



Kunst og makt

En foreløpig kunnskapsoversikt

PER MANGSET

TF-rapport nr. 313

2013

Tittel: Kunst og makt
Undertittel: En foreløpig kunnskapsoversikt
TF-rapport nr: 313
Forfatter(e): Per Mangset
Dato: 30. april 2013
ISBN: 978-82-7401-616-3
ISSN: 1501-9918
Pris: 170,- (Kan lastes ned gratis fra www.telemarksforskning.no)
Framsidedfoto: iStock.com
Prosjekt: Kunst og makt
Prosjektnr.: 20100850
Prosjektleder: Tore Slaatta (ekstern prosjektleder)
Oppdragsgiver(e): Norges forskningsråd, Universitetet i Oslo

Spørsmål om denne rapporten kan rettes til:

Telemarksforskning
Postboks 4
3833 Bø i Telemark
Tlf: +47 35 06 15 00
Epost: post@tmforsk.no
www.telemarksforskning.no

Forord

Prosjektleders forord

Kunst! Makt! Seleksjon og forhandling i norsk kunstliv er et 3-årig forskningsprosjekt finansiert av Norges Forskningsråd som skal skaffe til veie og formidle til allmenheten, empirisk og vitenskapelig basert kunnskap om hvordan maktfordelinger og maktforhold styrkes og svekkes innenfor dagens norske kunst- og kulturliv. Prosjektet er utformet som et samarbeid mellom forskere fra tre forskningsinstitusjoner, Universitetet i Oslo, Høgskolen i Telemark og Telemarkforskning. I en kombinasjon av overgripende analyser og casebaserte studier utvikles en systematisk komparasjon av spesifikke maktfordelinger og maktforhold i og mellom 4 kunstfelt; litteratur, kunst, musikk og scenekunst.

I denne rapporten gjør Per Mangset opp status for den kulturpolitiske forskningen i Norge og diskuterer kunnskapene vi allerede har om seleksjonsprosesser og maktforhold innenfor kunstfeltene. Rapporten gjelder som formidling av det overgripende delprosjekt A1 iht. prosjektets forsknings- og formidlingsplan som handler om å kartlegge eksisterende forskning på Kunst! Makt!-prosjektets sentrale problemstillinger.

Tore Slaatta,
Prosjektleder,
Universitetet i Oslo, april 2013

Forfatterens forord

I denne rapporten har jeg forsøkt å oppsummere kunnskapsstatus om «kunst og makt» med utgangspunkt i det forskningsfeltet som internasjonalt gjerne omtales som «cultural policy research», i Norge som «kulturpolitikkforskning», «kulturpolitisk relevant forskning» eller «kulturfeltforskning. Jeg trekker også veksler på kunstsosnologisk forskning. De siste 20 årene er det publisert en lang rekke rapporter, artikler, avhandlinger og bøker med relevans for vårt prosjekt på disse forskningsfeltene, jf. referanselista. I denne rapporten har jeg prøvd å oppsummere kunnskapsstatus før vi har gjennomført særlig mye ny empirisk forskning innenfor prosjektet «Kunst! Makt!». Utvalget av tema og perspektiver kan sikkert diskuteres. Jeg håper at en slik diskusjon kan bli fruktbar for det videre arbeidet med prosjektet.

Noen tema er svært kort behandlet i denne rapporten, andre er behandlet mer grundig. Når jeg har valgt å skrive ganske kort om noen tema, kan det dels være fordi det alt foreligger andre, greit tilgjengelige, syntetiserende publikasjoner om temaet, dels fordi den forskningsbaserte kunnskapen om temaet foreløpig er tynn.

Flere kollegaer har lest og kommentert tidligere versjoner eller deler av dette manuset. Det gjelder Fredrik Engelstad, Helge Rønning og Knut Løyland. Tore Slaatta og Ole Marius Hylland har begge gitt grundige kommentarer i slutfasen av arbeidet. Jeg er takknemlig for alle kommentarer og innspill. Det har imidlertid langt fra vært mulig å ta hensyn til og/eller innarbeide alle merknader. Ansvar for sluttproduktet er således fullt og helt mitt eget.

Per Mangset,
Rapportforfatter,
Telemarkforskning/Høgskolen i Telemark, april 2013

Innhold

1. Innledning.....	6
1.1 Formål.....	6
1.2 Generelt om makt.....	6
1.3 Begrepet «kunst».....	9
1.4 Spesifikt om makt på kunstfeltet.....	11
1.5 Organisering av rapporten.....	14
2. Ulike perspektiver på makt på kunstfeltet.....	16
2.1 Overrekruttering og ulikevektige maktforhold.....	16
2.2 Kunstfagkyndige portvoktere.....	17
2.3 Estetisk anomi og kunnskapsoligopol.....	18
2.4 Ikke-kunstneriske aktørers makt på kunstfeltet.....	19
2.5 Fornektelse av økonomien og kunstnerisk autonomi.....	21
2.6 Delfelt og kretsløp.....	22
2.7 Baumols sykdom og den utøvende kunstens relative maktesløshet.....	24
2.8 Korporatisme? Kunstnerorganisasjonenes makt over kunsten.....	26
2.9 Nyskappingsimperativet. De unge utfordrer de gamle.....	27
2.10 Institusjonell makt kveler kunstnerisk kreativitet?.....	28
2.11 Sentrum-periferi. Hegemonisk sentrums makt på kunstfeltet.....	29
2.12 Lokalisering.....	30
2.13 Kunstens virkninger på andre sosiale felt.....	31
2.14 Armlengdes avstand. Kunstens autonomi utfordres av kulturpolitikken.....	33
2.15 Ledelse av kulturinstitusjoner.....	36
2.16 Kroppslig maktutøvelse i kunstinstitusjoner.....	38
2.17 Forbrukermakt på kunstfeltet.....	38
2.18 Kunstnerkår: Markedsmakt, prekarisering og avmektighet.....	40
2.19 Kjønnsmakt på kunstfeltet.....	42
2.20 «Staten i den litterære republikk».....	49

2.21 Kulturelite?.....	52
3. Avslutning: Maktforskyvninger?.....	59
4. Litteratur	64

1. Innledning

1.1 Formål

Formålet med denne rapporten er å gi en kunnskapsoversikt og formulere noen sentrale problemstillinger om kunst og makt basert på forliggende empiriske undersøkelser innenfor kultursosiologisk og kulturpolitisk forskning og utredning i Norge. Jeg avgrensner meg dermed primært til undersøkelser av det norske kunstfeltet, særlig slike som har fokusert på institusjonelle aspekter ved kunst og makt. Det innebærer at jeg retter søkelyset mot kunstinstitusjoner, kunstnerroller, kunstnerprofesjoner, kulturkonsumenter og strukturelle relasjoner mellom kunst, politikk og marked. Jeg legger altså vekt på strukturer, nettverk og relasjoner på kunstfeltet – og mot i hvilken grad disse opprettholdes eller endres. Derimot er jeg her *ikke* spesielt opptatt av kunstens innhold, det vil her si hvordan maktforhold eventuelt behandles kunstnerisk i kunstverk (som i Ibsens ”En folkefiende” eller ”Samfunnets støtter”, Kiellands ”Garmann og Worse”, Jo Strømgrens ”Departementet” eller Odd Nerdrums ”Mordet på Andreas Baader”).

I de seinere årene er det gjennomført en rekke norske undersøkelser av kunstfeltet, hvor relasjonen kunst-makt blir mer eller mindre eksplisitt tematisert. Det dreier seg for en stor del om utredninger og evalueringer. Mange slike undersøkelser er gjort på oppdrag av Norsk kulturråds FoU-avdeling de siste 15-20 årene.¹ Noen er gjennomført som Forskningsrådsprosjekter, doktoravhandlinger og/eller større monografier (Mangset 2004; Røyseng 2007; Lorentzen 2009; Solhjell/Øien 2012) – og dels publisert som artikler i internasjonale og norske refereetidsskrifter (Mangset 1997b, 1998b, 2003; Solhjell 2000; Løyland/Ringstad 2007; Røyseng m.fl. 2007; Mangset m.fl. 2010; Stavrum 2008; Hylland 2012a). En god del av publikasjonene jeg refererer til, er skrevet av forskere ved Telemarksforskning eller Høgskolen i Telemark.² Mine egne bidrag er nok overrepresentert.

Selv om denne studien i hovedsak avgrensner seg til forskning om det *norske* kunstfeltet, trekker både denne og de omtalte publikasjonene veksler på internasjonale analytiske ressurser og inspirasjoner, for eksempel publikasjoner av Pierre Bourdieu (1986, 1992, 1996); Howard Becker (1982); Pierre-Michel Menger (1989, 1993, 2002, 2006); Michèle Lamont (1992); Hans Abbing (2002); Raymonde Moulin (1992) og Nathalie Heinich (1991, 2005).

1.2 Generelt om makt

Selv om det de seinere årene er gjennomført en god del kultursosiologisk og kulturpolitisk forskning og utredning som belyser maktforhold på kunstfeltet, er det få av disse studiene som eksplisitt har vært forstått og lansert som «maktstudier».³ Mange av studiene har imidlertid mer impli-

¹ Jf. <http://www.kulturrad.no/fou/fou-publikasjoner/>

² <http://www.tmforskbo.no/publikasjoner/start.asp?merket=5> og <http://www.hit.no/nor/HiT/Biblioteket>

³ Dag Solhjell og Jon Øiens «Det norske kunstfeltet» (2012), med delkapitlet «Kunst i et maktperspektiv» (kapittel 12) er et unntak. Men denne boka ble publisert *etter* at det nye prosjektet om «Kunst og makt» ble lansert av Norsk kulturråd og Norges forskningsråd.

sitt tematisert kunst og makt, fordi de har vært påvirket av Pierre Bourdieus maktforståelse (jf. Solhjell 1995; Abbing 2002; Mangset 2004; Røyseng 2007 m.fl.). Derimot har disse studiene i liten grad, om i det hele tatt, trukket veksler på generelle norske maktstudier eller maktstudier på andre samfunnsområder, jf. særlig de to norske «maktutredningene» (den første, ledet av Gudmund Hernes, 1972-81, den andre, ledet av Øyvind Østerud, 1998-2003, jf. Hernes 1975 og Østerud/Engelstad/Selle 2003). Mens den første maktutredningen så makt i et bytteteoretisk perspektiv (jf. Hernes 1975), tok den andre eksplisitt utgangspunkt i Max Webers maktbegrep (Engelstad 1999). Ifølge Weber dreier *makt* seg om «ett eller flere menneskers sjanse til å sette igjennom sin egen vilje i det sosiale samkvem, og det selv om andre deltakere i det kollektive liv skulle gjøre motstand» (Weber 1971:53) og/eller om ”mulighet for å påtvinge andres atferd ens egen vilje” (ibid.:74). Weber skilte for øvrig mellom generell makt og ”herredømme”. Det siste var ”befalinger som blir gitt og fulgt fordi de oppfattes som legitime” (Engelstad 2010:15). Weber (1971:91-104) opererte videre med ”det legitime herredømmes tre rene typer”, det vil si det legale, det tradisjonelle og det karismatiske herredømmet. Det siste dreide seg om «herredømme i kraft av en affektbestemt hengivelse til herskerens person og hans nådegaver (charisma), og da særlig magiske evner, åpenbaringer eller heltedåder, åndens eller ordets makt» (ibid.:98). Ulike typer forståelser av «karismatisk herredømme» (jf. karismatisk kunstnerrolle, karismatisk kunstformidlingsideologi, karismatisk lederskap) har inspirert til en rekke kunstsosiologiske studier (jf. Kris/Kurz 1934/79; Bourdieu/Darbel 1969; Abbing 2002; Mangset 2004, Kleppe m.fl. 2010)⁴. Hos Weber forstås karismatisk herredømme som en spesielt personlig og individuell maktform. Den må imidlertid bli «institutionalised in more formal structures of command if it is to persist over time», skriver Scott (2001:137). I de ovennevnte kunstsosiologiske studiene er det således ulike former for “institusjonalisert karisma” som er blitt undersøkt, for eksempel en ekstraordinær personlig nådegave/et medfødt talent som et allment trekk ved den karismatiske kunstnerrollen.

Selv om makt ofte utøves ved en form for tvang og under motstand, bør det også forstås som en positiv og nødvendig samfunnsmessig ressurs: Makt er en forutsetning for at samfunnsmedlemmer kan handle i fellesskap for felles mål. Maktfordeling blir dermed en avgjørende demokratisk utfordring. Forskjellig tilgang på makt har åpenbart med ulik ressurstilgang å gjøre. Og ulike typer ressurser kan være kilder til makt. Østerud m.fl. (2003:15-17) skiller således mellom politisk makt, normativ makt, økonomisk makt og ideologisk makt. Innenfor kultursosiologisk og kulturpolitisk forskning har man hittil lagt stor vekt på symbolsk makt, karismatisk herredømme og kommunikasjon/språk som kilder til makt (jf. Kris/Kurz 1934/79; Bourdieu 1979, 1992, 1996; Abbing 2002; Røyseng m. fl. 2007).

I våre studier av kunst og makt innenfor dette prosjektet⁵ vil vi trekke veksler på den generelle diskusjonen om maktbegrep og maktteori innenfor samfunnsvitenskapene. Engelstad (1999:17) oppfatter – i en sentral artikkel innenfor Makt- og demokratiutredningen – «makt som noe som er intensjonalt, relasjonelt og kausalt». Makt er *relasjonell*, i den forstand at den eksplisitt eller im-

⁴ Det er nødvendig å merke seg at ordet «karismatisk» brukes med flere, litt ulike konnotasjoner i kunstsosiologien, dels av samme forfatter. Fellesnevneren er «karisma» som «gave» eller «nådegave». Men i tradisjonen etter Max Weber (1971) tenker man på karismatisk herredømme/makt mest som en sterk personlig utstråling, som får andre til uforbeholdent å følge den karismatiske lederen. I denne tradisjonen brukes begrepet av mange kultursosiologer, også av Bourdieu, på en måte som er beslektet med «symbolsk makt». Men Bourdieu skrev også tidligere om en karismatisk kunstformidlingsideologi, det vil si forestillingen om at kunst kan oppleves direkte og uformidlet av den enkelte tilskuer (på en kunstutstilling), nærmest som en «nådegave» (Bourdieu/Darbel 1969). I tillegg har Kris og Kurz (1934/79) – og mange av deres etterfølgere – etablert begrepet «den karismatiske kunstnerrollen/kunstnermyten», for å beskrive en rolle/myte preget skjebnetro, genidyrking, tro på det ekstraordinære talentet mm.

⁵ Prosjektet «Kunst! Makt! Seleksjon og forhandling i norsk kunstilliv».

plisitt «forutsetter at noen forholder seg til andre og kan påvirke deres handlemåte» (ibid.:18, jf. også Webers relasjonelle maktbegrep foran). Makt er *kausalt*, i den forstand at «[f]or at det skal gi mening å snakke om at noen har eller utøver makt, må det inntreffe et resultat. Makten må ha en virkning, slik at den som utøver den, får sin vilje igjennom» (ibid.:18). Men ifølge Engelstad er det ikke tilstrekkelig at det inntreffer et resultat; «dette resultatet må også være følgen av en *hensikt*, det må følge av handlinger som har siktet mot å oppnå det» (ibid.:19). Skal det foreligge et maktforhold, må altså makten være *intensjonal*. Den må springe ut av en *bevisst* hensikt. Således må det «skilles mellom hensiktsrettet handling og flaks» (ibid.:19).

Denne maktforståelsen har møtt motforestillinger fra flere hold, blant annet for å operere med et for snevert maktbegrep og for å være for opptatt av formelle organisasjoner (jf. Meyer 2003; Neumann 2000; Hylland Eriksen 2003). Flere kritikere har vært opptatt av de typene «strukturell makt» som gjør seg gjeldende *utenfor* formelle organisasjonene og institusjoner – ofte på en skjult og ikke-erkjent måte: «Da kommer de tradisjonelle maktteoriene til kort, fordi de begrenser seg til juridiske og institusjonelle modeller med abstrakte og formelle subjekter», skriver for eksempel Meyer (2003:63) i sin særuttalelse til Makt- og demokratiutredningen. «For det tredje er det synd at gruppen ikke har lagt større vekt på de uformelle nettverkens betydning i maktutøvelse», skriver Hylland Eriksen (2003:7) i en anmeldelse.

Sosiologen Lars Bugge har levert en systematisk kritisk gjennomgang av Makt- og demokratiutredningens maktforståelse – med utgangspunkt i Engelstads artikkel (jf. foran) – i tidsskriftet *Agora* (nr. 3-4, 2002). Bugge oppfattet her Engelstads maktforståelse som altfor individualistisk og mikroorientert. Han mener dessuten at denne maktmodellen er forankret i teorien om rasjonelle valg, en teori som har vært svært omdiskutert i samfunnsvitenskapen (ibid.: 20-24; Collins 1994:121-80). Bugge hevder derfor at Engelstad – og Maktutredningen – mangler en fruktbar teori om «strukturelle maktforhold». Opp mot Engelstads maktforståelse stiller han en teori om (taus) «praktisk kunnskap» og «objektive sosiale maktrelasjoner» (ibid.:21). Bugges maktteori synes for en stor del å være inspirert av Pierre Bourdieu, jf. begrepene «habitus» og «miserkjennelse» (Danielsen/Nordli Hansen 1999). Innenfor denne tradisjonen er det fullt mulig å operere med et begrep om «ikke-bevisste strategier», det vil si at de handlende ivaretar sine interesser uten at disse springer ut av bevisste målsetninger og rasjonelle valg. En sosial gruppe kan forfølge sine interesser og utøve makt som gruppe fordi de lever under de samme ytre livsbetingelser, uten at dette følger av en bevisst målsetning. Innenfor Bourdieu-tradisjonen handler det om at «mange tilsynelatende enkeltstående handlinger er tilpasset hverandre gjennom en 'dirigertløs orkestre-ring'» (Danielsen/Nordli Hansen 1999:74). Jeg skal ikke her ta stilling til om Bugges kritikk av Engelstad i ett og alt er treffende. Men jeg mener at man bør ta sentrale deler av Bugges kritikk til følge når man skal analysere kunst og makt. Her trengs det en vid forståelse av begrepet «strukturell makt».

Bugge mener at Engelstads forutsetning om at makt må være (a) kausal, (b) intensjonal og (c) relasjonell, er for snever. Det er urimelig å kreve at makten alltid skal være *kausalt*, det vil si at den skal gjøre en forskjell i verden, ha en virkning, gi et resultat, skriver Bugge (ibid.:22). Makt kan nemlig også foreligge som «latent kapasitet», hevder han. «Denne evnen [til å gjøre en forskjell i verden] eksisterer med andre ord [som makt] selv om den ikke faktisk blir anvendt» (ibid.:23).

Bugge mener videre det er urimelig å kreve at den/de som utøver makt, alltid skal ha en hensikt – en bevisst *intensjon*. Enda mer problematisk blir det hvis man krever at denne hensikten skal gi det ønskede resultat for at det skal foreligge (vellykket) maktutøvelse. Opp mot forutsetningen om intensjonalitet stiller han forestillingen om «en taus, praktisk og ikke-refleksiv form for kunnskap som sikrer at handlingene er kompetente og målrettede uten at de dermed er forankret i en artikulert målsetting om å oppnå et bestemt utfall» (ibid.:25). (Hvor treffende denne kritikken er, kan

riktignok diskuteres. Engelstad (1999:27) skriver også om «taus kunnskap», men da ut ifra et Goffmann-perspektiv). Bugge peker på at svært mange maktforhold er av dette tause, ikke-refleksive slaget, for eksempel maktforhold mellom menn og kvinner i patriarkalske samfunn. Maktforhold kan være «naturliggjort» - og dermed ikke erkjent av dem som utsettes for maktutøvelse: Utdanningssystemet bidrar for eksempel til å reproducere sosial ulikhet, uten at det er allment erkjent. Mange tror fortsatt at det rår «like muligheter» til høyere utdanning uavhengig av sosial bakgrunn. Kunstnere kan ha makt i kraft av den symbolske kapitalen de forvalter; noen kunstnere forvalter langt mer symbolsk kapital enn andre. Men det er langt fra gitt at de samme kunstnerne forstår dette som en maktrelasjon.

For det tredje argumenterer Bugge (ibid.:32) mot forutsetningen om at makt alltid er *relasjonell*, slik Engelstad i tråd med Max Webers klassiske definisjon hevdet. Bugge mener at denne forutsetningen leder til en oppfatning der makt alltid blir et nullsumspill, det vil si at en part ikke kan øke sin makt uten at motparten taper tilsvarende makt. For å «redde» dette motargumentet innfører han et begrep om «makt over naturen». Makt over ikke-sosiale forhold, makt over naturressurser, osv., kan slik gi ulikevektige maktforhold uten at økt makt for den ene part nødvendigvis gir tilsvarende tap av makt for den andre part.

Til slutt er Bugge uenig med både Max Weber og Fredrik Engelstad (1999:29) i at alle maktforhold må rettferdiggjøres, at makten må være *legitim*. (Det kan diskuteres om det akkurat er dette Engelstad skriver; men det lar jeg ligge her.) Bugge peker iallfall på at hvis man ikke godtar at alle maktforhold må være *erkjente* (bevisste, målrettede), er det også urimelig å kreve at de skal rettferdiggjøres, være legitime. «Ikke-erkjente forhold kan åpenbart ikke ha noe behov for rettferdiggjøring for å kunne bli opprettholdt ...», skriver han (ibid.:38).

Av den ovenstående kritikken er det kanskje ideen om en ikke-intensjonal og ikke-erkjent «strukturell makt» som har hatt mest gjennomslag i kultursosiologiske studier: Grunnleggende kulturelle ulikheter/maktforskjeller reproduseres gjennom utdanningssystemet, uten å bli erkjent som slike (Bourdieu/Passeron 1970; Nordli Hansen/Mastekaasa 2003). Maktforskjeller mellom høy- og lavkultur, og mellom sentrale og perifere kulturinstitusjoner, har ofte en slik ikke-erkjent og ikke-intensjonal karakter. En slik forståelse av strukturell makt blir retningsgivende for den videre framstillingen i denne rapporten.

1.3 Begrepet «kunst»

Det andre sentrale begrepet i dette prosjektet er selvsagt ”kunst”. Ifølge Store Norske Leksikon står ”kunst” i vid forstand for ”spesiell ferdighet og dyktighet på vidt forskjellige felter.” I snevrere betydning betegner det imidlertid ”skapende eller utøvende, tolkende estetisk virksomhet, f.eks. dans, musikk, litteratur, billedkunst”. Iblant betegner dessuten ”kunst” bare ”billedkunst”. Men i vår sammenheng bruker vi i prinsippet begrepet om alle kunstarter (ifølge prosjektbeskrivelsen skal vi riktignok begrense oss til scenekunst, litteratur, musikk og billedkunst). Det er knapt behov for noen vidløftig teoretisk drøfting av kunstbegrepet utover dette.

I denne studien forholder jeg meg dessuten snarere til ”kunstverdenen” som sosial realitet enn til ”kunst” som teoretisk begrep (jf. Becker 1982). Min tilnærming ligger således nær den som Howard Becker anlegger i boka ”Art Worlds”:

I have treated art as the work some people do, and have been more concerned with patterns of cooperation among the people who make the works themselves or with those conventionally defined as their creators,

skriver Becker (1982:ix). Og videre:

That has inevitably meant treating art as not very different from other kinds of work, and treating people defined as artists as not very different from other kind of workers.. (ibid.:ix-x).

Becker bruker begrepet ”art world” om

the network of people whose cooperative activity organized via their joint knowledge of conventional means of doing things, produces the kind of art works that the art world is noted for (ibid.:x).

Han erkjenner riktignok at denne definisjonen har et visst tautologisk preg, men mener samtidig at dette problemet overskygges av det eksplorative formålet med studien. Min tilnærming til kunst i denne studien skiller seg imidlertid fra Becker på et par vesentlige punkter. Becker skriver at

[b]ecause my focus has been on forms of social organization, I have frequently compared art forms and works which have quite different reputation as art. I have spoken of Titian and comic strips in the same breath and have discussed Hollywood film scores or rock-and-roll tunes as seriously as the work of Beethoven or Mozart (ibid.).

Min tilnærming her er smalere. Jeg fokuserer i hovedsak på ”den høye kunsten” (jf. den autonome polen av kunstfeltet). Dermed har verken kitsch, trivillitteratur eller amatørkunst noen sentral plass i studien. Denne avgrensningen skyldes dels det pragmatiske behovet for en praktisk håndterlig avgrensning av prosjektet, dels at jeg i høyere grad enn Becker retter søkelyset mot maktforhold på kunstfeltet⁶. Men ved samtidig å studere både den ”høye” og den ”lave” kunsten minner Becker oss fortjenstfullt om at maktforhold også på kunstfeltet som regel er relasjonelle⁷: Det handler oftest om at noen har makt i forhold til noen andre (at høykulturens nøkkelpersoner utøver makt over representanter for lavkultur, at ledere i kulturinstitusjoner har makt over sitt personale, at Den Norske Opera har høyere anseelse enn den lokale dansebanen, osv.).

Denne rapporten avgrensner seg med dette i all hovedsak til den profesjonelle kunstverdenen. Hvilke yringer, institusjoner og aktører som faller innenfor den profesjonelle kunstverdenen, er ikke gitt definitorisk en gang for alle. Det er derimot en del av striden mellom aktører innenfor den samme kunstverdenen: Kunstnerorganisasjoner, kunstinstitusjoner, kunstkritikere og offentlige kulturmyndigheter er alle legitime aktører i en slik definisjonsstrid. Dermed kan det være uenighet om hvem som er ”innenfor”, og hvem som er ”utenfor”, og kunstverdenens sammensetning og grenser kan endre seg over tid.

Her skal altså begrepene kunst og kunstverden omfatte de forskjelligste kunstformer – fra billedkunst og teater til litteratur og musikk. De skal samtidig omfatte både skapende (jf. billedkunstnere, forfattere, komponister) og utøvende kunstnere (jf. skuespillere, dansere, utøvende musikere). I vår språkbruk her er alt dette ”kunst”.

