomi. På den andre siden er senteret et verktøy for de politiske målene om å desentralisere kulturen og gi mulighet for kunstnerisk virke i alle regionene i landet. Kan disse funksjonene kombineres, eller må de skilles fra hverandre? Og hvis man fjerner den politiske delen av sentrenes drift, fra den rent ”estetiske”, hva gjør dem forskjellig fra andre kunstformidlingsinstitusjoner? Denne problematikken er spesielt synlig i sentrenes utstillinger, som behandles i neste kapittel.

Telemark Kunstnersenter og Agder Kunstnersenter er i ulike situasjoner. En av grunnene til dette er at de har en ulik rolle i regionens kunstliv. I Telemark fremhever representanten for fylkeskommunen at kunstnersenteret har en viktig rolle som formidler av samtidskunst. Fylkeskultursjefene i Agder fremhever derimot aller mest rollen senteret spiller når de er en ressurs for kunstnerne i regionen. Kanskje kan det at man i Agder har fått flere store formidlingsinstitusjoner for samtidskunst (eksempelvis Sørlandets Kunstmuseum og Bomullsfabrikken i Arendal) ha bidratt til å tydeliggjøre den noe utydelige rollen kunstnersenteret har.

6 Kunstnersentrenes utstillinger og kvalitetsbegrep

Kunstnersentrene er kunstformidlingsinstitusjoner. Det gjør at utstillinger blir et sentralt tema. Utstillinger er en viktig del av kunstnersenterets arbeid, og kan være med på både å gi kunstnerne arbeidsmuligheter og å formidle samtidskunst ut til samfunnet. De er også en kilde til diskusjoner. Hvordan skal for eksempel kunstnersenterets utstillinger være forskjellige fra andre utstillinger i regionen? Dette spørsmålet handler om hvilke behov i samfunnet som dekkes av kunstnersentrene, som andre institusjoner ikke dekker. Hva skal være hovedformålet med utstillingene? Forskjellige formål kan være å støtte kunstnerne eller å vise den beste samtidskunsten. I dette kapitlet tar jeg for meg hvordan kunstnersentrenes utstillingsvirksomhet fungerer. Materialet bygger på informasjon som finnes i årsrapporter og på sentrenes nettsider, intervjuer av kunstnere og ansatte og tillitsvalgte ved sentrene.

Tabell 1 og 2 viser en oversikt over utstillingene som har blitt holdt på sentrene i årene 2010, 2011 og 2012. Tabellene viser kun utstillinger som har blitt holdt i sentrenes lokaler og viser om kunstnerne som har deltatt har vært medlemmer av distriktsorganisasjonene til Norske Billedkunstnere og Norske Kunsthåndverkere. Kunstnere som ikke er medlemmer kan likevel være tilknyttet regionen på andre måter. Andre arrangementer som for eksempel foredrag, seminarer og utstillinger utenfor lokalene er ikke tatt med. Som det går frem av tabellene, vil det være kunstnersentrenes utstillingsdrift de siste årene som vil være fokuset i dette kapitlet. Tabellenes funksjon er å vise hvilken kunst som faktisk blir formidlet via sentrenes galleridrift. Jeg vil i dette kapitlet påstå at det finnes en intern konflikt som handler om frihet og politisk funksjon, når det kommer til valg av utstillingsprogram ved sentrene.

Telemark Kunstnersenter		
År	Utstillinger	Kunstnere
2012	16. februar - 31. mars : ”Internasjonal smykkekunst – basert på readymades” 15. juni – 25. august: Stipendutstillingen 2012 15. september – 27. oktober: ”Tre fokus” 10. november – 21. desember: ”Tankerekker” + 8 Månedens Kunstner-utstillinger	Ikke medlemmer Medlemmer 1 medlem, 9 ikke-medlemmer Ikke-medlemmer Medlemmer
2011	12. februar – 2. april: ”Stamtre” 17. april – 14. mai: ”Salte Kyss 2” 10. juni – 27. august: Stipendutstillingen 2011 16. september – 29. oktober: ”Sting! Skandinavisk samtidsbroderi” 12. november – 10. desember: ”Norwegian Wood – et laboratorium.” + 9 Månedens Kunstner-utstillinger.	Ikke medlem Ikke medlem Medlemmer Ikke medlemmer Arkitektur/ikke medlemmer Medlemmer
2010	17. april – 30. mai: ”More than this” 18. juni – august: Stipendutstillingen 4. september – 17. oktober: ”Sex Tags” 30. oktober – 11. desember: Pendry og Qaradaki + 9 Månedens Kunstner-Utstillinger	Ikke medlemmer Medlemmer Ikke medlemmer Ikke medlemmer Medlemmer

Agder Kunstnersenter		
År	Utstillinger	Kunstnere
2012	9. mars – 1. april: Eivind Wittemann 20. april – 13. mai: ”Leirekunsten” 1. juni – 24. juni: Stipendutstillingen 6. juli – 26. august: Kurt Johannessen 7- september – 30. september: Hatch 2012 12. oktober – 4. november: ”Rewind” 30. november – 22. desember: Juleutstillingen	Ikke medlem Medlemmer/ikke medlemmer Medlemmer Ikke medlem Ikke medlemmer ¹⁰⁴ Medlem Medlemmer
2011	28. januar – 19. februar: ”I always wanted to be like you” 18. mars – 9. april: ”Vår utstilling” 6. mai – 28. mai: NBK-A Medlemsutstilling 17. juni – 28. august: ”Something Yellow” 7. oktober – 30. oktober: ”Gjenfunnet” 11. november – 23. desember: Juleutstillingen	Ikke medlem Medlemmer Medlemmer Medlemmer Medlem Medlemmer

¹⁰⁴ Hatch er et utstillingskonsept som viser verk av helt nyutdannede kunstnere som har tilknytning til regionen. Dermed vil ”foreløpig ikke medlem” være en bedre betegnelse på disse kunstnerne. Utstillingen var et samarbeidsprosjekt med Bomullsfabrikken i Arendal i Aust-Agder, og andre halvdel av utstillingen ble vist her.

2010	29. januar – 6. mars: Mikkel Wettre	Ikke medlem
	18. mars – 26. mars: Ultramarin	Fri innsendelse/ siste
	15. april – 28. mai: ”Tegnekunstneren”	konkurranserunde
	11. juni – 22. juli: ”Hatch”	Medlemmer
	6. august – 17. september: Fellesverkstedet Myren	Ikke medlemmer
	8. oktober – 12. november: ”HCLC”	Medlemmer
	26. november – 23. desember: Juleutstillingen	Ikke medlem
		Medlemmer

6.1 Kunstnerens syn på kvalitet og utstillingsvalg

Som det kom frem i forrige kapittel, er de fleste informantene i denne undersøkelsen enige i at den ikke-kommersielle profilen for kunstnersentrene virke, og da også for valg av utstillinger, er viktig. Flere av dem nevner også at dette gjør kvaliteten på utstillingene bedre. Denne tankegangen vil jeg igjen knytte til ideen om kunstens autonomi. Kunst som skapes uten andre formål enn kunst selv har altså i følge denne ideen høyere kvalitet. Det samme gjelder valg av utstillinger. Tanken er at hvis man ikke trenger å begrunne valget med økonomi, vil man kunne velge friere og dermed stille ut bedre kunst. Blant andre Kim mener han kan se et høyere nivå på kunstnersenterets utstillinger, enn på de kommersielle galleriene.

Du vet det kan hende det er noe med de som stiller ut på sentrene, du ser mange ganger at kvaliteten på verkene... nivået er faktisk bedre, det kan jeg si. Og jeg vet ikke hvorfor det er sånn andre steder, men det kan hende det kommer tilbake til den delen av det jeg sa i starten, med det kommerse, ikke sant. Og det som kommer inn fra fordeler, liksom at de tar imot noe for å få noe. Mens de andre, altså kunstnersentrene, er litt mer uavhengige av det kanskje. [...] Jeg ser bedre kvalitet på kunstnersentrene enn galleri, det kan jeg si, ja.

Kim uttrykker her et syn på kunst som stemmer overens med den tradisjonelle ideen om at kunst må være autonom, for å være best mulig. Når de som stiller ut tar imot for å få noe tilbake, fører det til at kvaliteten kan synke. Kunstnersenteret derimot, er friere fra dette, og han tenker seg at det er grunnen til at han har observert en høyere kvalitet.

Jeg har funnet at det er to muligens motstridende standpunkter som kommer frem i uttalelsene i intervjumaterialet når det gjelder synet på utstillinger. Alle legger vekt på at kvalitet er viktig i en utstilling. Det er i spørsmålet om hvor stor frihet man må ha for å oppnå denne kvaliteten svarene varierer. De to yngste kunstnerne gir uttrykk for at valg av utstillinger må ha en absolutt frihet fra andre krav enn kunstnerisk kvalitet. Kim sier at selv om han ser en høyere kvalitet på utstillingene ved kunstnersenteret, har han også sett utstillinger som var direkte dårlige. Dette ser han i sammenheng med at kunstnersenteret prioriterer egne medlemmer i

noen anledninger, som for eksempel når Telemark Kunstnersenter viser Månedens Kunstner. Tanken er igjen at når noe kan gå utover autonomien til kunsten, så kan det føre til utstillinger med lavere kvalitet. I tilfeller hvor kunstnersentre prioriterer egne medlemmer, kan det oppfattes av noen som at dette går utover kvaliteten, fordi man bruker andre utvelgelseskriterier enn kvaliteten på kunsten. Også Henrik gir uttrykk for dette synet.

Jeg er ikke helt enig i valget av utstillinger de gjør... har gjort tidligere. Jeg synes det er... men på en måte så representerer de jo på en måte kunstnerne, gjør de ikke det? Men ja, det er kanskje ikke noe valg de har på en måte. Men de tar, det er mye av ymse kvalitet. [...] Inntrykket mitt er at de støtter opp om de lokale kunstnerne som de er, sånn at motivet er ikke å lage best mulig utstillinger, motivet er å stimulere, eller la folk vise kunsten sin.

Henrik ser altså at kvaliteten på utstillingene varierer, men at det egentlig representerer kunstnerne, altså medlemmene av kunstnerorganisasjonene. Han mener nok at det finnes mye kvalitet også blant de lokale kunstnerne, men at det ikke ser ut til å være hovedprioritet når utstillingsprogrammet bestemmes. Når man skal velge ut kunst av høy kvalitet, kan kriterier som medlemskap og geografi altså virke hemmende. Man utelukker jo dermed mye kunst uten å vurdere kvaliteten.

De eldre kunstnerne understreker også at en viss kvalitetsvurdering må til for at utstillingene skal ha noe for seg. De som har hatt separatutstilling legger vekt på at det betyr noe å føle at en har blitt vurdert som god. Det samme gjelder nok ikke i like stor grad ved fellesutstillinger hvor man nærmest er garantert å få med noe. Likevel understreker flere av kunstnerne at kvalitet er subjektivt. Det at noe er blitt vurdert av noen mektige personer i kunstverden som godt, betyr ikke at det nødvendigvis er bedre enn det som ikke har det. Noen av kunstnerne bruker ord som "kunstnersenterkunst", "det som er in" og "en viss kvalitet" når de skal beskrive utstillingene. I disse ordene ligger det nok at kunstnersentrenes utstillinger kan være litt snevre. For eksempel svarer Anna dette på spørsmålet om hvem som får stille ut på kunstnersenteret:

Det er da vennene til de hippe kuratorene. Det kan du skrive. Hvert fall i de store salene. Og de som er akkurat nå. Ofte skal det være veldig ung kunst, det er greia nå. [...] Det kan være litt mer variasjon, for det blir ført historieløst, og sånn hørte jeg når jeg var nyutdannet og, for alle nyutdannede synes at de eier verden og har liksom oppdaget noe som ingen andre har oppdaget før. Det er veldig lett å ta sånne, for å få publisitet så tar man kuratorer som har et navn, som har vært i media, fordi at den som er i media innehar visse egenskaper til å tekkes media og vil det selv også. Og hvis man vil bli kjent så må man selvfølgelig gjøre det også.

Anna synes altså at de kuraterte utstillingene ved Telemark Kunstnersenter ikke viser stor nok bredde. For henne ser det ikke ut til at det bare er kvalitet som styrer valget av utstillinger, men like mye at det kan skape oppmerksomhet i media og trekke publikum. Både Anna og Henrik trekker altså i tvil kunstnersenterets kvalitetskriterier når det gjelder valg av enkelte utstillinger. Forskjellen er at Anna mener utstillingene blir for snevre, mens Henrik synes det blir for stor kvalitetsmessig variasjon. Kunstnerne jeg har snakket med fra begge sentrene uttrykker disse to synene. Tanken om at utstillingene kan bli for smale deler også Anders, som mener begrepet ”samtidskunst” ikke omfatter alt som burde vises.

Men så ofte nå, så er det, som jeg oppfatter det kvalitet, så er det jo den der som jeg er litt opptatt av, det de kaller for samtidskunst. At de legger det liksom i, at det er noe som egentlig ikke er bedre, men det er noe som er riktigere enn noe annet. Og det er jeg egentlig litt sånn betenkt over, da, at de liksom sier at dette er kvalitet, det kan bli som et slags sånn vikarierende motiv for å holde noe annet ute.

Samtidskunst blir for Anders navnet som man setter på kunsten som er riktig å vise i forhold til reglene som gjelder i samtidens kunstliv. Disse reglene sier at noe er kvalitet og noe ikke er det. Anders og flere av kunstnerne påpeker at dette alltid er i endring, fordi ny kunst hele tiden blir skapt. Hvis vi ser dette gjennom Bourdieus teorier som ble gjennomgått i kapittel 3¹⁰⁵, kan vi si at de forskjellige typer kunst som finnes i det norske kunstfeltet har ulike posisjoner. Det Anders kaller ”samtidskunst” kan man kanskje forklare som kunst som har en høy posisjon i feltet, altså det aktører med definisjonsmakt vurderer som kvalitet. Hver gang det skjer en endring i feltet, for eksempel at en ny type kunst kommer inn eller blir populær, påvirker det alle posisjonene. Dette er fordi posisjonene er definert ut i fra deres forhold til andre posisjoner. Anders og flere med han mener altså at kunstnersenterets utstillinger, ved å følge disse reglene, blir for snevre. Kanskje uttrykker de ikke bare dermed en kritikk av utvelgelsen av enkelte utstillinger ved kunstnersenteret, men også en kritikk av selve systemet som disse valgene gjøres ut fra.

¹⁰⁵ Bourdieu, “The field of cultural production”.

6.2 Utstillinger og spilleregler

Problematikken rundt valg av utstillinger går blant annet på frihet eller autonomi. Den ene siden går på at kunst må være fri fra alle regler for å være kvalitetskunst. Dermed kan ikke valg av utstillinger være basert på geografi eller medlemskap. Den andre siden sår også tvil om friheten til kunstnersentrene, men her går det på at utstillingene velges ut basert på reglene som gjelder i kunstverden generelt, slik som for eksempel trender. Altså synes de utstillingene kan bli for snevre og stenge ute annen kunst som også er kvalitet.

De forskjellige meningene om hvor stor frihet valg av utstillinger bør ha har kanskje å gjøre med ulike forventninger til hva en utstilling skal oppnå. De daglige lederne ved begge sentrene, og flere av kunstnerne, legger vekt på at utstillingene har en funksjon ved å bringe impulser inn til regionen. Utstillingene skal vise kunst av høy kvalitet, som er annerledes fra utstillinger man får andre steder i regionen. Den ene siden av dette er at de viser kunst som ikke trenger å forholde seg til det kommersielle markedet. Dermed blir kunsten som nevnt friere. Den andre siden er den måten de skiller seg fra andre ikke-kommersielle visningssteder, som for eksempel museer. Dette kan de gjøre ved å for eksempel vise uetablert eller på annen måte annerledes kunst. Kunstnersenteret blir på denne måten en bro som knytter kunstlivet i regionen til kunstlivet i Norge.

Samtidig inngår kunstnersentrene, som vi har sett, inn i de kulturpolitiske målene om å desentralisere kulturen. Målet om å skaffe arbeid til, eller på andre måter fremme kunstnerne i regionen handler om å bedre mulighetene til å arbeide som kunstner også utenfor sentrum. Dette passet inn i den Nye Kulturpolitikken fra 70-tallet som nettopp ønsket å legge til rette for at kulturen skulle kunne oppstå i hele landet, ikke bare i de største byene¹⁰⁶. Denne delen av arbeidet kan man si har en instrumentalistisk tendens, altså at kunstproduktene kan ha en funksjon som instrument for noe annet, for eksempel politikk. Siden utstillingene er en svært synlig del av kunstnersenterets drift, kan det være vanskelig å se dem helt uavhengig av dette kulturpolitiske målet. Utstillinger er en måte å synliggjøre kunstnerne på, og måten man velger utstillingsprogram sender også ut signaler om hva som blir sett på som kvalitet. Hvis

¹⁰⁶ Vestheim, *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, 182.

man ser kunstnersenteret ut fra dette, kan det være naturlig å ønske at kunstnersenteret skal prioritere medlemmene av de lokale kunstnerorganisasjonene også i sin utstillingsvirksomhet.

Mange av kunstnerne og representantene ved sentrene ønsker en kombinasjon av disse to funksjonene. Til en viss grad vises dette også i utstillingsprogrammet til sentrene. Likevel kan de forskjellige forventningene komme i konflikt med hverandre. For å demonstrere dette skal jeg se kunstnersenteret i lys av Bourdieus feltteori¹⁰⁷.

Man kan si at kunstnersentrene er institusjonelle aktører på kunstfeltet. Antageligvis har de forskjellige kunstnersentrene litt ulike posisjoner på feltet. I feltet for visuell kunst, som man kan tenke seg som et slags delfelt av feltet for kulturell produksjon, er det den kulturelle kapitalen som regjerer. På samme måte som andre aktører, distanserer kunstnersenteret seg fra andre ved estetiske valg, og blir klassifisert ut fra disse. Å velge ut utstillinger vil altså være et slikt estetisk valg som er med på å bestemme hvor i feltet vi kan plassere sentrene, og hvor det står i forhold til andre kunstinstitusjoner. I kunstfeltet eksisterer det normer og regler som disse valgene må gjøres ut fra. Blant annet er det at kunsten bør være autonom fra andre faktorer enn kunsten selv en norm som gjelder i den vestlige verden¹⁰⁸. Trendene som sier at visse typer kunst og kunstnere er mer aktuelle og nyskapende enn andre, kan også være slike normer. Til sammen sier normene og reglene hva som er legitim kunst og hva som ikke er det. Normene og reglene kan ses på som spillereglene til kampen som foregår i feltet, samtidig som kampen selv er med på å utvikle spillereglene. Jo høyere i hierarkiet aktøren befinner seg, jo mer innflytelse har den på spillereglene. I det norske kunstfeltet finnes det enkelte kuratorer, kunstkritikere, museer og lignende som har stor definisjonsmakt, men som tidligere forskning (for eksempel Mangset, 1998¹⁰⁹) har vist befinner disse seg stort sett i Oslo eller muligens Bergen. Kunstnersentrene befinner seg lavere i hierarkiet på nasjonalt nivå. Skal de være med å spille på feltet, må de forholde seg til normer og regler som de selv ikke har så mye makt til å påvirke. Likevel, på et regionalt og lokalt nivå kan kunstnersentrenes posisjon se annerledes ut.