⁶ Pierre Bourdieu (1992:288) understreker *forskjellen* mellom hans begreper «kunstfelt» og «litteraturfelt» («champ artistique» og «champ littéraire») og Beckers begrep «kunstverden» («art world»). Mens Becker skriver at kunstverdenen består av en samarbeidende/interagerende populasjon, legger Bourdieu vekt på «de objektive relasjonene som konstituerer strukturene på feltet, og som styrer kampene med sikte på å opprettholde eller endre dem» (min oversettelse). Bourdieu er således mer opptatt av maktforhold og stridigheter på kunstfeltet enn det Becker er.

⁷ Relasjonelle maktforhold står enda mer sentralt i Bourdieus kunstsosiolgiske studier.

1.4 Spesifikt om makt på kunstfeltet

Som nevnt foran er mye av den kultursosiologiske og kulturpolitiske forskningen omkring kunst og makt i Norge påvirket av tradisjonen etter Pierre Bourdieu (jf. Solhjell 1995; Vestheim 1995; Danielsen 2006; Røyseng 2007, m.fl.). Men etter hvert har norske forskere også hentet inspirasjon fra sentrale kritikere av Bourdieu innenfor fransk kultursosiologi (jf. Moulin 1992; Menger 1989, 1993, 2006; Heinich 1991, 2005, 2007). Flere av de franske Bourdieu-kritikerne er imidlertid tidligere elever eller medarbeidere av Bourdieu (for eksempel Pierre-Michel Menger, Nathalie Heinich, Michèle Lamont, Luc Boltanski og Jean-Claude Passeron). Det er kanskje derfor at velkjente Bourdieu-begreper – slik som «symbolsk kapital», «sosialt felt», «autonom og heteronom kunst» og «karisma/karismatisk» - er blitt stående som sentrale begreper innenfor disse norske forskningsbidragene, trass i tiltakende teorimangfold blant forskerne.

Symbolsk makt og *symbolsk kapital* er to slike sentrale begreper i kultursosiologiske studier av kunst og makt. Kunstnerisk anerkjennelse kan betraktes som det viktigste grunnlaget for hierarkisering på kunstfeltet. Det er den spesifikke kapitalen det strides om på kunstfeltet. Når den kunstneriske anerkjennelsen blir allmenngjort og tatt for gitt, framstår den som «symbolsk kapital», ifølge Bourdieu. «Symbolsk kapital er et samlebegrep for egenskaper som blir tillagt høy verdi, og som høster stor anerkjennelse innenfor en gruppe», skriver således Danielsen og Nordli Hansen (1999:55). Og når den symbolske kapitalen bidrar til å opprettholde et maktforhold som tas for gitt og ikke behøver rettferdiggjøres, framstår den som «symbolsk vold» eller «symbolsk makt».

Innarbeidede forestillinger som er så selvfølgelig at de ikke en gang trenger å uttales, representerer symbolsk makt på sitt mest effektive. Det er snakk om en form for makt som ikke gir seg til kjenne, som både er miskjent og anerkjent på samme tid, fordi den bygger på vår stilltende tilslutning til spesifikke forestillinger om verden,

skriver således Røyseng (2007:74).

Særlig anerkjente kunstnere forvalter de mest ettertraktede godene på feltet, det alle kunstnere i siste instans streber etter, altså anerkjennelse som dyktige, om ikke fremragende, kunstnere (jf. kunstnerisk anerkjennelse som symbolsk makt). Det kan utvilsomt gi dem en særskilt type karismatisk maktposisjon: De utstråler autoritet i kraft av den kunstneriske anerkjennelsen; de får tilgang til prestisjetunge kunstneriske arenaer; de får gode kritikker; de møter andektig respekt fra sitt publikum; de oppnår høyhengende priser og oppdrag; de blir etter hvert kanoniserte kunstnere som skrives inn i kunsthistorien. Det store flertall må derimot nøye seg med en mer avmektig posisjon i skyggen av de feirede kunstnerne.

To andre Bourdieu-begreper – *autonom* og *heteronom* kunst – står også sentralt i norske studier av kunst og makt (Bourdieu 1992:306-07). Men forestillingen om kunstens autonomi er også allmennteoretisk gods i mye annen kunstsosiologi og kunsthistorie (Habermas 1971; Williams 1961). Kunsthistorikeren Gunnar Danbolt (1999) skriver for eksempel om hvordan en «autonom kunstinstitusjon» med mer eller mindre autonome kunstnere, egne formidlingsarenaer og et offentlig marked vokste fram som ledd i en mer generell institusjonell differensieringsprosess på 17- og 1800-tallet. Norbert Elias (1991) har skrevet om omtrent det samme på musikkfeltet, med særskilt fokus på Mozart (som en overgangsfigur mellom en før-moderne og en moderne/autonom kunstinstitusjon). Siden den tidlige moderniteten har den autonome kunsten stått i høysetet, i den betydning at kunsten og kunstnerne ble relativt selvstendige i forhold til andre sosiale institusjoner, slik som kirken og hoffet.

Bourdieu (1992) skiller som nevnt også mellom ”autonom” og ”heteronom” kunst, eller mer presist mellom en autonom og en heteronom «pol» av kunstfeltet. Mens den autonome kunsten er selvbestemt og selvstendig – en kunst for kunstens egen skyld – er den heteronome kunsten bestemt ”utenfra”, det vil si en kunst som er infisert av andre felts verdier og logikker. Når andre formål enn de ”rent kunstneriske” får forrang på et kunstfelt, kan vi således snakke om heteronom kunst: Det vil si hvis kunst primært produseres for å skape økonomisk fortjeneste; når politiske rettferdighetshensyn får forrang ved utvelgelse av kunstnere og kunstverk (jf. hensynet til kjønnsbalanse, geografisk fordeling, økonomisk fordeling, etnisk representativitet, feiring av grunnlovsjubileet, osv.); eller når kunst blir utnyttet for å løse andre, ikke-kunstneriske formål eller problemer (jf. helseformål, næringsutvikling, lokal befolkningsvekst, osv.). Da blir kunsten ”uren”; den kunstneriske autonomien utfordres. Slik kan maktforholdet mellom den autonome kunsten og politikk og marked forrykkes. Kunsten kan bli markedsstyrt eller politisk styrt. Prinsippet om ”en armlengdes avstand” mellom politiske beslutninger og kunstneriske valg framstår da som kulturpolitikkenes prinsipielle forsvarsverk *mot* kunstnerisk heteronomi – *for* kunstens autonomi, jf. avsnitt 2.14. Kunstens relative autonomi blir samtidig et mål på kunstens relative styrke i forhold til andre samfunnsfelt.

Bourdieu (1993b) legger dessuten vekt på at kunstfeltet har en *underordnet* posisjon innenfor det store samfunnsmessige «maktfeltet», det vil si det feltet som domineres av de sosiale aktørene som har tilgang til mest kapital. I forhold til det store maktfeltet framstår kunstfeltet som *dominert*, som underordnet. Innenfor det spesifikke kunstfeltet er det de som forvalter den symbolske anerkjennelsen – det vil si de toneangivende kunstnerne, kunstkritikerne og institusjonslederne lokalisert nær den autonome polen – som dominerer, mens de «kommerse» kunstnerne og arenaer for bred og lett underholdning/lokalisert nær den heteronome polen er dominerte. Men sett fra det totale maktfeltets synsvinkel er det nærmest omvendt: Kunstfeltet er under press – er dominert av tyngre sosiale felt, jf. særlig av det økonomiske feltet (markedet, den økonomiske kapitalen). På denne bakgrunn opererer Bourdieu med to ulike prinsipper for hierarkisering innenfor kunstfeltet, en *autonom hierarkisering* basert på kunstnerisk anerkjennelse og en (nærmest omvendt) *heteronom hierarkisering* basert på markedssuksess (Bourdieu 1993:38). En forfatter som Kjell Askildsen rangerer høyt innenfor det autonome hierarkiet, mens Anne B Ragde og Jon Nesbø rangerer høyt innenfor det heteronome hierarkiet.

Norske kultursosiologiske studier av kunst og makt har også ofte tatt mer eller mindre eksplisitt utgangspunkt i Bourdieus begrep *sosial felt* (jf. Solhjell 1995; Mangset 1997a og b, 1998a og b; Røyseng 2007). «Med sosialt fält avses ett system av relationer mellan positioner besatta av specialiserade agenter och institutioner som strider om något för dem gemensamt», skriver den svenske Bourdieu-formidleren Donald Broady (1991:266).

Bourdies feltbegrep viser til et område av samfunnet som er differensiert ut, og som fungerer etter egne ”lover og regler” (Bourdieu 1993:162ff). Felt består av nettverk av over- og underordnede posisjoner som tildeles de aktørene som deltar på feltet. Tildelingen av posisjoner foregår etter feltspesifikke kriterier som varierer mellom ulike felt. Bourdieu betegner således felt som sosiale mikrokosmos,

skriver Røyseng (2007:41) i sin doktoravhandling. *Kunst* oppfattes i denne sammenheng som et eget felt. Det ble «differensiert ut» som et relativt autonomt felt på 17- og 1800-tallet (på litt ulike tidspunkt i ulike vestlige land og for ulike kunstneriske ytringer). Men graden av autonomi varierer mellom den autonome og den heteronome polen av kunstfeltet. De spesifikke gevinstene det strides om på kunstfeltet, er kunstnerisk anerkjennelse som «symbolsk kapital».

Men tåler Bourdieus teori om et relativt autonomt kunstfelt møtet med vår tids uoversiktlige og mangfoldige kunstvirkelighet? Gir det fortsatt mening å snakke om en «autonom pol» av kunstfeltet og om en hierarkisering basert på «ren» kunstnerisk anerkjennelse? Flere nyere empiriske kultursosiologiske undersøkelser kan tyde på at teorien er for skjematisk – eller iallfall at den er blitt brukt og forstått for skjematisk av seinere kunstsosiologiske epigoner. Michèle Lamont (1992) har vist at prinsippene for kulturell hierarkisering varierer mellom land, og at de bør studeres empirisk med utgangspunkt i de spesifikke kulturelle forutsetningene i de enkelte land. Studien til Bennett m.fl. av «Culture, Class, Distinction» (2009) i Storbritannia kan ses som en videreføring av en slik forståelse: Bourdieus Distinksjons-studie fra 1979 ga nok et fruktbart utgangspunkt for den nye studien. Men når en lignende studie ble gjennomført 25-30 år seinere i et annet land, fant man også at helt andre distinksjonsmekanismer gjorde seg gjeldende enn i Frankrike på 1960- og 70-tallet (jf. større vekt på forskjeller mht. kjønn, etnisitet mm). I en studie av norske kulturentreprenører – lokalisert mellom det kunstneriske og det kommersielle feltet – fant jeg og kollegaer dessuten at mange kjennetegn som ut ifra et Bourdieu-perspektiv primært skulle finnes blant «autonome» kunstnere, også kommer til syne blant mange kulturentreprenører (Mangset/Røyseng 2009): Klesdesigneren prøver selvsagt å oppnå en viss kommersiell lønnsomhet; men hun søker samtidig å unngå devaluerende kommersialitet (jf. «fornektelse av økonomien»). Hun opptrer som kunstner i den forstand at hun forsøker å ivareta en viss type estetisk autentisitet. Populærmusikeren opererer for sin del strategisk innenfor en kommersiell medievirkelighet. Men hun bruker samtidig mye energi på å ivareta sin kunstneriske «kredibilitet» (ibid.). Dermed kan en snakke om et kunstnerisk «kredibilitets»- eller kvalitetshierarki også innenfor populærmusikken. Slik kan våre studier av kunst og makt i Norge i dette prosjektet også bidra til ytterligere å prøve ut fruktbarheten til Bourdieus teorier for studier av en konkret kulturvirkelighet. Men både studiene til Lamont (1992) og Bennett m.fl. (2009) var generelle studier med vekt på kulturkonsum, smaksforskjeller og verdihierarkier. Og vår egen studie (Mangset/Røyseng 2009) beveget seg på grenseflatene mellom kunstfeltet og andre sosiale felt. Det gjenstår å se om de Bourdieu-inspirerte hierarkiseringene fortsatt gjør seg gjeldende innenfor det spesifikke kunstfeltet.

Det kan videre diskuteres om det gir mening å snakke om et helt sosialt *felts* makt/maktesløshet (in casu kunstfeltet) i forhold til andre felt (for eksempel det politiske feltet, det økonomiske feltet). Handler ikke makt om menneskers – sosiale aktørers – evne til å få sin vilje igjennom, eventuelt tross motstand? Makt på kunstfeltet handler selvsagt også om sosiale aktørers makt eller maktesløshet: Hvordan er maktforholdet mellom den smale, men anerkjente «forfatternes forfatter» og den breie, kommersielle krimforfatteren; mellom den karismatiske teatersjefen og hennes ansatte skuespillere; eller mellom den enkelte kunstinstusjon og de statlige myndigheter som finansierer hoveddelen av institusjonens virksomhet? På mikronivå handler dette om maktforhold mellom mennesker, mellom sosiale aktører. På makronivå kan det forstås som maktforhold mellom sosiale felt.

Akkurat som på andre sosiale felt gir makt seg uttrykk gjennom formelle organisasjoner og institusjoner også på kunstfeltet. Således er Kulturdepartementet, Norsk kulturråd, kunstnerorganisasjonene, kulturinstitusjonene, Norsk Teater- og Orkesterforening og Norsk Kritikerlag viktige studieobjekter for en analyse av kunst og makt. Men kanskje makt utfolder seg i mer indirekte og skjulte former på dette feltet enn på flere andre sosiale felt? Ialffall har det vært stor offentlig oppmerksomhet rundt de påstått skjulte nettverkene innenfor norsk kunstliv, nettverk som sies å

undergrave en liberal og pluralistisk kunstpolitikk⁸. Mye tyder på at vi trenger et vidt «strukturelt maktbegrep» for å gripe viktige maktforhold på kunstfeltet, jf. for eksempel Raymonde Moulin hypotese om at den internasjonale billedkunstscenen er dominert av et uformelt internasjonalt nettverk av mektige kunstskjønnere – av museumskuratorer, samlere, kritikere m.fl. – som i sum bestemmer og reproducerer kvalitetshierarkiet innenfor internasjonal billedkunst (jf. «les oligopoleurs de la connaissance», avsnitt 2.3 nedenfor og Moulin 1992). Mye tyder også på at vi trenger et slikt vidt strukturelt maktbegrep for å få grep om maktforskjellene mellom sentrum og periferi, og mellom høy og lav, i kunstlivet.

Således kan man skille analytisk mellom a) den makten kulturledere utøver i kraft av sine posisjoner i kunst- og kulturinstitusjoner (jf. direktørene i Norsk kulturråd og NTO), og b) den symbolske makten en del kulturpersonligheter innehar i kraft av anerkjent kunstnerisk skjønn (jf. sentrale kritikere og kunstnere). Skjønt de to typene maktutøvelse vil jo ofte også overlappe med hverandre (jf. den karismatiske teatersjefen (Kleppe m.fl. 2010), «den tyranniske regissøren» (Jenssen 2009), avsnitt 15).

1.5 Organisering av rapporten

I det følgende skal jeg skissere noen spesifikke problemstillinger og temaområder som illustrerer hvordan maktrelasjoner utspiller seg på kunstfeltet. Det får samtidig preg av en oppsummering av sentrale tema som norske forskere og utredere tidligere har belyst og drøftet. Studien blir mer en skissemessig problemkatalog enn en sammenhengende analyse. Følgende tema vil bli drøftet nærmere:

- Overrekuttering og ulikevektige maktforhold.
- Kunstfagkyndige portvoktere.
- Estetisk anomi og kunnskapsoligopol.
- Ikke-kunstneriske aktørers makt på kunstfeltet.
- Fornektelse av økonomien og kunstnerisk autonomi.
- Delfelt og kretsløp.
- Baumols sykdom og den utøvende kunstens relative maktesløshet.
- Korporatisme? Kunstnerorganisasjonenes makt over kunsten.
- Nyskappingsimperativet. De unge utfordrer de gamle.
- Institusjonell makt kveler kunstnerisk kreativitet?
- Sentrum-periferi. Hegemonisk sentrumsmakt på kunstfeltet.
- Lokalisering.
- Kunstens virkninger på andre sosiale felt.
- Armlengdes avstand. Kunstens autonomi utfordres av kulturpolitikken.
- Ledelse av kulturinstitusjoner.
- Kroppslig maktutøvelse i kunstinstitusjoner.
- Forbrukermakt på kunstfeltet.

⁸ Dette er nok en kritikk som tradisjonelt særlig er kommet fra høyresiden i det kulturpolitiske landskapet. Men ifølge en rekke avisoppslag for noen år siden tok også tidligere kulturminister Trond Giske (2005-2009) (AP) til orde for kamp mot overdrevent byråkrati og tendenser til «kameraderi» innenfor det norske kunststøttesystemet, jf. Dagsavisen 23.03.2006, Nationen 24.03.2006, Aftenposten 1.04.2006 og 4.04.2006 og Dagbladet 30.03.2006. Også billedkunstneren Jannik Abel «langer ut mot kameraderi» på det norske kunstfeltet, ifølge Klassekampen 19.02.2013.

- Markedsmakt, prekarisering og avmektighet.
- Kjønnsmakt på kunstfeltet.
- Staten i den litterære republikk.
- Kulturelite?
- Maktforskyvninger.

2. Ulike perspektiver på makt på kunstfeltet

2.1 Overrekruttering og ulikevektige maktforhold

Maktforhold mellom kunstnere er preget av at mange aktører er relativt avmektige fordi det er stor tilstrømning av rekrutter som konkurrerer om sterkt ettertraktede goder (kunstnerisk suksess, kunstnerisk anerkjennelse, symbolsk kapital) som er svært skjevt fordelt. Det er også stor usikkerhet om hvem som vil lykkes med en kunstnerkarriere. Dette kan bidra til ytterligere avmakt blant mange kunstnere, særlig hvis årene går uten at karrieren ”tar av”, eller uten at de greier å etablere seg varig som profesjonelle kunstnere. Mellom profesjonell og amatør er det således et ulikevektig maktforhold. De som forvalter definisjonen av kunstnerisk profesjonalitet, har viktig makt på kunstfeltet. De kan definere hvem som er innenfor, og hvem som er utenfor profesjonen (Aslaksen 2004b; Mangset 1998a).

Det har vist seg at det – iallfall i våre dager – som regel skjer en type strukturell overrekruttering til det profesjonelle kunstfeltet: Det er langt flere som strømmer til og ønsker å bli kunstnere enn det er plass til på kunstutdanningsinstitusjonene. På flere kunstområder er det likevel langt flere som slipper til og får prøve seg profesjonelt enn etterspørselen (offentlig eller privat) gir økonomisk grunnlag for (Mangset m.fl. 2010). Kunstfeltet preges således ifølge flere kulturøkonomer og -sosiologer av en ”excess supply disease” (Menger 2006). Howard Becker har beskrevet fenomenet på følgende vis:

In the present-day United States, enormous numbers of people study the arts seriously and semiseriously, taking courses, practicing difficult disciplines, devoting large amounts of time and other resources, often making substantial sacrifices and requiring them of their families and friends as well. Few of them ever become full-time professional artists. No art has sufficient resources to support economically or give sympathetic attention to all or any substantial proportion of those trainees in the way customary in the art worlds for which they are being trained (Becker 1982:52).

Menger (2006:782) skriver blant annet følgende om “the excess supply” av kunstnere: «Sociologists, economists or historians dealing with artistic labor markets have almost always referred to the oversupply of artists». Ettersom det er nesten umulig å forutse hvem som vil lykkes, tiltrekkes «altfor mange» rekrutter til disse arbeidsmarkedene. For kunstnerne/rekruttene bidrar overrekrutteringen til stor, nærmest ubønhørlig konkurranse om jobber og oppdrag – og til et presset inntektsnivå. Arbeids- og oppdragsgivere får derimot velkommen tilgang til en stor reservearmé av profesjonelle og potensielle kunstnere (ibid:784). Dette kan utvilsomt bidra til ulikevektige maktforhold mellom arbeidsgivere og arbeidstakere på kunstfeltet.

Samtidig er kunstfeltet – iallfall i vår del av verden – sterkt hierarkisk ordnet, slik at bare noen få særlig suksessrike kunstnere oppnår store ”gevinster” (først og fremst kunstnerisk anerkjennelse, men på sikt ofte også økonomiske gevinster (stipendier, priser og etter hvert markedsinntekter)), mens det store flertall må nøye seg med beskjedne gevinster (begrenset anerkjennelse, dårlig økonomi) (Menger 2006; Heian m.fl. 2008). Dette fører indirekte til store maktforskjeller kunstnere imellom.

2.2 Kunstfagkyndige portvoktere

Men det er ikke bare *kunstnere* som sitter i viktige maktposisjoner på kunstfeltet, og symbolsk kapital er ikke det eneste maktgrunnlaget. Kunstnerisk produksjon er i høy grad en kollektiv prosess, der mange både kunstfaglige og andre aktører deltar (Becker 1982): Ulike typer kunstfagkyndige *portvoktere* forvalter symbolsk kapital og velger ut hvem som skal få slippe inn på det profesjonelle kunstfeltet (jf. opptak til profesjonell kunstutdanning, prøvespill for orkestre, audition til teateroppsetninger, søknader om arbeidsstipend for yngre/nyetablerte kunstnere, osv.). De portvokterne som kontrollerer inngangsporten til det profesjonelle kunstfeltet, har altså viktig seleksjonsmakt. Kunstfagkyndige portvoktere velger dessuten ut *kunstnere* underveis i karrieren, det vil si på ulike trappetrinn av den kunstneriske seleksjonsprosessen (jf. prøvespill til orkestrene, audition eller engasjement til teater- eller operaoppsetninger, fast tilsetting ved teatre, prosjektmidler fra Kulturrådet, kunstnerisk utsmykning, arbeidsstipend og garantiinntekter fra Statens kunstnerstipend). Andre kunstfagkyndige portvoktere evaluerer og velger ut *kunstverk* som ledd i en stadig pågående kunstnerisk seleksjons- og hierarkiseringsprosess (jf. kunstkritikk i pressen, innkjøp til museer og gallerier, kanonisering av kunstnere gjennom innskriving i kunst- og/eller litteraturhistorien, osv.). Slik har kunstfagkyndige portvoktere – både etablerte kunstnere og akademikere med kunstfaglig utdanning – betydelig makt og innflytelse på den vedvarende produksjonen og reproduksjonen av det kunstneriske kvalitetshierarkiet. Seleksjonsprosessene tar mer eller mindre ulik form på forskjellige kunstfelt: Inngangsporten til statlig autorisert profesjonell teaterutdanning er svært viktig for skuespillere. De fleste kandidatene fra disse utdanningene slipper til på det profesjonelle arbeidsmarkedet etter endt utdanning. Opptak til et statlig kunstakademi gir på den andre siden langt fra noen garanti for framtidig kunstnerisk sysselsetting og suksess for billedkunstnere (jf. Mangset 2004). Slike forskjeller vil bli undersøkt nærmere i dette prosjektet.⁹

Denne typen kunstfagkyndig portvoktermakt kan ha likhetstrekk med (sosiologiske) profesjonsmonopol, slik vi kjenner dem fra flere andre samfunnsfelt (jf. legers, psykologers, prester/teologers monopol på ytelse av tjenester til særskilte klientmarkeder, Torgersen 1972; Mangset 1984): Kunstshistorikerne vil helst ha monopol på kunstkritikken; folk med musikkfaglig utdanning vil mene seg selvskrevne i prøvespillkomiteer, osv. Strid om hva som er rett kompetanse for å utøve slik portvoktermakt, kan dermed få preg av profesjonsstrid.

Inngangsporten til de profesjonelle kunstutdanningene utgjør en særlig viktig seleksjonspurt på kunstfeltet (Mangset 2004; Røyseng m. fl. 2007). Portvoktere som sitter i opptakskomiteer til slike utdanninger, er med på å avgjøre om en rekrutt i det hele tatt får sjansen til å prøve seg på å starte opp en kunstnerkarriere. Offentlige organer som fordeler økonomisk støtte til kunstprosjekter og kunstnere ("the art funding system"), utgjør også viktige seleksjonspurt. Norsk kulturråd og Statens kunstnerstipend fordeler således både symbolsk og økonomisk kapital – og påvirker dermed både kunstnerisk anerkjennelse og økonomiske levekår. Spørsmålet om slike seleksjonspurt skal befolkes av uavhengige kunstnere, kunstnerorganisasjonsrepresentanter, kulturpolitikere eller kulturbyråkrater, er samtidig spørsmål om hva som er legitime maktkilder på kunstfeltet (jf. avsnitt 2.14, om «armlengdes avstand» nedenfor).

⁹ Prosjektet «Kunst! Makt! Seleksjon og forhandling i norsk kunstliv».

2.3 Estetisk anomi og kunnskapsoligopol

På enkelte kunstfelt er dessuten de kunstfaglige kvalitetskriteriene som de kunstsakkyndige portvokterne bedømmer ut ifra, etter hvert blitt mer uklare og omstridte. Mens fagfolk på musikk- og scenekunstmrådet for en stor del fortsatt kan forholde seg til noen intersubjektivt gjenkjennbare faglige kvalitetskriterier, er slike kriterier mindre klart definerbare innenfor deler av samtidens billedkunst. Dette avspeiler igjen en utvikling innenfor billedkunsten særskilt (siden Duchamps¹⁰), der *konteksten* mer og mer har fått forrang framfor *kunstverket* og den tradisjonelle billedkunstfaglige *håndverkskompetansen*. Moulin (1992) hevder således at det rår en type "estetisk anomi" på billedkunstfeltet. Det blir dermed vanskelig – både for de fagkyndige og for det kunstinteresserte publikum – å avkode skillet mellom "gode" og "dårlige" billedkunstverk. Men Moulin peker likevel på at et begrenset antall internasjonale eksperter i praksis tilkjennes en slik kompetanse. De utgjør et internasjonalt nettverk av portvoktere – "et musealt oligopol" eller et kunnskapsoligopol¹¹, ifølge Moulin (1992:66). Og nettopp fordi det er så stor usikkerhet om kvalitetskriteriene på billedkunstfeltet, får disse portvokterne særskilt stor makt. Det er uformelle nettverk og informasjon som binder dem sammen (ibid., Mangset 1996).

Usikkerheten om kunstneriske kvalitetskriterier gir økt makt til aktører og institusjoner *omkring* kunstverket. Etter Duchamps er det i høyere grad enn før kunstverkets plassering innenfor en kunstnerisk kontekst som avgjør om verket skal defineres som "kunst". Dermed blir selve kunstinstitusjonen som fysisk, organisatorisk og diskursiv ramme viktigere – og fagpersonale med sentrale posisjoner innenfor disse institusjonene får avgjørende makt (jf. konservatorer, gallerister, osv.). Kuratorene – i denne sammenhengen kunstsakkyndige fagfolk som organiserer kunstutstillinger – får dermed økt definisjonsmakt. Måten disse fagfolkene snakker om kunst på, får økt vekt. Dag Solhjell (2006) har således kalt sin bok om norsk billedkunstpolitikk fra 1980 til 2006 for "Kuratorene kommer". Her peker han blant annet på at «[d]agens kuratorer opptre mer som selvstendige, kreative fagsubjekter, som tar et personlig ansvar for de valg utstillingen består av, og for de historier som da fortelles» (ibid. 2006:149-50). Hvor sterkt slik kuratormakt gjør seg gjeldende på den norske kunstscenen i dag, kan imidlertid diskuteres. Men med etableringen av OCA (Office for Contemporary Art Norway) i 2001 kom kuratorene til å spille en større rolle enn før. Antropologen Odd Are Berkaak skrev følgende i en evaluering av OCA fra 2004:

Av de instrumentelle delmålene 1- 7, ser vi at det først og fremst er den aktiviteten som i OCAs virksomhet samles under begrepet *diskursprogram* som er nytt. Her ligger det flere elementer som har å gjøre med institusjonens posisjonering i samtidskunstfeltet. For det første indikerer det en bevegelse over mot en øket verbalisering av kunstformidlingen og selve kunstopplevelsen. For det andre indikerer det en øket vektlegging av kuratorens rolle. Det er en oppfordring til intellektualisering og refleksjon omkring kunstprosessen som innebærer en endret relasjon mellom kurator og kunstner som jevnbyrdige deltakere i en produksjonsprosess. Som sådan er det et uttrykk for 90-talls generasjonen i samtidskunsten. Den vender seg bl.a. mot den maktposisjonen som har ligget hos direktører og kuratorer innenfor den tradisjonelle institusjonalismen (Berkaak 2004:7).

¹⁰ Den institusjonelle kunstteorien legger vekt på at kunstverkets kvalitet ikke ligger i verket selv, men i relasjonen verket har til sine kunstneriske omgivelser (dvs. til "an existing art world", Becker 1982:146; Danto 1964; Dickie 1975). Denne teorien refererer ofte til den franske billedkunstneren Marcel Duchamp (1887-1968), som i 1917 stilte ut et urinal ("Fountain") i et kunstmuseum. Satt inn i en kunstinstitusjonell sammenheng kunne også dette "banale" masseproduserte objektet vurderes som kunst.

¹¹ Oligopol er "den tilstand som hersker på et marked når den overveiende del av tilbudet kommer fra noen få store foretak", ifølge Store Norske Leksikon.

Også kulturviteren Siri Siger finner, i en masteroppgave fra 2004, at opprettelsen av OCA er et uttrykk for at en «ny kuratorgenerasjon» vokser fram på billedkunstfeltet i Norge (Siger 2004:90). Og i en utredning fra 1990-tallet om Norges kultursamarbeid med utlandet fant jeg selv at «det individualistiske og elitære ‘impresario-/kuratorkretsløpet’ var på offensiven» på bekostning av utenriks-diplomatiske og kulturdemokratiske formidlingsstrategier (Mangset 1997a:146). På de internasjonale kunstfeltene bidrar kuratorer, kritikere og andre kunstsakkyndige portvoktere til å skape og gjenskape et hierarki av kunstneriske bekreftelsesinstanser (Mangset 1997a). Dette hierarkiet

deltar i utarbeidelsen av en rangorden over estetiske verdier, og utgjør de obligatoriske etappene på en kunstnerisk karriere, fra den dobbelte synsvinkelen av berømmelsen til opphavsmannen og prisen på verkene,

skriver Moulin (1992:61) med særlig henblikk på det internasjonale billedkunstfeltet. Ifølge mange av våre informanter fins det tilsvarende hierarkier av kunstneriske arenaer og konsekrasjonsinstanser på andre kunstfelt, slik som musikkfeltet. Her kan man snakke om ulike internasjonale «divisjoner», «serier» og «nettverk», «arenaer» og «agenter» med svært ulik kunstnerisk status (og makt) (Mangset 1997a). Documenta i Kassel, som arrangeres hvert femte år, regnes ofte som den viktigste billedkunstmønstringen i verden. Til hver mønstring utpekes det en kunstnerisk leder, en kurator. Ut ifra det perspektivet jeg har skissert foran, er den kunstneriske lederen for Documenta således en av de mektigste lederne innenfor den internasjonale kunstverdenen.¹²

Alt i alt ser det ut til at det har skjedd en maktforskyvning fra kunstner til kurator innenfor dagens samtidskunstfelt. Det er iallfall en hypotese verdt ytterligere undersøkelser. Kuratorer og andre kunstsakkyndige portvoktere spiller en avgjørende rolle når det gjelder å skape og opprettholde internasjonale kunstneriske anerkjennelseshierarkier.

2.4 Ikke-kunstneriske aktørers makt på kunstfeltet

I tillegg er flere andre aktører innenfor kunstfeltet i posisjon til å påvirke den kunstneriske produksjons- og formidlingsprosessen: Aktører som i hovedsak forvalter andre typer kompetanse enn den kunstfaglige – for eksempel økonomer, jurister og markedsførere – kan øve betydelig innflytelse på kunstnere og kulturinstitusjoner, for eksempel i institusjonsteatre og orkestre (Røyseng 2007). Mye tyder på at slike ikke-kunstneriske aktører påvirker den kunstneriske produksjons- og formidlingsprosessen mer i dag enn tidligere. En kan også se det slik at disse ikke-kunstneriske aktørene formidler et påtrykk på den autonome kunsten fra andre, ikke-kunstneriske felt (det politiske, det økonomiske), og at et økt antall av slike aktører i kunstinstusjoner illustrerer at den autonome kunsten er under press. Røyseng (2007) har således pekt på at både kunstnere og kulturpolitikforskere lenge har gitt uttrykk for bekymring for at kunstens autonomi står for fall på grunn av påtrykk fra nyliberal instrumentalisme¹³.

¹² "Artistic Director" for Documenta 2012 var amerikanske Carolyn Christov-Bakargiev, som for øvrig også holdt hovedforedrag på Norsk kulturråds årskonferanse 2012.

¹³ «Nyliberal instrumentalisme» kan høres som en selvmotsigelse. Men det viser til en idé om at styringsformer lånt fra det private marked blir overført til offentlig styring, jf. særlig New Public Management.

Dette er for så vidt en bekymring som samstemmer med Webers (1971) klassiske bekymring over en tiltakende "avfortrylling" av verden under moderniteten. I hvilken grad trenger instrumentell rasjonalitet seg inn på den autonome kunstens enemerker i våre dager? Det er en stor diskusjon som ikke kan gis et enkelt og entydig svar. Det er likevel grunn til å merke seg Røysengs (2007:246-47) funn i en doktoravhandling om "forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse" ved Det Norske Teatret:

I denne avhandlingen har jeg snudd bekymringene over økonomiens mulige underminering av kunsten på hodet og tolket den betydelige energien som brukes til å advare mot markedstenkingens og de økonomisk-administrative perspektivenes mulige overmakt, som et uttrykk for kunstens motstandskraft. For kanskje er det ikke de mest høylytte motstemmene som forteller mest om hvor skoen trykker? Kanskje kan de sterkeste motstemmene snarere tolkes som et uttrykk for at kunsten støter fra seg logikkene som er forbundet med markedet og de økonomisk-administrative metodene? De mest åpenbare anslagene mot forestillingen om kunstens autonomi produserer så å si umiddelbar motmakt, og dette vitner om styrken i kunstens selvforståelse.

Her er det liten støtte å hente til forestillingen om at økonomisk-administrative logikker koloniserer den autonome kunsten. Røyseng tilkjenner tvert om kunsten betydelig motstandskraft mot å bli invadert av andre feltlogikker.

En undersøkelse som jeg og to kollegaer har gjort av to utøvende norske kunstinstitusjoner – et symfoniorkester og et (annet) institusjonsteater – gir en viss støtte til Røysengs funn ved Det Norske Teatret (Kleppe m.fl. 2010; Mangset m.fl. 2012). Den såkalte "styringsdialogen" mellom institusjonene og departementet kan i utgangspunktet ses som en utfordring til institusjonenes kunstneriske autonomi. Gjennom styringsdialogen kan man tenke seg at det legges et politisk og/eller økonomisk press på institusjonen, som innskrenker det kunstneriske handlingsrommet¹⁴. Men våre intervjuer ved et annet større norsk teater gir begrenset støtte til en slik bekymring. I rapporten konkluderer vi med at:

Også ved Teateret [det vil si det angjeldende institusjonsteateret] gjelder antakelig normen om at "[ø]konomiske vurderinger må (...) holdes utenfor den kunstneriske skaperprosessen" (Røyseng 2007:185). – Når vi spør han om det eksisterer noen styringsdialog mellom staten og Teateret, forteller Nils Tore [det vil si den anonymiserte teatersjefen]:
Ja, altså gjennom styret og generalforsamlingen så er det for så vidt det. Men det er vel, det er ingen direkte. De går aldri direkte inn og setter i gang eller stopper ting. Men vi rapporterer jo til dem hva vi holder på med, og vi prøver jo "å gjøre oss fine" for dem på en eller annen måte" (Kleppe m.fl. 2010:157).

Her virker det nærmest som styringsdialogen er blitt rituell – at den har hatt liten substansiell betydning. Studien gir dermed bare begrenset støtte til forestillingen om at dette teaterets kunstneriske autonomi er truet på grunn av økt byråkratisering og målstyring. Kunsten (teatret) ser altså i denne sammenhengen ikke ut til å være helt maktesløs.

¹⁴ Jf. blant annet spørsmål og svar om styringsdialog/armlengdes avstand i spørretimen i Stortinget, 12. mars, 2012.

2.5 Fornektelse av økonomien og kunstnerisk autonomi

Som nevnt foran kan kunstfeltet som sosialt felt oppfattes som «relativt autonomt» i forhold til andre sosiale felt, som det politiske og det økonomiske feltet. Innenfor Bourdieu-tradisjonen skiller man som før nevnt mellom en autonom og en heteronom pol av kunstfeltet. Den heteronome polen omfatter da kunstnere, kunstinstusjoner og kunstytringer som er sterkt influert av andre sosiale felts verdier og logikker (jf. politikkenes fordelings- og rettferdighetslogikk, markedets jakt på fortjeneste, osv.). Men kunstfeltet som helhet oppfattes ofte som svakt og utsatt – i stadig fare for å bli invadert av andre felts verdier og logikker. Den autonome kunsten (det vil si de aktører og institusjoner som representerer den) prøver imidlertid å forsvare seg mot slike ”angrep” fra andre sosiale felt: Innenfor det norske kunstfeltet er det fortsatt en utpreget skepsis mot instrumentell bruk av kunst. Kulturpolitisk legger man gjerne vekt på kunstens «egenverdi». Aktører på kunstfeltet er tilbøyelig til å holde fast ved at kunsten ikke trenger noen ekstern instrumentell begrunnelse. Det er fortsatt ”kunst for kunstens egen skyld” som skal gjelde innenfor den autonome delen (polen) av det norske kunstfeltet. Her gjelder derfor ikke økonomiens generelle ”lover”. Det er snarere en ”omvendt økonomi” eller den økonomiske verden ”snudd på hodet” som gjelder. Bourdieu (1996:96-97) skriver således:

Oppkomsten av et kunstnerisk eller litterært felt er som en speilvendning av den gradvise framveksten av en økonomisk verden, for i dette feltet er markedets positive sanksjoner enten uten betydning eller til og med ansett som negative. (...) En bestseller anerkjennes ikke automatisk som et legitimt verk, og kommersiell suksess kan til og med ha verdi som en fordømmelse. (...) Denne forståelsen av kunsten (som i dag taper terreng etter hvert som feltene for kulturell produksjon mister sin selvstendighet) er sammen med ideen om den rene kunstneren, som ikke har noe annet mål enn kunsten og er likeglad med markedets sanksjoner, med offisiell anerkjennelse, med suksess, blitt funnet opp litt etter litt, etter hvert som det ble innstiftet en helt egen sosial verden, en øy i interessenes osean, hvor økonomisk mislykkethet kunne forbindes med en form for vellykkethet, eller i det minste ikke alltid framtre som en ubotelig mislykkethet.

Abbing (2002:44) slår for sin del fast at ”[t]he market devalues art”, og ”[i]n order to maintain their high status the arts reject commercial values and deny the economy” (ibid.:48).

Men er det fortsatt slik at kunsten avviser økonomien i dagens seinmoderne virkelighet? Vi kan se det som uttrykk for den autonome kunstens styrke (makt) hvis den greier å motstå ”trykket” fra markedet. I flere nordiske kunstsosiologiske undersøkelser har det vist seg at det fortsatt er sterke tendenser til ”fornektelse av økonomien” blant kunstnere på flere kunstområder (Mangset 2004; Røyseng m.fl. 2007; Mangset/Røyseng 2009; Gustavsson/Börjesson/Edling 2012). Tilbøyeligheten til å ”fornekte økonomien” kan ses som en tilslutning til den karismatiske kunstideologien og som et forsvar for kunstens autonomi – og dermed dens styrke i forhold til andre samfunnsfelt.

Men det er også en viss støtte å hente i foreliggende undersøkelser (jf. blant annet Mangset 2004; Mangset/Røyseng 2009) for at denne forståelsen av kunsten ”i dag taper terreng etter hvert som feltene for kulturell produksjon mister sin selvstendighet”, jf. Bourdieu (1996) i sitatet foran. Samtidig viser noen undersøkelser at også underholdningsartister og/eller kulturentreprenører tenderer mot å «fornekte økonomien». De legger vekt på å forvalte grensen mellom legitim og illegitim kommers (Mangset/Røyseng 2009).

2.6 Delfelt og kretsløp

Pierre Bourdieu (1992) har – i forlengelsen av teorien om et autonomt og et heteronomt delfelt av kunstfeltet – lansert ideen om to mer eller mindre separate formidlingssystemer eller produksjonsfelt på kunstfelt, nemlig ”feltet for begrenset produksjon” og ”feltet for storskalaproduksjon”. Det første knytter han til ”den høye kunsten”, ”den klassiske musikken”, ”den seriøse skjønnlitteraturen” osv. På dette delfeltet konkurreres det primært om symbolske gevinster, mens de økonomiske gevinstene blir fornektet. Feltet for storskalaproduksjon omfatter derimot masse- eller populærkultur, det vil ofte si kulturytringer som støttes opp av en mektig kulturindustri (Johnson 1993:15).

Det er nærliggende å se Bourdieus teori om to under- eller delfelt av kunstproduksjonen i sammenheng med litteratursosiologen Robert Escarpits noe eldre teori om to litterære kretsløp¹⁵. Escarpit publiserte sin banebrytende bok ”Sociologie de la littérature” alt i 1958 (norsk utgave 1971). Han skilte her mellom et ”dannet kretsløp” for distribusjon av litteratur, dominert av seriøse bokhandlere, etablerte forlag, kvalitetslitteratur, en skolert kritikk og en litterært ”dannet” leserkrets, og et ”populært kretsløp”, dominert av tobakksforretninger, avis kiosker, triviallitteratur/hjerteromaner – og en folkelig leserkrets. Mellom disse to distribusjonssystemene var det nok så tette skott. Men Escarpit pekte også på at ”blokkadebrytere” iblant kunne bryte ut av sitt kretsløp og gjøre suksess innenfor det andre kretsløpet. Her spilte billigbøkene (jf. Penguin etc.) åpenbart en rolle. Noen forfattere og bøker – slik som Simenon og Maigret-bøkene – kunne dessuten forene litterære og populære kvaliteter. De hadde således et fotfeste i begge kretsløp.

Escarpit lanserte sin teori alt på 1950-tallet, og det har skjedd store endringer på det litterære feltet siden da. Det kan dessuten diskuteres om Escarpits «franske» teori er/var særlig relevant for det norske litterære feltet. Escarpit har likevel inspirert en lang rekke nordiske litteratursosiologer til videre studier av teorien om litterære kretsløp, jf. Furuland 1970; Rosengren/Thavenius 1970; Escarpit/Hertel 1972; Noreng 1974; Mangset 1976; Andreassen 1992/2006; Danielsen 1995 og Naper 2007). Flere av de som har tatt utgangspunkt i Escarpits kretsløpsteori seinere, har pekt på at den må modifiseres betydelig for å fange opp endringer som har skjedd på det litterære feltet i de seinere år (jf. for eksempel medieforskeren Espen Ytrebergs begrep ”middelkultur”, som blant annet fanger opp viktige endringer på det litterære feltet, Ytreberg 2004). En typologi som er beslektet med Escarpits – teorien om en sosialt bestemt ”elaborert” og en ”begrenset” språklig kode – ble tidlig på 1970-tallet lansert av den britiske lingvisten og utdannings sosiologen Basil Bernstein (1974).

Det er ingen tvil om at alle disse kretsløp og/eller klassespråk teoriene bygde på forestillinger om ulikevektige maktforhold mellom ”høy-” og ”lavkultur” (for eksempel kanonisert litteratur versus triviallitteratur¹⁶). Det er også grunn til å merke seg at Bourdieu knapt refererer til ”forløperen” Escarpit – unntatt for polemiske formål (Bourdieu 1992:322).

¹⁵ Det kan med rette hevdes at begrepene «felt» og «kretsløp» er forskjellige – og ikke bør brukes om hverandre. Et felt i Bourdieus betydning betegner, som beskrevet foran, et system av relasjoner mellom posisjoner befolket av sosiale aktører/agenter som strides om noen felles «gevinster» (Broady 1991). Et kretsløp betegner på den andre siden et kommunikasjonssystem, gjerne med sendere, formidlingskanaler, mottakere mm. (Furuland 1970). Men det må være rimelig å si at et «kretsløp» kan være knyttet til et spesifikt «delfelt», slik blant andre Solhjell (1995) gjør.

¹⁶ Mot dette kan det kanskje hevdes at serieforfatterne Margit Sandemo og Frid Ingulstad har mer «litterær kapital» enn de smalere, men litterært mer anerkjente forfatterne Kjell Askildsen og Dag Solstad. Men trass i de to førstnevntes markedssuksess er det rimelig å si at de to sistnevnte har mer «symbolsk kapital» innenfor kunstfeltet.

Den norske kunstsosiologen Dag Solhjell (1995¹⁷) har, med utgangspunkt i Bourdieus (1992) skille mellom ”feltet for storskalaproduksjon” og ”feltet for begrenset produksjon”, lansert en typologi for *tre* delfelt eller kretsløp på billedkunstfeltet: (1) Det *eksklusive* kretsløpet kjennetegnes ved at porten inn, både for kunstnere og publikum, er trang, og at det bare er de symbolske belønningene som teller. Solhjells kretsløpsteori henter inspirasjon både fra Bourdieus feltteori, Escarpits kretsløpsteori og ferskere kultursosiologiske studier av det solidariske og korporative norske kunstfeltet. Solhjells eksklusive kretsløp befinner seg nær den autonome polen i Bourdieus modell av kunstfeltet, og samsvarer mer eller mindre med hans delfelt for begrenset produksjon. (2) Innenfor det *kommersielle* kretsløpet er det derimot primært de økonomiske belønningene som teller; her produseres kunstneriske artefakter først og fremst med sikte på økonomisk fortjeneste (jf. triviallitteratur, populærmusikk, rammemakerkunst). Dette kretsløpet samsvarer med Bourdieus delfelt for storskalaproduksjon. (3) Men i tillegg innfører Solhjell et tredje, mer ”norsk” kretsløp, som han kaller ”det inklusive kretsløpet”. Her er det i mindre grad estetiske og høyere grad sosiale og politiske kriterier for utvelgelse som teller: Det kan dreie seg om nasjonalitet, bosted, medlemskap, teknikk, kjønn, alder, karrieretrinn osv., ifølge Solhjell (1995:28). Innenfor dette kretsløpet erstattes altså estetiske kvalitetskriterier langt på vei av politiske og sosiale rettferdighetskriterier for utvelgelse og tildeling av kulturstøtte. Kunstnerorganisasjoner og kulturpolitiske myndigheter har stor innflytelse innenfor dette delfeltet eller kretsløpet. Det er nettopp dette som gjør at man kan snakke om et ”heteronomt” delfelt. Det kan argumenteres for at den relative styrken til det inklusive kretsløpet – eller til den politiske kapitalen – reflekterer den autonome kunstens relativt svake stilling i norsk politikk og kultur. I alle tilfelle reflekterer relasjonene mellom disse kretsløpene/delfeltene maktforholdet mellom autonom kunst og andre sosiale felt i Norge.

Solhjells kretsløpstypologi har fått betydelig gjennomslag både blant kulturforskere og kulturfeltaktører i Norge. Den har imidlertid ikke vært utsatt for systematisk empirisk prøving. Det som særlig har vakt oppmerksomhet, er ideen om at det norske (og kanskje nordiske) kunstfeltet – i tillegg til et eksklusivt og et kommersielt kretsløp – kjennetegnes ved et særskilt «inkludert» kretsløp, der kulturdemokratiske, solidariske, egalitære og «politiske» verdier har fått særskilt stort gjennomslag. De forholdsvise sterke kunstnerorganisasjonene og den velferdsorienterte kunstnerpolitikken i Norden kan ses som uttrykk for at de fins et slikt særskilt «kretsløp» eller «delfelt» i disse landene. Hvor fruktbar denne typologien er, bør kunne belyses gjennom videre faglige diskusjoner og empirisk forskning.

En samtale som den norske forskeren Bjørn Nic. Kvalsvik hadde med Pierre Bourdieu tidlig på 1990-tallet, kan imidlertid tolkes som en støtte til Solhjells perspektiv:

Ein komparativ sosiologi bør nettopp kunne sjå og skildre dei nasjonale konfigurasjonane, strukturane i kapitaltypane. Ein bør kanskje leggje til at det for visse samfunn er slik at dei formene kapitalen får, er knytte til den historiske tradisjonen på spesielle måtar. Såleis trur eg til dømes at ein for dei nordiske landa, på liknande måte som for visse land innafor det tidlegare sovjetiske imperiet – sjølv sagt med store ulikskapar! – i tillegg til dei kapitaltypane som eg har avdekt i Frankrike, også bør ta omsyn til noko som ein kunne kalle «politisk kapital». Den politiske kapitalen har sine egne former for akkumulasjon og overføring, til dømes ved medlemskap i eit politisk parti, i fagforeningar, deltaking i alle desse organisasjonsformene som er karakteristiske for sosialdemokratiet (Bourdieu/Wacquant 1993:246-47).

¹⁷ Analysen videreføres og utdypes i Solhjell/Øien 2012.

Det må være rimelig å si at Bourdieu her advarer mot å overføre begreper og kategorier som har vist seg fruktbare for analyse av Frankrike, mekanisk til en nordisk virkelighet. Kanskje styrken til en særskilt sosialdemokratisk «politisk kapital» gir andre kapitalkonfigurasjoner i Norden enn i Frankrike? Det er vel nettopp slike nordiske særtrekk Solhjell har prøvd å fange ved hjelp av sine begreper om «politisk kapital» og «inkludert kretsløp» (Solhjell 1995:28-31). Hvor godt han med dette treffer den norske kunstvirkeligheten, må kunne belyses gjennom videre forskning.

2.7 Baumols sykdom og den utøvende kunstens relative maktesløshet

Det er flere faktorer som har bidratt til å svekke kunstfeltets autonomi i det moderne samfunn. I sitt grunnleggende kulturøkonomiske verk "Performing arts – the economic dilemma" (1966) pekte Baumol og Bowen på at utøvende kunstinstitusjoner (institusjonsteatre, orkestre, operahus) i løpet av 1900-tallet ble stadig mer avhengige av offentlig eller privat støtte for å kunne videreføre sin kunstneriske produksjon. Andelen egeninntekter (det vil særlig si billettinntekter) av totalt driftsbudsjett har tendensielt falt kraftig i utøvende kulturinstitusjoner i hele den vestlige verden. Den norske økonomen Bjørn Egeland (1974:272) har for eksempel vist at "selvdekningsgraden" til Den Nationale Scene i Bergen falt fra 80-90 % rundt 1920 til 25-30 % rundt 1970. Det er denne tendensen som i kulturøkonomisk og kulturpolitisk litteratur blir betegnet som "Baumols sykdom". Tilsvarende endringer har gjort seg gjeldende innenfor de utøvende kunstarter i de fleste – om ikke alle – industrialiserte land (Baumol/Bowen 1966; Montias 1986).