¹⁰⁷ Bourdieu, "The field of cultural production". Bourdieu, *Distinksjonen*.

¹⁰⁸ Bourdieu, *Distinksjonen*, 48.

¹⁰⁹ Per Mangset, *Kunstnerne i sentrum*.

Man kan forestille seg at det også kan eksistere halvautonome felt for visuell kunst på disse nivåene. På et regionalt eller lokalt nivå kan kunstnersentrene altså stå høyere oppe i hierarkiet. I en by som Kristiansand er kunstnersenteret en av tre ikke-salgsbaserte kunstformidlingsinstitusjoner. De to andre er Sørlandets Kunstmuseum og Christiansands Kunstforening. I Skien er kunstnersenteret og Skien Kunstforening de to kunstformidlingsinstitusjonene som ikke baserer seg på salg. Også i resten av de to fylkene, utenfor vertskommunene, er det ikke så mange ikke-kommersielle institusjoner. På dette nivået kan kunstnersentrene kanskje ha større definisjonsmakt. Det vil si at valg av utstillingsprogram påvirker kunstfeltet lokalt og regionalt, selv om det ikke påvirker spillereglene på det nasjonale feltet. Det regionale og lokale feltet for visuell kunst kan likevel ikke stå alene, men blir påvirket av det nasjonale feltet for visuell kunst.

Kunstnersentrene kan altså sies å operere på to nivåer av feltet for visuell kunst samtidig. Ved å skulle bringe impulser inn i regionen og dermed knytte kunstlivet i regionen opp mot kunstlivet i Norge og kanskje også utlandet, er de en del av det overordnede feltet for visuell kunst. Ved å støtte opp om de lokale kunstnerne og ved å være en relativt viktig institusjon på lokalt og regionalt nivå operer de på et mindre felt. Deres estetiske valg må gjøres ut i fra reglene og normene som gjelder i feltet for visuell kunst generelt, men de påvirker samtidig det lokale/regionale feltet for visuell kunst, ved at de har større definisjonsmakt her. Ved å velge å satse på medlemsmassen i utstillingene, vil de støtte kunstnerne i regionen og kan bidra til å løfte dem opp og gi dem oppmerksomhet. Likevel, ved at de er en del av det nasjonale kunstfeltet, vil et estetisk valg som gjøres på bakgrunn av geografi og medlemskap (et formål), føre til en lavere posisjon i feltet. Ved å ikke ta hensyn til annet enn kunstnerisk kvalitet, kan det derimot bidra til at senteret kan få en høyere posisjon. Samtidig kan dette altså føre til at senteret reproducerer det gjeldende hierarkiet, som kan sies å fremdeles være sterkt sentralisert. Dermed kan man si at valg av utstillinger som begrunnes ved "kvalitet" og samtidig nedprioriterer medlemmene, motvirker målet om at kunstnersentrene skal gjøre det mulig å arbeide som kunstner også lokalt.

6.3 For bredt og for smalt

Kunstnerne som betegner enkelte utstillinger som snevre, ønsker at et bredere utvalg av stiler og former for kunst skal inkluderes. De samme kunstnerne uttrykker seg gjerne positivt om medlemsutstillingene, fordi disse viser en større bredde. For disse kunstnerne kan altså kunstnersenteret være et alternativ til det etablerte hierarkisystemet. I den forbindelse blir det

at kunstnersenteret er demokratisk overfor medlemmene sine, også til en viss grad ved utvelgelse av utstillingsprogram, et viktig verktøy. Anna er den av kunstnerne som formulerer dette klarest.

Jeg synes det er positivt at de er demokratiske, den tankegangen som ligger i bunn. Fordi resten av verden er så kommersiell at hvis bare det som er kjent og tygd i media og ansett som, eller opplest og vedtatt er et poeng, hvis det skulle råde så ville det bli veldig lite allsidig og veldig lite dekkende for det som egentlig foregår, fordi det er så mye mer enn det som synes, som har en verdi også.

Anna snakker her om funksjonen kunstnersenteret har som et sted imellom det kommersielle og det etablerte. Det demokratiske prinsippet bidrar altså til at kunst som verken er kommersiell eller høyt oppe i legitimitetshierarkiet kan finne en plass. Anna representerer her altså den delen av kunstnerne som setter pris på kunstnersenterets rolle som et visningssted for mangfoldet av kunst i regionen. Det er likevel viktig å understreke her at alle kunstnerne ønsker at det skal ligge noen kvalitetsvurderinger til grunn for utvelgelsen. Det Anna og flere andre etterlyser er et vidt kvalitetsbegrep.

De kunstnerne som derimot er kritiske til at kunstnersentrenes utstillinger viser et bredt spekter, trekker det frem i forhold til sentrenes omdømme. Det er først og fremst de to yngste kunstnerne som understreker dette. Henrik mener blant annet at alt som blir vist på et utstillingssted er med på å påvirke stedets status.

Det gjør et eller annet hvis du har en dårlig utstilling, en som er skikkelig, noe som en bare ikke kan identifisere seg med. Jeg er en av dem som er minst, eller ikke opptatt av det å ha en sånn... at det skal være status på en måte, men for veldig mange så handler det mye om sånn status og at hvis du viser en utstilling som du ikke kan identifisere deg med, så vil det, ringvirkningene av de være ganske sånn... At det er ganske mange interessante kunstnere jeg kjenner til som ikke kunne tenkt seg å stille ut på grunn av at nivået er på en måte trukket så langt ned, at de vil ikke identifisere seg med det.

For Henrik kan det at kunstnersenteret viser et bredt spekter av kunst, hvor noe er mindre bra enn noe annet, altså få kunstnere til å ikke ville identifisere seg med stedet. Teorien er altså at kunst som blir vurdert som lavere i hierarkiet også trekker visningsstedet lavere i hierarkiet. Denne ideen passer inn i Beckers teori om hvordan kunstverdener fungerer. I følge Becker baserer deltagerne i en kunstverden sine kvalitetsbedømmelse på omdømme. Dette gir mening

fordi deltagerne i kunstverdenen tror på ideen om det talentfulle kunstnerindividet som bruker sitt talent til å skape kunstverk av spesiell kvalitet som igjen vitner om kunstnerens talent¹¹⁰. Becker mener dette er en av mytene som deltakerne må tro på for at kunstverden skal fungere slik den gjør i dag. Derimot ser han altså på kunstproduksjonen som en kollektiv handling. Alle deltagerne må følge de samme reglene og konvensjonene for at kunsten skal kunne eksistere¹¹¹. Troen på individet og dets egenskaper til å skape det unike, gjør at omdømme blir viktig i kunstverden fordi kunstverket da blir et vitne om kunstnerens talent, samtidig som kunstnerens navn og hennes oeuvre vitner om kunstverkets kvalitet. Dermed må kunstneren være selektiv med hva hun setter navnet sitt på. Det samme kan sies om hva hun setter seg i sammenheng med. For eksempel kan andre kunstnere som stiller ut på samme sted, påvirke omdømme til en kunstner.

Det samme kan sies å gjelde den andre veien. Kunstnere og kunstens omdømme kan også forme omdømme til visningsstedet. Visningsstedet kan altså ha innvirkning på kunsten og kunstnerens omdømme, slik at omdømmeskapelsen går i en sirkel. Når kunstverden plasserer visningsstedet i hierarkiet regnes alt av kunst med. I følge for eksempel Henrik og Kim har kunstnersentrene gode og mindre bra utstillinger. De mindre bra utstillingene ”trekker nivået ned”, som Henrik uttrykker det. Utstillingene kan altså ikke stå alene, men må ses i sammenheng med de andre. Hvis nivået vurderes som lavt, vil kunstnere som har bedre alternativer holde seg unna, fordi de ved å stille ut et sted setter seg i sammenheng med alt som vises på stedet.

6.4 Kunstnersenteret – et sted for politikk og estetikk

Jeg deler altså målene kunstnersentrene har inn i to. Den første delen handler om å bringe kunst av høy kvalitet inn i regionen. Den andre delen handler om å støtte de kunstnerne som har sitt virke i regionen. Utstillingsvirksomheten har som vi nå har sett litt av begge disse målene i seg. Jeg vil nå plassere disse to delene av virksomheten inn i Dag Solhjells kretsløpsmodell og bruke den til å belyse det som kan være et problemområde.

¹¹⁰ Becker, *Art worlds*, 353.

¹¹¹ Becker, *Art worlds*, 46.

Som jeg var inne på i teorikapittelet tar Solhjell utgangspunkt i Bourdieus teorier når han studerer kunstlivet i Norge, men legger til en ekstra dimensjon. Bourdieu delte feltet for kulturell produksjon inn i to underfelt; feltet for begrenset produksjon og feltet for storskalaproduksjon, mens Solhjell i stedet deler feltet inn i tre kretsløp. Disse er det eksklusive, det inklusive og det kommersielle kretsløpet¹¹². Solhjells beskrivelse av det eksklusive kretsløpet har mye tilfelles med Bourdieus analyse av feltet for begrenset produksjon. Kretsløpet er strengt hierarkisk bygget opp, hvor de som befinner seg på toppen har høyest kunstnerisk anerkjennelse. Solhjell beskriver også kretsløpet som et sted hvor det kjempes. De på toppen av hierarkiet har størst anerkjennelse, men også makten til å anerkjenne. Jo høyere opp i hierarkiet man kommer, jo smalere blir inngangsporten.

Formuleringer som ”kunst av høy kvalitet” hører hjemme i det eksklusive kretsløpet fordi det i disse ligger et budskap om at det finnes kunst av lav kvalitet som bør holdes utenfor. Når kunstnerne snakker om at dårlige utstillinger kan skremme bort gode kunstnerne, stemmer det overens med Solhjells påstand om at ”agenter søker ikke anerkjennelse hos agenter som har lavere anerkjennelse enn den man selv allerede har”.¹¹³ Dermed er også dette en eksklusiv holdning. Hvis kunstnersenteret viser utstillinger med kunstnere som regnes å ha lav anerkjennelse, får også senteret redusert anerkjennelse. Det å bringe kunst inn i regionen, som også var en tanke bak riksinstitusjonene, kan også være et uttrykk for dette kretsløpet. Hvis man setter denne tanken på spissen, tar den utgangspunkt i at man må tilføre regionene en kunst, som de ikke selv produserer. Dette er nettopp hva den nye kulturpolitikken på 70-tallet kritiserte ved politikken som tidligere var blitt ført hvor kunst som ble produsert i sentrum, ble sendt ut i landet via for eksempel riksinstitusjonene og ikke bidro til egen aktivitet og produksjon i lokalsamfunnene¹¹⁴. Dette er på en måte rakte motsetningen av det kunstnersentrene står for, men samtidig *kan* det å nedprioritere egne kunstnere til fordel for kunstnere utenfra ses som et uttrykk for dette synet.

Det er altså likevel en av tankene bak kunstnersentrene å stimulere til at det skal kunne skapes god kunst også i regionene. Bak dette ligger det et kulturpolitisk mål om at kunsten skal nå

¹¹² Dag Solhjell og Jon Øien, *Det norske kunstfeltet: en sosiologisk innføring*, (Oslo: Universitetsforlaget, 2012), 43.

¹¹³ Solhjell og Øien, *Det norske kunstfeltet*, 44.

¹¹⁴ Vestheim, *Kulturpolitikk i det moderne Norge*, 175.

flest mulig og være for alle. Dermed skal kunstnere kunne ha sitt virke i regionene, slik at regionene også får et levende kunstliv. Resultatet skal bli at kunstnere ikke skal måtte reise til ”sentrum” for å kunne skape samtidskunst, samtidig som publikum heller ikke skal måtte reise for å oppleve den. Slike mål kan plasseres i Solhjells inklusive kretsløp. I det inklusive kretsløpet har man en inkluderende holdning til kunst. Kunsten skal være for alle, og alles smak teller like mye, i motsetning til den hierarkiske oppbyggingen i det eksklusive kretsløpet. Ord som rettferdighet og demokrati hører hjemme i dette kretsløpet og de inkluderende og kulturpolitiske utvelgelseskriteriene kommer gjerne foran i rekken for kunstneriske minstekrav.¹¹⁵ Å ta hensyn til medlemskap og geografi i utvelgelsen av utstillinger er dermed tanker som kan sies å være inklusive. Når kunstnerne uttrykker ønske om et bredere utvalg av kunst på kunstnersentrene, kan man si at de snakker ut i fra det inklusive kretsløpets mål om likhet og rettferdighet. I det inklusive kretsløpet kjemper man imot maktkonsentrasjonen, som i det eksklusive kretsløpet strukturerer kunstlivet. Ved at sentrene inkluderer ”alle” kunstnerne i regionen, vil de dermed gå på tvers av strukturen. Disse målene er nært knyttet til den nye kulturpolitikken på 70-tallet, som var en reaksjon på den tidligere kulturpolitikken ovenfra-og-ned-holdning, som altså gikk ut på å spre kulturen som ble ansett som ”god” ut til folket som ennå ikke hadde tatt denne i bruk. Den nye politikken tok som vi har vært inne på, i bruk et videre kulturbegrep som inkluderte kulturlivet som allerede fantes i ”periferien” i tillegg til å stimulere til ytterligere produksjon av kulturuttrykk utenfor sentrum¹¹⁶. Dette kan også ses på som et forsøk på å bryte opp den eksisterende strukturen, og gjøre kultur til noe mer demokratisk.

Kunstnersentrene eksisterer altså både i det eksklusive og det inklusive kretsløpet. Det fører til at utstillingene ved senteret også nødvendigvis må forholde seg til begge kretsløpene. Konflikten oppstår når de to kretsløpene har ulike regler. I det eksklusive kretsløpet kan ikke noe stå i veien for visning av kvalitetskunst. I det inklusive kretsløpet kan derimot kunst inkluderes på grunnlag av likhets- og demokratitanke.

¹¹⁵ Solhjell og Øien, *Det norske kunstfeltet*, 51.

¹¹⁶ Dahl og Helseth, *To knurrende løver*, 232.

Å utforme et utstillingsprogram som ikke bryter reglene i noen av feltene, kan være svært vanskelig. De to sentrene har hver sin løsning på denne problemstillingen. Dette skal jeg gå inn på i neste avsnitt.

6.5 Sentrenes fordeling og oppdeling

Telemark Kunstnersenters utstillingsvirksomhet kan nesten sies å være inndelt i tre rom. Inngangspartiet i lokalet brukes til utstillingen Månedens Kunstner. Kunstneren er her alltid fra Billedkunstnerne i Telemark eller Norske Kunsthåndverkere Sør-Norge. Godt over halvparten av alle kunstnerne som er tilknyttet kunstnersenteret gjennom organisasjonen har deltatt i denne utstillingsserien. Lengre inne i lokalet er et rom som viser utstillinger av utsmykningsprosjekter som kunstnersenteret har vært involvert i. I andre etasje er det et stort utstillingslokale. Det brukes til store fellesutstillinger som for eksempel stipendutstillingen. I tillegg er det her senteret har de kuraterte utstillingene. De fungerer slik at senteret ansetter en kurator på en toårskontrakt som utvikler et utstillingsprogram. I tillegg hender det at kunstnersenteret låner ut lokaler til andre kunstprosjekter som ikke utvikles av senteret selv, hvis de for eksempel står tomme i en periode. Som vi har sett av oversikten over, er ikke så mange medlemmer av de lokale organisasjonene representert på disse utstillingene. Daglig leder ved Telemark Kunstnersenter forklarer fordelingen sånn:

Det tør jeg si er nesten 50/50. I de kuraterte utstillingene så langt har det vært mye kunstnere utenifra. Månedens kunstner er jo hver måned en telemarkskunstner. Utsmykningsgalleriet er telemarkskunstnere, stipendutstillingen som står tre måneder hvert år, den er jo bare telemarkskunstnere. Så det er de tre kuraterte periodene utenifra, men også der har det vært telemarkskunstnere med altså.

Daglig leder mener altså utstillingene er fordelt ganske likt mellom medlemmer/telemarkskunstnere og kunstnere som ikke er tilknyttet senteret. Likevel, hvis alle utstillingene teller likt, er utstillingene med kunstnere uten tilknytning faktisk i mindretall. Kun tre utstillinger i året blir utviklet av kuratoren, frie fra krav om medlemskap og geografi. Dette er altså utstillinger som velges ut på kunstneriske begrunnelser. Hva ligger så til grunn for de andre utstillingene? I følge daglig leder går disse utstillingene ”på omgang” og ”før eller siden blir jo alle medlemmene tilbudt å være månedens kunstner”. Denne forskjellen på utvelgesesbegrunnelser mener jeg er et argument for at de forskjellige utstillingene ikke kan telle likt. Hvis vi igjen tar i bruk Solhjells kretsløp vil utstillingene som utvikles av kuratoren være en del av det eksklusive kretsløpet, ved at de er frie fra for eksempel politiske hensyn. Utstillingene som derimot går på omgang mellom medlemmene av kunstnerorganisasjonene

kan derimot sies å tilhøre det inkluderende kretsløpet. Disse utstillingene har et formål utover å vise god kunst, nemlig å formidle medlemmene og gi akkurat disse kunstnerne større muligheter. Utstillingene blir varierte og får, som Kim påpeker, kanskje varierende kvalitet sett ut fra eksklusive kretsløpet. Torhild og Anna ser kanskje kunstnersenterets utstillingsvirksomhet mer ut fra en inkluderende vinkel, og begge legger vekt på at de setter pris på bredden som vises. Likevel er de kunstnere som også opererer innen det eksklusive kretsløpet. Dette kommer for eksempel frem når Torhild snakker om forskjellen på hvilken status det gir å delta i de ulike utstillingstypene.

Jeg vil vel ikke tro at det å være månedens kunstner har så veldig stor status. Men jeg synes det er en veldig fin måte å presentere seg på. Nei, hva er status da, det er jo så mye... Jeg tror da det å stille ut da oppe i det store rommet, det ville være større status, hvis du fikk lov til å delta der.