Drivkreftene bak Baumols sykdom var 1) den generelle reallønnsøkningen vestlige land har hatt i løpet av 1900-tallet, og 2) den parallelle teknologiske rasjonaliseringen som har skjedd i næringslivet generelt. De utøvende kunstarter har også langt på vei nytt godt av den generelle reallønnsveksten. Men de har ikke – til forskjell fra mye av det øvrige næringsliv – kunnet "rasjonalisere vekk" store deler av det menneskelige arbeidet fra produksjonen. Antallet skuespillerroller i Peer Gynt er det samme i dag som i 1900. Og den kunstneriske bemanningen i symfoniorkestrene har snarere økt enn blitt redusert. Kunstproduksjon i utøvende kunstinstitusjoner har altså i liten grad latt seg rasjonalisere teknologisk.¹⁸ Lønnsutgiftene utgjør dermed en stadig økende andel av de utøvende kunstinstitusjonenes budsjetter. Det påfølgende "inntektsgapet" må fylles på en eller annen måte om disse institusjonene skal overleve¹⁹. I de fleste vesteuropeiske land er det offentlige myndigheter som tar hovedansvaret for å fylle inntektsgapet. I den angloamerikanske verden – især i USA – oppnår imidlertid slike institusjoner ofte en del høyere inntekter fra markedet. Men også i USA må de ha hjelp utenfra til å fylle inntektsgapet. Her er det særlig private givere som trår til og fyller inntektsgapet med "donasjoner" (Baumol/Bowen 1966; Mangset 1995; Montias 1986). I dagens Norge dekker de fleste større utøvende kunstinstitusjoner ikke mer enn 5-30 % av driftsbudsjettet ved hjelp av egeninntekter (i hovedsak billettinntekter). Det resterende inntektsga-

¹⁸ Det forhindrer selvsagt ikke at det har skjedd teknologisk rasjonalisering innenfor særskilte funksjoner innen den utøvende kunstproduksjonen, for eksempel lyssetting. Dessuten gir formidling via massemedier utøvende kunstinstitusjoner muligheter til utvidet publikumsoppslutning og økte inntekter.

¹⁹ Men Baumol og Bowen (1966:377) stiller også det retoriske spørsmålet om disse institusjonene fortjener å overleve, så lenge de ikke kan dekke driften ved inntekter fra markedet: "Might it not argue (...) that live performance is an obsolete vestige of a handicraft economy which deserves no public assistance precisely because effective demand for it is inadequate?"

pet fylles stort sett av offentlig støtte – gjerne fra 70 % til 95 % av driftsbudsjettet. Sponsorinntekter og gaver utgjør ofte under 1 %, sjelden over 5 % av driftsbudsjettet.²⁰

Disse kulturøkonomiske realitetene illustrerer at det utøvende kunstfeltets autonomi er blitt stadig mer utfordret utenfra. De utøvende institusjonenes økonomiske overlevelse avhenger i høy grad av eksterne støttespillere, enten offentlige myndigheter, private givere eller sponsorer. Men de eksterne støttespillere kan selvsagt sette inn *føringer* og stille *krav* som står i motsetning til de rent kunstneriske kvalitetskravene: Offentlige myndigheter påvirker kunstinstitusjonene gjennom målstyring og ytelsesindikatorer; private sponsorer forventer å oppnå kommersiell effekt av sponsingen.

Slik kan politiske og kommersielle logikker invadere det kunstneriske feltet, og maktforholdet mellom kunstfeltet og andre felt forrykkes. På 1980-tallet krevde norske myndigheter at teatrene skulle øke sine egeninntekter. Spørsmålet ble tatt opp alt i kulturmeldingen til AP-kirke- og undervisningsminister Førde fra 1981: ”I den vanskelege økonomiske situasjonen vi er i, er det klart ønskeleg at kulturinstitusjonane dekkjer ein noko større del av sine driftsbudsjett ved eigne inntekter” (KUD 1981:54). Forslaget ble blant annet begrunnet med at ”det er mykje som tyder på at billettprisane har vore overvurderte som kulturpolitisk verkemiddel i sosial samanheng” (ibid.:53). Forslaget ble fulgt opp i den etterfølgende tilleggsmeldingen fra kulturminister Langslet (H) (KVD 1983:22). Dette medførte da også en noe synkende subsidieandel og en noe økende egeninntektsandel til driften av norske teatre (særlig de «gamle» teatrene) fra 1980-tallet og framover (Løyland/Ringstad 2002:64). I de seinere årene har Kulturdepartementet blant annet krevd at kulturinstitusjonene skal yte økt innsats for inkludering og mangfold i sitt strategi- og programarbeid (Kulturdepartementet 2011a). Slik påvirkning skjer blant annet gjennom en såkalt ”styringsdialog” mellom departementet og kulturinstitusjonen. I denne sammenhengen står kulturpolitisk styring et stykke på vei *mot* kunstnerisk autonomi.

Men det er grunn til å merke seg at offentlige myndigheter har langt sterkere økonomisk maktgrunnlag for påvirkning på norske kunstinstitusjoner enn private sponsorer har. Som vi alt har sett, er private sponsormidler til NTO-institusjoner²¹ oftest minimale sammenlignet med den offentlige støtten.

Teorien om Baumols sykdom aktualiserer også et annet perspektiv på kunstens stilling i det moderne teknologisk avanserte mediasamfunnet: Er levende kunstforestillinger blitt ”an obsolete vestige of a handicraft economy” (jf. sitatet i fotnote 19 foran, Baumol/Bowen 1966:377)? Eller sagt på en annen måte: Er tradisjonelle kunstytringer i ferd med å bli del av en marginal, foreldet og relativt maktesløs subkultur i den seinmoderne mediealderen, der helt andre og nyere kulturuttrykk dominerer folks kulturkonsum? Dette er et spørsmål som det åpenbart er grunn til å reise innenfor et forskningsprosjekt om kunst og makt. Det utfordrer samtidig definisjonen av hva som faller innenfor kunstbegrepet.

Før jeg avslutter avsnittet om Baumols sykdom, må det imidlertid nevnes at det har pågått en omfattende kulturøkonomisk debatt om holdbarheten og rekkevidden av denne teorien (jf. Ringstad 2005a). Holder den hvis den blir utsatt for konkret empirisk prøving mot utviklingstrekk ved norske teatre og orkestre i dag? Ringstad sier – i sin innføringsbok i kulturøkonomi – på den ene siden at ”[s]å lenge vi holder oss til tradisjonell scenekunst, kan Baumols sykdom utvilsomt ha noe

²⁰ Jf. notat fra 2007 utarbeidet av Silje Thingstad for Norsk Teater- og Orkesterforening (NTO), basert på Statsbudsjettet.

²¹ Dvs. medlemmer av Norsk teater- og orkesterforening (NTO).

for seg” (ibid.: 52). På den andre siden konkluderer Ringstad – på bakgrunn av en studie av norske institusjonsteatre i perioden 1972-1999 – med at ”Baumols sykdom synes ikke å være noe stort problem for norske institusjonsteatre i den perioden vi har studert” (ibid.: 57). Mye tyder imidlertid på at denne teorien har størst forklaringskraft når det gjelder endringer i kulturinstitusjoners økonomi på første halvdel av 1900-tallet.

Teorien om Baumols sykdom illustrerer at den utøvende kunsten – som på grunn av teknologiske og økonomiske endringsprosesser på 1900-tallet ble mer og mer avhengig av ekstern økonomisk støtte – også ble mer sårbar for påvirkning fra andre samfunnsfelt: Med statlig støtte kunne det følge krav om økte egeninntekter, innsats for integrasjon av minoriteter eller pålegg om flere forestillinger for barn og unge. Med privat sponsorstøtte kunne det følge krav om kommersiell profilering av støttegiveren under markedsføring og/eller forestillinger. Sett fra dette perspektivet er de utøvende kunstinstitusjonene blitt mer sårbare – eller avmektige – for eksternt press. I hvilken grad det generelt sett er rett å si at de er blitt mer avmektige, er imidlertid et åpent empirisk spørsmål, jf. avsnitt 2.10, om institusjonell makt nedenfor.

2.8 Korporatisme? Kunstnerorganisasjonenes makt over kunsten

Nordisk kunst- og kunstnerpolitikk er preget av ganske sterk offentlig politisk styring, kombinert med relativt sterke kunstnerorganisasjoner (Heikkinen 2003; Mangset m.fl. 2008). Kunstnerorganisasjoner har selvsagt en udiskutabelt legitim funksjon som forsvarere og talerør for sine medlemmers faglige og økonomiske interesser (jf. forvaltning av kollektive rettigheter, forsvar for gode tilsetningsvilkår ved kunstinstitusjoner, utforming og omfang av statlig kunststøtte mm). Men i et kulturpolitisk system der politiske myndigheter og kunstnerorganisasjoner har stor påvirkning på kvalitetsdommer på kunstfeltet (tildeling av anerkjennelse og støtte), kan den autonome kunsten komme under tilsvarende press, tape autonomi og bli nokså avmektig. På grunn av det tette samarbeidet mellom statlige kulturmyndigheter og relativt sterke kunstnerorganisasjoner har nordisk kunst- og kunstnerpolitikk ofte blitt betegnet som korporativ (Mangset 1995; Heikkinen 2003; Dahl/Helseth 2006; Mangset m.fl. 2008). Men hva mener vi med korporatisme i denne sammenhengen? Hensikten med å bruke dette begrepet er ikke å skandalisere norsk kulturpolitikk ved å gi assosiasjoner til korporatismen i det fascistiske Italia. Jeg prøver her i stedet å bruke dette begrepet som et analytisk statsvitenskapelig begrep. Østerud (1995:82) peker således på at

[d]en liberale korporatismen betyr at et mangfold av interesseorganisasjoner deltar på ulike plan i offentlige råd og vedtaksorganer. Denne formen er ikke opprettet gjennom autoritært dekret, men er snarere vokst frem gjennom frivillig deltakelse, gjennom krav nedenfra eller in-
vitasjon ovenfra, gjennom koblinger og sammenslutninger på tvers av organisasjonsgrensene.

Korporatismen kan således betraktes som en viktig bærebjelke i den nordiske velferdsmodellen. Men den representerer også en makt- og demokratiutfordring, i vårt tilfelle på kunstfeltet. Østerud (1995: 82-83) peker således også på at:

Korporatisme som interesserepresentasjon i forvaltningen innebærer at skillet mellom offentlig og privat viskes ut. Korporativisering er utviklingen mot en slags symbiose hvor offentlige og private organer smelter sammen. Offentlige myndigheter deltar i maktkampen og spillet mellom interessegrupper, og interessegruppene koloniserer deler av det offentlige apparatet.

Hvor sterkt korporatismen står på det norske kunstfeltet i dag, kan undersøkes empirisk. Er det ledelsen i kunstnerorganisasjonene heller enn de fremragende autonome kunstnerne som har mest makt innenfor kunstpolitikken? Er det det inklusive kretsløpet som dominerer på det norske kunstfeltet på bekostning av det eksklusive og det kommersielle (Solhjell 1995)? Det vil si: Medfører kunstnerorganisasjonenes innflytelse på kunstpolitikken at fagforeningsverdier (likefordeling mellom interessegrupper, kjønn, landsdeler osv.) får forrang foran kunstnerisk kvalitet? Og betyr det økt innflytelse for uformelle nettverk og klientelisme? Når jeg påpeker at norsk kunstpolitikk har noen klare korporative trekk, er det særlig ut ifra to synsvinkler: (1) De korporative trekkene er sterke når vi sammenligner med tilsvarende politiske strukturer i mange andre land. Det er således et aspekt ved norsk kunstpolitikk som relevante observatører fra andre land ofte legger merke til (Mangset 1995, 2009). (2) Korporatismen på kunstfeltet har klare fellestrekk med korporative trekk innenfor andre sektorer av norsk samfunnsliv, for eksempel landbruket. – Jeg har derimot *ikke* – ved å peke på den norske kulturpolitiske korporatismen – villet si noe definitivt om at norske kunstnerorganisasjoner er svært mektige, at de så å si kan skalte og valte med offentlige kulturmidler uten kulturpolitisk styring og ansvar. Hvilken reell innflytelse kunstnerorganisasjonene har på fordeling av offentlige stipendier – og eventuelt på rekrutteringen til kunstutdanninger, er derimot et aktuelt forskningstema.

Hvis den korporative styringsformen innenfor kunstfeltet bryter sammen eller svekkes, betyr det samtidig et sammenbrudd eller en svekkelse av den typisk nordiske modellen i kunstpolitikken.

2.9 Nyskappingsimperativet. De unge utfordrer de gamle

Howard Becker (1982) peker på at kravet om originalitet er et allment imperativ innebygd i den moderne kunstinstitusjonen. Og ifølge den norske kunsthistorikeren Dag Sveen (1995:66) er "[a]vant-garden (...) blitt selve institusjonens ideologi". Raymonde Moulin (1992:49) snakker for sin del om "le tourbillon innovateur perpetuell"; kravet om fornyelse er blitt en "evig hvirvelvind" på (billedkunst-)feltet. Pierre Bourdieu (1986:227) beskriver den vedvarende striden mellom avantgarde og ortodoksi på kunstfeltet slik:

Att göra epok är att driva igenom sitt eget kännemärke, framtvunga ett igenkännande och erkännande av sin egen olikhet jämfört med de andra producenterna och särskilt de mest konsekrerade; det är oundvikligen också att få en ny position att existera bortom redan intagna positioner, framför dessa positioner, som avantgarde".

Tid er således en viktig dimensjon når det gjelder fordeling av makt og prestisje innenfor kunstfeltet. Kunsthistorien gjennomgår stadige bølgebevegelser mellom fornyelse og tradisjon, avantgarde og ortodoksi. Unge kunstnere på jakt etter fornyelse kaster vrak på sine forgjengere og kaller dem "fossile kunstnere" (Bourdieu 1986, 1993). Etablerte og konsekrerte kunstnere ser derimot ofte med større skepsis på de unge avantgardekunstneres "umodne forsøk". Det er ingen tvil om at en del utvalgte etablerte/eldre kunstnere akkumulerer betydelig symbolsk kapital gjennom kanoniseringssprosessen: Den anerkjente billedkunstneren får garantiinntekt og blir innkjøpt til prestisjetunge museer; den etablerte skuespilleren kan velge og vrake mellom hovedroller i sentrale oppsetninger ved institusjonsteatrene; den feirede musikerens blir kalt til festspillmusiker.

Men dette vertikale kvalitets- og konsekrasjonshierarkiet krysses i tillegg av en horisontal tidsrangering: De unge avantgardekunstnerne som får anerkjennelse av framsynte kritikere²², kan også få en særskilt type avgrenset, men viktig maktposisjon sammenlignet med de eldre. De kan hevde at de foregriper framtidens kvalitetskunst. De kan påberope seg at de representerer fornyelsen av den autonome kunsten, mens de avviser mye av den institusjonaliserte kunsten som foreldet og avleggs.

2.10 Institusjonell makt kveler kunstnerisk kreativitet?

Slik fins det også noen tvetydige maktrelasjoner mellom den institusjonaliserte kunsten – slik den produseres og formidles av institusjonsteatre, museer, operahus og symfoniorkestre – og mindre institusjonaliserte kunstneriske ytringsformer. De sistnevnte produseres og formidles gjerne gjennom løst organiserte prosjekter og uformelle nettverk (Langdalen m.fl. 1999). Store og etablerte kunstinstitusjoner som Nationaltheatret, Den Norske Opera, Oslofilharmonien og Nasjonalmuseet forvalter utvilsomt mye symbolsk kapital og makt innenfor kunstfeltet. Men de risikerer også kritikk fra de unge og nyskapende – eller de som foregir å tale på vegne av de unge og nyskapende – for å være tradisjonelle, sidrumpete og populistiske (Bjørkås 1998, 1999). De er organisatorisk tunge og økonomisk kostbare institusjoner, som har større vansker enn de unge avantgardeprosjektene med å holde sin kunstneriske sti ren: De hjemseskes uvegerlig av byråkratiske strukturer og krav om økonomisk inntjening. Men institusjonenes makt ter seg sikkert forskjellig fra det ene kunstområdet til det andre. Det er særlig institusjonsteatrene som har vært studert ut ifra et slikt perspektiv (Grøndahl 1985; Bjørkås 1998; Løyland/Ringstad 2002; Kleppe m.fl. 2010).

Bourdieu har blant annet drøftet forholdet mellom etablerte utøvende institusjoner og mindre, mer eksperimentelle teaterkompanier i artikkelen ”Produksjon av tro” (1986). Her peker han på ”de borgerlige teatrene”, som er vanlige kommersielle foretak ”som av omsorg om den økonomiska lönsamheten tvingas till ytterst försiktiga kulturelle strategier, som aldri tar några risker och aldrig utsätter sin publik för några utan visar beprövade skodespel” (ibid.:168). Derimot fins det noen småteatre på venstre bredd ”som økonomiskt och kulturelt lever farlig, ständigt hotas av konkurs och vilka till relativt låga priser erbjuder skådespel som bryter med konventionerna och (...) riktar sig till en ung och ’intellektuell publik’” (ibid.:168).

Kanskje de tyngende ”fordistiske” trekkene ved de etablerte institusjonsteatrene har tiltatt med årene? Løyland og Ringstad (2002) finner iallfall ”en uforklart kostnadsøkning” i norske institusjonsteatre i perioden 1972 til 1999. Forskjellige internasjonale undersøkelser har vist sklerosetendenser i slike institusjoner, det vil si ”institusjonene blir stadig mer ineffektive på grunn av kostnadskrevede interne ordninger” (ibid.:21). En fersk undersøkelse av norsk scenekunst under kulturløftperioden (fra 2005 til i dag) peker i samme retning. Gran og Røyseng (2012:31) konkluderer:

En av de mest påfallende trekkene ved utviklingen innen scenekunstbransjen som har kommet fram i dette notatet, er at Kulturløftet på den ene siden har betydd en formidabel økning av

²² Heinich (1991) skriver i sin studie av ”van Goghs berømmelse” om hvordan en bestemt kritiker, «Luc le Flaneur» (Georges-Albert Aurier), bidro avgjørende til å trekke den ukjente kunstneren van Gogh fram i offentligheten og gjøre ham til en (etter hvert) berømt kunstner. Aurier skrev den første positive omtalen av van Goghs kunst i 1889. Kunstneren døde alt året etter, i 1890. Hans store berømmelse skjøt fart etterpå.

det statlige tilskuddet til scenekunst, og at det på den andre siden ikke har gitt tilsvarende økning i antall forestillinger og publikum.

Denne pessimistiske konklusjonen er klarest for de etablerte institusjonene, mer usikker for det frie feltet (ibid.). Unge avantgardekunstnere som jobber i uformelle nettverk og mindre prosjekter, kan uansett lettere påberope seg å ha fremtiden – og dermed historien – på sin side. Slik kan disse kunstnerne institusjonelle underlegenhet snus til en kunstnerisk overlegenhet: De kan ta den framtidige symbolske overmakten på forskudd. Institusjonell makt kan dermed innebære kunstnerisk avmakt.

2.11 Sentrum-periferi. Hegemonisk sentrumsmakt på kunstfeltet

De institusjonene som forvalter mest symbolsk makt på kunstfeltet, er gjennomgående lokalisert til sentrale geografiske strøk, i Norge særlig til hovedstaden Oslo (Menger 1993; Mangset 1998a og b). Dette er ingen tendens uten unntak, og graden av sentralisering varierer fra ett land til et annet. Men det må være rimelig å snakke om tendens, det vil si om en systematisk ulikevekt i symbolsk makt på kunstfeltet mellom sentrum og periferi: De mest prestisjetunge kunstinstitusjonene, de mest feirede kunstnerne, de mest autoritative kritikerne, de viktigste kulturfinansieringskildene og de tyngste kulturpolitikere – befinner seg alle i sentrum, helst i hovedstaden. Derfor har profesjonelle kunstnere generelt en tendens til å gravitere mot sentrum, det vil si dit hvor den symbolske makten er konsentrert. Nesten halvparten av Norges profesjonelle kunstnere – langt flere enn befolkningen for øvrig – bor i Oslo-regionen (Oslo og Akershus) (Elstad/Pedersen 1996; Heian m. fl. 2008). Lignende geografisk sentralisering av kunstnerbefolkningen finner vi også i mange andre land (Menger 1993; Mangset 1998a).

I en undersøkelse av sentraliseringstendenser på det norske kunstfeltet på 1990-tallet, fant jeg et nokså klart sammenfall mellom a) den geografiske sentrum-periferidimensjonen og b) kvalitetshierarkier på ulike kunstfelt (Mangset 1998a og b). Sentrumskunst hadde gjerne høyere prestisje, mens begrepet «distriktskunstner» hadde en litt odiøs klang. Flere informanter rapporterte for eksempel om et klart geografisk kvalitetshierarki mellom norske institusjonsteatre: «Det er to regionteatre jeg nødig ville jobbe ved, og det er Nordland Teater og Sogn og Fjordane, kanskje Sogn og Fjordane aller nederst», sa for eksempel en skuespillerinformant (Mangset 1998a:134). Mer eller mindre underforstått: Teatrene i storbyene (in casu: Nationaltheatret, Det Norske Teatret, Den Nationale Scene) hadde både høyere prestisje og var mer attraktive. Flere informanter mente også at de regionale kunstnersentrene på det visuelle kunstfeltet ikke holder kvalitetsmessige mål (sammenlignet med sentrale museer og gallerier i og omkring storbyene) (ibid: 160-61). Lignende vurderinger er kommet til uttrykk i flere andre norske kunstsosiologiske og kulturpolitiske studier (jf. Aslaksen 1997; Røyseng og Stavrum 2007). Jeg vil ikke med dette felle noen kunstneriske kvalitetsdommer, verken over regionteatre eller kunstnersentra, bare konstatere at et slikt kvalitetshierarki er (eller var) en sosiologisk realitet.

Lignende kvalitetshierarkier mellom sentrum og periferi gjør seg også gjeldende i andre land, kanskje særlig tydelig på det franske kulturfeltet. Da den franske kulturministeren André Malraux på slutten av 1950-tallet tok til orde for å demokratisere kulturen (kunsten) ved å bygge opp en serie regionale kulturhus («maisons de culture»), tok han utgangspunkt i en sterk tiltro til den sentrale «universelle» kunsten – og en ditto skepsis til alle former for distriktskunst. De nye kulturhusene

skulle være redskaper for å bringe sentrumskunst av høy – «universell» - kvalitet ut til franske distrikter:

Det vil si at det er nødvendig at vi – ved hjelp av disse kulturhusene – kan spre det som vi prøver å gjøre i Paris, til hvert fransk fylke (”département”), slik at hvilket som helst barn på 16 år, hvor fattig det enn er, kan få en virkelig kontakt med sin nasjonale kulturarv og med den menneskelige ånds storhet,

erklærte Kulturdepartementet/Malraux i 1959 (Urfalino 1996:51)²³. Franske kulturmyndigheter ville med dette motvirke den kulturelle sentraliseringen; de ville demokratisere kulturen. Samtidig bekreftet de den tunge sentrum-periferibaserte kvalitetsdimensjonen. Da Malraux åpnet kulturhuset i Amiens i 1966, erklærte han videre at han ønsket å erstatte ”provinsånden” med en ”universell kultur”. Han ville helst at det ”heslige ordet provins” skulle forsvinne (ibid:109). Malraux og hans departement gjorde målrettede anstrengelser for å holde fronten mot alle forsøk fra regionale og lokale aktører på å fylle de nye kulturhusene med lokal amatør- og sosiokultur. Forsøkene på en lokalkulturell motoffensiv mot Malraux og kulturdepartementet fra regionale og lokale kulturmyndigheter mislyktes da også (ibid:131-59).²⁴ Men Malraux lyktes heller ikke med sin storstilte kulturhusplan. Det hele stoppet opp etter at et fåtall «maisons de culture» var reist. Det sentrum-periferiforankrete kvalitetshierarkiet gjør seg imidlertid fortsatt tungt gjeldende i fransk kulturpolitikk og kulturliv (Mangset 1995, 2009).

Lignende motsetninger mellom sentrum og periferi kommer ofte til syne i norsk kulturpolitikk. Enkelte kulturpolitikere har for eksempel tatt til orde for å desentralisere Norsk kulturråd til regionalt (fylkes)-nivå.²⁵ Slike forslag møter oftest en mistro på kunstfeltet. Blant mange norske kunstnere og kulturpolitikere er man redd for at det kunstneriske kvalitetsnivået innenfor regionale kunstfaglige miljøer ikke er sterkt nok til å forsvare en desentralisering av Norsk kulturråd.

«Distriktskunst» har altså ofte lav status. Men kunstneriske miljøer i periferien lykkes noen ganger med motstrategier: De kan for eksempel etablere ”frie” avantgardistiske kunstprosjekter som utfordrer de tunge og ”sidrumpete” sentrumsinstitusjonene. Vi kan også si at de prøver å etablere ”kontra-eliter” til elitedominansen i sentrum. Røyseng og Stavrum (2007) er inne på slike problemstillinger i sin rapport om ”Ad Opera”. Sentrumsdominans preger likevel i hovedsak maktforholdene på kunstfeltet.

2.12 Lokalisering

Lokalisering av kulturinstitusjoner er ofte et stridsspørsmål, også innenfor den enkelte kommune/by. I de seinere årene har det særlig stått strid om lokaliseringen av sentrale nasjonale kunstinstitusjoner i Oslo, nemlig Munchmuseet, Nasjonalmuseet og Operaen (nytt operabygg). I debatter om slik lokalisering spilles ulike diskurser gjerne ut mot hverandre: Noen aktører er talsfolk for byplanpolitiske perspektiver; lokaliseringen av kulturbygget skal helt eller delvis fremme særskilte byutviklingsformål, til beste for bestemte befolkningsgrupper. Slike argumenter koples også iblant til kulturøkonomiske ”impact”-argumenter: Man forventer at lokaliseringen skal skape økonomisk vekst i den bydelen eller byen hvor den blir lokalisert (Skot-Hansen 1998). Andre aktører

²³ Oversatt fra fransk.

²⁴ Den nasjonale føderasjonen av kommunale kulturhus (FNCCC) sto i spissen for motoffensiven.

²⁵ Jf. forslag på Senterpartiets landsmøte i april 2013.

taler den profesjonelle kunstens sak – helst da den fremragende høye kunsten; kunstinstitusjonen må lokaliseres dit hvor kunsten får best vilkår for bevaring og formidling. Andre igjen taler publikums og markedets sak; kunstinstitusjonen bør lokaliseres dit hvor det største publikumet lettest kan få tilgang. Til slutt taler noen aktører arkitekten(e)s sak: Når en profesjonell arkitekt med internasjonalt renommé har vunnet en arkitektkonkurranse som lokaliserer kulturbygget til et bestemt sted, bør man respektere både arkitekten og stedsvalget – ikke omstøte det. Argumentene forekommer dessuten i ulike kombinasjoner.

Debatter om slike lokaliseringsspørsmål synes ofte å være preget av vikarierende motiver og politiske hensiktsmessighetsargumenter: Er klimaargumentene mot å lagre kunst i det gamle Nasjonalmuseets lokaler reelle? Er det hold i argumentene om at Lambda i Bjørvika vil trekke til seg et mye større publikum enn et nytt Munchmuseum på Tøyen? Det er ikke min oppgave å skifte sol og vind mellom tilhengerne av det ene eller andre argumentet. Men jeg antar at de argumenter som fremmes, i høy grad er påvirket av hvilke diskurser som har høyest ”salgsverdi” på de politiske opinionsmarkedene.

Slike debatter kan utvilsomt betraktes som diskursive maktkamper både på kunst- og politikkfeltet – og er derfor relevante for vårt prosjekt. Hva slags argumenter har størst gjennomslag? Hvilke aktørinteresser blir best ivaretatt? Interessene til de profesjonelle kunstnerne, det skolerte kunstpublikum, kulturbyråkratene, byplanpolitikere, de kommersielle aktørene i randsonen, spesifikke politiske pressgrupper – eller ”folk flest” (om noe sånt fins)?

Det fins få forskningsbaserte analyser av slike spørsmål i Norge. Men Sigrid Røyseng (2000) har gjennomført en diskursanalytisk undersøkelse av ”operadebatten” før operaen ble bygd (2003-2008) (masteroppgave i sosiologi, UiO). Nina Badendyck (2008) har også skrevet en kulturpolitisk masteroppgave om Den Norske Opera (i teatervitenskap). Men hun var mer opptatt av legitimeringen av Den Norske Opera som en opera for ”hele landet” enn av debatten om lokalisering i Oslo.

Jeg har ikke oversikt over eventuelle forskningsbaserte undersøkelser av andre slike lokaliseringdebatter. Striden om lokalisering av et framtidig nytt Munchmuseet peker seg imidlertid ut som et interessant forskningstema. Foreløpig kjenner jeg bare til et par debattpregete publikasjoner om dette, begge med en kritisk brodd mot Lambda i Bjørvika (Butenschøn 2011; Skaug 2012).

Lokaliseringstrid på kunstfeltet har gjerne preg av giftige maktkamper.

2.13 Kunstens virkninger på andre sosiale felt

Motsatsen til den forannevnte forestillingen om at kunstens autonomi er truet av krefter ”utenfra”, er ideen om at kunsten har betydningsfulle effekter på andre samfunnsfelt. Det handler altså om kunstens utadrettede påvirkningskraft. Nå virker det kanskje litt underlig å si at *kunstfeltet* har mye eller liten påvirkningskraft (eller makt) i forhold til andre sosiale felt. Men det bør gi mening hvis man tenker over at også dette feltet omfatter en rekke sosiale aktører og institusjoner som står i ulike maktrelasjoner: Har et sterkt lokalt kunstnermiljø stor tiltrekningskraft (det vil si makt) til å trekke til seg folk til varig bosetting? Kan kreativitet blant kunstnere omsettes til mer allmenn økonomisk kreativitet og vekst? I så fall innehar disse aktørene på kunstfeltet utvilsomt en type virksom makt.

Man kan kanskje også si at slike forestillinger om effekter dypst sett også preger den mer kunstinterne formidlingsdiskursen. Selv de mest karismatiske ideene om kunstformidling går ut ifra at

kunst har avgjørende påvirkning på publikums *dannelse*. Når den franske kulturministeren André Malraux (fra 1959 til 1969) ville bringe den fremragende universelle kunsten ut til folk flest, hadde han nok en forventning om at møtet mellom publikum og kunsten – gjennom et estetisk sjokk – ville forandre dem og bringe dem opp på et høyere dannelsesnivå (Looseley 1995; Urfalino 1996). Malraux hadde stor tro på kunstens makt.

Her tenker vi likevel på kunstens mulige samfunnsmessige virkninger på helt andre felt. Slike forestillinger har kommet til uttrykk i ulike varianter og med ulike styrke gjennom historien:

(1) Kunst har åpenbart ofte vært sett på som et tjenlig redskap for å fremme *nasjonal* enhet og stolthet (jf. blant annet Berggren 1989).

(2) I de seinere årene har det likevel vært langt sterkere fokus på kunstens *økonomiske* virkninger: Kunst og kultur er blitt tilskrevet en særskilt påvirkningskraft når det gjelder å skape økonomiske ringvirkninger eller næringsutvikling – både for samfunnet som helhet og for særskilte lokalsamfunn (Florida 2002; Haraldsen m.fl. 2004; Mangset/Røyseng 2009).

(3) I forlengelsen av dette perspektivet har mange hevdet at kunst er en viktig *lokaliseringsfaktor*. Lokal satsing på kunst skulle ut ifra dette bidra til å trekke flere folk til lokalsamfunnet for bosetning (Lindeborg 1991; Hansen 1993; Skot-Hansen 1998; Vareide/Kobro 2012).

(4) Det fins også en lang tradisjon innenfor FoU, politikk og forvaltning for å hevde at kunst har positive *helsemessige* virkninger (Baron 1984; Baklien/Carlsson 2000; Mangset 2001; Cuypers m.fl., 2011).

(5) Noen forskere og kulturpolitikere hevder dessuten at kunst har positive *pedagogiske* virkninger: Satsing på kunst i skolen kan – ut ifra dette perspektivet – bidra til bedre generelle skoleprestasjoner (Bamford 2008).

(6) Fra kulturpolitisk hold er det dessuten gjort mange forsøk på å ”bruke” kunsten som et virkemiddel for integrering av *innvandrere* og *minoriteter*: Kan kunsten tilby særlig løfterike integreringsarenaer? Slike målsetninger har gitt opphav til flere utredninger og evalueringer (Gran 2002; Berkaak 2002; Baklien/Krogh 2002). Noen slike studier har riktignok særlig tematisert *vanskene* som er knyttet til en slik integreringspolitikk, og mer allment de sosiale barrierene som skaper avstand mellom innvandrerbefolkningen og kunstfeltet (Vassenden/Bergsgard 2011).

(7) Til slutt kan man si at det har vært et kulturpolitisk mål – iallfall for den rød-grønne regjeringen v/ tidligere kulturminister Huitfeldt – å ”bruke” kunst og kultur som et virkemiddel for inkludering på tvers av sosiale, etniske og aldersmessige skiller (KD 2011a). Departementet har ønsket å bygge ned sosiale skillelinjer ved hjelp av kunst og kultur. I hvilken grad det er mulig, kan diskuteres (Mangset 2012).

Alle disse forestillingene bygger på at kunsten har en særskilt makt til å påvirke kunsteksterne samfunnsforhold. De bygger på mer eller mindre eksplisitte hypoteser om at det fins noen viktige kausalrelasjoner mellom kunst og annen virksomhet, nemlig at kunst har en *påvirkningskraft* til å skape næringsutvikling, bedre folkehelsen, gi bedre skoleprestasjoner osv. Men det dreier seg også om politisk retorikk som ofte har som mål å begrunne *kunstens politiske legitimitet*: Hvis kunst har slike positive nærings- eller helsemessige virkninger, gir det også noen argumenter for politisk og økonomisk støtte.

Mange av teoriene og undersøkelsene om ”kunstens virkninger” har imidlertid vært utsatt for faglig kritikk, dels fordi studiene har vært svakt metodisk fundert, og dels fordi utrederne har latt seg

”bruke” til å gi ”hensiktsmessige” svar (Hansen 1993, 1995; Mangset 2001; Arnestad 2010). Studier av kunsten sosiale virkninger har også vært kritisert på et mer overordnet og generelt grunnlag – fra en autonomiestetisk synsvinkel (Belfiore/Bennett 2008).

Ifølge Røyseng (2007) er imidlertid den kulturpolitiske diskursen *ikke* bare preget av disse ulike typene instrumentell retorikk. Hun mener at det også ligger implisitt i den kulturpolitiske retorikken at kunsten – i hennes sammenheng scenekunsten – er ”iboende god”, nærmest i moralsk forstand. Kunsten er ”god” i motsetning til den moralsk ”onde” masse-/populærkulturen. Røyseng konkluderer således:

De stadige kontrasteringene mot massemediale og populærkulturelle uttrykk er påfallende og påtakelige. Mens scenekunsten tilhører de høyeste verdiene, framstår verdien av massemediale og populærkulturelle uttrykk med dette som langt mer diskutabel. Her medfører forbindelsen til medieteknologier og markedet en merkbar devaluering. Dette framstår som krefter som undergraver det som er godt i mennesket og i samfunnet. Langt på vei framstår kulturuttrykk med kobling til teknologien og markedet som noe moralsk ondt. Betydningen markedet tillegges i denne sammenhengen, bidrar således til å framheve en oppfatning om at scenekunsten må være mest mulig autonom for at dens iboende godhet skal realiseres (Røyseng 2007:169).

Slik tilkjenner Røyseng kunsten en nærmest magisk moralsk kraft. Talsfolk for den forannevnte karismatiske kunstformidlingsideologi snakker om kunst i beslektede ordelag (jf. Bourdieu/Darbel 1969). Malraux’ estetiske sjokk skulle bidra til å kultivere den enkelte kulturkonsument på nærmest magisk vis: ”[T]he received wisdom was that art could elicit a spontaneous emotion without apprenticeship or mediation”, skriver således Looseley (1995:40).

Det handler her altså ikke bare om kunstens motstandskraft mot påvirkning fra andre felt, men om dens påvirkningskraft overfor andre samfunnsfelt.

2.14 Armlengdes avstand. Kunstens autonomi utfordres av kulturpolitikken

Mange hevder at kunstens autonomi svekkes i det seinmoderne samfunnet. Fra en borgerlig-liberal synsvinkel blir det uttrykt bekymring for at en stadig mer aktiv stat invaderer et stadig mer avmektig kunstfelt²⁶. Den økte offentlige styringen gjennom en ekspansiv offentlig kulturpolitikk framstår fra dette perspektivet som en trussel mot kunstens autonomi. Prinsippet om en armlengdes avstand mellom kunst og politikk kan ses som et mottiltak mot denne trusselen, det vil si som et kulturpolitisk forsvarsverk mot misbruk av kunst – eller mot bruk av kunst for ikke-kunstneriske formål. Slik er armlengdesprinsippet blitt brukt som argument mot politisk sensur av kunst og mot misbruk av kunst i propagandaøyemed (jf. stalinistisk og nazistisk kunstpolitikk). Vi kan således si at armlengdesprinsippet representerer et kulturpolitisk forsvar for kunstens sterke symbolske maktposisjon, en barriere mot at kunsten blir avmektiggjort under kulturpolitisk påtrykk. Mer generelt kan armlengdesprinsippet dessuten ses som uttrykk for det liberale demokratiets prinsipper for maktspredning:

²⁶ Jf. Olemic Thommesen m. fl. i spørretimen i Stortinget, 12. mars, 2012, og Meisingset m.fl. 2012.

“Arm’s length” is a public policy principle applied in law, politics and economics in most Western societies. The principle is implicit in the constitutional separation of powers between the judiciary, executive and legislative branches of government,

skriver således Chartrand og McCaughey (1989:43).

I kulturpolitisk sammenheng har armlengdesprinsippet særlig vært framhevet som prinsipielt grunnlag for organiseringen av fordeling av statlig kunststøtte (“the art funding system”). Prinsippet blir således ofte assosiert med etableringen av såkalte “arts councils”, dvs. uavhengige kunstråd som skulle fordele støtte til kunstnere og kunstiltak på en armlengdes avstand fra de politiske myndighetene som bevilget den økonomiske støtten (Mangset 2009; Madden 2009; Langsted 2010). Den internasjonale “modellen” for slike “arts councils” var i utgangspunktet “the Arts Council of Great Britain” (ACGB), som ble etablert i 1946, som det første i sitt slag. Ifølge en idealtypisk armlengdes-modell skulle “the Arts Council” bestå av uavhengige personligheter med kunstfaglig kompetanse, oppnevnt for en begrenset tidsperiode (Mangset 2009, 2013). De skulle i prinsippet være uavhengige både av politisk innflytelse og av innflytelse fra interesseorganisasjoner. De skulle heller ikke være rutineforvaltere av faste statlige støtteordninger. Fordelingen av støtte skulle basere seg ene og alene på kunstnerisk kvalitet; den skulle ikke styres av kulturpolitiske hensyn, som fordeling ut ifra geografi, kjønn eller alder. Fordelingen skulle altså være fri og uavhengig – og unngå alle former for nepotisme og klientelisme.

Samtidig er det altså klart at ovenstående beskrivelse er idealtypisk. Intet “arts council” kan i praksis ivareta den kunstneriske autonomien på en så entydig og prinsipiell måte. Når mange land har utviklet en offentlig kulturpolitikk i løpet av etterkrigstida, har det selvsagt også medført at de har villet utøve en viss grad av *offentlig politisk påvirkning* på kulturlivet, inkludert kunstlivet. Offentlige myndigheter har på den ene eller andre måten villet sette noen rammer for kunstnerisk virksomhet. De har påvirket den kunstneriske autonomien (i vid forstand) ved hjelp av legale og finansielle virkemidler. Sett fra én synsvinkel kan man si at offentlige myndigheter i mange vestlige land nettopp har *forsvart* kunstens autonomi mot sterkt påtrykk fra marked og interessegrupper. Sett fra en annen synsvinkel har offentlig myndigheter åpenbart *gripet inn* i kunstens autonomi ved å føre en aktiv kulturpolitikk: Den franske kulturministeren André Malraux’ initiativ for å bringe høykulturen ut til hele landet gjennom bygging av store kulturhus på 1960-tallet var et eksempel på dette. Det samme var kulturminister Langs etablering av «fête de la musique» og «Centre national des arts du cirque»²⁷ i Frankrike på 1980-tallet. Etableringen av riksinstitusjonene for kunstformidling i Norge på 1940- til 60-tallet²⁸ og etableringen av Den Kulturelle Skolesekken på 2000-tallet er relevante norske eksempler. I alle disse tilfellene griper den offentlige kulturpolitikken inn i den kunstneriske autonomi, i den forstand at den påvirker rammene for kunstneriske valg. Spørsmålet er altså ikke *om* ulike land har fulgt armlengdesprinsippet i sin praktiske kulturpolitikk, men snarere *hvordan* de har avveid armlengdesprinsippet og hensynet til kunstnerisk autonomi mot andre, herunder kulturpolitiske, hensyn (jf. geografisk fordeling, kjønnsbalanse, demokratisk kulturtilbud, osv.). Det er dermed rimelig å betrakte armlengdesprinsippet som en kontinuerlig *dimensjon* snarere enn som et absolutt *prinsipp*.

“Arts councils” er etter hvert blitt opprettet i en rekke land, særlig i den angloamerikanske verden, mer eller mindre etter britisk modell. Den norske varianten er Norsk kulturråd, som ble vedtatt opprettet i desember 1964 (oppstart fra 1965). Det er imidlertid ganske usikkert om talsfolk

²⁷ Jack Lang bidro gjennom dette initiativet til å utvide kunstfeltet til også å omfatte (ny)sirkus.

²⁸ Riksteateret 1948, Riksgalleriet 1953 og Rikskonsertene 1967.

for det nye norske kulturrådet hentet inspirasjon fra det britiske "Arts Council" eller refererte til armlengdesprinsippet under debatten om oppstarting (Øye 1980). Medlemmene av det britiske "arts council" ble oppnevnt av regjeringen og skulle være uavhengige og ubestikkelige kulturpersonligheter. Norsk kulturråd ble derimot lenge oppnevnt på en måte som bryter med den idealtypiske armlengdesmodellen, det vil si på grunnlag av en hybrid kombinasjon av kunstfaglig, politisk/folkevalgt og interessegrupperepresentasjon: Norsk kulturråd besto inntil 2009 av 13 medlemmer, hvorav fire ble oppnevnt av Stortinget og ni av regjering/departement (to av dem etter forslag fra Kommunenes Sentralforbund). De departements-/regjeringsoppnevnte medlemmene ble primært valgt ut ifra sin kunstfaglige profil og kompetanse, mindre (om i det hele tatt) på grunn av sitt politiske ståsted. De fire stortingsoppnevnte medlemmene var derimot ofte kulturinteresserte "tidligere politikere", for eksempel tidligere stortingsrepresentanter. Men de stortingsoppnevnte utgjorde et mindretall i rådet, og ble oppnevnt ut ifra partipolitisk styrkeforhold i Stortinget (Løken 2008:10).

Fra 2009 ble så hele Kulturrådet oppnevnt av departementet (formelt Kongen i Statsråd). Antall rådsmedlemmer ble dessuten redusert til 10. Reformen hadde bakgrunn i forslag fra et utvalg som skulle vurdere ansvars- og arbeidsdeling med styring av fordelingen av kulturstøtte, særlig fordeling gjennom Kulturrådet (Løken 2008). Gjennom sine forslag om direkte departementsoppnevning og økt vekt på kunstfaglig skjønn ønsket utvalget å styrke armlengdesprinsippet. Stortinget fulgte stort sett opp utvalgets forslag: Rådet skulle ikke lenger ha politisk oppnevnte medlemmer (Stortinget) eller representanter for interesseorganisasjoner (KS). Rådsmedlemmene skulle i stedet oppnevnes ene og alene på kunst- og kunstfaglig grunnlag, slik at Kulturrådet i større grad kunne bli et rent kunstfaglig råd (Stortinget 2009:2):

Medlemmene bør være uavhengige og ikke representere organisasjoner eller institusjoner. De skal arbeide etter prinsippet om en armlengdes avstand både fra politiske myndigheter og ulike interesser. Rådet bør ha full autonomi i sin kunstfaglige skjønnsutøvelse,

het det i innstillingen. Og videre:

Oppnevningen bør derfor ikke være basert på en forslagsrett for kunstnerorganisasjonene. Av samme grunn bør KS' forslagsrett avvikles. Departementet er også av den oppfatning at medlemmene heller ikke bør representere partiinteresser (ibid.:2).

Det er ikke tvil om at denne reformen i utgangspunktet brakte Norsk kulturråd mer i samsvar med den internasjonale "arts council"-modellen, slik den blant annet blir forstått i Storbritannia (jf. Mangset 2009, 2013). Dermed skulle armlengden mellom politikk og kunst være utvidet – og armlengdesprinsippet styrket. I den offentlige debatten kom det likevel til uttrykk kritikk mot reformen fordi den ga departementet (kulturministeren) all makt til å oppnevne rådsmedlemmer: Kunne det føre til økt politisk styring av rådet? Denne kritikken er ganske parallell til en vedvarende kritikk som har vært rettet mot det britiske "arts council", for eksempel fra kulturteoretikeren og litteraturforskeren Raymond Williams (1989[1979]:43), som var medlem av Arts Council på andre halvdel av 1970-tallet. Han kritiserte blant annet de tette båndene mellom rådet og den politiske eliten. Regjeringen hadde full kontroll med oppnevning av medlemmer og fastsetting av budsjett. Derfor ble det ikke en armlengdes avstand, men snarere et "håndledds avstand" mellom regjeringen og Arts Council, ifølge Williams. Han, og mange kritikere med ham, trodde ikke på at regjeringen ville opptre politisk upartisk ved oppnevning av rådsmedlemmer.

Det står også stadig strid om Norsk kulturråds maktposisjon, selv om striden har vært langt mer avdempet enn i Storbritannia. I Norge har man spurt seg om de siste reformene har ført til at poli-

tiske myndigheter likevel har fått mer direkte makt over rådet? Eller har vi fått et eksklusivt kulturelt råd for kultureliten – utenfor demokratisk kulturpolitisk styring?

I de siste 15-20 årene har Norsk kulturråd endret karakter på flere måter: Politiske myndigheter har delegert forvaltning av en rekke faste statlige støtteordninger (jf. de såkalte post 74-postene) til Kulturrådet. Gjennom avviklingen av ABM-utvikling ble dessuten flere andre statlige oppgaver av mer direktoratliggende karakter overført til Kulturrådet. Dermed har det blitt etablert et prinsipielt skille mellom a) det formelle/kunstfaglige kulturrådet, som forvalter kulturfondet i tråd med armlengdesprinsippet, og b) Kulturrådets administrasjon, som i tillegg administrerer en rekke støtteordninger med mer eller mindre påholden penn²⁹ på vegne av politiske myndigheter. Men klarer ”Kulturrådet” å opprettholde dette skillet i praksis? Satt på spissen blir spørsmålet a) om den autonome kunstens interesser nå primært forvaltes av et selvstendig kunstsakkyndig råd, eller b) om kulturpolitiske myndigheter snarere styrer kunststøtten gjennom en oppsvulmet direktoratliggende administrasjon.³⁰ Videre empiriske studier bør kunne bidra til å belyse dette spørsmålet.

Armlengdesprinsippet handler altså om å sikre kunsten mot utilbørlig påvirkning utenfra – mot utilbørlig maktutøvelse, særlig fra politiske myndigheter og interesser. Men diskusjonen om armlengdesprinsippet kan også forstås som en konflikt mellom (kunstfaglig) ekspertstyre og (kultur)politisk demokrati.

De seinere års reformer av Kulturrådet reiser også noen andre problemstillinger: Medfører overføringen av statlige kulturoppgaver til Kulturrådets organisasjon (jf. ABM-utvikling, Statens kunstnerstipend, Kassetavgiftsfondet) en urimelig sterk maktkonsentrasjon innenfor norsk kunstpolitikk? Det hevdes ofte fra borgerlig-liberalt hold (jf. Meisingset m. fl. 2012).

2.15 Ledelse av kulturinstitusjoner

Det har ofte stått offentlig strid om ledelse av kunstinstitusjoner i Norge. Hva slags kompetanse trengs? Hvilke verdier skal ha forrang ved slike institusjoner? Hvem skal ha siste ord – den økonomisk-administrative eller den kunstneriske lederen? Kunstinstitusjoner har også ofte vært hjem-søkt av lederkriser: Arild Brinchmann (1967-78), Thorolv Maurstad (1978-86) og Stein Winge (1990-92) opplevde alle turbulente tider som teatersjefer ved Nationaltheatret. Både Sune Nordgren (2006) og Allis Helleland (2008) måtte ta sine hatter og gå fra lederstillinger ved Nasjonalmuseet. Lederkriser kan ha mange grunner. Men det er ikke tvil om at det ofte dreier seg om hvilken type herredømme som skal rå: Er det den kunstneriske eller den økonomisk-administrative lederen som skal ha siste ord ved slike institusjoner? Hvordan skal kunstnerisk frihet avveies mot økonomisk ansvarlighet? I mange utøvende kulturinstitusjoner har dette framstått som en strid – eller avveining – mellom karismatisk og byråkratisk lederskap, i Max Webers betydning av begrepene (Weber 1971).

Det fins åpenbart en sterk tradisjon innenfor kunstfeltet for at det karismatiske herredømmet skal ha forrang. Det fins et utall av mytologiske historier fra kunstfeltet om karismatiske ledere som tar sterke kunstneriske valg uten respekt for budsjett disiplin, men som likevel får syndsforlatelse.

²⁹ Det vil si at det er knyttet politiske føringer gjennom den tidligere prosessen i Stortinget til disse støtteordningene, jf. post 74. Det betyr for eksempel at Kulturrådet ikke uten videre kan avslutte å støtte et tiltak, selv om det kunstfaglige skjønnnet skulle tilsi det.

³⁰ En bredere drøfting av armlengdesprinsippet i Norge og andre land fins i Mangset 2013.

Røyseng forteller således i sin avhandling – under tittelen ”den eneveldige teatersjefen” – følgende anekdote:

I 1999 måtte forfatteren og dramatikeren Edvard Hoem gå fra stillingen som teatersjef ved Teatret Vårt i Molde etter et år i sjefsstolen. Avgangen ble begrunnet med misnøye over Hoems lederstil og manglende økonomistyring. I sin tolkning av hendelsen trakk Dagbladets kommentator parallellen til den velkjente historien om da lyrikeren og skuespilleren Claes Gill var teatersjef ved Rogaland Teater (1952-1956) og ikke kunne legge fram bilag for sine høye representasjonsutgifter. Styret hadde lagt press på Gill og sagt at på neste styremøte måtte det foreligge kvitteringer for de utgiftene han hadde fått dekket. ”Gill svarte at akkurat den formiddagen hadde en sirkuselefant stukket snabelen i jakkelomma hans og spist samtlige kvitteringer. Det ble akseptert.”³¹

Det er – i tillegg til Røysengs avhandling – gjennomført flere empiriske studier av kunstledelse i Norden. Wennes (2002) undersøkte for eksempel ledelse av norske kunstinstitusjoner i sin avhandling ”Skjønnheten og udyret” ved NHH. Hun har siden fulgt opp med en lærebok om samme emne (2006). Wennes retter nettopp søkelyset mot det motsetningsfulle ved kunstledelse (vi kunne gjerne si – motsetningen mellom det karismatiske og det byråkratiske):

Å lede kunstnerisk virksomhet kan se ut til å handle om å håndtere det ”multirasjonelle”: å håndtere kunsten i kombinasjon med foretaket, økonomien og organisasjonen. Kunstorganisasjonen representerer det dynamiske møtet hvor kunsten møter foretaket, det emosjonelle møter det rasjonelle, og skjønnheten møter udyret,

skriver Wennes i sin avhandling (sitert fra Wennes 2006:75).

Sammen med to kollegaer har jeg selv også analysert lederskap i utøvende kunstinstitusjoner i en empirisk studie av et institusjonsteater og et symfoniorkester i Norge, jf. rapporten ”Kunstnere i et byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner” (Kleppe m. fl. 2010; Mangset m.fl. 2012). Her fant vi en sterk og nærmest allmektig karismatisk leder og tilsvarende svak demokratisk medbestemmelse ved *institusjonsteateret*, samtidig som vi fant svakere karismatisk lederskap og mangfoldige former for medbestemmelse i *symfoniorkesteret*.