Selv om Torhild altså er positiv til Månedens Kunstnerutstillingene, ser hun at de ikke gir spesielt stor status. Å delta på de kuraterte utstillingene har større. Dette igjen fordi disse utstillingstypene er mer tro mot reglene for det eksklusive kretsløpet, for eksempel når det gjelder kunstens autonomi. Anna peker også på at det skjer en rangering ved å ha disse to forskjellige utstillingstypene.

Så det tas inn sånne mer mediaspennende ting i de store salene, og så er det månedens kunstner som er de lokale. Og da er det jo en sånn rangordning.

Ved å dele opp utstillingene i en medlemsdel og en fri del, kan man si at kunstnersenteret bekrefter det hierarkiske systemet i det eksklusive kretsløpet. Samtidig har de, siden de ble opprettet, vært en deltager i det inklusive kretsløpet som kjemper i mot hierarkiet og maktstrukturene i kunstlivet, ved å inkludere og være demokratiske.

Agder Kunstnersenters utstillingsprogram er forskjellig fra Telemarks på flere måter. Først og fremst har senteret et mindre lokale som gjør at man ikke kan arrangere mer enn én utstilling av gangen. Dermed kan man ikke skille to ulike utstillinger slik som det til tider gjøres i Telemark. Agders utstillingslokaler består av et rom i tillegg til et inngangsparti som ikke egner seg til separate utstillinger. Alle utstillingene som blir arrangert i lokalet må dermed være i "det store rommet". Det kan se ut til at senteret har et større fokus på medlemmene når utstillingsprogrammet velges ut. Dette bekrefter også de ansatte jeg har snakket med. Agder Kunstnersenter har ingen ordning som ligner månedens kunstner. I stedet kan kunstnere søke om å få utstillingsplass og bli vurdert av kunstnerisk råd.

Siden utstillingene ikke er delt, blir heller ikke hierarkiet så tydelig ved Agder Kunstnersenter. Likevel er den samme konflikten til stede her; hva skal utstillingenes funksjon være. Henrik ser først og fremst på utstillingene fra en eksklusiv vinkel. De viser en bredde som gjør at kvaliteten kan gå ned. Ellen er derimot positiv til det vide spekteret av kunst som vises.

Det jeg synes er positivt er at det er så variert. Jeg synes det blir så kjedelig da, nå et spesielt uttrykk, at det skal representere kvalitet liksom. Fordi sånn føler jeg at det er, både i kunstverden som andre steder, så er det svingninger i tida liksom. At det er noen uttrykk som er litt mer in da, hvis du kan bruke det. Og det har jeg lagt merke til, på de utstillingene jeg har sett på kunstnersenteret, så har de tatt med kunstnere som er godt pensjonert ikke sant, som har et uttrykk som du kan tydelig se at det liksom er sånn 50-60-tallsstil, for du blir jo preget av den samtiden du lever i... Og det synes jeg er kjempepositivt da, at de ikke bare har det der unge, heftige hele tiden.

Man kan kanskje si at Ellen snakker mer ut fra et inklusivt ståsted. Hun har blant annet observert at noe av kunsten som vises på senteret ikke er det hun ville karakterisere som ”in-kunst”, altså kunst som man kan se andre steder, som kanskje er høyere i hierarkiet, og som viser samtidskunst. Dette er for henne bra, fordi hva som regnes som kvalitet hele tiden er i endring. Samtidig er det eksklusive kvalitetshierarkiet til stede også hos de som uttaler seg positivt til bredden. Bredde vil alltid føre til at det inkluderes både god og mindre god kunst. Kunstnerne i utvalget som likevel er positive til et inkluderende utstillingsprogram, er det altså fordi de ser kunstnersenteret som et alternativ til andre utstillingssteder. Det er et sted som tar inn kunst som ikke vises andre steder, enten fordi kunstnerne ikke kan eller vil kommersialisere seg, eller fordi den ikke passer inn i ”kvalitetsmalen” som råder i toppen av hierarkiet i kunstverden ellers.

6.6 Oppsummering

Kunstnersentrenes plassering innenfor to kretsløp med ulike regler gjør at det oppstår dilemmaer når det kommer til utstillingspraksisen. Kunstnersentrene har både som mål å vise samtidskunst av høy kvalitet, samtidig som et av grunnlagene for deres eksistens er at de er sentre for kunstnerne i regionen, og er en støtte for de som har sitt virke som kunstner utenfor sentrum. Den siste delen er politisk, i at den er begrunnet i argumenter om at alle bør ha lik tilgang til kunst, og kunsten bør kunne oppstå overalt. Den siste delen kan altså plasseres innenfor det inkluderende kretsløpet, mens delen som fokuserer på høy kvalitet av kunst kan plasseres i det ekskluderende kretsløpet. Kan da utstillingspraksisen også reflektere begge

kretsløpene samtidig? Ved å inkludere mer enn det som er akseptert som kvalitativt, kan statusen til senteret synke, i det minste for noen kunstnere. Samtidig er kvalitet subjektivt. Det som defineres som godt av de som har størst makt på feltet, er kanskje likevel ikke fasiten på hva som er godt.

I denne oppgaven påstår jeg at kunstnersenteret er ”et lite hus midt i mellom” den kommersielle delen av kunstfeltet og den etablerte. Senteret er et alternativ for de kunstnerne som ikke (enda) har kommet inn i museene og de anerkjente galleriene (som særlig ligger i Oslo), men som samtidig ikke vil eller kan selge kunsten på et kommersielt marked. Denne funksjonen blir svakere når sentrene føler press fra det etablerte hierarkiet om å ekskludere deler av kunsten og begrunne det med kvalitetsbedømmelser. Dette er valg som reproducerer hierarkiet, og dermed gjør det at rollen senteret spiller ved å nettopp stille seg på tvers av hierarkiet og gi muligheter til de som ellers ikke får det, blir motarbeidet. Samtidig er dilemmaet altså at ved å inkludere for mye, synker posisjonen i hierarkiet og dermed makten til å påvirke systemet. Dermed faller likevel funksjonen bort. Å løse problemet ser ut til å bli å finne en middelvei. Å kun fokusere på formidling av samtidskunst av høy kvalitet, vil gjøre at senteret mister nettopp funksjonen med å være alternativet midt i mellom, og heller bli regionale utgaver av de anerkjente galleriene. Det vil si at de får mer en slags riksutstillingsfunksjon, men med egne lokaler.

7 Sentrenes økonomiske situasjon

De fleste kunstnersentre har trang økonomi ifølge mine informanter. Dette er nok noe som gjelder kulturlivet generelt. Det er neppe noen av de offentlig støttede kulturinstitusjonene som har råd til alt de ønsker. Det samme gjelder for kunstnersentrene. Driften består i å prioritere og nedprioritere aktiviteter med utgangspunkt i de begrensede midlene. Likevel har de forskjellige sentrene ulik økonomisk situasjon, som oversikten på vedlegg 1 viser. I dette kapitlet skal jeg ta for meg den økonomiske situasjonen til de to kunstnersentrene som denne oppgaven går i dybden til. Materialet for denne analysen er årsrapportene fra de utvalgte årene, samt intervjuer med ansatte og tillitsvalgte ved sentrene og representanter fra de tre fylkeskommunene.

7.1 Sentrenes økonomi mellom 1997 og 2011

Tabellene nedenfor viser en oversikt over de offentlige tilskuddene som kunstnersentrene har mottatt i årene som jeg har tatt for meg¹¹⁷. Disse tallene sier likevel ikke så mye alene. I en slik undersøkelse er det mange faktorer som spiller inn, og dermed må tallene i tabellen ses i sammenheng med disse for å gi mening. Formålet med tabellen er altså å gi en oversikt over mengden tilskudd, samt å vise hvordan tilskuddene er fordelt mellom de forskjellige partene. I kolonnen til høyre vises den prosentvise økningen i konsumprisindeksen i de samme årene. Dette er tatt med fordi flere av informantene har nevnt at midlene ikke blir indeksregulert.

¹¹⁷ Tallene er hentet fra årsrapportene fra Telemark Kunstnersenter og Agder Kunstnersenter de nevnte årene. Det er kun den normale driftstøtten som er tatt med i tabellen og ikke støtte til for eksempel enkeltprosjekter.

7.2 Telemark Kunstnersenter

Årstall	Tilskudd	Fordeling, tilskudd	Økning i prosent	KPI ¹¹⁸
1997	943 770	60 % statsbudsjettet via Telemark Fylkeskommune 25 % Telemark Fylkeskommune 15 % Porsgrunn Kommune		
2002	1 015 000	82,5 % Telemark Fylkeskommune 17,5 % Porsgrunn Kommune	Ca. 7,5 %	12,6 %
2005	1 085 499	85 % Telemark Fylkeskommune 10 % Porsgrunn Kommune 5 % Skien Kommune	Ca. 7 %	4,5 %
2011	1 824 000	79 % Telemark Fylkeskommune 21 % Skien Kommune	Ca. 68 %	13,3 %

Det første tallet er fra 1997, altså mens senteret fremdeles mottok øremerkede midler fra staten gjennom Telemark fylkeskommune. I årsrapporten fra dette året legges det vekt på at den økonomiske situasjonen er presset og at senteret har vært tvunget til nedskjæringer på grunn av ubalanse fra forrige år. Etter fem år har bevilgningene økt med ca. 7,5 % i 2002. Nå mottar ikke senteret lenger øremerkede midler fra staten, men får dem direkte fra Telemark Fylkeskommune. Fremdeles beskrives den økonomiske situasjonen som vanskelig og senteret går med underskudd. I 2005 har de samlede bevilgningene økt med ca. 7 %. I løpet av dette året flytter Telemark Kunstnersenter fra Porsgrunn til Skien og får egne lokaler i Norges Banks lokaler. I 2005 går senteret med overskudd. I 2011 ser vi at tilskuddet har økt en del. I løpet av tidsrommet har stillingene ved kunstnersenteret også økt fra én 100 % -stilling til én 100 % -stilling og to 50 % -stillinger.

7.3 Agder Kunstnersenter

¹¹⁸ Konsumprisindeksen. Tallene er hentet fra Statistisk Sentralbyrå, ”Konsumprisindeksen”, <http://www.ssb.no/kpi>, (oppført 20.05.2013).

Årstall	Tilskudd	Fordeling, tilskudd	Økning i prosent	KPI
1997	879 000	60 % Vest-Agder Fylkeskommune, 21 % Aust-Agder Fylkeskommune, 19 % Kristiansand Kommune.		
2002	1 057 000	57 % Vest-Agder Fylkeskommune, 22 % Kristiansand Kommune, 21 % Aust-Agder Fylkeskommune.	20 %	12,6 %
2004	822 000	49 % Vest-Agder Fylkeskommune, 27 % Aust-Agder Fylkeskommune, 24 % Kristiansand Kommune.	-22 %	2,9 %
2011	1 338 000	43 % Vest-Agder Fylkeskommune, 36 % Kristiansand Kommune, 21 % Aust-Agder Fylkeskommune.	63 %	15,1 %

I 1997 forteller årsrapporten fra Agder Kunstnersenter (da Sørlandets Kunstnersenter) om en økonomi som har stabilisert seg og økte egeninntekter. I tillegg nevnes det at de offentlige tilskuddene, bortsett fra Kristiansand Kommune, har stått stille i to år og ikke kompensert for lønns- og prisstigning. I 2002 har tilskuddene økt med ca. 20 %. Også nå går driften i balanse. I 2004 har bevilgningene sunket med ca. 22 %, men det nevnes i årsrapporten at det ikke har vært ansatt daglig leder ved senteret i perioden. I 2011 har tilskuddet økt en del. I årsmeldingen rapporteres det om stram økonomi, men også om at senteret går med overskudd.

I tabellene kommer det blant annet frem at det ikke er stor korrelasjon mellom økning av konsumprisindeksen og økning av midler. Likevel har støtten til begge sentrene økt kraftig mellom 2005 og 2011. Hadde støtten blitt regulert kun etter konsumprisindeksen ville den altså vært lavere enn den er i dag. Økningen utover konsumprisindeksene viser dermed at det ligger politisk vilje bak, om å øke sentrenes arbeid. I den samme perioden har det skjedd mye på det kulturpolitiske feltet spesielt gjennom Kulturløftet I og II. Dette er lister med konkrete løfter formulert av den rødgrønne regjeringen i 2004 og 2009 med mål om å heve kulturens status og prosentandel av statsbudsjettet¹¹⁹. Kulturløftet II var en utvidelse av Kulturløftet I og la blant annet vekt på at regjeringens arbeid med å gjøre kultur tilgjengelig for flest mulig og i punkt 9 presiseres det at billedkunst og kunsthåndverk og deres visningssteder er en del av

¹¹⁹ ”Om kulturløftet”, Regjeringen, Sist oppdatert 14.02.13,
<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/kampanjer/kulturloftet/mer-om-kulturloftet.html?id=714383>

satsningsområdet. Dette kan være en av forklaringene til den økte satsningen på kunstnersentrene. Ved begge sentrene kan det se ut til at de økte bevilgningene har ført til større aktivitet og fornyelse, for eksempel i form av nye lokaler eller nye og flere prosjekter.

7.4 Penger fra stat eller fylkeskommune

Man må studere hvert enkelt kunstnersenter for å forstå følgene av omleggingen av fordelingen av støtte. For noen kunstnersentre har det ikke hatt spesielt mye å si. Andre har kanskje fått en mer positiv eller negativ økonomisk situasjon. Forskjellene på å motta støtten fra stat eller fylkeskommune er sammensatte. Det er spesielt to forskjeller som går igjen hos flere av informantene.

Den første er at fylkeskommunen kommer nærmere aktørene i fylket enn det staten kan. Spesielt informantene fra fylkeskommunen trekker frem dette som positivt. Rådgiveren fra Telemark Fylkeskommune mener at fylkeskommunens nærhet gjør at de lettere ser forskjellige aktørers og ulike steders behov, og tilpasse tilskuddene etter dette.

Jeg tror noe av forskjellen er at vi er i nærmere dialog med aktørene. Vi har bedre kjennskap til hvordan de jobber, og blir dermed kanskje mer lydhøre for deres behov. Vi tenker også på fylket som en helhet, og prøver dermed også å ha et mer helhetlig blick på hva de ulike aktørene bidrar med til kulturlivet i fylket. [...] Statlige aktører blir fjernere, og har naturlig nok ikke den kontakten med hvert kunstnersenter som fylkeskommunene har. Dermed ligger trolig andre kriterier til grunn for deres avgjørelser.

Til slutt i sitatet legger hun til at staten kanskje har andre faglige kriterier enn fylkeskommunen. Det ses i forhold til måten fylkeskommunen arbeider bredt og helhetlig når de fordeler midlene til kultur, og at nærheten gjør at man lettere ser de forskjellige delene av fylkets behov. Ordene ”andre kriterier” kan hentyde på at det finnes en forskjell mellom stat og fylkes støtte av kultur, når det kommer til kritisk overveielser. Dette kommer jeg tilbake til senere i kapittelet.

Informantene ved kunstnersentrene ser også at det å komme nærmere de som bevilger støtten kan ha positive sider. For eksempel kan det være lettere å kommunisere og påvirke tilbake til den bevilgende makten når den er nærmere. Den av informantene som understreker dette mest, er daglig leder for Akershus Kunstnersenter, som også mener senteret har kommet bedre ut av det etter at fylkeskommunen tok over fordelingen av støtten.

Jeg tror, på en måte har det blitt lettere å ”lobbe”, fordi nærheten til fylkeskommunen er mye kortere enn til staten. Samtidig er det igjen, de som ikke har nærhet til sitt fylke, eller fylkeskommune. For dem er det verre. Da skulle de nok heller hatt staten som passet på dem.

For daglig leder i Akershus avhenger den økonomiske situasjonen nå altså mer av hvor godt forhold man har til fylkeskommunen eller kommunen som bevilger penger, på godt og vondt. Dette har sammenheng med det neste punktet om hvordan den økonomiske situasjonen ble forskjellig etter at fylkeskommunen tok over bevilgningene, nemlig forutsigbarhet. Flere av informantene mener at tilskuddene har blitt mer uforutsigbare etter at fylkeskommunene tok over fordelingen. Da kunstnersentrene mottok støtte gjennom statsbudsjettet, enten direkte eller gjennom øremerkede midler via fylkeskommunen, var det en fast sum som økte etter konsumprisindeksen. Etter at tilskuddene ble en del av rammetilskuddet til fylkeskommunen, fikk fylkeskommune frihet til å selv avgjøre hvordan tilskuddene skal brukes selv. De fleste informantene påpeker at dette likevel ikke har ført til at bevilgningene har blitt redusert. Forskjellen er nå at det er mer usikkerhet rundt midlene, fordi de kan påvirkes av hvilke politiske konstellasjoner som sitter ved makten i fylkeskommunen. Blant andre daglig leder ved Telemark Kunstnersenter mener dette er en av de største forskjellene på å motta støtte fra staten eller fylkeskommunen.

Når det går gjennom fylket, ligger det alltid en fare i det at man blir veldig avhengig av hvilke politikersammensetninger det er i hovedutvalget for kultur til en hver tid. Og visse politikerallianser er ikke i utgangspunktet særlig positive til å gi offentlig støtte til denne typen kunst og kunstformidling som vi representerer og man er jo laglig til for folk hvis det skal reduseres noe på kultur. På den måten er man mye mer sikret gjennom departementet fordi der er det jo ikke noen politikere som skal ta stilling til det.

Påstanden er altså at når midlene blir fordelt på lavere nivå, vil de politiske konstellasjonene være mer avgjørende for fordelingen av midler enn på statlig nivå. Jeg vil likevel påstå at de politiske konstellasjonene også ville påvirket, om avgjørelsen om fordelingen hadde kommet fra staten, fordi det også her skifter mellom konstellasjoner med mer eller mindre positiv holdning til støtte av ulike kulturuttrykk. Dermed kan man si at ideen om at politikk spiller større rolle på regionalt nivå enn på statlig nivå er overdrevet. Det er likevel klart at de politiske konstellasjonene i regionen spiller inn på avgjørelser om støtte av kunstnersentrene i de forskjellige fylkene, da ulike konstellasjoner prioriterer støtte av kultur på ulike måter. Etter omleggingen er det altså den regionale kulturpolitikken som påvirker i tillegg til den nasjonale. Det kan ha ført til større forskjeller mellom sentrene avhengig av om de befinner

seg i regioner hvor det finnes politisk vilje til å støtte sentrene eller ikke. Styreleder i Telemark kunstnersenter oppsummerer omleggingen slik:

Det gjorde at kunstnersenteret nå er blitt helt avhengig av at de har fylkeskommunen på sin side, om du vil. Hvis det blir vanskelig så, hvis det er stor uenighet om hva et kunstnersenter skal være, så risikerer man jo å miste pengene. [...] Når midlene var øremerket, så var det ikke noen diskusjon. Du visste hvor mye du hadde og kunne disponere fritt over det. Nå har du på en måte, nå er du avhengig av å påvirke hvor mye du får selv på godt og vondt.