Inntrykket av at tradisjonelle karismatiske ledelsesformer fortsatt står sterkt innenfor teaterverdenen, bekreftes dessuten i noen grad gjennom Ann Christin Jenssens (2009) masteroppgave om ”den tyranniske regissøren”. På den andre siden forteller Sigrid Røysengs doktoravhandling (2007) om en mer avklart balanse mellom kunstnerisk og økonomisk-administrativt lederskap ved Det Norske Teatret, selv om det der også var det kunstneriske lederskapet (teatersjefen) som hadde forrang framfor det økonomisk-administrative (jf. foran om ”kunstens motstandskraft”).

Spørsmålet om ledelse av kunstinstitusjoner handler altså mye om hvilken type maktutøvelse som er legitim – og om avveining mellom ulike typer maktutøvelse – i slike institusjoner.

³¹ Røyseng 2007:172. Notene i sitatet er utelatt. Det hører med til historien at Gills fortelling om elefanten som ”stjal” kvitteringene, etter alt å dømme faktisk var sann, jf. personlig meddelelse fra sosiologen Erik Fossåskaret. Som mytologisk fortelling om den karismatiske teatersjefen får den likevel duge.

2.16 Kroppslig maktutøvelse i kunstinstitusjoner

Det skjer også åpenbart *kroppslig* maktutøvelse på kunstfeltet. Det gjelder kanskje særlig kroppslig disiplinering innenfor utøvende kunstinstitusjoner. Her kan utøvende kunstnere bli utsatt for ulike typer rutinisert disiplinering under mer eller mindre karismatiske ledere, innenfor mer eller mindre fordristiske institusjoner (Kleppe m.fl. 2010): Skuespillere i institusjonsteatre arbeider innenfor ganske rutinepregete og toppstyrte arbeidsorganisasjoner. Også musikeren må spille som dirigenten bestemmer og tilpasse seg kollektivet. Slik har makt, hierarki og disiplin i utøvende kunstinstitusjoner en del fellestrekk med andre hierarkisk organiserte arbeidsorganisasjoner. Kunstnerens kropp er ”utsatt” innenfor alle de utøvende kunststartene. Både innenfor teater, musikk og dans brukes jo kroppen direkte som et arbeidsmessig og dermed kunstnerisk redskap.

Men som vi alt har sett, gir våre studier indikasjoner på at det karismatiske lederskapet står sterkere i teatret enn i symfoniorkesteret (ibid.). Den kroppslige disiplineringen er likevel kanskje sterkere i et orkester, fordi selve den kunstneriske praksisen er mer rutinepreget og repetitiv. Lehmann (2002) har – i sin studie ”Harmoniens bakside” – pekt på at det kroppslige forholdet mellom musiker og instrument varierer med instrumenttype, både når det gjelder intimitet/distanse og kroppslig anstrengelse. Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner som teatre, orkestre, operahus og ballettensembler kan dermed være fysisk anstrengende og gi belastningsskader (Jahren 2004; Gamperiene/Grimsmo 2011). Prestasjonskravet kan skape et betydelig press, som igjen kan medføre fysisk-kroppslige plager. Utvøvende kunstnere kan således bli ofre både for karismatisk og fordristisk maktutøvelse. Noen ganger medfører dette kroppslige plager som dels søkes motvirket medikamentelt, dels medfører langvarige sykemeldinger og/eller arbeidsmessig uførhet (Mangset 2004).

Seksuell trakassering er en annen viktig form for kroppslig maktutøvelse som forekommer i utøvende kunstinstitusjoner. Kleppe og Røyseng (2011) har skrevet et notat om ”Sexuality and power relations in theatre organisations”, blant annet basert på en mindre undersøkelse av norske skuespillere gjennomført av Kleppe (2010). Han fant at det var 5 % av skuespillerne (utvalg av medlemmene av Skuespillerforbundet) som ”i høy grad” eller ”i noen grad” hadde opplevd seksuell trakassering siste seks måneder. Dette var langt flere enn innenfor normalbefolkningen. Kleppe og Røyseng knytter blant annet den seksuelle trakasseringen ved teatrene til a) den økte konkurransen om jobber som følge av økt rekruttering og b) det sterke – ofte autoritære – karismatiske lederskapet som gjerne preger slike institusjoner.

Flere andre forskere har også pekt på de grunnleggende kroppslige aspektene ved utøvende teater kan medføre både kjønns- og aldersmessig diskriminering – en diskriminering som også kan ha seksuelle undertoner (Sirnes 2001; Sjørup/Kirkegård 2007; Røyseng 2007).

Maktutøvelse i utøvende kulturinstitusjoner kan altså få preg av kroppslig disiplinering. Det henger dels sammen med at slike institusjoner ofte er store og tunge, mer eller mindre fordristiske, organisasjoner, dels med at kroppslig utfoldelse er en viktig del av det kunstneriske uttrykket i slike institusjoner (jf. teater, ballett, opera).

2.17 Forbrukermakt på kunstfeltet

Maktforhold på kunstfelt bør også kunne undersøkes fra forbrukernes synsvinkel. Har forbrukerne stor innflytelse på hva som produseres av kunst? Tilpasser kunstprodusentene seg i høy grad forbrukernes etterspørsel og interesser? Er det makt og innflytelse – eller snarere avmakt – som

preger forbrukernes forhold til kunst? Den karismatiske kunstformidlingsideologien – som går ut ifra at hver enkelt kan og bør møte kunstverket direkte og spontant uten noen form for informativ formidling – plasserer ulike typer publikum i forskjellige makt-/avmaktsposisjoner: Bourdieu og Darbel (1969) viste i en klassisk publikumsstudie hvordan den karismatiske kunstformidlingsideologien³² favoriserte den velinformerte kunsts kjønneren på bekostning av den uskolerte småborgeren og/eller arbeideren.

Man kan neppe si at det er etterspørsel fra det brede publikum som styrer kunsttilbudet. Kunstfeltet som forbruksarena er heller *produsentstyrt* enn *forbrukerstyrt* – heller *tilbudsstyrt* enn *etterspørselsstyrt*. Det er ikke – iallfall ikke i Norge og Vest-Europa – forbrukernes etterspørsel alene som avgjør hvilken kunst som blir produsert. Mye kunstproduksjon ville trolig kollapset om den skulle overlevd bare på etterspørsel fra et marked. Store deler av kunstproduksjonen, særlig de utøvende kunstarter, mottar store offentlige subsidier. Offentlig (eller privat) støtte må som regel til om man skal kunne produsere teaterforestillinger, symfonikonsserter, danseforestillinger og operaforestillinger. Hvis de etablerte utøvende kunstinstitusjonene ikke hadde mottatt fra 70 til 95 % av driftsbudsjettet i offentlig støtte, ville mange av disse forestillingene neppe blitt produsert, jf. avsnitt 2.7 foran, om Baumols sykdom.

Mange innenfor kunstverdenen og den kulturpolitiske verden mener dessuten at kunstproduksjonen ikke *bør* tilpasse seg publikums smak og etterspørsel³³. Dette springer ut ifra forestillingen om at kunsten skal være autonom – og at det fins et betydelig fond av kvalitetskunst (eller ”legitim kunst”) som samfunnet bør ivareta og formidle ut til folk flest, selv om det ikke er så stor etterspørsel etter den.

På den andre siden fins det noen kulturytringer (eller ”kunstytringer”) som har et nokså bredt og trofast publikum, men som faller utenfor ”den legitime kulturen” (jf. kiosklitteratur, dansebandmusikk, rammemakerkunst/kitsch). Slike kulturytringer kan sies å befinne seg i avmaktsposisjon i forhold til det rådende kulturhegemoniet og den rådende kulturpolitikken.

Det er gjennomført en lang rekke empiriske undersøkelser – både internasjonalt og i Norge – som kan belyse forbrukernes makt/avmakt på kunstfeltet. De viser gjennomgående at det er store kulturskiller i folks kulturkonsum – og at slike skiller i høy grad viser seg å bestå over tid (Donnat 1998; Danielsen 2006; Bennet m.fl. 2009; Vaage 2009; Mangset 2012). Mange av disse undersøkelsene knytter an til Bourdieus ”Distinksjonen” (1979), jf. Rosenlund 2000; Gripsrud/Hovden 2000. Andre er kritiske til Bourdieus tradisjonen og legger vekt på at norske forbrukere har et nokså *lite* respektfullt og underdanig forhold til den høye kunsten (Skarpenes 2007; Danielsen 1998). Atter andre løfter fram kunstytringer som befinner seg utenfor den legitime kunstens og den etablerte kulturpolitikkenes sfære, som for eksempel dansebandkultur og -musikk (jf. Stavrum 2009). Noen studier legger dessuten vekt på at tradisjonelt kunstkonsum marginaliseres på bekostning av en bredere underholdningskultur, jf. diskusjonen om ”omnivore”, ”middelkultur” med mer (Petersen 1992; Ytreberg 2004).

³² Her brukes ordet «karismatisk» i tråd med Bourdieu/Darbel 1969, jf. også min fotnote 4 foran.

³³ Både kunstnere, kulturpolitikere og kulturforskere snakker iblant foraktfullt om ”populistisk kunst”, jf. Bjørkås 1998.

2.18 Kunstnerkår: Markedsmakt, prekarisering og avmektighet

Økonomisk rikdom har som regel vært en kilde til makt både i moderne og tradisjonelle samfunn. Mange kunstnere er imidlertid fattige på gods og gull. Betyr det nødvendigvis at de er avmektige? Ikke uten videre. Foran slo vi fast at det viktigste grunnlaget for hierarkisering på kunstfeltet er ”symbolsk kapital” og ”symbolsk makt”. Vi har også pekt på at kunstfeltet er preget av en ”omvendt økonomi”, der rask og stor økonomisk suksess ofte virker kunstnerisk devaluerende (Bourdieu 1996; Gustavsson/Börjesson/Edling 2012). Dermed avtegner det seg en elite av kunstnere med høy kunstnerisk anerkjennelse – og ditto symbolsk makt innenfor kunstfeltet – som samtidig lever under ganske beskjedne økonomiske kår. I dette avsnittet går jeg likevel ut ifra at økonomisk rikdom – også blant kunstnere – gir en type makt, det vil si at det gir mulighet til å ”sette sin vilje igjennom på tross av motstand”, mens økonomisk fattigdom på tilsvarende vis begrenser kunstnerens makt over sin umiddelbare tilværelse.

Mange kunstnere rangerer lavt i det generelle inntektshierarkiet, især hvis vi bare ser på de kunstneriske inntektene (Elstad/Pedersen 1996; Heian m.fl. 2008). Dessuten er det store inntektsforskjeller kunstnere imellom, både *mellom* kunstnergrupper og *innenfor* den enkelte kunstnergruppe. De fleste norske undersøkelser har til nå vist at skapende kunstnere flest – særlig kunsthåndverkere, billedkunstnere og kunstneriske fotografer – plasserer seg lavt i kunstnerens inntektshierarki. Det samme gjelder langt på vei dansere og koreografer (NOU 1981; Elstad/Pedersen 1996; Heian m.fl. 2008). Utøvende kunstnere – særlig skuespillere – rangerer ofte høyere i inntektshierarkiet. Det samme gjelder sceneinstruktører og scenografer. Når disse scenekunstnerne tjener relativt bra, skyldes det for en stor del at mange av dem er fast eller midlertidig tilsatte ved tungt offentlig subsidierte kulturinstitusjoner (institusjonsteatre). Frilans scenekunstnere har derimot ofte lave inntekter (Heian m.fl. 2008:142-45). Med de forbehold jeg har tatt foran, kan man således si at mange billedkunstnere, kunsthåndverkere, kunstneriske fotografer og dansere er mer økonomisk *avmektige* enn mange skuespillere og andre scenekunstnere (særlig enn de fast eller midlertidig institusjonstilsatte blant de sistnevnte).

Mer generelt kan vi fastslå at kunstneres økonomiske makt avhenger mye av deres strategiske posisjon på arbeidsmarkedet: Mange skapende kunstnere er selvstendige/frilansere på arbeids- og tjenestemarkeder preget av overrekruttering, overproduksjon og stor usikkerhet. I økonomisk forstand er de relativt avmektige. Tilgang på langvarige offentlige arbeidsstipendier eller garantert minsteinntekt (fram til pensjonsalder)³⁴ reduserer avmektigheten til en del av disse kunstnerne. Men det betyr ikke nødvendigvis at de rykker høyt opp i inntektshierarkiet. Det er dessuten et begrenset antall kunstnere som til enhver tid mottar offentlige stipendier. Utøvende kunstnere med fast eller midlertidig institusjonstilknytning nyter på den andre siden godt av tunge, indirekte offentlige subsidier, noe som gir en god del av dem relativ økonomisk trygghet. Men andelen fast ansatte scenekunstnere er blitt kraftig redusert i løpet av de siste 10-20 årene (Heian m.fl. 2008:128).

Det er blitt hevdet at europeiske kunstnere er blitt utsatt for en økonomisk og sosial ”prekarisering” de seinere årene (Slettebo 2008). Kunstnerens økonomiske situasjon skal ha blitt mer usikker som følge av en ”neoliberal arbeidsmarkedsorganisering”, et ”deregulert arbeidsliv” og et

³⁴ Garantert minsteinntekt er imidlertid en statlig stipendform som nå blir avvirket.

”presset kostnadsnivå i offentlig utbygging og tjenester” (ibid.:14). Det er ikke usannsynlig at det er noe i denne diagnosen (Beck 2000; Menger 2002). Det er dessuten rimelig å tro at tendensen er blitt forsterket etter at den økonomiske krisa satte inn i Eurolandene etter 2008. Men har det skjedd en tilsvarende økonomisk prekarisering i Norge? Har norske kunstnere generelt blitt mer økonomisk avmektige? Vi har ikke tall for dette for tida etter 2006³⁵. Men for perioden 1993-2006 er det begrenset støtte å hente for prekariseringshypotesen. Levekårsundersøkelsen fra 2008 viste derimot at de fleste kunstnergrupper hadde hatt *realvekst* i sine inntekter fra 1993 til 2006. Men kunstnere flest hadde lavere realvekst (18 %) enn befolkningen for øvrig (40 %) (Heian m.fl. 2008:288). Så man kan kanskje snakke om en ”relativ prekarisering” eller en ”relativ deprivasjon”? Dessuten var det enkelte kunstnergrupper som hadde en realnedgang i kunstneriske inntekter fra 1993 til 2006. Dette var særlig påtakelig for skuespillerne. ”Korrigerer vi for utvalgsskjevhet, har skuespillerne opplevd en reell nedgang i kunstneriske inntekter på drøyt 8 % siden 1993”, skriver vi i rapporten fra Levekårsundersøkelsen 2006 (Heian m.fl. 2008:209).

Dette skyldes antakelig den kraftige veksten i antall rekrutter til skuespilleryrket i samme periode, kanskje også at mange skuespillere har gått fra status som fast ansatt til status som frilanser. Generelt kan vi fastslå at kunstneres posisjon på arbeidsmarkedet i høy grad er påvirket av tilgangen på nye rekrutter; de er utsatt for ”the excess supply disease” (Menger 2006). Den konstante overrekrutteringen – at ”mange er kalt, men få er utvalgt” – bidrar antakelig også til det generelt lave inntektsnivået blant kunstnere.

Vi kan også, i tråd med Slettemeås (2008), se ”prekariseringen” av kunstneres livsvilkår som uttrykk for en tiltakende generell trend i det seinmoderne arbeidslivet. Det hevdes at kunstnerisk arbeid i økende grad blir preget av fragmentering, fleksibilisering, deltidsarbeid, mangesysleri, prosjektorganisering, midlertidig arbeid og marginalisering. Disse endringene i kunstneres arbeidsvilkår kan samtidig ses som uttrykk for generelle tendenser i de seinmoderne arbeidslivet (Beck 2000). Noen forskere tolker riktignok slike – eller beslektede – endringstendenser i arbeidslivet mer optimistisk. For Menger (2002) framstår kunstneren således nærmest som den ”modellarbeideren” som samtidas kultur- og arbeidsliv trenger. Boltanski og Chiapello (1999:398) ser for sin del klare likhetstrekk mellom kunstneren og bedriftslederen i det seinmoderne arbeidsliv:

Er ikke den nye bedriftslederen, akkurat som kunstneren, en mann med kreative evner, intuisjon, oppfinnsomhet, visjoner, kontakter, en mann som treffer folk tilfeldig, som alltid er i bevegelse, som går fra prosjekt til prosjekt, fra den ene verden til den andre? Er han ikke – akkurat som kunstneren – befridd fra tyngden av eiendom og fra tvangen ved å tilhøre et hierarki, fra tegnene på makt – kontoret og slipset – og dermed også fra hykleriet i den borgerlige moral?³⁶

Det virker som om Boltanski og Chiapello ser for seg den nye kunstneren som en «kulturentreprenør», en kreativ, individualistisk, fleksibel og mobil kunstnertype, som ikke er underlagt et tungt organisatorisk hierarki. Betyr dette at utviklingen går i retning av en mer avmektig kunstnertype,

³⁵ Her kunne man selvsagt ønsket seg nyere tall. Men å gjennomføre en ny bred og landsomfattende kunstnerkårsundersøkelse er neppe realistisk i nær framtid. Slike undersøkelser er ressurskrevende. Dessuten blir det vanskeligere og vanskeligere å gjennomføre dem på en kvalitativt god måte. Det skyldes dels endringer på kunstfeltet som gjør det vanskelig å trekke gode representative utvalg, dels økende vansker med å få en rimelig høy svarprosent på survey-undersøkelser. Det er dessuten allerede gjennomført flere slike landsomfattende undersøkelser i Norge enn i de fleste andre land (jf. NOU 1981:28; Elstad/Pedersen 1996 og Heian m.fl. 2008). Det er også usikkert hvor mye ny kunnskap en ville få fram gjennom nye landsomfattende undersøkelser av dette slaget. Mindre og målrettede studier av spesifikke kunstnergrupper er kanskje å foretrekke. I den grad relevante registerdata foreligger, kunne man også tenke seg å foreta en levekårsundersøkelse basert på slike data.

³⁶ Sitatet er oversatt fra fransk.

eller kan vi snarere se for oss en type kunstner som får større makt over/kontroll med egne livsvilkår? Den seinmoderne frilanskunstneren, som går fra prosjekt til prosjekt, og lever på usikre inntekter, har i en forstand rimelig kontroll over sitt liv. Han eller hun kan således framstå som den ideelle "kulturentreprenør" (Mangset/Røyseng 2009). På den andre siden opplever antakelig den store – og trolig økende – reservearmeen av frilanskunstnere med få oppdrag og usikre framtidssikter betydelig grad av materiell maktesløshet.

2.19 Kjønnsmakt på kunstfeltet

Mange viktige samfunnsressurser er ulikt fordelt etter kjønn. Menn er overrepresentert innenfor de fleste makthierarkier, også i Norge. Trass i mye politisk likestillingsstrev lever vi fortsatt i mer eller mindre patriarkalske samfunn, der menn for det meste har mer makt enn kvinner. Gjelder dette også på kunstfeltet? Det er umiddelbart lett å se – også før man gjennomfører noen systematiske undersøkelser – at det rår eller har rådd maskulin dominans på flere kunstarenaer. Linda Nochlin (1971) spør da også i sitt klassiske essay "Why Have There Been No Great Women Artists?" Det er liten tvil om at det opp gjennom historien og fram til i dag har vært langt flere mannlige enn kvinnelige billedkunstnere som er blitt kanonisert som "store kunstnere". Billedkunstnerne Harriet Backer (1845-1932) og Kitty Kielland (1843-1914) kom i skyggen av Christian Krogh (1852-1925) og Edvard Munch (1863-1944) her i Norge. Og Berthe Morisot (1841-95) har gått raskere i glemmeboken enn Claude Monet (1840-1926), Vincent van Gogh (1853-90) og Henri Matisse (1869-1954) på den internasjonale billedkunstscenen. De fleste internasjonale stjerne-dirigenter er også menn. Det samme gjelder mange berømte komponister. Da er det lettere å komme på navn på berømte kvinnelige forfattere: Virginia Woolf (1882-1941), Nadine Gordimer (f. 1923) og Doris Lessing (f. 1919) er lysende navn på den internasjonale skjønnlitterære himmelen. Og Camilla Collett (1813-95), Selma Lagerlöf (1858-1940), Cora Sandel (1880-1974), Sigrid Undset (1882-1949) og Edith Södergran (1892-1923) har satt sterke spor etter seg i nordisk skjønnlitteratur. Men også på litteraturfeltet er det lettere å sette opp en lang liste med framtrepende mannlige kunstnere (forfattere). I siste instans er det nok flere menn blant anerkjent "store" kunstnere, iallfall historisk, på de fleste kunstområder.

Samtidig fins det både sterke vertikale og klare horisontale kjønnsskiller på kunstfeltet: Mange kunstneriske hierarkier er utvilsomt mannsdominert i toppen (vertikal differensiering). Men det er også åpenbart at noen kunstfelt har større innslag av kvinnelige kunstnere enn andre; vi kan si at det fins mer eller mindre "maskuline" og mer eller mindre "feminine" kunstområder (horisontal differensiering).³⁷ Samtidig er det ofte forskjellig kjønnssammensetning på toppen og bunnen av kunstpyramiden: Det er kvinnedominans langt nede i flere kunsthierarkier. Kvinner er gjerne større kulturkonsumenter enn menn³⁸, og mange amatørkunstnere er kvinner.

Politiske forsøk på å bryte ned strukturelle kjønnforskjeller møter motstand på kunstfeltet – også blant mange kvinnelige kunstnere. Det henger sammen med det autonome kunstfeltets særtrekk som sosialt felt. Her er det (som før nevnt) den rent kunstneriske anerkjennelsen som teller mest. Å blande inn andre hensyn enn de kunstneriske (for eksempel kulturpolitiske hensyn) i seleksjons-

³⁷ Kunsthåndverk og dansekunst er ganske kvinnedominerte kunstneryrker, mens filmkunst og musikk – særlig komposisjon – er ganske mannsdominerte (Heian m.fl. 2008:87).

³⁸ Flere kulturbruksundersøkelser har vist at kvinner er overrepresentert blant publikum på en rekke kulturarenaer. Det gjelder teater/musikal/revy, kunstutstillinger, opera/operette, ballett/dans og folkebibliotek. Det kan være rimelig å snakke om "feminin dominans" på flere av disse arenaene (Danielsen 2006; Vaage 2009; Mangset 2012).

prosesser (ved prøvespill, audition, fordeling av stipendier, osv.) kan virke kunstnerisk devaluerende. Det er noe som skjer innenfor det ”inklusive kretsløp” (jf. Solhjell 1995) – et delfelt som står nærmere den heteronome enn den autonome polen av kunstfeltet.

Forsknings- og utredningslitteraturen om kunst, kjønn og makt er – så vidt jeg kan se – begrenset. I Norge er det særskilt musikkfeltet som har påkalt interessen til forskere, utredere og kulturpolitikere. Lorentzen og Stavrum lagde en ”state of the art”-oversikt for Musikkinformasjonssenteret (MIC) om musikk og kjønn i 2007. Denne utredningen dannet så grunnlag for en konferanse om samme emne samme år. Deretter publiserte Norsk kulturråd boka ”Musikk og kjønn – i utakt”, basert på innlegg fra konferansen (Lorentzen og Kvalbein 2008). Det er også publisert flere, mer akademiske artikler og avhandlinger om musikk og kjønn på norsk, for eksempel Lorentzen (2000, 2009), Annfelt (2002) og Stavrum (2004).

Det har vært økt kulturpolitisk interesse for temaet kunst og kjønn ut ifra et likestillingsperspektiv de seinere årene. Søkelyset har blant annet vært rettet mot den mannlige dominansen på filmområdet. I 2006 startet Kultur- og kirke departementet et kartleggingsarbeid for å få

oversikt over likestillingsdimensjonen når det gjelder aktiviteten i kulturinstitusjoner og fordeling av stipend og andre støtteordninger. Som ledd i dette arbeidet innhenter departementet likestillingsstatistikk fra de statsstøttede institusjonene på kulturfeltet. Opplysninger om kjønnsfordeling skal legges inn i de ordinære rapporteringsrutinene for disse institusjonene fra og med 2007 (Kultur- og kirke departementet 2006:167).

I et vedlegg til det nevnte statsbudsjettet – og i egne kapitler i seinere statsbudsjetter/ kulturbudsjetter – finner man således oversiktstall over kjønnsfordeling på en del viktige poster innenfor ulike deler av norsk kunst- og kulturliv (Kulturdepartementet 2011b).

Det fins også en del publikasjoner på skandinaviske språk om kjønn og billedkunst – eller mer spesifikt om kvinnelige billedkunstnere, for eksempel Wichstrøm (2002), Lindberg/Werkmäster (1975) og Lindberg (1995). Men disse publikasjonene ser i liten grad på problemstillingen med et sosiologisk blikk, og de gir ikke tallmessige oversikter over kjønnsfordeling i større kunstnerkategorier. På den andre siden kan mer generelle studier av kunstnerkår, kunstutdanning og kunstpolitikk indirekte gi relevant informasjon om kjønnete maktforhold på ulike kunstfelt (jf. Heian m.fl. 2008; Lorentzen/Kvalbein 2008). Men det gjelder for det meste av foreliggende forskning og utredning på feltet at den snarere tematiserer *kjønnsforskjeller* – og særlig kvinnelige kunstners situasjon – innenfor ulike kunstfelt enn den tematiserer *kjønnete maktforhold* innenfor kunstfelt.

Hvordan er kjønnsfordelingen på viktige kommandoposter i norsk kulturliv? Kulturdepartementet har samlet inn tall for kjønnsfordelingen blant tilsatte i ”underliggende virksomheter” og blant styrene for kunstnstitusjoner.³⁹ Vi må regne med at dette i hovedsak dreier seg om det vi foran har kalt ”ikke-kunstneriske aktører” (eller ”ikke-kunstneriske portvoktere”). Det er grunn til å merke seg at det er kvinneflertall eller tilnærmet kjønnsbalanse på mange av disse arenaene i Norge: I *Norsk kulturråd* – en av de viktigste offentlige kommandopostene i norsk kulturliv – var det klart kvinneflertall blant de ansatte i 2010 (63 % mot 37 %). Kvinnedominansen var enda klarere

³⁹ Vi har ikke hatt mulighet til å vurdere den metodiske soliditeten til disse tallene nærmere, for eksempel eventuelt bortfall. Men det er grunn til å anta at underliggende institusjoner og etater rapporterer rimelig fullstendig og korrekt til departementet i slike sammenhenger. Det dreier seg om enkle og oversiktlige data, og underliggende institusjoner/etater vil trolig bestrebe seg på å gi OK svar fordi de ønsker å opprettholde et godt forhold til departementet. En viss metodisk usikkerhet knytter seg likevel til disse tallene.

på ledernivå (78 % mot 22 %) (Kulturdepartementet 2011b:176). Kjønnfordelingen blant de ansatte i Kulturrådet var omtrent den samme i 2005 (64 % mot 36 %), men da var det noen færre kvinner i ledende stillinger (Kultur- og kirkedepartementet 2006:167). Det er grunn til å merke seg at kvinnedominansen blant de ansatte i Kulturrådet har holdt seg, og blitt forsterket på ledernivå, i en periode da rådet har gjennomgått en omfattende omstrukturering og vekst i antall ansatte (Mangset 2013). Men en bør merke seg at det her er snakk om kjønnfordelingen i Kulturrådets *administrasjon*. Den har utvilsomt betydelig innflytelse på ressursfordelingen på kunstfeltet (jf. støtte til prosjekter, osv.). Det er likevel det kunstsakkyndige rådet og de underliggende *fagutvalgene* som har siste ord når det gjelder fordelingen av kulturrådsstøtte.⁴⁰ Administrasjonen skal bare ivareta saksbehandling og sekretærfunksjoner og forventes i utgangspunktet ikke å ha spesi- fikk kunstfaglig kompetanse.⁴¹

Rikskonsertene hadde et visst kvinneflertall både blant tilsatte generelt og blant ledere i 2010. Kvinneandelen på ledernivå har økt siden 2005. *Riksteatret* hadde en ganske jevn kjønnfordeling, både generelt og på ledernivå, både i 2010 og 2005 (Kulturdepartementet 2011b:176; Kultur- og kirkedepartementet 2006:167). Ved *Kunst i offentlige rom/KORO* var det stort kvinneflertall blant de tilsatte generelt, men jevn kjønnfordeling på ledernivå. Slik var det også i 2005 (i ”Ut- smykningsfondet for offentlige bygg”, som det het den gang) (ibid.).

Styrene i *scenekunstinstitusjonene* er også viktige kommandoposter i kunstlivet, som ikke fordrer spesifikk kunstfaglig kompetanse. Kulturdepartementet rapporterer om en forholdsvis jevn kjønnfordeling i disse styrene⁴² i 2010: Det var et lite kvinneflertall blant styrelederne (53 % mot 47 %) og et visst mannsflertall (56 % mot 44 %) blant styremedlemmene. Dessuten var det kvin- neflertall blant varamedlemmene (60 % mot 40 %) (Kulturdepartementet 2011b:179). Her ser det for øvrig ut til å ha skjedd et påtakelig ”likestillingsjafs” siden 2005, da både posisjonene som styreleder og styremedlem var dominert av menn (Kultur- og kirkedepartementet 2006:169).

Styrene for de statsstøttede *orkestrene*⁴³ var også ganske kjønnsmessig likestilte i 2010, selv om det var litt flere mannlige ledere her enn i scenekunstinstitusjonene. Det var heller ikke kvinnefler- tall i noen av kategoriene (styreleder, styremedlem, varamedlem) (Kulturdepartementet 2011b:180). Også her ser det ut til å ha skjedd en påtakelig kjønnsmessig utjevning de seinere år. I 2005 var det en klar mannsdominans i disse styrene, især på ledernivå (Kultur- og kirkedeparte- mentet 2006:169). Foreliggende kilder gir derimot ikke noe godt grunnlag for å vurdere kjønn- fordelingen i styrene for billedkunstmuseer, ettersom de ikke skiller klart mellom kunst- og kul- turhistoriske museer.

Departementets likestillingsstatistikk gir begrenset kunnskap om kjønns sammensetningen blant dem vi foran har kalt ”kunstfagkyndige portvoktere” (for eksempel sakkyndige i opptakskomiteer for kunstutdanning, juryer ved prøvespill, Kulturrådets underutvalg, faglige utvalg i Statens kunstnerstipend, Forfatterforeningens litterære råd med mer). Det går likevel fram at det stort sett

⁴⁰ Statsbudsjettet gir ingen oversikt over kjønns sammensetningen i Kulturrådets råd og utvalg. Slik informasjon fins imid- lertid tilgjengelig som «rådata» i Kulturrådets årsmeldinger. Jeg har ikke sammenstilt slike tall her.

⁴¹ Ikke dermed sagt at ikke flere i Kulturrådets administrasjon sitter inne med betydelig formell og reell kunstfaglig kompe- tanse, for eksempel innenfor litteratur, teater, musikk og/eller billedkunst. Men rådets beslutningssystem er slik at rådets og utvalgenes kunstfaglige kompetanse og beslutninger har forrang.

⁴² Det vil si styrene i scenekunstinstitusjoner på kapittel 324, post 01, 70 og 71 i statsbudsjettet, samt Peer Gynt-stemnet.

⁴³ Orkestrene og Det Norske Blåseensemble under kap. 323, post 70 og 71 i statsbudsjettet, samt knutepunktinstitusjonene som fikk støtte over kap. 323, post 72.

er en nokså jevn kjønnsfordeling i fagutvalgene under *Fond for lyd og bilde* (2010)⁴⁴. Derimot er det klar overvekt av kvinner blant de kunstneriske konsulentene som har bistått *Kunst i det offentlige rom/KORO* med utsmykningsprosjekter (Kulturdepartementet 2011b:178). Men for å et bedre bilde av denne typen kjønnsrettet makt hadde det vært ønskelig med data om kjønnsfordeling på flere av de ovennevnte kunstfaglige portvokterarenaene.

Alt i alt gir ikke foreliggende talloppgaver inntrykk av noen påtakelig mannsdominans på kommandoposter som omgir kunstfeltet, det være seg i institusjonsstyrer eller blant kunstfagkyndige portvoktere. På flere av disse arenaene er det derimot tilnærmet kjønnsmessig likestilling eller kvinneflertall. Det kulturpolitiske fokuset på likestilling har åpenbart også medført økt kvinnerepresentasjon på tidligere svært mannsdominerte kommandoplasser i kulturlivet, slik som styrene i orkestrene.

Hva så med kunstnerne selv? Vi har brukbar statistikk over kjønnsfordelingen i forskjellige kunstnergrupper.

Men fordelingen av mannlige og kvinnelige utøvere på de ulike musikkfeltene sier ikke alt om musikken som kjønnet felt: man ser ofte en tendens til at i de deler av feltet som har omtrent like mange kvinnelige som mannlige utøvere, er det som regel de mannlige utøverne som innehar de mest anerkjente og privilegerte posisjonene. Dette gjelder også i kunst- og kulturlivet mer generelt, blant annet innenfor teater, litteratur og film,

skriver Lorentzen og Stavrum (2007:13). Det er imidlertid vanskelig å finne gode data som belyser Lorentzen og Stavrums påstand, det vil si data som belyser kjønnsfordelingen på topp og i bunn av makt- og anerkjennelsehierarkiet i den enkelte kunstnergruppe. Det siste hadde vært velkomment for å kunne analysere kjønnsrettet makt på kunstfeltet.

Men som allerede nevnt er noen kunstnergrupper generelt kvinnedominerte, andre mannsdominerte, mens noen få har nokså lik fordeling mellom menn og kvinner. Interiørarkitekter (86 % kvinner), kunsthåndverkere (81 %), dansekunstnere (80 %), scenografer (76 %) og billedkunstnere (64 %) var de kunstnergruppene som hadde høyest kvinneandel i 2006, mens populærkomponister (91 % menn), komponister (81 %), musikere/ sangere/ dirigenter (73 %) og filmkunstnere (67 %) hadde høyest andel menn (Heian m.fl. 2008:87). Flere av disse kjønnsforskjellene innenfor kunstnergrupper synes å være stabile over tid. Således var ballettdansere og koreografer, kunsthåndverkere, scenografer og interiørarkitekter også nokså kvinnedominerte kunstnergrupper i 1993-94, mens populærkomponister, komponister og musikere var mannsdominerte (Elstad/Pedersen 1996:23). Når en sammenligner de to undersøkelsene – henholdsvis fra 1993-94 og 2006 – ser det imidlertid ut til at andelen kvinnelige billedkunstnere, kunstneriske fotografer, dramatikere og interiørarkitekter har økt i perioden (Heian m.fl. 2008:87; Elstad/Pedersen 1996:23). Her må det imidlertid tas forbehold om at kategoriene i de to undersøkelsene ikke nødvendigvis er helt sammenlignbare, noe som kan medføre falske inntrykk av endring.

Tilnærmet lik kjønnsfordeling i en kunstnergruppe kan som nevnt også skjule en viktig kjønnet arbeidsdeling innad i gruppen. Slik er det innenfor og mellom flere musikkjangre, der menn ofte har vært instrumentalister, mens kvinnene heller har vært sangartister (”syngedamer”) (Lorentzen/Stavrum 2007). Innenfor musikkfeltet har i det hele tatt både de ulike instrumentene og de forskjellige musikkuttrykkene ofte forskjellige kjønnslige konnotasjoner (ibid., Lehmann 2002):

⁴⁴ Fondet for lyd og bilde ble samlokalisert med Norsk kulturråd i 1999 og er nå – administrativt sett – en del av ”det utvidete Kulturrådets” organisasjon. Men fondet har fortsatt eget styre (Mangset 2013).

Blåseinstrumenter er mer ”maskuline” enn strykeinstrumenter; jazz er mer ”maskulint” enn flere andre musikkuttrykk, osv.

Overvekt av det ene eller andre kjønn i en kunstnergruppe sier dessuten ikke uten videre noe om *kjønns*makt i gruppen. Slike data er i utgangspunktet ganske tvetydige: At en kunstnergruppe er kvinnedominert, eller at andelen kvinnelige kunstnere øker innenfor gruppen, kan for det første tolkes som uttrykk for sterk/økt kvinnelig innflytelse på det spesifikke kunstfeltet. Men det kan også ses som tegn på at kunstnergruppen står svakt, at den er litt marginal, innenfor det totale kunstfeltet: Er ikke kvinnedominerte kunstnergrupper som kunsthåndverkere og dansekunstnere samtidig litt avmektige?

Vi har ikke grunnlag for å drøfte dette spørsmålet nærmere her. Derimot kan vi si noe om kjønnsforskjellene i inntekt – og dermed indirekte om kjønnsforskjeller i makt – innenfor de enkelte kunstnergrupper. Levekårsundersøkelsen fra 2008 viste at kvinnelige kunstnere gjennomsnittlig hadde lavere kunstneriske inntekter enn de mannlige i nesten alle kunstnergrupper (Heian m.fl. 2008:148-149). Gapet mellom de kvinnelige og de mannlige var stort blant billedkunstnere, kunstneriske fotografer, skjønnlitterære forfattere, scenekunstnere, folkekunstnere, m.fl. Kjønnsforskjellen i gjennomsnittsinntekt var derimot mindre blant kunsthåndverkere, designere, musikere og (seriøse) komponister. Blant interiørarkitekter var mønsteret omsnudd: Her tjente de kvinnelige yrkesutøverne betraktelig *mer* enn sine mannlige kollegaer (i den grad man bør kategorisere interiørarkitekter som kunstnere). Hvis vi kan si at de kunstnerne som har høyest kunstnerisk inntekt innenfor den enkelte kunstnergruppe, tendensielt har mest makt, kan vi også si at kvinnelige kunstnere i hovedsak er mer (økonomisk) avmektige enn de mannlige.

Vi har som nevnt lite systematisk kunnskap om kjønnsfordeling mellom topp og bunn av de forskjellige kunstnerhierarkiene. Kulturdepartementets likestillingsdata viser imidlertid en viss mannlig dominans blant landets *teatersjefer/operasjefer/ballettsjefer* (62 % mot 38 % i 2010) (Kulturdepartementet 2011b:179). Men ettersom det dreide seg om ganske få stillinger til sammen (18 stillinger), kunne noen ganske få tilsetninger fort endret prosentfordelingen betydelig (fordelingen i 2009 var 56 % menn mot 44 % kvinner på ledernivå). Kjønnsfordelingen på kunstnerisk ledernivå var heller ikke mye skjevere enn fordelingen blant kunstnerisk personale generelt på dette feltet (55 % menn mot 45 % kvinner). En kan således knapt snakke om noen sterk maskulin dominans på kunstnerisk ledernivå på teater-, opera- og ballettfeltet ut ifra disse dataene. Den maskuline dominansen var derimot klarere på kunstnerisk ledernivå i *orkestrene*, ifølge samme kilde: Alle de sju sjefsdirigentene i de orkestrene som har rapport til departementet, var menn (for øvrig var også 6 av 7 daglige (administrative) ledere menn) (Kulturdepartementet 2011b:180).

Et viktig spørsmål når en skal vurdere eventuelle kjønnede maktstrukturer på kunstfeltet, er om det ene eller det andre kjønn favoriseres ved fordeling av ulike typer offentlig kunststøtte: Blir ett kjønn forfordelt, slik at kunstnerisk kvalitet mer eller mindre blir satt til side? Favorisering av et bestemt kjønn (jf. kjønnskvalitet) ville jo være en form for kjønned maktutøvelse på kunstfeltet. Den enkle tallmessige fordelingen av offentlig kunststøtte mellom mannlige og kvinnelige kunstnere gir ikke noe fullgodt svar på dette spørsmålet. Det kan jo hende at skjevfordelingen mellom kjønn også avspeiler skjevfordeling når det gjelder kunstnerisk kvalitet! Og om dette siste har vi ikke tilgang til systematiske data. Men hvis den kjønnsmessige fordelingen avviker mye fra kjønns sammensetningen i hele kunstnergruppen, kan det være et tegn på at ”kjønnet maktutøvelse” ved fordelingen. Et enda klarere tegn på ”kjønnet maktutøvelse” ville det vært hvis kjønnsfordelingen av støtte avvek mye fra kjønnsfordelingen blant *søkerne*. Men det siste har vi ikke data om.

Statlige stipendier og garantiinntekter ble fordelt nokså likt mellom mannlige og kvinnelige kunstnere i 2010 (Kulturdepartementet 2011b:177). Det gjaldt enten man tok utgangspunkt i antall tildelte eller totale beløp til fordeling. Tilnærmet kjønnsmessig likefordeling gjaldt både for arbeidsstipend, garantiinntekter, stipend for eldre fortjente kunstnere og diversestipend. Ettersom det er kvinneflertall innenfor flere av de kunstnergruppene som mottar mest stipendier, kunne man kanskje si at stipendfordelingen medfører litt mer likestilling til fordel for mannlige kunstnere. Det er likevel vanskelig å trekke noen klare slutninger om noen ”kjønnet skjevfordeling” ut ifra disse dataene.

Det var derimot en viss kvinnelig overvekt når det gjaldt fordeling av arbeidsstipend for yngre kunstnere – og en klar kvinnelig overvekt når det gjaldt fordeling av utdanningsstipend⁴⁵. Det siste avspeiler vel at det er kvinneflertall innenfor flere kunstutdanninger, og at denne stipendtypen fordeles mer eller mindre automatisk til kandidater fra de autoriserte utdanningene.

Når det gjelder spørsmålet om kjønnsrett på kunstfeltet, kan vi gjerne skille mellom ulike typer makt eller ulike maktkilder: (1) Kunstnerisk og/eller symbolsk makt gir seg uttrykk gjennom kanonisering. (2) Økonomisk makt oppnås gjennom suksess på private eller offentlige markeder og gir seg uttrykk i inntekt (og eventuelt formue). (3) Politisk makt gir seg uttrykk i offentlige organer og arenaer og gjennom offentlige politiske beslutningsprosesser. (4) Ulike aktører på kunstfeltet har også makt i kraft av sine posisjoner i organisasjoner og institusjoner innenfor kunstlivet. Vi kan foreløpig konkludere dette avsnittet med (1) at menn trolig er overrepresentert blant kanoniserte kunstnere på de fleste kunstområder (selv om vi ikke har systematisk data om dette) (altså kunstnerisk eller symbolsk makt), (2) at kvinnelige kunstnere har lavere inntekter (og dermed trolig mindre økonomisk makt) enn mannlige kunstnere på de fleste kunstområder, og (3) at økt likestilling eller kvinneoverdominans preger mange politiske, administrative og organisatorisk/institusjonelle (4) beslutningsarenaer på kunstfeltet. Men spørsmålet er fortsatt hvilke sosiale mekanismer det er som skaper eller påvirker de kjønnsmessige ulikevektige symbolske og økonomiske maktforholdene på kunstfeltet.

Når det er slik at kvinner er større kulturkonsumenter enn menn – kanskje også ivrigere amatørkunstnere – er det nærliggende å lete etter kjønne seleksjonsmekanismer på veien fra bunn til topp av de forskjellige kunsthierarkiene. Hva betyr eventuelt utdanningsinstitusjonene? Jeg har selv undersøkt mulig kjønnet seleksjon innenfor de profesjonelle kunstutdanningene i Norge (Mangset 2008). Min konklusjon var at de profesjonelle kunstutdanningene hadde lite å si for kjønnsforskjellene innenfor kunstneryrkene: Enten bidro de til å opprettholde kjønnsforskjeller som alt var skapt forut for utdanningen, eller bidro de svakt til økt likestilling. Til noen utdanninger var det klart kvinneoverskudd blant søkerne, noe som også resulterte i kvinneoverskudd etter opptak (noen steder etter en viss omfordeling til fordel for det underrepresenterte kjønn, menn). Ved andre kunstutdanninger ble den kjønnsmessige likefordelingen blant søkerne opprettholdt også etter opptak. Min konklusjon var således at «min nokså mislykkede jakt på kjønnskoden ved Musikkhøgskolen og andre kunstutdanninger [kan] tyde på at de viktigste kjønne seleksjonsprosessene skjer helt andre steder [enn innenfor de profesjonelle kunstutdanningene]» (Mangset 2008:108). Hvor da? Den nevnte undersøkelsen ga heller ikke holdepunkter for at det statlige garanti- og stipendsystemet bidro til økte kjønnsmessige skjevheter. Min konklusjon var at

⁴⁵ ”Stipendet gis til kunstnere som blir uteksaminert fra norske høyskoler for billedkunst, kunsthåndverk, ballett, opera, teater (instruktørlinjen) og figurteater, samt diplomstudium i komposisjon, orkesterledelse og vokalutøving. Studenter som det siste studieåret har mottatt studiefinansiering fra Lånecassen, og som er ferdig eksaminert fra høyskolene, får tildelt stipendet automatisk og behøver ikke å søke” (fra Statens kunstnerstipend: Årsmelding 2010:8).

”igjen er det lite som tyder på at fordelingen av stipendier er noen viktig *årsak* til den skjeve kjønnsfordelingen. Det ser snarere ut til at fordelingen avspeiler og bekrefter noen tyngre, bakenforliggende strukturer” (Mangset 2008:111).

Det kan se ut til at de *horisontale* kjønnsforskjellene, for eksempel at gutter og jenter/kvinner og menn velger ulike instrumenter og ulike musikalske uttrykk, etableres i ganske tidlig barndom. Kjønnsforskjeller i instrumentvalg og musikalsk uttrykk er iallfall svært markerte alt på musikk-skolenivå (jf. tallmateriale fra Oslo, ved Kjøk 2008). I hvilken grad disse påtakelige kjønnsforskjellene skyldes ulik kjønn sosialisering i familie og/eller skole, har vi ikke grunnlag for å si noe nærmere om.⁴⁶

Jeg konkluderte derimot med at den *vertikale* kjønnsdifferensieringen – i musikklivet og trolig også på andre kunstfelt – i praksis skjer langt seinere,

selv om grunnlaget for denne differensieringen også kan være forankret i tidlig sosialisering. Min hypotese er likevel at mye skjer nettopp i den noe flytende og uavklarte situasjonen mange unge musikere [kunstnere] står oppe i etter endt profesjonell musikkutdanning [eller annen kunstutdanning]. Da skal de ferske kandidatene ta det store valget mellom en profesjonell musikerkarriere [kunstnerkarriere] og en karriere inn på et musikkfaglig [kunstnerisk] sidespor (for eksempel som musikk lærer eller kulturadministrator). Er de mannlige musikerne [kunstnerne] da systematisk mer dristige enn de kvinnelige? I denne flytende fasen er sosiale nettverk, personlig pågangsmot og risikovilje viktige, samtidig som livssituasjon, økonomi og karriereutsikter er usikre. Er da de unge mannlige musikerne [kunstnerne] mer villige til å ta risiko og satse langsiktig trass i eventuell motgang? Det er også i denne perioden at mange unge setter bo og får barn. Fører det til en tradisjonell arbeidsdeling mellom kjønnene som skaper hindringer for mange unge kvinnelige musikeres [kunstneres] videre karrierer? Alt i alt er det grunn til å tro at det er i denne overgangsperioden at mange unge kvinner ”taper” i forhold til mennene på veien opp i det musikalske [kunstneriske] karrierehierarkiet (Mangset 2008:113).⁴⁷

Den forannevnte undersøkelsen handlet primært om høyere musikkutdanning. Men som påpekt gjennom flere klammetilføyelser i sitatet foran, mener jeg at konklusjonen også kan være gyldig for kunstutdanning og kjønn mer generelt.

Nochlin (1971) drøfter i sin klassiske artikkel ”Why Have There Been No Great Women Artists?” om svaret er å finne i den karismatiske kunstnermyten: Ifølge denne myten tilkjennes Den Store Kunstneren overmenneskelige evner; disse evnene oppdages i tidlig barndom; de knyttes til et mystisk indre kall; kunstneren har ingen annen lærer enn ”naturen” (”nullo doctore”); den talentfulle barnekunstneren ”oppdages” av den eldre kunstskjønneren (slik som Cimabu oppdaget den unge jeterguttungen Giotto) osv. (Nochlin 1971; Kris/Kurz 1934/79; Mangset 2004).

What is stressed in all these stories is the apparently miraculous, nondetermined, and asocial nature of artistic achievement; this semireligious conception of the artist’s role is elevated to hagiography in the nineteenth century, when art historians, critics, and not least, some of the

⁴⁶ Nochlin (1971) er imidlertid ikke tvil om at forskjellene skyldes ulik kjønn sosialisering: «As further investigations in the field of child development imply, these abilities, or this intelligence, are built up minutely, step by step, from infancy onward, and the patterns of adaptation-accommodation may be established so early within the subject-in-an-environment that they may indeed appear to be innate to the unsophisticated observer”, jf. <http://www.mariabuszek.com/ucd/Methods/Readings/NchlinGreat.pdf>

⁴⁷ Ordene i klammeparentes [] er tilføyd her.

artists themselves tended to elevate the making of art into substitute religion, the last bulwark of higher values in a materialistic world,

skriver Nochlin (1971). Den karismatiske kunstnermyten samsvarer med godt med egenskaper som vi historisk og kulturelt vil oppfatte som "maskuline". Nochlin argumenterer imidlertid for at forklaringene ligger mer i de institusjonelle omgivelsene enn i kunstnerrollen/-myten. En banal, men betydningsfull institusjonell grunn til at mange talentfulle kvinnelige billedkunstnere historisk ikke har slått gjennom, var for eksempel den manglende tilgangen på nakenmodeller (ibid.), ifølge Nochlin. Hun konkluderer:

The question "Why have there been no great women artists?" has led us to the conclusion, so far, that art is not a free, autonomous activity of a super-endowed individual, "Influenced" by previous artists, and, more vaguely and superficially, by "social forces," but rather, that the total situation of art making, both in terms of the development of the art maker and in the nature and quality of the work of art itself, occur in a social situation, are integral elements of this social structure, and are mediated and determined by specific and definable social institutions, be they art academies, systems of patronage, mythologies of the divine creator, artist as he-man or social outcast.⁴⁸

Mye tyder likevel på at kvinners posisjon på det norske kunstfeltet har bedret seg de seinere årene. Men det er et mer åpent spørsmål om de mest "feminiserte" kunstområdene samtidig opprettholder sin posisjon på kunstfeltet som helhet – og i relasjon til andre maktfelt.

2.20 «Staten i den litterære republikk»⁴⁹

Fungerer staten primært som en forsvarer av kunstens autonomi mot kunsteksterne interesser? Fungerer den snarere som kulturelitens støttespiller mot kulturbrukernes interesser? Eller er staten i praksis en «nyttig idiot» som lar seg bruke til å beskytte tung privat markedsrett på kunstfeltet? Slike spørsmål aktualiseres gjennom diskusjonen om offentlig støtte til og regulering av det litterære feltet, herunder særlig diskusjonen om en eventuell norsk «boklov»⁵⁰. Diskusjonen om boklov – og tidligere om bransjeavtale og ulike offentlige støtteregimer overfor det litterære feltet – spenner videre enn *kunst*politikken. Langt fra alle bøker (jf. fag- og skolebøker) har et kunstnerisk formål eller verdi. Men skjønnlitteraturen utgjør en viktig del av kunstfeltet – og en sentral del av det litterære feltet. Derfor er maktrelasjoner i bokbransjen utvilsomt av interesse for vårt prosjekt.

Litteraturområdet har mer preg av privatøkonomisk næringsvirksomhet enn flere andre kunstområder. Samtidig har mange i bokbransjen en selvforståelse som forvaltere av en god balanse mellom «børs og katedral»: De antas å balansere godt mellom målsetningen om å tjene penger og målsetningen om å utgi kvalitetslitteratur (jf. kryssubsidiering mellom litteratur med bredt og smalt markedspotensial). Sagt på en annen måte: Det antas at det fins en god «økologisk balanse» mellom «det litterære/kunstneriske» og «det kommersielle feltet». Bokbransjen er imidlertid dominert av noen få store forlag, som etter hvert også har kjøpt opp mange bokhand-

⁴⁸ <http://www.mariabuszek.com/ucd/Methods/Readings/NchlinGreat.pdf>

⁴⁹ Jf. Danielsen 1995.