Også her blir det tegnet et bilde av en mer usikker situasjon enn tidligere på grunn av ulik politisk støtte. Han ser også at sentrene har kommet nærmere støttebevilgerne, noe som ikke bare har ført til muligheten til å kunne påvirke, men har gjort sentrene avhengige av muligheten. Dermed har sentrene fått større ansvar for å profilere seg godt overfor myndigheten enn tidligere.

Informantene ved Telemark Kunstnersenter mener likevel at de har et godt samarbeid med fylkeskommunen, selv om de har en trang økonomi. I Agder er dette forholdet litt mer komplisert. Her har senteret som nevnt to fylkeskommuner som sammen med Kristiansand Kommune går sammen om en fordelingsnøkkel. Spesielt konsulenten ved Agder gir uttrykk for at tilskuddspartene ikke ser kunstnersenteret som så viktig som de kanskje burde.

For det første må tilskuddspartene kanskje se viktigheten av å ha et kunstnersenter, og at de må ta inn over seg den formålsparagrafen vi har om at vi ikke er i stand til å ha så stor egeninntekt på salg, og derfor må få mer offentlig støtte. Eventuelt tas inn på statsbudsjettet.

Konsulenten mener altså at å tas tilbake inn på statsbudsjettet kunne vært en løsning, hvis ikke tilskuddspartene ser nok verdi i kunstnersenteret. Altså ser hun at nærheten til bevilgningsmyndighetene ikke nødvendigvis bare er positiv og at senteret har problemer med å profilere seg som viktige nok for kunstlivet i fylket. Det kan se ut som man i Telemark har lyktes bedre med dette.

7.5 En omlegging av status?

Til slutt vil jeg nå diskutere om det også er en forskjell i statusen det gir å motta støtten direkte fra staten, eller fra fylkeskommunen. Bakgrunnen for dette er blant annet det tidligere gjengitte sitatet fra Dag Solhjell: ”En av grunnene til at kunstnersentrene ikke ønsket å komme inn under fylkeskommunalt økonomisk ansvar, var at de da mistet den synlige statlige finansieringen, som gir høyere status”¹²⁰. Teorien er altså at det gir høyere status å motta pengene direkte fra staten enn fra fylkeskommuner og kommuner. Dette kan komme av at staten generelt har ansvaret for støtte av den nasjonalt viktige kulturen, mens fylkeskommunene og kommunene støtter kulturen som er viktig i regional og lokal sammenheng.

Per Mangset har skrevet om denne forskjellen mellom forvaltningsnivåene i ”Kulturliv og forvaltning”. Han skriver her at det var særlig kommunene som fikk ansvaret for de nye sosiokulturelle kulturoppgavene som kom via ”den nye kulturpolitikken” på 70-tallet¹²¹. Disse kulturoppgavene omfatter kulturaktiviteter som går inn under det utvidede kulturbegrepet, som tradisjonelt har hatt lavere status sett gjennom det kvalitative kulturbegrepets øyne, og som for eksempel kan kalles amatør- og populærkultur. I tillegg mener Mangset at kunsten som blir rangert høyest innen det kvalitative kulturbegrepet, gjerne kalt avantgarde eller samtidskunst, ofte ikke finner forståelse i lokalsamfunn, selv om de vurderes høyt på nasjonalt og internasjonalt nivå¹²². Dermed foretrekker for eksempel kunstnere å motta støtte og stipend fra staten, mer enn fra fylkeskommuner og kommuner, fordi de da blir verdsatt som viktige for hele landet, på grunnlag av nasjonale kvalitetskriterier.

Fylkeskommunen er en posisjon opp fra kommunen, men en posisjon ned fra staten. Dermed kan man påstå at bevilgningenes fall fra statlig til fylkeskommunalt nivå, ble et fall i status. Likevel vil jeg si at det er forskjell på hvordan denne statusen blir oppfattet på individnivå og på et systemnivå. På systemnivået vil ikke kilden midlene kommer fra ha noen påvirkning på det som blir skapt av dem. Hvis ikke midlene ble redusert etter at fylkeskommunen tok over fordelingen, bør det ikke ha hatt noe å si på produktet som de bidrar til å skape.

¹²⁰ Dag Solhjell, *Kunst-Norge*, 38.

¹²¹ Per Mangset, *Kulturliv og forvaltning*, 215.

¹²² Mangset, *Kulturliv og forvaltning*, 215.

Statusendringen vil altså kun være noe enkeltindivider opplever eller eventuelt ikke opplever. De fleste av informantene i denne undersøkelsen nevner ikke statusendring i forbindelse med at fylkeskommunene tok over fordelingen av midler. De eneste som er inne på at det finnes et slags hierarki i forvaltningsnivåene er representantene fra fylkeskommunen selv. Rådgiveren i Telemark Fylkeskommune nevnte som vi så ovenfor at staten kanskje hadde ”andre faglige kriterier” enn det fylkeskommunen har når kulturmidlene fordeles. I dette utsagnet kan det ligge en idé om at staten har en høyere seriøsitet i forvaltningen av kulturen, ved at de støtter kulturen som tilhører det estetiske kulturbegrepet, som tradisjonelt ligger høyere i hierarkiet, mens fylkeskommunens kulturforvaltning er en del av den ”nye kulturpolitikken” som legger vekt på lik tilgang til kultur og oppvurdering av kulturuttrykk som tradisjonelt har hatt lavere status.

7.6 Oppsummering

I dette kapittelet har jeg så vidt rørt i overflaten på temaet om kunstnersentrenes økonomi. Fokuset mitt har vært omleggingen av fordelingen av midlene fra stat til fylkeskommune, fordi dette har blitt brukt som forklaring på hvorfor en del kunstnersentre har en vanskelig økonomisk situasjon. Etter å ha sett på tall fra utvalgte regnskap fra rett før omleggingen og fram til 2011, kan man ikke konkludere med at de to case-sentrene fikk en spesielt vanskeligere økonomisk situasjon etter omleggingen. Det ser derimot ut som det har blitt satset mer på dem i siste halvdel av 2000-tallet. Det som man kan si har blitt en følge av omleggingen er likevel at den kan ha bidratt til større forskjeller sentrene i mellom fordi de nå er en del av de fylkeskommunale kulturbudsjettene, og blir dermed ulikt prioritert i ulike fylker for eksempel på grunn av ulike politiske konstellasjoner. Samtidig har sentrene kommet nærmere i avstand til de som bevilger støtten og har dermed større mulighet til å påvirke ved å profilere seg som viktige for fylkeskommunen. Dette er det også forskjell på hvor godt de ulike sentrene klarer. Flere av informantene mener også at å motta støtte fra fylkeskommunen i stedet for direkte fra staten fører til større usikkerhet, fordi forandringene i de politiske konstellasjonene fører til mindre forutsigbarhet. Dette vil likevel antageligvis også være tilfelle på høyere nivåer. Til slutt kommer spørsmålet om omleggingen fra stat til fylke egentlig handler om et fall i status. Dette er komplisert, fordi det er forskjell på hvordan individer oppfatter status og hvordan statusen fungerer i et system. På systemnivået vil ikke en endring av midlenes kilde påvirke resultatet. Sentrene var regionale både før og etter omleggingen. Likevel kan det på individnivå sende ut signaler om at sentrene er mindre viktige på nasjonalt nivå.

8 Kunstnersenteret i feltet

I del 2 av denne analysen var jeg inne på Bourdieus feltteori i forbindelse med kunstnersentrenes valg av utstillingsprogram, og hvordan dette påvirket deres status i feltet for kulturell produksjon. I dette kapitlet skal jeg bruke denne teorien ytterligere til å foreslå en posisjon til kunstnersentrene jeg undersøker. Jeg vil begynne med å ta for meg Bourdieus teori og knytte den til kunstnersentrenes situasjon. Deretter ser jeg på hvordan kunstnerne i utvalget mitt beskriver sentrenes status og posisjon. Jeg har valgt å fokusere på kunstnerens opplevelser av feltet og sentrene i dette kapitlet fordi de har uttalt seg i form av å selv være aktører i feltet, og ikke representerer noe annet enn seg selv.

8.1 Feltet for visuell kunst

Det Bourdieu kalte feltet for kulturell produksjon kan man se for seg som den delen av det sosiale rommet hvor kultur blir skapt og konsumert. I denne sammenheng brukes begrepet kultur i tradisjonell betydning, altså er det snakk om feltet for estetiske produkter. Innenfor feltet for kulturell produksjon velger jeg å se den delen av feltet hvor billedkunsten skapes, som et delfelt. Det er dette delfeltet som er interessant å kartlegge i en oppgave som handler om kunstnersentrene, fordi det på noen områder er forskjellig fra andre delfelt i feltet for kulturell produksjon. De samme reglene gjelder i dette delfeltet som i resten av feltet, men de kan kanskje komme til uttrykk på andre måter enn de ville gjort i for eksempel teaterfeltet. Jeg kaller dette delfeltet for *feltet for visuell kunst*.

Feltet for visuell kunst er som andre felt satt sammen av et nettverk av aktører i forskjellige posisjoner, bestemt ut fra kapitalmengde. Posisjonen avgjør i hvor stor grad aktøren har innflytelse og makt til å påvirke. I hele feltet for kulturell produksjon er det den kulturelle kapitalen som gir størst innflytelse¹²³. Disse reglene gjelder fordi historiske prosesser har skilt kunsten ut fra resten av samfunnet, og gjort den til et relativt autonomt felt¹²⁴.

¹²³ Bourdieu, *Distinksjonen*, 53.

¹²⁴ Bourdieu, *Distinksjonen*, 47.

8.2 Autonomi og rettferdighet

Feltets doksa vil si "sannheten" som alle som deltar i feltet må tro på for å i det hele tatt være deltager¹²⁵. I feltet for visuell kunst vil doksa være at kunsten er viktig og har en verdi i seg selv. I dette ligger altså også tanken om kunstens autonomi. Hvis kunsten tjener andre midler enn seg selv, får den verdi gjennom å være et redskap for noe annet, og ikke ved å være kunst. Dette er altså noe alle på feltet for visuell kunst må godta som sannhet, og i tillegg godta å bli plassert i forhold til disse reglene. Det vil si at aktørene i feltet godtar og forstår sin posisjon begrunnet i doksa, enten den er høy eller lav i hierarkiet. Tanken om kunstens autonomi har altså ført til den strukturen som feltet for visuell kunst har i dag. Dermed spiller graden av autonomi en rolle når det er snakk om symbolsk makt, en makt som altså krever samtykke fra alle som deltar i maktstrukturen¹²⁶. De som oppfyller kravene til autonomi best, kan få posisjoner høyere oppe i makthierarkiet og kan utøve innflytelse på feltet. Autonomi vil si frihet fra regler som gjelder i andre felt, slik som økonomi; at det som skapes skal opprettholde sin egen eksistens ved å kunne byttes mot kapital. Kunsten kan heller ikke begrunnes i politikk. Man kan ikke fordele kunst rettferdig, slik man kan med andre goder. Kunsten er ikke autonom før den kan oppstå der den oppstår, og begrunnes i seg selv. Mesteparten av kunsten oppstår, som blant andre Per Mangset har skrevet¹²⁷, i Oslo.

Kunst som ikke oppfyller kravene til full autonomi kan være kunst som produseres for å selges på markedet. Dette skjer gjerne gjennom kommersielle gallerier som får sine midler gjennom salg av kunst, og derfor formidler den kunsten som har størst potensial for å bli solgt. Dermed vil slike gallerier komme lavere ned i hierarkiet av billedkunstformidlingsinstitusjoner fordi kunsten velges ut på et annet grunnlag enn på det estetiske. Som vi har sett tidligere i denne oppgaven, uttrykker flere av kunstnerne at kunstnersentrene har høyere kvalitet på utstillingene nettopp fordi de driver ikke-kommersiell formidling. Aktørene som derimot er på toppen av hierarkiet i kunstfeltet er for eksempel kunstnere og kunstformidlingsinstitusjoner som får statsstøtte til å produsere og formidle kunst. Det vil si at det som produseres blir sett på som så verdifullt i seg selv for samfunnet, at staten må støtte det, slik at det kan eksistere.

¹²⁵ Pierre Bourdieu, *Distinksjonen*, 225.

¹²⁶ Pierre Bourdieu, *Symbolsk makt: Artikler i utvalg*, overs. av Annick Prieur, (Oslo: Pax Forlag, 1996), 38.

¹²⁷ Per Mangset, *Kunstnerne i sentrum*.

Feltet for visuell kunst er altså et delfelt under feltet for kulturell produksjon. Feltet for kulturell produksjon kan ses på som et felt fordi det har den felles doksa at kulturprodukter har verdi i seg selv og er verd å kjempe for. Samtidig kan ikke feltet fungere helt autonomt fra resten av samfunnet. For at kunsten skal kunne skapes må grensene krysses over til andre felt. Blant annet er det politiske feltet viktig for at feltet for visuell kunst skal kunne fungere på den måten det gjør. Politikk går ut på å styre samfunnet via samarbeid og konflikter om hvilke interesser og verdier som bør ivaretas i det¹²⁸. I kulturpolitikk blir kultur sett på som et felles gode som bør tas vare på. Det vil si at kultur og kunst har en samfunnsverdi i form av å være kunst, altså den er autonom. For at kunsten skal være autonom, må den støttes uten at det skal generere andre midler tilbake enn kunsten selv. Når kunsten må skapes uavhengig av marked, vil den ofte ikke kunne overleve uten støtte. Alternativet til offentlig finansiering av den autonome, ofte eksperimentelle kunsten vil i svært mange tilfeller bli at kunstnere som skaper dette og institusjoner som formidler det, ikke kunne ha drevet med dette. Fordi kulturpolitikken i Norge godtar regelen om kunstens autonomi, bidrar den med midler slik at autonome kulturprodukter kan bli skapt og bli formidlet til folket. Støtten begrunnes altså i at markedet ikke fullt ut klarer å kanalisere forbrukernes behov¹²⁹. Blant annet av denne grunnen går myndighetene, her altså fylkeskommunen og eventuelt kommuner, inn med midler for å støtte kunstnersentrene, som ellers ikke ville kunne eksistert på ikke-kommersiell basis.

Det politiske feltet og feltet for kulturell produksjon møtes dermed i kulturpolitikken. I Norge har kulturpolitikken vært preget av sosialdemokratisk ideologi, som kommer til syne blant annet i vektlegging av likhetsverdier i politikken¹³⁰. Helt siden man i Norge startet å føre en politikk for kultur, har det handlet om hvordan kulturen skal nå ut til hele folket. Dermed går man inn med politiske tiltak, for å gjøre kulturen tilgjengelig og demokratisk, som jeg har vært inne på tidligere. Jeg vil gå så langt som å si at rettferdighet er et doksa i den norske politikken. Hvis man godtar dette, vil man se at der den politiske delen av kunstnersentrenes virke, sentrenes samfunnsoppdrag, møter den rent estetiske delen, vil det også skje et møte mellom to ulike, og kanskje motstridende doksa. Samfunnsoppdraget vil være å være sentre som er med på å opprettholde et kunstliv i fylkene og kjemper imot elitistiske holdninger som

¹²⁸ Mangset, *Kulturliv og forvaltning*, 23.

¹²⁹ Mangset, *Kulturliv og forvaltning*, 47.

¹³⁰ Mangset, *Kulturliv og forvaltning*, 103.

rettferdiggjør ulik fordeling av kulturgoder og som hører hjemme i eliteorientert kulturpolitisk ideologi¹³¹. Derimot må den delen av driften som fokuserer på formidling av samtidskunst av høy kvalitet være tro mot feltet for kulturell produksjons doksa om at kunsten må være fri fra alle andre krav enn om å være kunst, deriblant politiske krav. Dette dilemmaet kommer også frem når kunstnerne i denne undersøkelsen beskriver sentrenes status.

8.3 Sentrenes posisjoner

Kunstnerne jeg har snakket med er mer eller mindre enige om hvor kunstnersenteret befinner seg hvis man forestiller seg et hierarki av kunstinstitusjonene i Norge. Hvis man ser dem i sammenheng med hele det norske kunstfeltet ligger de ca. på midten. Kunstnerne bruker ord som ”ok” og ”bob, bob” for å forklare hvilken status sentrene har. Denne statusen forandrer seg likevel litt hvis kunstnerne ser sentrene i forhold til andre institusjoner i regionen. Anders mener kunstnersenteret ligger lavere i hierarkiet hvis han sammenligner med resten av det norske kunstfeltet, men at det spiller en større rolle for Agder.

Nei, det ligger jo et stykke ned altså [på skalaen], men det varierer fra senter til senter. [...] Nå er det jo så få utstillingssteder her [på Agder] da. Her er det vel bedre, men hvis du ser det landsomfattende er det vel finere å stille ut på kunstforeningen for det er jo større.

I regionen kan altså kunstnersenteret få større status, eller innflytelse som jeg har vært inne på i tidligere kapitler. Hvis man ser regionen som et eget felt (eller underfelt av delfelt), vil aktørene være færre. Fordi det norske kunstfeltets hierarkitopp er sentralisert i Oslo, vil posisjonene forandre seg når man ser regionen for seg selv. I Agder blir kunstnersenteret en av få kunstinstitusjoner som blant annet ikke baserer seg på salg og som har som mål å vise samtidskunst av høy kvalitet. Anders plasserer kunstnersenteret dermed høyere, men likevel under for eksempel Christiansands kunstforening. Kunstnerne fra Telemark gir også uttrykk for at kunstnersenteret har høyere status i regionen enn på landsbasis og blant andre tror Anna at statusen har økt de siste årene.

Jeg tror kunstnersenteret har en veldig positiv klang nå. Etter at det ble bygget opp sånn som det er nå. I den fine bygningen, og hvordan de driver. [...] Ja, jeg tror det galleriet i Skien er i ferd med å ha en ok status. Men ikke for andre enn i

¹³¹ Mangset, *Kulturliv og forvaltning*, 105.

Telemark. Det er ikke noen stor institusjon i Norge, det er det ikke. Men det kan hende... Jeg tror folk i Oslo begynner å høre litt om det.

Den økte statusen forklarer altså Anna med at senteret har fått nye og bedre lokaler, samt at driften har blitt bedre. Likevel vil heller ikke hun si at det er viktig i resten av landet, men at også statusen på nasjonalt nivå har økt. Det som indikerer dette er at folk i Oslo kan ha begynt å høre mer om det. Det å bli hørt om i Oslo er altså for Anna et tegn på høyere status. Ved en slik uttalelse kan man si at hun bekrefter det tradisjonelle hierarkiet, hvor det som skjer i Oslo er på toppen. Det er dette hun måler senterets status opp mot. Henrik har også i tidligere kapitler gitt uttrykk for at Agder Kunstnersenter kommer lavere i det tradisjonelle hierarkiet, som følge av mindre autonomi. Likevel tror han at senteret har potensial til å påvirke.

Makta er jo noe de tar seg hvert sekund på en måte. Noe som hele tiden er... de er jo ikke en stor institusjon, som har masse ressurser og som på en måte er viktig på den måten, men de har jo den makta at de, hvis de plutselig har en utstilling som er veldig bra, så vil de jo ha makta når de gjør det. De har jo stort potensial.

Maktbalansen i feltet kan forandres, men Henrik understreker her at det kan skje hvis senteret plutselig viser en ”veldig bra” utstilling. Makten avhenger altså av kvalitet og kvalitet kommer når utstillingen oppfyller reglene i det etablerte hierarkiet. Kunstnerne ved Telemark Kunstnersenter gir også uttrykk for samme holdning, for eksempel når de uttrykker at utstillingene som blir utformet av en kurator har en høyere status enn utstillingene som nesten alle medlemmene av kunstnerorganisasjonene har deltatt i eller har mulighet til å delta på. De kuraterte utstillingene blir skapt fritt fra sentrenes samfunnsoppdrag, mens medlemsutstillingene kan virke som de blir utformet nettopp ut fra dette; for å vise de lokale kunstnerne og stimulere til lokal kunstproduksjon.

Når Ellen tenker på påvirkningskraften kunstnersenteret hun tilhører har, ser hun det også i forhold til det etablerte hierarkiet, som hun her kaller ”markedet”. Hun ser at hvis senteret lar seg påvirke, så kan det også påvirke, altså at det kan reprodusere strukturen.

Hvis de profilerer liksom en type kunstuttrykk så kan de på en måte påvirke, hvis de lar seg påvirke av markedet ikke sant. Så sånn sett så synes jeg det er viktig at de har bredde da, at de både tar de som ikke liksom har et navn og de som har. For det har jeg inntrykk av, innover i Oslo så er det jo mange gallerier som er litt kunstnerstyrt, men der må du omtrent være innkjøpt på nasjonalgalleriet for å få stilt ut.

Den påvirkningskraften som senteret ville fått gjennom å bekrefte hierarkiet, ser derimot Ellen som negativ. Her gir hun altså uttrykk for at det samfunnsoppdraget kunstnersentrene har, er viktig. Det at sentrene virker som et alternativ til det etablerte hierarkiet ved å vise et

bredt spekter av kunst, gjør at det skapes en mulighet til å påvirke i andre retninger. Kanskje kan man si at hun ser at kunstnersenteret kan ha en funksjon som heterodokse i feltet for visuell kunst. Altså at sentrene kan være en aktør som utfordrer spillereglene i feltet¹³². Ved nettopp å inkludere både kunstnere som allerede har høy posisjon i feltet, og samtidig kunstnere som ikke (enda) har blitt ”tatt inn i varmen”, kan sentrene utfordre strukturen, ved å gi de som ikke blir hørt andre steder en kanal. Samtidig er det altså vanskelig å påvirke, fordi sentrene ved å ikke følge reglene i feltet for kulturell produksjon, synker i feltets hierarki.

8.4 Oppsummering

I feltet for visuell kunst kan det se ut til at kunstnersentrene i denne undersøkelsen har en middels høy posisjon. At de er ikke-kommersielle visningssteder for samtidskunst trekker dem over for eksempel kommersielle gallerier. I tillegg gjør for eksempel tiltak som eksterne kuratorer at utstillingene kanskje enda bedre oppfyller kravet om autonomi, noe som gjør at sentrene muligens er på vei oppover i hierarkiet. Det er samfunnsoppdraget sentrene har, som kan holde dem igjen, fordi dette er delen av driften som kan begrunnes i politikk og ikke estetikk. Likevel er det også samfunnsoppdraget som gjør sentrene forskjellige fra andre kunstformidlingsinstitusjoner. Det gjør at sentrene kan ha en viktig funksjon som alternativ til det etablerte, og kan bidra til dynamikk i strukturen. Dette avhenger av sentrenes påvirkningskraft. Dilemmaet ser ut til å være at påvirkningskraften er vanskelig å få uten å bekrefte strukturen.

¹³² Pierre Bourdieu, ”Produktionen av tro” i Pierre Bourdieu, *Kultursociologiska texter*, red. av Donald Broady og Mikael Palme, (Stockholm: Salamander, 1986), 206.

9 Kunstsentrene i Norge og fremtiden

”Gjennom *Kunstsentrene i Norge* kan vi bygge en plattform for erfaringsutveksling, kompetanseheving og faglig diskusjon. Vi skal også være en tydelig stemme utad, og synliggjøre kunstsentrenes rolle i en nasjonal kunstdiskurs.”

Rikke Komissar, tidligere styreleder i Kunstsentrene i Norge ¹³³

I dette kapittelet vil jeg se litt utover de to kunstnersentrene jeg har studert i denne oppgaven. Dette vil jeg gjøre ved å se nærmere på organisasjonen Kunstsentrene i Norge. Organisasjonen representerer og binder sammen alle kunstnersentrene og kunstsentrene i Norge, og her vil jeg se hvordan de to kunstnersentrene passer inn i den nasjonale organisasjonen. Opprettelsen av Kunstsentrene i Norge er en ny del av kunstnersentrenes historie og ser også ut til å bli en viktig del av den i fremtiden. Dermed vil dette kapittelet også bli stedet hvor jeg ser kunstnersentrenes fremtid gjennom øynene på informantene.

9.1 Organisasjonen Kunstsentrene i Norge

Kunstsentrene i Norge er en landsforening for alle kunstnersentrene/kunstsentrene i landet. Den ble startet høsten 2010 og har som formål å styrke kunstnersentrenes posisjon i samfunnet blant annet ved at den binder dem sammen i et sterkere nettverk. Opprettelsen av organisasjonen ble begrunnet ut fra at flere kunstnersentre befinner seg i en sårbar situasjon som følge av ulike prioriteringer regionalt¹³⁴. Dermed så man behov for en organisasjon på nasjonalt nivå som kunne kommunisere til myndighetene med en større tyngde enn hvert senter kan alene, i en regional kontekst. Likevel er tanken at hvert senter skal beholde sin egenart, slik at de forblir tilpasset situasjonen i regionen de representerer.

I vedtektene til foreningen er hovedoppgavene oppsummert i fire punkter:

1. Styrke kunstsentrenes landsdekkende nettverk og formidling av visuell kunst.

¹³³ Rikke Komissar, ”Forord” i *Årsrapport 2010*, Kunstsentrene i Norge, 4.

¹³⁴ Komissar og Natvig, ”Kunstsentrene skaper levende kunstfelt i regionene”, 37.

2. Arbeide for bedre vilkår og rammebetingelser for kunstsentrene.
3. Markere og utvikle kunstsentrenes posisjon i den landsdekkende formidlingen av kunst.
4. Representere medlemmene overfor myndigheter, organisasjoner og samarbeidspartnere.¹³⁵

Ved å knytte tettere bånd mellom sentrene og oppfordre til samarbeid på tvers av nettverket, kan foreningen bidra til utvikling ved medlemssentrene, for eksempel ved at de deler erfaringer og bygger hverandre opp ved informasjonsspredning. Kunstsentrene i Norge har også opprettet en felles nettside som også bidrar til å styrke fellesskapet blant sentrene fordi de blir presentert i sammenheng med hverandre og dermed kan bli løftet opp til sentralt nivå. Det vil si at de står i en større politisk sammenheng enn den de er i når de kun virker innenfor fylkeskommunen, noe som kan bidra til å bedre den økonomiske situasjonen. Sentrene får en sammenheng utenfor fylkeskommunale fordelinger når man ser på dem samlet. Fremstår som tydeligere aktør, fordi de samlet blir et nettverk av institusjoner med et felles mål om å drive regional kunstformidling. Tidligere styreleder i Kunstsentrene i Norge oppsummerer formålet med organisasjonen slik:

Formålet er jo egentlig å bedre den finansielle situasjonen for alle, og samtidig profesjonalisere oss internt. Så tanken er jo at vi sammen kan løfte oss og at vi gjennom en forening kan ”lobbe”, som kan synliggjøre, som kan igangsette debatt, seminarer, foredrag. Kanskje hjelpe de som ikke har det så bra til å skrive søknader, backe opp rett og slett, veilede. Men også igangsette prosjektordninger med kanskje kurator, praksisplasser i kunstsentrene eller støtteordninger på frakt og så videre. Så det er på en måte to, en overordnet finansielt og en internt faglig.

Ifølge den tidligere styrelederen er formålet for Kunstsentrene i Norge å ”løfte” opp sentrene både økonomiske og profesjonelt, i tillegg til å være en praktisk støtte. Ved å samle kunstnersentrene i en nasjonal organisasjon blir igjen sentrene knyttet til det nasjonale nivået, et bånd som man kan si ble svakere når fordelingen av bevilgningene ble flyttet fra statsbudsjettet til fylkeskommunene. Som jeg har vært inne på kan det, særlig ifølge Solhjell, finnes et kvalitetshierarki i forvaltningsnivåene¹³⁶. Dette hierarkiet handler om at hvor midlene kommer fra kan si noe om hvilken innflytelse det som støttes har. Staten, som opererer på det nasjonale nivået, støtter de institusjonene som har nasjonal innflytelse, mens de lavere

¹³⁵ ”Vedtekter for Landsforeningen Kunstsentrene i Norge”, i *Årsrapport 2010*. Kunstsentrene i Norge, 31.

¹³⁶ Dag Solhjell, *Kunst-Norge*, 38.

nivåene som fylkeskommune og kommune støtter institusjoner som har størst innflytelse på regionalt og lokalt nivå, selv om selvsagt noen institusjoner blir støttet på flere nivåer. Når Kunstsentrene i Norge lager et nasjonalt nettverk og en samlet plattform for sentrene, kan de dermed bidra til å løfte sentrene opp i hierarkiet, uten at det nødvendigvis spiller en rolle hvor midlene kommer fra. Som jeg har vært inne på tidligere i denne oppgaven, har omleggingen av støtten fra statlig til fylkeskommunalt nivå ført til større forskjeller mellom sentrene. Dermed kan dette ha ført til svakere struktur mellom sentrene, og i enkelte tilfeller kan situasjonen bli så alvorlig at noen sentre står i fare for å i verste fall måtte legge ned. Hvis forskjellene blir så store at noen sentre opphører, mens andre blir viktige kunstinstitusjoner på nasjonalt nivå, kan hele strukturene av regionale sentre forsvinne, og de gjenværende sentrene blir kunstformidlingsinstitusjoner som er i regionen, uten å være satt i system.

Organisasjonen fikk navnet Kunstsentrene i Norge, i stedet for Kunstnersentrene i Norge som kanskje kunne vært et alternativ. Det er også flere kunstnersentre¹³⁷ som i det siste har skiftet navn til kunstsentre, og Kunstsentrene i Norge har også anbefalt alle medlemmene å gjøre dette¹³⁸. Dette navneskiftet sender også ut signal om et skifte i fokus; fra kunstner til kunst. Tidligere styreleder i Kunstsentrene i Norge, som også er daglig leder ved Akershus Kunstsenter, beskriver nettopp denne endringen i fokuset som en viktig del av beslutningen om å endre navn.

Jeg ønsket å forandre navnet fra Akershus Kunstnersenter til Akershus Kunstsenter fordi det flytter fokus fra kunstner til kunst. Kunstnersenter kan høres ut som et dagsenter for kunstnere, et litt NAV-tiltak i verste case. Og jeg tenker skal man trekke nye folk inn, skal vi være publikumsoffensive så må folk skjønne hva vi er, og når det står et stort skilt "Kunstnersenter" så tenker jeg at det bare er for kunstnere og der har ikke jeg noe å gjøre. [...] Men står det kunstsenter så skjønner man at her er det et sted som viser kunst, dette er noe for meg.

Det er altså hva navnet signaliserer utad til publikum som gjorde at endringen ble aktuell. Ordet "kunstsenter" ses på som mer åpent, mens "kunstnersenter" har en yrkesgruppe i navnet og kan dermed bli oppfattet som at det kun gjelder denne gruppen. Kunst kan derimot angå alle. De samme grunnene oppga også daglig leder ved Agder Kunstsenter, da hun forklarte endringen av navn overfor Fedrelandsvennen: "Med det forrige navnet kunne vi virke

¹³⁷ For eksempel Agder Kunstnersenter skiftet navn til Agder Kunstsenter i begynnelsen av 2013.

¹³⁸ Strategiplan 2012-2016, Kunstnersentrene i Norge, vedtatt på årsmøte i Karasjøk 2012, 5.

ekskluderende, og folk kunne oppfatte oss som et sted bare for kunstnere. Det er vi ikke. Vi er et sted for kunst.”¹³⁹

Likevel kan man, som jeg har vært inne på i tidligere kapitler, også spore endringer generelt i fokuset til kunstnersentrene. Det har kanskje blitt viktigere nå enn da kunstnersentrene startet å være sentre primært for kunst og ikke sentre primært for kunstnere. Satsingene ved Telemark Kunstnersenter på utenforstående kuratorer kan for eksempel sies å representere en slik tendens. Ved at en anerkjent kurator står bak utstillingene, får utstillingene en større grad av autoritet og oppfyller enda mer kravet om autonomi, noe utstillinger basert på medlemmer altså ikke gjør i samme grad, som vi har sett i tidligere kapitler. Dermed vil mange si at kunsten har kommet mer i fokus etter denne endringen enn før. Man legger vekt på at kunsten skal være nettopp fri fra de politiske målene bak sentrene som omhandler det å støtte kunstnerne som er medlem av eierorganisasjonene. Tidligere styreleder for Kunstsentrene i Norge trekker fram nettopp dette når jeg spør om kunstnersentrenes funksjon er forskjellig i dag i forhold til da de startet opp. Det er ikke lenger hovedmålet ved sentrene å gi kunstnere jobb gjennom utstillinger, men å gi regionene gode utstillingstilbud som fører med seg at kunstnere kan få jobb, men altså bare hvis de oppfyller kvalitetskrav og blir valgt ut i lys av det nasjonale kunstfeltet.

Så jeg tror, vi er her for, primært igjen, for at kunstnerne skal få vise kunsten sin, men nummer to er jo også, vi hadde jo ikke overlevd bare for kunstnerne, for det må jo være folk som ser kunsten, ellers så blir det hele meningsløst. [...] Så det handler jo om å gi folket som bor i Norge og i området et godt tilbud, en inngangsdør til samtidskunst da. Og sånn sett så er det, kanskje snu på det og si at det viktigste er formidlingsbiten, og så, konsekvensen av god formidling er at vi gir kunstnere jobb.

Den tidligere styrelederen i Kunstsentrene i Norge legger her igjen vekt på at det er utstillingenes rolle utad mot publikum som er meningsfull å fokusere på. De gode kunstnere får gjennom formidlingen er bieffekter av dette. Dermed blir det at kunstnerne er tilknyttet den bestemte regionen kunstnersenteret representerer mindre viktig. Når det gjelder valg av utstillinger er kunstnerne også en del av det nasjonale kunstfeltet, på samme måte som kunstnersentrene selv er det når de knyttes sammen i nettverket.

¹³⁹ Sitat hentet fra Kjetil Samuelsen ”Myk overgang for Agder Kunstsenter” *Fedrelandsvennen* 03.02.13, <http://www.fvn.no/kultur/Myk-overgang-for-Agder-Kunstsenter-2356077.html>.

Tidligere har jeg gått igjennom hvilke funksjoner kunstnersentrene kan ha ved å se på casene Agder og Telemark. De viktigste funksjonene kan oppsummeres slik: Et ikke-kommersielt alternativ, skaper og formidler av arbeid for kunstnere i distriktene, sprer informasjon utad og innad og danner et møtested for regionens kunstmiljø. Spesielt viktig er det at sentrene representerer mellomposisjonen mellom det kommersielle markedet og den vel etablerte kunsten. Nå skal jeg se nærmere på hvordan Kunstsentrene i Norge beskriver kunstsentrenes funksjoner, ved å ta utgangspunkt i dokumenter fra organisasjonens nettside og intervjuet med tidligere styreleder. Under er et sitat fra et innspill til Kulturutredningen 2014 hvor Anne Szefer-Karlsen, daværende styreleder, beskriver kunstsentrene.

Kunstsenterets hovedmandat er å produsere og formidle samtidens kunstuttrykk, både billedkunst og kunsthåndverk[...]. Vårt formål er å skape mulighet for fortsatt ikke-kommersiell formidling av samtidens kunstuttrykk og sikre kunstnerens yringsfrihet i samfunnet. [...] Kunstsentrene er profesjonelle aktører som supplerer andre formidlingsinstitusjoner og bidrar til et variert og bredt fagfelt (spesielt i de større byene/sentrene), og sikrer en profesjonell formidling av kunst i hele landet (spesielt de av oss som hører hjemme i institusjonssvake fylker).¹⁴⁰

Szefer-Karlsen legger altså også stor vekt på at sentrene er regionale alternativer til de store institusjonene som formidler samtidskunst i Norge, som oftest befinner seg i de store byene. Bak ordene ”i hele landet” ligger altså den demokratiske tankegangen om at kunsten skal nå ut til flest mulig. Det er også denne tankegangen som gjør at kunstnersentrene stiller seg på tvers av det etablerte hierarkiet som jeg har vært inne på tidligere. Det som skiller måten representanter fra Kunstsentrene i Norge beskriver sentrene fra beskrivelsen fra del 1 av denne analysen er at fokuset på formidling av samtidskunst er svært sterkt, mens det å skape arbeid for kunstnere i regionen er mer nedtonet. Dette kommer også fram i intervjuet med tidligere styreleder i Kunstsentrene i Norge, når hun forteller hvordan disse tankene også kommer til uttrykk i hvordan Kunstsenteret i Akershus velger utstillingsprogram, og hvordan dette kanskje har forandret seg siden sentrene ble startet.

Vi ser jo ikke på kunstsentrene som medlemsbaserte. [...] Vi står helt fritt til å stille ut akkurat det vi vil. Så vårt mandat er å vise kunst, ikke å pleie en medlemsmasse. [...] Og gi dem interessante utstillinger og et bra tilbud. Jeg tror på

¹⁴⁰ Anne Szefer Karlsen, Innspill til Kulturmeldingen 2014 fra KiN, for Kunstsentrene i Norge 29.05.12, hentet fra <http://www.kunstsentrene.no/landsforeningen-kunstsentrene-i-norge/>

en måte at fra opprettelsen av så forstod de det som at dette er medlemsinstitusjoner hvor man kan på en måte stille ut på løpende bånd. [...] Nå er det internasjonale impulser, det er kuraterte utstillinger. Hvis man begynner å plukke ut kunstnere fordi de kommer fra fylket eller kommunen, så er det feilspor. Hvis de ikke inneholder kvaliteten. Da går det ikke, da har vi ingen fremtid. Da vil kvaliteten falle og pengene frafalle og da har vi ingen ting. Da har vi andre institusjoner som kunsthaller og gallerier til å ta over vår plass da.

I dette sitatet går altså daglig leder for Kunstsenteret i Akershus bort fra utstillinger som kun formidler medlemmene av de lokale kunstnerorganisasjonene, som for eksempel juleutstillinger eller som hos Telemark, Månedens Kunstner. Dette begrunner hun med at kvaliteten vil synke, hvis valget gjøres på andre kriterier enn de estetiske. Igjen ser vi at det er regelen om kunstens autonomi som må ligge til grunn for de kunstneriske valgene. Dette stemmer altså overens med det som ble påpekt i forrige kapittel om feltets autonomidoksa som kommer i konflikt med samfunnsoppdrag. I tillegg mener hun at pengene ville frafalt hvis man skulle la kriterier som medlemskap og geografi spille en rolle i utvelgelsen av utstillingsprogram. Hun mener altså at også fylkeskommunen ser på kunstsentrenes funksjon som formidlere av samtidskunst som viktig. Dette skal jeg komme tilbake til i neste del. Den tidligere styrelederen ser også at dette fokuset er noe som kan ha endret seg siden kunstnersentrene ble opprettet. Hun mener altså at kunstsentrene nå fokuserer mer på det estetiske og mindre på det instrumentelle ved utstillingene, enn de kanskje gjorde tidligere. Det vil si at hun ser at målet for bruken av utstillinger kanskje har forandret seg. Ut fra dette intervjuet og dokumentene hentet fra Kunstsentrene i Norges nettsider kan det altså se ut til at organisasjonen legger et større fokus på det å skape et samtidskunsttilbud i regionen ved utstillingene, i stedet for å bruke dem som et verktøy til å skape muligheter for kunstnerisk virke i fylket. Kunstnersenteret skal være et ikke-kommersielt visningssted for samtidskunst, og på den måten bidra til å skape et kunstmiljø i regionene, ikke bare for kunstnere, men for alle interesserte. Dette regionale kunstmiljøet skal knyttes opp mot det nasjonale kunstmiljøet, eller sagt på en annen måte; kunstnersentrene er regionale representanter for det nasjonale kunstfeltet. For Kunstsentrene i Norge er det dette som er fremtiden.

9.2 Fremtiden

Nå vil jeg se hvordan informantene i utvalget mitt ser på fremtiden til sentrene og sette dem opp mot Kunstsentrene i Norge sine ideer. Først vil jeg se på hva kunstnerne tror og ønsker om fremtiden. Deretter tar jeg for meg informantene som er tilknyttet sentrene gjennom å være ansatt eller ha tillitsverv og ser på de samme temaene. Her vil også tankene

informantene har om Kunstsentrene i Norge bli trukket inn. Til slutt ser jeg hvordan dette stemmer overens med representantene fra fylkeskommunenes tanker om fremtiden til kunstnersentrene.

De fleste kunstnerne ser positivt på fremtiden til sentrene. Spesielt trekker de frem at det er i ferd med å skje eller har skjedd forandringer ved begge sentrene som de har tro på at kan gjøre at sentrene kan få mer å si. I Agder har det kommet inn ”nye folk”, som Henrik uttrykker det, som han har tro på at kan bidra til forandringer i positiv forstand. Ellen har også tro på at Agder Kunstsenter har mer positive fremtidsutsikter nå, enn kanskje tidligere. Hun forklarer at det kan ha å gjøre med en endring i samfunnet generelt.

[Kunstnersenteret kan bli] enda mer aktivt. Jeg føler egentlig en litt sånn positiv feeling rundt det altså. For jeg synes de siste årene at kultur har kommet mer på beina og folk begynner å bli mer opptatt [av det]. Så sånn sett har jeg en del forhåpninger til at liksom de kan få mer status.

Ellen nevner altså at det virker som at senteret er i ferd med å få høyere status. I første del av analysen var Ellen en av dem som påpekte at kunstnersenteret ikke var så godt kjent. Det var hun som brukte ordene ”det lille huset” om senteret som hun ikke selv viste om før hun organiserte seg. At hun ser at dette er i ferd med å forandre seg til det bedre stemmer overens med Kunstsentrene i Norges mål om å markere og styrke sentrenes posisjon.

I Telemark ser også kunstnerne positivt på utviklingen til senteret. De trekker særlig frem at senteret har fått bedre lokaler, og at kvaliteten på utstillingene har blitt høynet. Likevel kommer både Torhild og Anna med en slags advarsel når det kommer til utstillingene som er på senteret. For eksempel er Torhild positiv til de kuraterte utstillingene, men mener samtidig at senteret må passe seg for å skape distanse mellom dem og kunstnerne som er medlem av de lokale organisasjonene.

[Jeg håper] at de har spennende utstillinger, og at de stimulerer også de som er knyttet til senteret. Jeg synes ikke noe om når du hører om andre kunstnersentre hvor det blir liksom helt fjernet fra medlemsmassen. Altså at medlemmene ikke føler seg knyttet til kunstnersenteret. Senteret blir bare noe som driver kunstformidling for seg selv. Jeg håper jo på at det skal være slik at kunstnere som er knyttet til kunstnersenteret, føler tilknytning, at det blir et fruktbart samarbeid. Men at det også gir impulser.

At Torhild peker på dette vil antagelig si at hun ser antydning til at gapet mellom den delen av senterets arbeid som handler om organisasjonenes medlemmer og selve kunstformidlingsdelen blir for stort. Dette kan knyttes til det som ble tatt opp i del 2 av analysen, som omhandlet at den nye måten å velge ut utstillinger ved Telemark

Kunstnersenter er med på å skape et kvalitetshierarki inne i selve bygningen. Samtidig bringer det inn impulser til kunstmiljøet i regionen. Oppfordringen går på å finne balansen, slik at det ikke oppleves som to separate deler.

Noe mange av kunstnerne nevner som et ønske for kunstnersenterets fremtid er at det informasjonsarbeidet som senteret gjør utad mot samfunnet skal bli bedre. Dette gjelder både informasjonen om senteret, og om det som det er til for; kunst og kunstnere. For at sentrene skal ha en viktig funksjon i fremtiden, må samfunnet kjenne til dem. Som nevnt er ikke kunstnersentrene i denne undersøkelsen så godt kjent i lokalsamfunnet som de kanskje kunne vært. Anna var en av kunstnerne som følte at kunstnersenteret hadde mindre betydning når man ikke er bosatt i nærheten av det. Hun mener også at kunstnersenteret er mindre kjent for folk flest som bor andre steder i regionen enn Skien og Porsgrunn, og at dette er noe som det bør arbeides med i fremtiden.

For det [kunstnersenteret] er veldig lite kjent egentlig. Det er greit at det er kjent i Skien og Porsgrunn for det er der det ligger, men andre steder i fylket så er de ikke mye kjent. Liksom ”Å ja, kunstnersenteret, hva er det?” møter jeg stadig, de har ikke hørt om det ennå. [...] Så det må klare å formidle seg, og da må representanter derfra reise rundt og kunne ha kapasitet til det, og det betyr at de må ha mer folk og mer midler til å gjøre det.

Kunstnersenteret må altså, i følge Anna bli bedre kjent for alle i regionen, ikke bare de organiserte kunstnerne og ikke bare for de som bor i nærområdet. Det samme gjelder, som vi har sett, i Agder, hvor altså Ellen ikke en gang selv var klar over at senteret eksisterte, før hun meldte seg inn i kunstnerorganisasjonen. Dette stemmer også overens med Kunstsentrene i Norges mål om å markere og utvikle sentrenes posisjon på kunstformidlingsfeltet. Når kunstpublikummet kanskje ikke forbinder kunstnersentrene med formidling av samtidskunst, vil det si at sentrenes posisjon ikke er så høy som for eksempel de fleste av informantene skulle ønske. I tillegg til å formidle seg selv, ønsker også mange av kunstnerinformantene at kunstnersentrene i fremtiden skal være en enda sterkere formidler av faget billedkunst ut til samfunnet. For eksempel Anders sammenligner sitt ønske for senteret med hvordan bibliotekene beskytter litteraturens plass i samfunnet.

Da kunstnersentrene ble opprettet snakket man om tre grupper i samfunnet som var utsatt for fordommer; de innsatte, innvandrere og så var det kunstnere. [...] Du kan si sånn som biblioteket ivaretar jo langt på vei litteraturens interesser, så kunne kunstnersentrene gå ut litt bredt... [...] Så det [ønske for kunstnersenterets rolle i fremtiden] er egentlig det klassiske; det er informasjon og så motvirke det kommersielle, og å arbeide for billedkunstens plass i samfunnet og arbeidsinntekter.

Anders ser på kunstnersenteret som en slags beskytter av billedkunstens interesser. Kunstnersentrene er kunstnerstyrt, og har dermed mulighet til å formidle kunsten på kunstnerens premisser, i forhold til andre kunstformidlingsinstitusjoner som formidler kunst basert på for eksempel innflytelsesrike personer på kulturfeltet sin definisjonsmakt eller salgbarhet. Dermed er det for kunstnere som Anders, en institusjon som på et friere grunnlag kan formidle om billedkunst ut i samfunnet, og bidra til bredere kunnskap basert på valg gjort av produsentene av kunsten selv. Flere av kunstnerne nevner at dette bør være en viktig rolle for kunstnersentrene og kunstsentrene i fremtiden.

Å arbeide med informasjonsspredning er også et mål som går igjen hos de ansatte og tillitsvalgte ved sentrene. Spesielt i Agder legges det vekt på at senteret må bli mer synlig i kunstbildet og at dette er noe som det skal arbeides med fremover. I Telemark beskriver daglig leder hvordan senteret bør være i fremtiden som ”en naturlig samarbeidspartner på alle kunstprosjekter i regionen”. I denne uttalelsen ligger det et mål om at senteret skal være et slags midtpunkt i kunstlivet i Telemark, enda mer enn det er i dag.

Å formidle senteret bedre utad til samfunnet er altså et behov som både Kunstsentrene i Norge og sentrene selv ser at finnes. Likevel var det på intervju tidspunktet forskjell på hvordan de ansatte og tillitsvalgte så på opprettelsen av landsforeningen. Ved Agder Kunstnersenter var informantene positive. Konsulentene ved Agder mener at opprettelsen skjedde på akkurat riktig tidspunkt og at organisasjonen kan bli ”en felles stemme inn til departementene” som kan bidra til å bedre den vanskelige situasjonen som flere kunstnersentre er i. Dette er altså en tro på at å samle alle sentrene i en ”felles stemme”, kan vise samfunnet og myndighetene viktigheten av sentrenes arbeid sterkere enn hvert enkelt senter kan alene i forhandlinger med hver enkelt region. I Telemark er informantene derimot mer skeptiske til Kunstsentrene i Norge. Her peker for eksempel daglig leder på at sentrene har utviklet seg på ulike måter siden de ble opprettet for rundt 30 år siden.

Så jeg føler at hvert senter har på en måte vridd seg ut i sin egen retning, og at vi er så ulike at det som er overbygningen vår, som er det at vi er kunstnerstyrte, det er snart den eneste fellesnevneren, for alle har spissa seg ut på ulike punkter og det er det jo naturlig at man gjør. [...] Og sånn som samfunnet har utvikla seg, så må jo sentrene følge med i tiden. Stikke fingeren i jorda og satse på det som utløser penger i sin region, så jeg tror ikke noe på at vi kan greie å få til noe, [å finne en fellesnevner].

For daglig leder i Telemark har kunstnersentrene altså utviklet seg i forhold til de ulike behovene til regionene de representerer, og dermed blitt svært ulike i måten å arbeide på. Man

kan altså si at hun mener at kunstnersentrene har så lite til felles at de egentlig ikke er samme type organisasjoner. Dermed blir en organisasjon som forener dem vanskelig.

Daglig leder i Agder legger også, som tidligere styreleder i Kunstsentrene i Norge, stor vekt på kunstnersenterets rolle som formidler av samtidskunst på høyt nivå. Hun nevner spesielt utstillinger som et middel for dette og ser kunstnersenteret både som en formidler av kunst i regionen, men også som en aktør i kunstverden når hun snakker om kunstnersenterets fremtid.

Man er nødt til å jobbe veldig hardt for å være relevant. Å være relevant for byen man er i, og være relevant for fylket, men også å tenke på at man ikke bare er i Agder. Man er Norge også. At man ikke lukker seg helt inne, at man henter inspirasjon utenfra. Det være seg med utstillinger, forelesninger, gjestekunstnere... [...] Men jeg tror også at for å være relevant som en aktør i kunstverden så er man nødt til å ha et visningssted. Det er vanskelig å formidle kunst uten å ha noe håndfast sånn at en synes.

Man kjenner igjen det som ble diskutert i første del av denne analysen, som omhandlet kunstnersenterets funksjon som bringer av impulser inn i regionen. Det samme legges vekt på i Telemark, når de bruker kuratorer som skaper utstillinger uten å forholde seg til hvilke kunstnere som er organiserte eller lokale. Som vi så over, legger altså også Kunstsentrene i Norge vekt på denne rollen for kunstsentrene.

Både de ansatte og kunstnerne er enige om at for å nå fremtidsvisjonene trengs det flere midler. Den mest pessimistiske informant er konsulenten ved Agder Kunstnersenter som allerede mener at senteret har for mange oppgaver i forhold til ressursene. Dermed har hun også problemer med å svare på hva framtiden har å by på for senteret.

For per i dag så synes jeg det er vanskelig å se fremover fordi det er så lite ressurser. [...] Vi er helt avhengige av å få tilført frisk kapital for å i det hele tatt overleve. For å drifte de arbeidsoppgavene vi har som formål på halvannen stilling er nesten håpløst. [...] I dag har vi rett og slett for mange oppgaver til at jeg synes at det blir gjort en god nok jobb.

Konsulenten ved Agder ser altså litt pessimistisk på framtiden, hvis ikke senteret får tilført mer midler enn de gjør i øyeblikket. Nesten alle informantene trekker frem mangelen på ressurser i sammenheng med fremtidsvisjoner, som for eksempel Anna gjorde i sitatet over. Daglig leder i Telemark har også et litt pessimistisk syn på kunstnersentrenes fremtid. Hun mener at Telemark Kunstnersenter har gode muligheter til å overleve, men tror "at en del andre kunstnersentre snart kommer til å opphøre". Hun ser altså Kunstnersenteret i Telemark som en institusjon som kan stå alene, uten at de andre sentrene nødvendigvis er der.

De manglende midlene er et emne som representantene fra fylkeskommunen tar opp når det er snakk om fremtiden til sentrene. Alle tre innrømmer at sentrene nok har behov for større midler. Rådgiveren fra Telemark Fylkeskommune mener selv at de ikke kan forvente bedre eller større aktivitet fra senteret, så lenge midlene de har til rådighet er slik de er i dag. I Agderfylkene har derimot representantene fra fylkeskommunen noen klare ønsker for fremtiden. Særlig fylkeskultursjefen i Aust-Agder ønsker at kunstnersenterets oppgaver overfor fylkets kunstnere skal bli lagt større vekt på.

Det er på en måte kunstnersenterets rolle å synliggjøre dem ved å hjelpe kunstnerne frem i lyset, det må de bli mye flinkere på, det synes jeg er hovedoppgaven. Og så tror jeg man må ikke bare produsere utstillinger i huset sitt i Kristiansand, men få produksjoner og få kunst, vise kunstnerne gjennom produksjoner ute i fylkene. [...] Å få til strukturer så kunstnerne får arenaer å vise ting på. Hjelp kunstnerne til rette med det. Det synes jeg et kunstnersenters oppgave er. Gallerivirksomheten er ikke det viktigste for et kunstnersenter, men det er kunstnerne og løfte kunstnerne frem og hjelpe dem.

Her kan man se en ganske motsatt holdning til kunstnersenterets rolle, enn hva som blir uttrykt blant annet av den tidligere styrelederen for Kunstsentrene i Norge. For han er kunstnerne det viktigste med kunstnersenteret og kunstformidlingen skal være et middel for å løfte dem opp. For å klare dette bedre mener han altså at arbeidet bør bli mer synlig i resten av fylket. Noe av det samme synet gir også fylkeskultursjefen i Vest-Agder uttrykk for. Hun mener at det er viktig for sentrenes fremtid at de overfor kunstnerne fremstår som viktige for dem.

Jeg synes kanskje de skal fokusere enda mer på det med å være et senter for de profesjonene som eier de, som går på hva de trenger for å profesjonalisere seg og kunne leve av sin kunst og så videre. [...] Jeg har inntrykk av i alle fall, at de, at også av de som er innenfor så er det jo mange som ikke er så aktive, eller bruker kunstnersenteret så aktivt, så de har vel en jobb å gjøre i forhold til å vise jeg viktige for de som også er innenfor nå, altså de som er medlemmer altså.

Tidligere i kapittelet uttalte tidligere styreleder for Kunstsentrene i Norge at å plukke ut kunstnere til utstillinger på bakgrunn av at de tilhørte de lokale kunstnerorganisasjonene kan føre til lavere kvalitet, samt at grunnlaget til å motta støtte kunne forsvinne.

Fylkeskultursjefene i Agderfylkene ønsker derimot å se mer til arbeidet sentrene gjør overfor disse kunstnerne i fremtiden. Dette er en konflikt som først og fremst kommer til syne når det kommer til valg av utstillinger ved sentrene. Som jeg har vært inne på i tidligere kapitler kan det være problematisk både å prioritere "egne" kunstnere i utstillingsformidlingene og å la være avhengig av hvilke formål og filosofier som ligger til grunn.

9.3 Oppsummering

Det er som kjent vanskelig å spå i fremtiden, men foreløpig ser det ut til at Kunstsentrene i Norge vil kunne ha en innvirkning på hvordan sentrene utvikler seg. Et mål er å løfte sentrene opp på et høyere nivå, som jeg her har beskrevet som et mål om å klatre oppover i hierarkiet i kunstfeltet. Å samle sentrene på en felles plattform kan bidra til at sentrene blir sterkere definerte institusjoner, og bidra til å gjøre forskjellen mellom dem mindre. I dagens situasjon ser det ut til at det er en del ulikheter mellom de forskjellige sentrene, både hvordan de arbeider og deres økonomiske situasjon. Når sentrene er samlet i en fellesorganisasjon, kan de sammen arbeide for at disse forskjellene blir mindre, og dermed styrke sin rolle som regionale sentre. Alternativet er at sentrene fortsetter å utvikle seg i ulike retninger. Som daglig leder ved Telemark Kunstnersenter påpeker, kan det bety nedleggelse for noen sentre, mens andre vil kunne være viktige formidlere av samtidskunst i sine regioner. Dette mener jeg kan føre til at sentrenes samfunnsoppdrag om å bidra til et visuelt kunstliv i alle fylkene kan bli svekket, nettopp fordi de da ikke vil være representert i alle fylker. Dermed blir det forskjell på kunsttilbudet i de ulike fylkene.

Også når det er snakk om fremtiden til kunstnersentrene kommer det fram ulike oppfatninger om hvilken rolle kunstnersentrene skal ha. Oppfatningene blir illustrert av navneendringen fra kunstnersenter til kunstsenter. Organisasjonen Kunstsentrene i Norge ser ut til å ha størst fokus på kunstnersentrenes arbeid med formidling av samtidskunst og mindre på samfunnsoppdraget. Å legge fokus på den estetiske delen av arbeidet gjør at sentrenes rolle som seriøse aktører i feltet øker. Samtidig forsvinner fokuset fra den delen av arbeidet som kan sies å begrunnes i kulturpolitikk. Denne delen av arbeidet er likevel viktig for andre informanter. Spesielt fylkeskultursjefene i Agder-fylkene fremhever delen av arbeidet som fører til bedre muligheter for kunstnerne i regionen som viktig. Dette samfunnsoppdraget var også en grunn til at sentrene ble startet opp. Kanskje tyder dette på at det finnes et behov for å tydeliggjøre sentrenes profil.

10 Avslutning

Formålet med denne masteroppgaven var å finne svar på hvordan de to kunstnersentrene i Agder og Telemark fungerer i dag. Dette var på bakgrunn av at det på den tiden arbeidet med oppgaven startet var en del oppmerksomhet rundt den vanskelige økonomiske situasjonen noen av sentrene var i, samtidig som det ble satset på å bedre sentrenes situasjon i form av fellesorganisasjonen Kunstsentrene i Norge. Spesielt har jeg lagt vekt på hvilken rolle de spiller i det visuelle kunstfeltet, fordi det på forhånd av undersøkelsen kunne virke som det fantes noe uenighet om dette. Dette er en komparativ studie og det har derfor vært interessant å se på hvilke forskjeller og likheter som finnes i de to sentrene, og komme med forslag til hvorfor det er nettopp slik.

Problemstillingen har vært:

Hvilken rolle spiller regionale kunstnersentre - som Agder Kunstnersenter og Telemark Kunstnersenter - i dag?

- Hvilke behov oppfyller de i feltet for billedkunst?

- Hvordan har situasjonen endret seg de siste 15 årene, med fokus på endringen fra øremerkede midler til å motta støtte direkte fra fylkeskommunen?

- Hvordan ser de på sine fremtidsutsikter?

10.1 Autonomi og samfunnsoppdrag

I forbindelse med opprettelsen av organisasjonen Kunstsentrene i Norge uttalte Kristine Natvig og Rikke Komissar, daglig ledere ved Kunstnersenteret i Oppland og Akershus Kunstnsenter, at de 15 kunstsentrene ”er våre viktigste aktører for å ivareta et profesjonelt regionalt kunstfelt”¹⁴¹. I denne uttalelsen ligger et budskap om hva som gjør kunstnersentrene forskjellige fra andre institusjoner for billedkunst. For det første er de regionale, noe som altså gjør at de er en motvekt til sentraliseringen av kunstlivet. For det andre ivaretar de et profesjonelt felt, ved at kunsten som formidles skal ha et høyt nivå. De skal være regionale representanter for den gode kunsten i Norge.

¹⁴¹ Komissar og Natvig, ”Kunstsentrene skaper levende kunstfelt i regionene”, 37.

I denne oppgaven har jeg foreslått at kunstnersentrene innehar en midt i mellom-posisjon i det norske kunstlivet. De er institusjoner som formidler kunsten som faller mellom de to stolene etablert og kommersiell. Dette er en kategori som det er helt klart at mange kunstnere faller inn under, og som kan forklares gjennom kunstfeltets regler. Jeg har her argumentert for at det finnes et autonomidoksa som strukturerer det norske kunstfeltet. Det fører til at kunst som kan ha problemer med å forsvare sin autonomi havner lenger nede i hierarkiet enn kunsten som ikke har disse problemene. Det er aktørene som er høyest i hierarkiet, altså som innehar høye posisjoner, som har størst makt til å slippe andre inn, noe som kan føre til at strukturen reproducerer seg selv. I tillegg fører kravet om autonomi til at kunstlivet i Norge blir sentralisert rundt de største byene fordi kunsten skal kunne oppstå der den oppstår, og de fleste mulighetene for å skape kunst er der det er størst miljø.

Ved å være kunstformidler i regionen, åpent også for de som ellers ikke slipper inn i de viktige galleriene, kan kunstnersentrene ha en viktig funksjon ved å stille seg på tvers av hierarkiet. Kunstnersentrene eies og arbeider for alle de organiserte kunstnerne i regionen og inkluderer dermed alle de ulike kunstuttrykkene som disse kunstnerne representerer. Denne inkluderende delen av sentrenes arbeid gir muligheter for visning av kunst som ikke blir tatt med andre steder og bidrar til å skape åpninger i et system som ellers kan oppleves som lukket. Disse åpningene kan føre til dynamikk i kunstfeltet. Kunstnersentrene bedrer også mulighetene for å ha sitt virke som kunstner i regionen, noe som kan motvirke sentraliseringen i det norske kunstlivet. Det kan gi et bedre kunstliv i fylkene og gjøre at flere mennesker i landet får sjansen til å oppleve samtidskunsten og gi den en mer naturlig plass i regionen.

Det er dette jeg har kalt kunstnersentrenes samfunnsoppdrag, og det er også dette som er den politiske delen av sentrenes drift. Den politiske satsningen på sentrene var et utslag av ”den nye kulturpolitikken” som ble utviklet på 70-tallet og blant annet hadde som mål å desentralisere kulturen slik at hele befolkningen får oppleve den. I denne oppgaven har jeg gjengitt sitater fra fylkeskultursjefene i Agder-fylkene, hvor de legger vekt på at nettopp denne delen av sentrenes arbeid, nemlig at støtten av de lokale kunstnerne, er den viktigste. Altså gjelder denne tankegangen fremdeles. På den andre siden har jeg også sett tendenser til at kunstnersentrene beveger seg bort fra denne delen av arbeidet. Spesielt kommer denne problemstillingen frem når det er snakk om valg av utstillingsprogram ved sentrene. Problemstillingen peker også tilbake på posisjonene sentrene har i kunstfeltet. På grunn av sitt samfunnsoppdrag kan det se ut til at sentrene kommer lenger ned i hierarkiet i kunstfeltet, enn

institusjoner som er friere fra politiske mål og altså har høyere grad av autonomi. Dette kan føre til lavere påvirkningskraft i kunstfeltet. I tillegg, som jeg har forklart ved hjelp av sosiologen Howard S. Becker¹⁴², vil lavere status kunne frastøte seg kunstnere med høyere status. Som et svar på denne problematikken mener en del av informantene at kunstnersentrene må bli friere fra samfunnsoppdraget når det gjelder i utstillingene som formidles ved sentrene. Tidligere styreleder ved Kunstsentrene i Norge uttrykker at målet med utstillingene først og fremst er å gi regionen et godt tilbud. Hun er skeptisk til utstillinger som utvikles med andre formål enn dette, for eksempel å løfte opp de regionale kunstnerne. Ved Telemark Kunstnersenter er det innført en ordning med utenforstående kuratorer som utvikler utstillinger helt separat fra samfunnsoppdraget. Dermed blir autonomien sikret i disse utstillingene. Som jeg har pekt på i analysen er det et ganske stort skille mellom de kuraterte utstillingene og resten av utstillingsprogrammet, når det gjelder hvilken status det har å delta. Det er nettopp her dilemmaet ligger. Ved å skille ut utstillingsprogrammet fra samfunnsoppdraget vil statusen øke og sentrene kan få høyere posisjoner i feltet. Samtidig vil dette stå i fare for å bekrefte systemet, som sentrene i utgangspunktet kunne stilt seg på tvers av.

Denne problemstillingen er spesielt viktig fordi kunstnersentrene kan ha forskjellig makt på nasjonalt og regionalt nivå. På det regionale nivået er de to kunstnersentrene jeg har undersøkt noen av få institusjoner som driver ikke-kommersiell formidling av samtidskunst i sin region. Hvis man tenker seg et regionalt under-felt av feltet for visuell kunst, så vil sentrene ha en høyere posisjon på dette nivået enn de vil ha på nasjonalt nivå. Likevel er ikke det regionale feltet uavhengig av det nasjonale feltet og aktørene må forholde seg til reglene som gjelder i hele det visuelle kunstfeltet for å delta i kampen om de høye posisjonene og dermed påvirkningsmakt. Dette kan føre til at sentrene ved å gjøre sin kunstformidling mer autonom og dermed få høyere posisjoner i feltet, bidrar til at det gjeldende hierarkiet består nettopp fordi deres påvirkningskraft i det regionale feltet er større. Spesielt hvis det viser seg at den autonome, og altså ”beste”, kunsten kommer fra Oslo eller fra utlandet. Rollen som den institusjonen som fanger opp kunstnerne som faller mellom de tidligere nevnte stolene, og

¹⁴² Becker, *Art worlds*.

dermed kan bidra til forandring i feltet, faller bort. I tillegg blir forskjellen mindre mellom et kunstnersenter (eller kunstsenter) og en annen ikke-kommersiell kunstformidlingsinstitusjon, som for eksempel en kunstforening.

10.2 Endringer

I min analyse av den økonomiske situasjonen til de to kunstnersentrene kan jeg ikke konkludere med at bevilgningene har blitt lavere etter at fylkeskommunen tok over fordelingen av bevilgningene. De siste årene har det derimot blitt satset mer på kultur, og dette kan være en av grunnene til at begge de to sentrene har fått økt sine bevilgninger. Det omleggingen av bevilgningsmyndigheten heller helt klart førte til er at det har blitt større forskjeller mellom sentrene. Dette skjer både på grunn av ulike politikerkonstellasjoner med ulike prioriteringer av kultur, men også fordi påvirkningsmulighetene har økt. Ulike sentre er mer eller mindre gode til å påvirke, eller bruke påvirkningsmuligheten.

En annen mulig endring som har skjedd i kunstnersentrene er endringen i fokus. Fra å være sentre for kunstnere, hvor dermed kunstnerne er hovedgruppen, kan man nå kanskje se et større fokus på kunsten og kunstformidlingen til publikum. Endringen blir blant annet tydeliggjort av navneskiftet fra kunstnersenter til kunstsenter både når fellesorganisasjonen skulle opprettes og når flere sentre nå også har tatt i bruk det nye navnet. Dette henger sammen med den tidligere nevnte konflikten mellom samfunnsoppdraget til sentrene og kravet om autonomi. Navnet kunstnersenter gjenspeiler samfunnsoppdraget, nemlig at det dreier seg om et senter for kunstnere. Navnet kunstsenter gir derimot assosiasjoner til et senter som arbeider for kunsten. Når jeg har sett på den tidligere styrelederens uttalelser, samt de ulike dokumentene som omhandler organisasjonens mål og visjoner, ser nettopp det å formidle den gode samtidskunsten, å skille den bort fra samfunnsoppdraget, ut til å være viktig for Kunstsentrene i Norge. Også konkret i formidlingen til sentrene kan man se tegn på denne endringen i fokuset. Blant annet ordningen med eksterne kuratorer ved Telemark Kunstnersenter viser et skille mellom samfunnsoppdraget og den autonome kunsten. I Agder er ikke dette skillet like tydelig.

10.3 Fremtiden

Kunstsentrene i Norge ser ut til å bli en viktig del av kunstnersentrenes fremtid. Blant annet kan de bidra til at forskjellene mellom de ulike sentrene blir mindre og at sentrene blir mer

samlet som institusjoner. Dette er viktig fordi ulikhetene sentrene i mellom kan gjøre deres profil som regionale organisasjoner svakere. Spesielt svak blir den hvis, som det hevdes at snart kan være tilfelle, enkelte sentre forsvinner. Dette er fordi sentrene skiller seg fra andre institusjoner som driver ikke-kommersiell formidling av samtidskunst, ved å være regionale aktører som motvekt til det sentraliserte kunstlivet i Norge. Om deler av nettverket forsvinner, vil altså regionen den delen representerte bli mer perifer enn de som fortsatt er med i nettverket.

Det ser også ut til at sentrene er i ferd med å få en viktigere posisjon i kunstfeltet. En del av informantene mener det er mer positiv oppmerksomhet rundt utstillingene, og Kunstsentrene i Norge ser også ut til å ha dette som mål. Igjen er problemstillingen om dette vil gå utover samfunnsoppdraget. Enkelte av kunstnerne uttrykker også bekymring over utviklingen, som kanskje kan stå i fare for å fjerne driften fra ”medlemmene”.

10.4 Konklusjon

For meg synes det klart at det fremdeles finnes en usikkerhet om hvilken rolle kunstnersentrene skal spille i det norske kunstlivet. De fleste informantene i denne oppgaven uttrykker et ønske om et senter som både skal ha et samfunnsoppdrag, hvor det bidrar til å bedre muligheten for å ha sitt virke som kunstner i alle regionene, og drive en kunstformidling på høyt nivå og bringe den gode samtidskunsten inn i regionen. Men hvordan kan og bør dette kombineres? Å dele driften inn i to ulike deler, hvor en del tar seg av den autonome kunsten og den andre delen tar seg av samfunnsoppdraget, har jeg i denne oppgaven argumentert for at kan ende opp med å bli to deler som motarbeider hverandre. Likevel vil kunstformidling som kommer for langt ut på samfunnsoppdragssiden kunne bli anklaget for ikke å være autonom. Jeg vil her konkludere med at sentrenes mellomposisjon, hvor de fanger opp også alle kunstnerne som av ulike årsaker ikke blir formidlet andre steder, er det hullet i det norske kunstlivet som kunstnersentrene fyller. Det at dette kan bidra til forandring og fornying av kunstfeltets struktur, gjør at sentrene nettopp bevarer kunstens frihet, også fra sine egne regler. Hvis kunstnersentrenes profilering får fokus rundt denne friheten, vil kanskje brudd på autonomi kunne tilgis.

Referanser/litteraturliste

- Abbing, Hans. *Why are artists poor: The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2002.
- Becker, Howard S.. *Art worlds: 25th anniversary edition updated and expanded*. Berkeley Calif.: University of California Press, 2008.
- Bourdieu, Pierre. *Distinksjonen: En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Overs. av Annick Prieur. Oslo: Pax, 1995.
- Bourdieu, Pierre. "Produksjonen av tro". I Pierre Bourdieu. *Kultursociologiska texter*. Redigert av Donald Broady og Mikael Palme. Stockholm: Salamander, 1986.
- Bourdieu, Pierre. "The field of cultural production, or: The economic world reversed". I Pierre Bourdieu. *The field of cultural production: Essays on art and literature*. Redigert av Randal Johnson. Cambridge: Polity Press, 1993.
- Bourdieu, Pierre. *Symbolsk makt: Artikler i utvalg*. Overs. av Annick Prieur. Oslo: Pax Forlag, 1996.
- Dahl, Hans Fredrik og Tore Helseth. *To knurrende løver: kulturpolitikens historie 1814-2014*. (Oslo: Universitetsforlaget, 2006).
- Jacobsen, Dag Ingmar. *Hvordan gjennomføre undersøkelser?: Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. 2. utg.. Kristiansand: Høgskoleforlaget, 2005.
- Kant, Immanuel. "Første del: Kritikk av den estetiske dømmekraften". Fra *Kritikk av dømmekraften* (1790). I Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. *Estetisk teori. En antologi*. Oslo: Universitetsforlaget, 2008.
- Kjeldstadli, Knut. *Fortiden er ikke hva den en gang var: En innføring i historiefaget*. 2.

- utg..Oslo: Universitetsforlaget, 1999.
- Klausen, Arne Martin. "Ny norsk kulturpolitikk og billedkunstnere – rollekonflikt og revolusjon". I *Den norske væremåten: Antropologisk søkelys på norsk kultur*. Redigert av Arne Martin Klausen. Oslo: Cappelen, 1984.
- Mangset, Per. *Kulturliv og forvaltning: Innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget, 1992.
- Mangset, Per. *Kunstnerne i sentrum: Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Rapport nr. 11. Oslo: Norsk Kulturråd, 1998.
- Mangset, Per. *Mange er kalt, men få er utvalgt: Kunstnerroller i endring*. Rapport nr. 215. Bø: Telemarksforskning, 2004.
- Repstad, Pål. *Mellom nærhet og distanse: Kvalitative metoder i samfunnsfag*. 4. utg.. Oslo: Universitetsforlaget, 2007.
- Simonsen, Mie Berg. *Kunstnere i Norge: En oversikt over politikk, økonomi, juss og organisering*. Oslo: Ad Notam Gyldendal, 1999.
- Solhjell, Dag og Jon Øien. *Det norske kunstfeltet: en sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforlaget, 2012.
- Solhjell, Dag. *Kunst-Norge: en sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Oslo: Universitetsforlaget, 1995.
- Stavrum, Gunnar. *Kunstnerstyrt formidling: Statusrapport fra evalueringsprosessen juni-desember 1992*. Rapport nr. 122/93. Kristiansand: Agderforskning, 1993.
- Thagaard, Tove. *Systematikk og innlevelse: En innføring I kvalitativ metode*. 3. utg.. Bergen: Fagbokforlaget, 2009.
- Vaagland, Jorid. *Kunstformidling i klemme: De regionale kunstnersentrene i en ny tid*.

Rapport nr. 13/93. Lillehammer: Østlandsforskning, 1993.

Vestheim, Geir. *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Oslo: Samlaget, 1995.

Nettsider

Kulturlova. *LOV 2007-06-29 nr 89: Lov om offentlege styresmaktens ansvar for kulturverksemd*. Kulturdepartementet, 2007. <http://www.lovdato.no/all/hl-20070629-089.html>, (Oppsøkt 20.05.2013).

Norske billedkunstnere. *Billedkunstpolitisk historie i Norge*. Norske Billedkunstnere. <http://www.billedkunst.no/nbk/billedkunstpolitiskhistorie>. (Oppsøkt 20.05.2013).

Personopplyningsloven. *Lov om behandling av personopplysninger*.

<http://www.lovdato.no/all/tl-20000414-031-002.html#8>. (Oppsøkt 20.05.2013).

Samuelson, Kjetil. "Myk overgang for Agder Kunstsenter". I *Fedrelandsvennen* 03.02.13.

<http://www.fvn.no/kultur/Myk-overgang-for-Agder-Kunstsenter-2356077.html>. (Oppsøkt 20.05.2013).

Ørslien, Line Ruud. "Telemark Kunstnersenter flytter". I *Billedkunst*. 2005. Nr 2.

<http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=833>. (Oppsøkt 20.05.2013).

Artikler fra tidsskrift

Komissar, Rikke. Sitert i "Foreningen Kunstsentrene i Norge". Notis i *Billedkunst*, 2010. Nr.

6. 18.

Natvig, Kristine og Rikke Komissar. "Kunstnersentrene skaper levende kunstfelt i regionene".

Billedkunst, 2011. Nr. 1. 37.

Norske Billedkunstnere. "Prioriterer ikke kunstnersentrene". *Billedkunst* 2008. Nr. 2. 22.

Dokumenter og annet kildemateriale

Årsmelding 2011. Agder Kunstnersenter.

Årsmelding 2004. Agder Kunstnersenter.

Årsmelding 2002. Agder Kunstnersenter.

Årsmelding 1997. Sørlandets Kunstnersenter.

Årsmelding 2011. Telemark Kunstnersenter.

Årsmelding 2005. Telemark Kunstnersenter.

Årsrapport 2002. Telemark Kunstnersenter.

Årsmelding 1997. Telemark Kunstnersenter.

Utstillingsprogram 2009. Agder Kunstnersenter.

Utstillingsprogram 2010. Agder Kunstnersenter.

Utstillingsprogram 2011. Agder Kunstnersenter.

Utstillingsprogram 2009. Telemark Kunstnersenter.

Utstillingsprogram 2010. Telemark Kunstnersenter.

Utstillingsprogram 2011. Telemark Kunstnersenter.

Årsrapport 2010. Kunstsentrene i Norge.

Karlsen, Anne Szefer. *Innspill til Kulturmeldingen 2014 fra KiN*. For Kunstsentrene i Norge.

29.05.12. <http://www.kunstsentrene.no/landsforeningen-kunstsentrene-i-norge/>.

(Oppsøkt 20.05.2013).

Strategiplan 2012-2016. Kunstsentrene i Norge. Vedtatt på årsmøte i Karasjok 2012.

<http://www.kunstsentrene.no/landsforeningen-kunstsentrene-i-norge/>. (Oppsøkt

20.05.2013).

Statistisk Sentralbyrå. "Konsumprisindeksen". <http://www.ssb.no/kpi>. (Oppsøkt 20.05.2013).

St. meld. nr. 39 (2006-2007): *Frivillighet for alle*. Kulturdepartementet, 2007.

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2006-2007/Stmeld-nr-39-2007-/14/4/1.html?id=478370>. (Oppsøkt 20.05.2013).

St. meld. nr. 23 (2011-2012): *Visuell kunst*. Kulturdepartementet, 2012.

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl/stmeld/2011-2012/meld-st-23-20112012/6/3.html?id=680626>. (Oppsøkt 20.05.2013).

Vedlegg

Vedlegg 1: Oversikt over kunstnersentrenes økonomi 2010

OVERSIKT KUNSTNERSENTRENE

I denne oversikten er det kun oversikt over faste fylkeskommunale/kommunale tilskudd. Faste ansatte og husleieutgifter. Tallene er for 2010.

Senter	Ansatte	Fylke	Kommune	Andre	Totalt	Husleie
Agder	2	836 000	465 000		1 301 000	135 000
Trøndelag	2	1 539 000	537 000		2 076 000	345 000
Hedemark	4.9	3 915 000	275 000		4 190 000	165 000
Østfold	2.5	1 205 000	380 000	75 000	1 660 000	55 000
Hordaland	2.4	2 773 000			2 773 000	200 000
Telemark	2	1 400 000	380 000	200 000	1 980 000	Fri husleie på 1200kv fri strøm
Vestfold	1.2	1 257 000	180 000		1 437 000	180 000
Oppland	1	1 400 000	35 000	100 000	1 535 000	36 000
Rogaland	2.5	1 223 000	853 000	100 000	2 176 000	92 000
Akershus	4 4	1 900 000	105 000		2 005 000	400 000
Buskerud	2	1 700 000	200 00	2 000 000 Dette er midler til DKS /Pilotg.	2 000 000	400 000
NordNorske	6	750 000 5 000 000/ Direkte fra staten	750 000	I tillegg kommer det fra andre fylker		550 000
Møre og Romsdalen	2.2	1 400 000	54 000		1 454 000	12 000
Samisk kunstnersenter	3	250.000	Fri husleie stipulert til 129.000	2 227 000 Sametinget I tillegg 340 000 øremerkede midler til utstillingsvederlag	2 946 000 (inkludert øremerkede midler og fri husleie)	Fri husleie

Sogn og Fjordane/ Kunstnersenter og Kunstmuseum er ikke tatt med i denne tabellen. Dette er en større organisasjon med Kunstnersenteret, Kunstmuseet som sammen er blitt konsolidert med alle lokalmuseene i Sogn og Fjordane. De har derfor ikke kunnet gi representative tall til denne sammenligningen.

Agder Kunstnersenter, 2010

Vedlegg 2: Kvittring NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICES



Harald Hårfages gate 29
N-5007 Bergen
Norway
Tel: +47-55 58 21 17
Fax: +47-55 58 96 50
nsd@nsd.uib.no
www.nsd.uib.no
Org.nr. 985 321 884

Geir Vestheim
Institutt for kultur- og humanistiske fag
Høgskolen i Telemark
Hallvard Eikas Plass 1
3800 BØ I TELEMARK

Vår dato: 06.06.2011

Vår ref: 27172 / 3 / JSL

Deres dato:

Deres ref:

KVITTING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 05.05.2011. Meldingen gjelder prosjektet:

27172
Behandlingsansvarlig
Daglig ansvarlig
Student

Kunstnersentre
Høgskolen i Telemark, ved institusjonens overste leder
Geir Vestheim
Maren Aurebekk

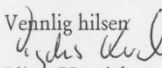
Personvernombudet har vurdert prosjektet og finner at behandlingen av personopplysninger er meldepliktig i henhold til personopplysningsloven § 31. Behandlingen tilfredsstiller kravene i personopplysningsloven.

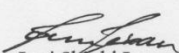
Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven/-helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, http://www.nsd.uib.no/personvern/forsk_stud/skjema.html. Det skal også gis melding etter tre år dersom prosjektet fortsatt pågår. Meldinger skal skje skriftlig til ombudet.

Personvernombudet har lagt ut opplysninger om prosjektet i en offentlig database, <http://www.nsd.uib.no/personvern/prosjektoversikt.jsp>.

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 20.05.2012, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

Bjørn Henriksen


Juni Skjold Lexau

Kontaktperson: Juni Skjold Lexau tlf: 55 58 36 01
Vedlegg: Prosjektvurdering
✓ Kopi: Maren Aurebekk, Valenvegen 5, 3800 BØ I TELEMARK

Avdelingskontorer / District Offices:

OSLO: NSD, Universitetet i Oslo, Postboks 1055 Blindern, 0316 Oslo. Tel: +47-22 85 52 11. nsd@uio.no
TRONDHEIM: NSD, Norges teknisk-naturvitenskapelige universitet, 7491 Trondheim. Tel: +47-73 59 19 07. kyrre.svarva@svt.ntnu.no
TROMSØ: NSD, SVF, Universitetet i Tromsø, 9037 Tromsø. Tel: +47-77 64 43 36. nsdmaa@sv.uit.no

Vedlegg 3: Intervjuguide

Intervjuguide: Kunstner

Innledning

Kan du fortelle litt om deg selv, hva du driver med og hva slags kunstner du er?

Arbeider du med noen utstillinger eller andre prosjekter for tiden?

Hvor lenge har du vært tilknyttet kunstnersenteret?

Man velger jo ikke å bli tilknyttet et kunstnersenter, men man velger jo hvordan man bruker det. Hva var motivet ditt til å bli tilknyttet kunstnersenteret?

Arbeider du som kunstner på heltid?

Hva er din viktigste inntektskilde?

Bruk

Hvor ofte er du innom kunstnersenteret? I hvilke sammenhenger?

Har du hatt jevnlig kontakt med kunstnersenteret siden du ble tilknyttet det?

Har du deltatt i utstillinger ved kunstnersenteret?

Hvordan er det å stille ut på kunstnersenteret i forhold til andre steder? Fordeler og ulemper?

Har du deltatt i andre prosjekter eller arrangementer tilknyttet kunstnersenteret? Kan du fortelle om det?

Forventninger og meninger

Hva forventer du av kunstnersenteret?

Er det noe du ønsker at skulle bli fokusert mer på?

Hvem får stille ut på kunstnersenteret?

Kan kunstnersenteret påvirke kunsten?

Kan du sammenligne utstillingene på kunstnersenteret med andre utstillinger i byen?

Hvilket inntrykk har du av hvilken situasjon kunstnersenteret er i?

Hva er inntrykket ditt når det gjelder kunstnere generelt syn på kunstnersenteret?

Viktighet

Er kunstnersenteret viktig for deg?

Hvordan har kunstnersenteret hjulpet din karriere?

Har det vært tidspunkt hvor kunstnersenteret har vært spesielt viktig?

Opplever du at kunstnersenteret er viktig for kunstlivet?

Hva bør kunstnersenteret være for kunstnere?

Samfunnsoppdrag og autonomi

Kunstnersentrene er jo på en måte demokratiske. Hvis du er medlem så har du på en måte rett til å få delta i utstillinger. Det er jo noen som kanskje sier at det går utover kvaliteten på utstillingene. Hvilke oppfatninger har du om spørsmålet om kvalitet i forhold til prinsippet om at alle skal få tilgang?

Vil du si at fokuset på kvalitet og demokrati er jevnt fordelt, eller er noe som veier tyngre?

Hvor føler du at fokuset bør være?

Har fokuset på demokrati forandret seg siden senteret ble startet? (Kun til de som har vært med lenge.)

Kan du si noe om hva slags status det gir å stille ut på kunstnersenteret? Kan du sammenligne det med andre utstillingssteder?

Fremtiden

Hvordan ser du for deg kunstnersenterets rolle i tiden fremover?

Hva bør gjøres for at kunstnersentrene skal fortsette å være viktige aktører i kunstfeltet?

Avslutning

Er det noe du har lyst til å legge til, som du tror er viktig i denne sammenhengen?

Intervjuguide: Ansatt/tillitsvalgt ved kunstnersenter.

Innledning

Hvilken stilling har du i kunstnersenteret?

Hva er dine oppgaver i forhold til kunstnersenterets arbeid?

Hvor lenge har du vært ansatt som dette?

Var du tilknyttet kunstnersenteret før du ble ansatt som dette?

Hvilken bakgrunn har du? (Er du selv kunstner?)

Formål

Hva er formålet med kunstnersenterets virksomhet?

Hvilke målsetninger har kunstnersenteret?

Hvilke oppgaver har kunstnersenteret i forhold til formålet?

Arbeid

Hvor mange utstillinger har senteret i løpet av et år?

Hvordan er fordelingen mellom utstillinger med kunstnere tilknyttet senteret og kunstnere utenfra?

Hva slags prosjekter gjennomfører kunstnersenteret?

Kan du gi et konkret eksempel på et prosjekt som kunstnersenteret har gjennomført/gjennomfører, som blir ansett som vellykket?

Hvilke tilbakemeldinger fikk kunstnersenteret fra kunstnere/publikum på dette prosjektet?

Hvor mange besøkende har senteret i løpet av en vanlig uke?

Hvem kommer? Kunstnere, kunstkjøpere, gallerigjengere o. l?

Hvilke grep gjør senteret for å tiltrekke publikum?

Organisasjon

Kan du fortelle litt om hvordan er kunstnersenteret organisert?

Hvordan velges representantene og for hvor lang periode?

Er det mange som melder seg frivillige til verv?

Fylkeskommunen og økonomi

Hvordan føler du samarbeidet med fylkeskommunen er?

Føler du at kunstnersenteret er viktig for fylkeskommunen?

Hvordan føler du at kunstnersenteret blir prioritert i forhold til andre kunstinstitusjoner?

Hvilke institusjoner gir økonomisk støtte til kunstnersenteret?

Hvor stor andel av kunstnersenterets inntekter kommer fra salg av kunst?

Er salg viktig for kunstnersenteret?

Hvilke prosjekter har kunstnersenteret søkt støtte til det siste året?

Er disse blitt innvilget?

Har kunstnersenteret opplevd å få avslag på søknad om støtte, eller ikke fått innvilget nok?

Har senteret noen konkrete planer for å bedre økonomien?

Hvordan var den økonomiske situasjonen før 1999?

Kan du fortelle litt om tiden etter at fylkeskommunen tok over bevilgningen av støtte?

På hvilke andre måter har kunstnersenteret merket omleggingen av tildeling av støtte?

Har kunstnersenteret gjort forandringer i driften?

Overfor kunstnere

Hva skal kunstnersenteret være for en kunstner?

Finnes det tall på hvor mange kunstnere som er bosatt i fylkene, som ikke er medlem?

Har du noen teori om hvorfor noen skulle velge å ikke være medlem?

Hvordan rekrutteres medlemmer?

Har du inntrykk av at det å være medlem er attraktivt for en kunstner?

Samfunnsoppdrag og autonomi

Kunstnersentrene er jo på en måte demokratiske. Hvis du er medlem så har du på en måte rett til å få delta i utstillinger. Det er jo noen som kanskje sier at det går utover kvaliteten på utstillingene. Hvilke oppfatninger har du om spørsmålet om kvalitet i forhold til prinsippet om at alle skal få tilgang? Har fokuset på demokrati forandret seg siden senteret ble startet?

Fremtiden

Hvordan ser du for deg kunstnersenterets rolle i tiden fremover?

Hva bør gjøres for at kunstnersentrene skal fortsette å være viktige aktører i kunstfeltet?

Avslutning

Er det noe annet du føler er sentralt som vi ikke har kommet inn på? Har du noe mer å legge til?

Intervjuguide: fylkeskommunerepresentanter

Innledning

Hva er din stilling? Hvor lenge har du vært i den?

Hvilke oppgaver har du i forhold til kunstnersenteret?

Hvilken bakgrunn har du?

Fylkeskommunen og kultursatsing

Hvordan vil du beskrive kunst og kulturlivet i fylket?

Hvorfor er det viktig å satse på kunst og kultur?

Hvilke institusjoner vil du si er de viktigste for kunstlivet? Hvorfor?

Hvordan arbeider fylkeskommunen for å forbedre kunst og kulturlivet? Hvilke typer kunst og kulturarbeid støtter dere?

Hva mener du er forskjellen mellom fylkeskommunens støtte av kultur og statens?

Kunstnersenteret

Hvordan bidrar kunstnersenteret til kunstlivet i fylket?

Hva mener du er den viktigste oppgaven kunstnersenteret har?

Vil du si at kunstnersenteret er viktig for kunstlivet i fylket? Hvorfor/hvorfor ikke?

I hvor stor grad vil du si at kunstnersenteret utnytter sitt potensial som kunstformidlingsinstitusjon?

Hva kan eventuelt forbedres? Hva bør det fortsettes med?

Er det noen konkrete oppgaver fylkeskommunen ønsker at kunstnersenteret kan bidra med som ikke blir gjort?

Hvordan opplever du at kunstnersenteret legger vekt på å støtte lokale kunstnere?

Økonomi

Ut i fra den informasjonen du har, hvordan vurderer du kunstnersenterets økonomiske situasjon?

Har dere gitt avslag til søknader om støtte til prosjekter?

Endringer

Har kunstnersenteret gjort noen endringer i driften de siste årene?

Hvordan tror du det at fylkeskommunen tok over fordelingen av midler har påvirket kunstnersenteret?

Fremtiden

Hva bør kunstnersenterets rolle være i fremtiden?

Avlutning

Er det noe vi ikke har vært innom, som du tror kan være viktig i forhold til det vi har snakket om?

Intervjuguide: Kunstsentrene i Norge

Innledning

Kan du først fortelle litt om deg selv og din bakgrunn?

Hvorfor ble du engasjert i kunstnersentrene?

Kunstnersentrene

Hvorfor er Kunstsentre eller kunstnersentre viktig for kunstlivet?

Hva skiller et kunstsenter fra andre kunstformidlingsinstitusjoner? Hvor er deres plass? Hva kan de gjøre som andre ikke kan?

Situasjon og økonomi

Hvordan synes du kunstsentrene fungerer i dag?

Hvordan er kunstsentrenes situasjon i Norge i dag?

Kan du si noe om kunstnersentrenes økonomiske situasjon?

Hva skiller et kunstsenter som fungerer bra og et som ikke fungerer fullt så bra?

Funksjoner og utstillinger

Hva bør kunstsenteret være for kunstnere?

Hva er deres viktigste oppgave?

Er det at kunstnersentrene driver med utstillinger viktig?

Hvorfor / hvorfor ikke?

Hva kan oppnås gjennom utstillinger?

På hvilke andre måter mener du kunstnersentrene bør jobbe for å fungere best mulig?

Historie

Har kunstsentrenes funksjon forandret seg siden de ble opprettet på 70-tallet?

Kunstsentrene i Norge

Hva er formålet for Kunstsentrene i Norge? Hva var bakgrunnen for at organisasjonen ble startet?

Hvorfor kunstsentre og ikke kunstnersentre?

Hvordan kan KiN forbedre situasjonen?

Hvordan synes du fremtiden ser ut for kunstnersentrene?

Avslutning

Er det noe vi ikke har vært inne på, som du tror kan være viktig?