⁵⁰ Jf. høring, <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/hoeringer/hoeringsdok/2013/horing---forslag-til-lov-om-omsetning-av.html?id=713189>

ler/bokhandlerkjeder. Maktforholdene i denne bransjen er således preget av noen få storforlags sterke stilling, samt av vertikal integrasjon mellom forlags- og distribusjonsleddet.

Den norske «litterære institusjonen» (eller det litterære feltet) kjennetegnes ellers ved at det er sterkt regulert, tradisjonelt både gjennom intern bransjeorganisering og et finmasket system av offentlige støtteordninger. Konkurransen er således i høy grad regulert – og bransjen har lenge nytt godt av unntak fra konkurranseloven. Lignende konkurransebegrensning i bokbransjen fins også i mange andre europeiske land (Ringstad 2004; Rønning m.fl. 2012). De viktigste offentlige støtteordningene til norsk bokbransje er momsfritaket på bøker, innkjøpsordningene for (især) skjønnlitteratur og ulike stipendordninger for forfattere. I tillegg har bokbransjen lenge vært regulert gjennom en egen bransjeavtale, som har gitt unntak fra konkurranselovens restriksjoner mot konkurranseregulerende tiltak. Bransjeavtalen har medført fastpris på bøker (i en viss periode; lengden på fastprisperioden har vært endret gjennom flere revisjoner av avtalen). Tidligere omfattet bransjeavtalen også etableringskontroll med nye bokhandler. Bransjeavtalen – og unntaket fra konkurranseloven – har gjerne vært begrunnet med hensynet til bredden i litteraturtilbudet (især hensynet til den smale kvalitetslitteraturen) og hensynet til et geografisk spredt og bredt distribusjonssystem (boka skal koste det samme i Hammerfest som i Oslo, trass i større transportkostnader til og mindre etterspørsel i Hammerfest). Men nå kan ikke bransjeavtalen forlenges eller revideres videre. Alternativet er eventuelt å erstatte den med en boklov.

Ut ifra vår prosjekts problemstillinger blir det viktig å undersøke maktforholdene på det litterære feltet, det vil si innenfor den skjønnlitterære delen av det: Er det forfatterne, leserne, bokhandlerne eller forlagene som «tjener» mest på det norske støtte- og reguleringsregimet? Og er det kultureliten eller folk flest som kommer best ut? Fungerer det litteraturpolitiske støtte- og reguleringsregimet først og fremst til beste for den smale kvalitetslitteraturen (jf. den autonome polen av kunstfeltet, delfeltet for begrenset produksjon) – eller fungerer det som en statlig beskyttelse av et privatøkonomisk kartell? I løpet av de seinere årene er det gjennomført en rekke utredninger og analyser av norsk litteraturpolitikk og -økonomi som kan kaste lys over slike spørsmål. De fleste av disse studiene har vært gjennomført i tilknytning til pågående litteraturpolitiske debatter om private eller offentlige bransjereguleringer (jf. tidligere (private) bransjeavtaler, forslag om (offentlig) boklov, diskusjoner om fast eller fri pris på bøker). Flere studier har således vært gjennomført på oppdrag av offentlige kulturmyndigheter (Ringstad/Løyland 2002; Løyland m.fl. 2009; Oslo Economics 2011; Rønning m.fl. 2012). Én særskilt offentlig myndighet – Konkurransetilsynet – har selv utført flere studier, med utgangspunkt i sitt mandat om å overvåke konkurransebegrensende hindringer⁵¹ (Konkurransetilsynet 2004, 2006, 2008). Det fins derimot få norske litteraturpolitiske eller -økonomiske studier med klare akademiske ambisjoner. Trond Andreassen – som også er generalsekretær for Norsk Faglitterær Forfatter- og Oversetterforening – har imidlertid skrevet den mest omfattende og detaljerte litteratursosiologiske og -politiske oversikten over «Bok-Norge» (2006, tidligere utgaver 1992 og 2000). Boka er i hovedsak deskriptiv og inneholder et vell av tallmateriale og empiriske opplysninger om norsk bokbransje. Den er også preget av forfatterens sentrale posisjon innenfor den samme bransjen. I tillegg har Telemarksforskerne Løyland og Ringstad – i tillegg til de ovennevnte utredningene – publisert flere litteraturøkonomiske artikler i internasjonale refereetidsskrifter (jf. Ringstad/Løyland 2003, 2006; Ringstad 2004; Løyland/Ringstad 2011). Det må også nevnes at Norges forskningsråd på 1990-tallet finansierte det

⁵¹ «Konkurransetilsynets hovedoppgave er å håndheve konkurranseloven. Konkurranseloven forbyr samarbeid som begrenser konkurransen og misbruk av dominerende stilling», jf. <http://www.konkurransetilsynet.no/no/om/>

litteratursosiologiske prosjektet «Den litterære institusjon i Norge etter 1945» (LITINOR), lokalisert til institutt for nordistikk og litteratur ved UiO. Dette prosjektet hadde både en litteratursosiologisk og en litteraturpolitisk målsetning. Så vidt jeg vet, resulterte prosjektet primært i en serie rapporter innenfor NFR/KULT-programmet (jf. Fjeldstad 1993, 1994; Tusvik 1994), men ikke i noen forlagsutgitte bøker, doktoravhandlinger eller referee-artikler. For vår problemstilling om «kunst og makt» er imidlertid Danielsens rapport «Staten i den litterære republikk» (1995) mest interessant.

Ifølge siste kulturmelding (KUD 2003:199) er hovedformålene for den statlige litteraturpolitikken å legge til rette for kvalitet, bredde og mangfold når det gjelder innhold og sjangre i fag- og skjønnlitteratur. Den litteraturen som blir produsert, må dessuten distribueres slik at den når fram til publikum via mange og velegnede kanaler. De før nevnte litteraturpolitiske virkemidlene skal bidra til dette. Det er i denne sammenhengen viktig å opprettholde et bredt bokhandeltilbud over hele landet. Men hvilke maktforhold er det ut ifra dette litteraturpolitikken eksplisitt prøver å opprettholde/fremme? Og hvordan fungerer litteraturpolitikken faktisk når det gjelder å opprettholde/fremme maktforhold på litteraturfeltet?

Foreliggende forsknings- og utredningslitteratur gir dels et motstridende bilde av maktforholdene på litteraturfeltet og av mulige effekter av markedsregulerende tiltak. Det er særlig faglig uenighet om effekten av ulike prissystemer (fastpris/fripris) for bøker. Rønning m.fl. (2012) finner – på bakgrunn av en komparativ studie av litteraturpolitiske virkemidler i Europa – at prissystemet (fastpris eller fripris) ikke har noen påviselig innvirkning på *hvor mange* bøker som selges eller produseres, men at fripris øker *bestselgerfokuset*. De finner også at fastpris fører til et *bredere utvalg* av bøker, mens fripris *ikke* fører til *lavere priser* i gjennomsnitt (slik mange tilhengere av fripris hevder). Rønning m.fl. (2012) finner også at boklov (med fastpris) best *ivaretar litteraturpolitiske mål*. Boklov kan bidra til å sikre litterært brede og sterke fagmiljøer, beskytte nasjonale aktører og sikre forfatterrettigheter, ifølge disse utrederne. Ringstad (2004:362) finner derimot ingen overbevisende dokumentasjon gjennom komparative studier for at faste bokpriser fungerer bedre enn frie priser (til å ivareta litteraturpolitiske mål). I en tidligere rapport hevder Ringstad og Løyland (2002:25) at effekten av ulike prisregimer overdrives. Ringstad (2005b) skriver i en seinere artikkel at bokbransjeaktører retorisk overdriver fastprisregimets kulturpolitiske velsignelser (dvs. hevder at fastpris fremmer fellesskapets interesser), mens de egentlig primært er ute etter å ivareta sine egne økonomiske interesser. Det kan imidlertid være grunn til å merke seg at studiene til Ringstad og Ringstad/Løyland er noe eldre enn studien til Rønning m.fl. Dermed kan det hende at de to forskergruppene har undersøkt litt ulike empiriske virkeligheter/perioder.

Også Konkurransetilsynet (2006:7) finner det «vanskelig å konkludere entydig med hvilken effekt en fastprisordning for bøker har på konkurransen i det norske bokmarkedet». I en tidligere rapport hevder de imidlertid at friere priser trolig ville medføre lavere priser på bøker, men «[d]ersom prisene vert sleppte fri, vil ein kan hende sjå noko høgare prisar på den smale litteraturen, men truleg vesentleg lågare prisar på den breie, av di fortanestemarginen på desse bøkene vil verte konkurrert ned» (Konkurransetilsynet 2004:6). Ringstad er derimot – i tråd med sin skepsis mot at ulike prisregimer betyr så mye – også usikker på om det er dekning for at fripris vil føre til særlig billigere bøker. Fra hans perspektiv er det viktig å huske at det er langt flere faktorer enn fastpris/fri-pris som påvirker prisenivået og endringer i prisene på bøker.

Kritikerne av bransjereguleringer – særlig kritikerne av den foreslåtte bokloven – legger for øvrig særlig vekt på effektivitetstapet ved konkurransebegrensning. Ringstad og Løyland pekte for eksempel i sin utredning fra 2002 på at konsentrasjon, konkurransebegrensning og sterk markeds-makt for noen få store aktører i denne bransjen kunne føre til «X-ineffektivitet» og «institusjonell sklerose». De hevder at

dominerende enheter ofte er lite lønnsomme på tross av at markedsrett, eventuelt også stor-driftsfordeler som kan følge med drift i større skala, i utgangspunktet skulle gi høyere fortjeneste. Svak lønnsomhet er også tilfelle for de store norske forlagsgrupperingene, men kan også skyldes andre forhold (ibid:21).

I den dagsaktuelle debatten om en eventuell boklov har kritikerne særlig vært opptatt av at loven kan komme til å konservere en foreldet forlags- og bokhandelsstruktur i en periode da bokbransjen er inne i en rivende teknologisk endring (jf. ebøker og internettsalg). Kritikerne finner det for eksempel urimelig å opprettholde dagens nokså desentraliserte struktur av tradisjonelle bokhandlere i en periode da bøker kan distribueres langt mer effektivt som ebøker eller via internettbokhandler.

Konklusjonene når det gjelder nåværende eller framtidige maktforhold på det litterære feltet er på denne bakgrunn usikre. Alle utredere og forskere er i og for seg enige om at de store forlagene og interesseorganisasjonene – i en sterk korporativ allianse med statlige myndigheter – har stor makt på dette feltet (jf. tidligere mangeårige bransjeavtaler, bokbransjens rolle i forbindelse med Kulturrådets kulturstøtteordninger mm). Men tilhengerne av boklov synes å mene at dette regimet både ivaretar kvalitetslitteraturen, den noe bredere litteraturen, det boklesende publikums og forfatterens interesser. Kritikerne mener at en eventuell boklov ikke tjener det brede lesende publikums interesser – og at de store forlagene – i allianse med interesseorganisasjoner og statlig myndigheter – får altfor stor markedsrett. Oppslutningen om det norske støtte- og reguleringssystemet er imidlertid sterk innenfor store deler av bokbransjen. Det kan se ut som om noen grunnleggende felles «sannheter» (jf. ideen om børs og katedral, økologisk balanse mellom smal kunstnerisk kvalitet og bred kommers) tas for gitt av mange innenfor bransjen. Dette kan igjen forstås som uttrykk for en «standsformasjon» eller felles kulturell gruppedannelse (jf. Weber 1971; Ljunggren 2010). Det ville være ønskelig om problemstillinger om makt på det litterære feltet ble ytterligere studert på en armlengdes avstand fra den litteraturpolitiske interessekampen.

2.21 Kulturelite?

Fins det en kulturelite i Norge? Eller mer presist i vår sammenheng: Fins det en *kunstelite*? Og har denne eventuelle eliten i så fall stor makt? Svaret avhenger åpenbart for en stor del av hvordan man forstår dette begrepet eller disse begrepene (kulturelite, kunstelite). Ifølge Wikipedia er

”kultureliten” et begrep som tradisjonelt henspiller på personer som på grunn av visse egenskaper, privilegier eller maktposisjoner i kultursfæren utgjør en egen samfunnsgruppe som anseendemessig står over andre.

Sosiologen Nathalie Heinich (2005) skriver derimot om ”l’élite artiste” – med særlig henblikk på en forestilling om enestående og fremragende kunstnere (men ”l’élite artiste” betegner vel snarere en *kunstnerelite* enn en *kunstelite*). I den siste norske maktutredningen ble kultureliten på den andre siden studert som en av flere norske makteliter (Gulbrandsen m.fl. 2002). Forskerne konstruerte der ”kultureliten” ut ifra hvem som hadde ledende posisjoner innenfor ulike typer kulturelle institusjoner og organisasjoner.

I norsk – og delvis internasjonal – offentlig debatt brukes dessuten begrepet ”kulturelite” ofte polemisk og nedsettende for å betegne en mer eller mindre selvbestaltet maktelite innenfor kulturlivet, som man helst *ikke* bør identifisere seg med: Dels kan ”kultureliten” dukke opp i høyrepopulistiske angrep på kulturelle ”smaksdommere”⁵²; dels brukes begrepet for å kritisere den nye, relative unge ”kultureliten” innenfor masse- og underholdningsmediene (jf. Larsen 2006). Slik retorisk bruk av begrepet kulturelite har lange tradisjoner. Det innebærer utvilsomt en påstand om at kultureliten innehar mye, illegitim makt, og bygger gjerne på en enkel dikotomi mellom ”folket” og ”eliten”. Kanskje står dette retoriske kulturelitebegrepet sterkere i Norge enn i mange andre land på grunn av våre særskilt egalitære ideologiske tradisjoner og vår svake nasjonale elitetradisjoner (Danielsen 1998; Skarpenes 2007)? Men det er utvilsomt grobunn for lignende folkelig-demokratisk skepsis mot kultureliten også i mange andre land, slik vi for eksempel har sett det i Danmark (jf. Sherfig 1964; Kastrup/Lærkesen 1979; Skot-Hansen 1998).

Tone Knudsen Haarr har studert kultureliten, slik den framstilles i norske aviser, ut ifra et slikt retorisk perspektiv i sin masteroppgave i sosiologi, ”Caffelattedrikkende åndssnobber med urbane adresser” (2009), og i artikkelen ”Myten om den norske kultureliten” (Haarr og Krogstad 2011). Her er det bare snakk om kultureliten slik den framstilles i mediene, ikke egentlig om det fins noen tilsvarende kulturelite ”der ute” i befolkningen. Denne ”retoriske kultureliten” antas å forvalte en eksklusiv og uforståelig finkultur; den har tette interne nettverk; den preges av udemokratisk forakt for kulturlivet til folk flest; den er befolket av ”arrogante ’smaksdommere’ (..) [som] ’trer sin smak ned over hodene på folk’”; den er urban, helst lokalisert til Oslo, og den er oftest venstreorientert” (Haarr/Krogstad 2011:7). Tilsvarende bilder av ”kultureliten” gjenfinnes ofte i populistiske partiers og bevegelsers kulturpolitiske retorikk – både i Norge og andre land. I 1960-tallets Danmark vokste det for eksempel fram en folkelig motstandsbevegelse mot statsstøtte til – særlig abstrakt – kunst, som fikk navnet Rindalismen (etter lagerforvalter P. Rindal⁵³, som grunnla bevegelsen (Kastrup/Lærkesen 1979)). Men heller enn å bruke betegnelsen «kulturelite», snakket Rindals folk om modernistisk «klikevæsen og købehavneri» (ibid.: 195). Det er ingen tvil om at slike retoriske oppfatninger av «kultureliten» eller tilsvarende går ut ifra at den samme eliten har stor definisjonsmakt, iallfall på kulturelle arenaer. Selv om slik aggressiv motstand mot en arrogant og snobbete kulturelite har hatt særlig grobunn innenfor høyrepopulistiske bevegelser, har den også kommet til uttrykk blant representanter for den tradisjonelle venstresiden. For eksempel var den danske forfatteren og maleren Hans Sherfig (1905-79), som leverte bitende ironi om kultureliten i en satirisk roman om ”moderne kunst” i 1964, medlem av det danske kommunistpartiet.

Men betegnelsen ”kulturelite” gir også assosiasjoner til klassisk sosiologisk eliteteori, selv om kunst- og kulturmakten kanskje ikke alltid sto sentralt i disse teoriene. Innenfor denne teoritradisjonen – for eksempel slik den kom til uttrykk hos Vilfredo Pareto (1848-1923) – gikk man ut ifra at den vedvarende ulikefordelingen av makt og rikdom i et samfunn reflekterte en tilsvarende ulikefordeling av (fremragende) personlige egenskaper (intelligens, matematisk talent, musikk talent, moralsk karakter osv.) (Bottomore 1964/79). De klassiske eliteteoretikerne opererte dessuten med et nærmest uomgjengelig skille mellom en organisert (og mektig) elite og en atomisert (og avmektig) masse. Gaetano Mosca (1858-1941) uttrykte det slik:

⁵² Jf. angrepene på kulturelle ”smaksdommere” fra danske borgerlige politikere tidlig på 2000-tallet. Lignende kulturpolitiske standpunkter kommer iblant til uttrykk hos det norske Fremskrittspartiet, jf. Hylland 2011.

⁵³ P. Rindal (1923-2009) var lagerforvalter ved Kolding Hørfabrik og medlem av det danske Fremskrittspartiet. I kampen mot offentlig kunststøtte og ”uforståelig” abstrakt kunst allierte han seg med slakteriarbeiderne i Vejle. Bevegelsen rettet særlig sitt skyts mot opprettelsen av Statens Kunstfond (1964).

Among the constant facts and tendencies that are to be found in all political organisms, one is so obvious that it is apparent to the most casual eye. In all societies – from societies that are very meagrely developed and have barely attained the dawns of civilization, down to the most advanced and powerful societies – two classes of people appear – a class that rules and a class that is ruled. The first class, always the less numerous, performs all political functions, monopolizes power and enjoys the advantages that power brings, whereas the second, the more numerous class, is directed and controlled by the first, in a manner that is now more or less legal, now more or less arbitrary and violent (etter Bottomore 1964/79:9).

De klassiske eliteteoretikerne ”åpnet” imidlertid for muligheten av at det kunne foregå en viss elitesirkulasjon: Det kunne oppstå et misforhold mellom maktforhold og fremragende personlige egenskaper; en kontraelite kunne dermed oppstå og ta over makten fra den etablerte eliten. Innenfor den eliteteoretiske tradisjonen har man også diskutert i hvilken grad vi har å gjøre med flere separate eliter på spesifikke delfelt: Fins det en særskilt finanselite, en politisk elite, en akademisk elite og kanskje også en kulturelite i Norge i dag? De ulike elitene har i så fall forskjellige maktgrunnlag, men samtidig stor makt innenfor sine felt. Men de utgjør ikke nødvendigvis en felles integrert og organisert maktelite.

En tredje klassisk eliteteoretiker, Robert Michels (1876-1936), hevdet at elitedannelse også uvegerlig gjør seg gjeldende i politiske organisasjoner med demokratisk-egalitære målsetninger, slik som Det tyske sosialdemokratiske partiet (Michels 1962/68). Også de blir rammet av ”oligarkiets jernlov” – det vil si av et nødvendig fåmannsvelde: ”Den som sier organisasjon, sier samtidig oligarki”, slo Michels fast (ibid.). Et viktig aspekt ved oligarkitendensene i organisasjoner er at eliten alltid vil ha kontroll med informasjon og rekruttering.

Hvor skal vi på denne bakgrunn lete etter en eventuell kulturelite og/eller kunstelite i Norge? Den siste maktutredning la avgjørende vekt på (1) beslutningsmakt gjennom lederskap i hierarkier, in casu lederskap i kulturlivets organisasjoner og institusjoner (Gulbrandsen m.fl. 2002). Etter mitt syn er imidlertid dette utilstrekkelig for avgrensning av en kulturelite. Det profesjonelle kunstfeltet er sterkt hierarkisert, og det er store gap i kunstnerisk anseelse mellom de mest anerkjente, fremragende profesjonelle kunstnerne og kunstnere som står lavere på den profesjonelle rangstigen. Derfor er det nærliggende å avgrense kultureliten bare til (2) aktører og institusjoner nær den autonome polen av kunstfeltet, det vil si til aktører og institusjoner som plasserer seg nær toppen av det kunstneriske kvalitetshierarkiet.⁵⁴ Å inkludere teatersjefen ved det litt anonyme regionteateret eller lederen av en regional kunstnerorganisasjon i den nasjonale kultureliten virker urimelig når man kjenner litt til det norske kunstfeltets interne sosiologiske geografi og hierarkier. Til slutt forutsetter jeg – i tråd med Max Weber (1971) – at kultureliten er preget av (3) en viss form for kulturelt fellesskap – en gruppedannelse eller «standsformasjon» (jf. Ljunggren 2010). Det betyr at de direkte eller indirekte må forstå seg selv som tilhørende en elite, og at det må eksistere en form for forestilt fellesskap innenfor «kultureliten».

Dette betyr således ikke at de fremste kunstnerne uten videre utgjør en elite i sosiologisk forstand. De har ikke nødvendigvis den felles makten som organisert gruppe/elite som eliteteoretikerne – og kriteriene foran – forutsatte. Nå skaffer profesjonelle kunstnere seg riktignok makt og innflytelse gjennom sine kunstnerorganisasjoner. Men kunstnerorganisasjonene organiserer ikke nødvendig-

⁵⁴ Det kan selvsagt være ulike oppfatninger om dette. Det står stadig strid om kunstneriske kvalitetsdommer. Jeg antar likevel at det avtegner seg og avleirer seg en ikke ubetydelig samforstand om hva som er de rådende kvalitetshierarkiene på feltet i en bestemt periode. Denne samforstanden kan også gjøre seg gjeldende, selv om den ikke samsvarer med de enkelte aktørers rent subjektive oppfatninger av kunstnerisk kvalitet.

vis primært ”de aller beste” kunstnerne. Noen kunstnerorganisasjoner – slik som Forfatterforeningen og Komponistforeningen – er kanskje mer selekterte eliteorganisasjoner enn andre.⁵⁵ Andre kunstnerorganisasjoner – slik som Musikernes fellesorganisasjon – har derimot et mer egalitært fagforenings- enn eksklusivt eliteorganisasjonspreg. Det som taler for å si at lederne i kunstnerorganisasjonene tilhører en kulturelite, er at de sitter i posisjoner med en ikke ubetydelig organisatorisk makt. Det som kan tale imot, er at denne makten ofte ikke er knyttet til den mest anerkjente kvalitetskunsten og/eller den autonome polen av kunstfeltet.

I stedet kunne man kanskje si at de tyngste beslutningstakerne i sentrale institusjoner og organisasjoner på kunstområdene utgjør en kulturelite eller en kunstelite. Jeg tenker da på teatersjefer i sentrale institusjonsteatre; ledere i symfoniorkestre, opera og kunstmuseer; noen ledere for private gallerier; ledere i kunstfaglige forvaltningsorganer som Norsk kulturråd, m.fl. De forvalter både mye symbolsk kapital og organisatoriske ressurser på kunstfeltet. I tillegg kunne man kanskje inkludere kunstkritikere i toneangivende medier, som primært har makt som autoriserte forvaltere av kunstnerisk skjønn. Alle disse maktpersonene kan være kunstnere – men er det ikke nødvendigvis. I hvilken grad det dreier seg om en *organisert* elite, kan diskuteres. Men det er ikke usannsynlig at det fins mer eller mindre ”organiserte” uformelle nettverk innenfor en slik ”kunstelite”.

I den siste maktutredningen ble kultureliten definert ut ifra den såkalte «posisjonsmetoden», det vil si ut ifra formelt lederskap i organiserte hierarkier – i dette tilfellet kulturlivets hierarkier, jf. foran (Gulbrandsen m.fl. 2002:20). Maktutredningene presiserer utvalgskriteriene som følger:

[D]et er innehaverne av de fremste lederposisjonene som er hovedpersonene i denne undersøkelsen. Grå eminenser innen politikken eller fremtredende personer innen kultursektoren i vid forstand (kunst, media og forskning), kan ha betydelig makt i kraft av sine forbindelser og kompetanse. Men uten en ledende posisjon i en organisasjon utøver de ikke direkte lederskap. – Denne definisjonen av en sosial elite innbefatter ikke nødvendigvis personer som står for de ypperste prestasjonene innen en sektor, kun hvis disse har makt til å gjennomføre beslutninger som berører andre og makten følger av det å inneha en framskutt formell posisjon. Det er ikke den geniale kunstner eller fotballspiller vi har definert som elite, men museumsdirektøren og fotballpresidenten (ibid.:283).

For øvrig leverer de ingen inngående drøfting av hvordan de har identifisert/valgt ut institusjoner, organisasjoner og hierarkier innenfor kulturlivet som grunnlag for sine undersøkelser. Det nærmeste de kom en ytterligere drøfting, var en tabell i vedlegg 1 i Gulbrandsen m.fl. (2002:285). Her gikk det fram at ”kultureliten” i maktutredningens undersøkelse omfatter:

Leder av nasjonal eller regional institusjon innen teater, opera, dans, kulturvern, musikk, film og litteratur. Leder av store, i hovedsak private, kulturforetak innen billedkunst, litteratur, musikk og film. Leder av kunstnerorganisasjon eller stipendkomité, fast medlem i Norsk kulturråd.

Denne avgrensningen er problematisk. Boka til Gulbrandsen m.fl. gir ikke grunnlag for å fastslå om det ligger noen helt gjennomtenkte kriterier til grunn. Man kan for eksempel spørre om det er rimelig uten videre å regne ledere innenfor *regionale* kulturinstitusjoner som del av kultureliten (jf. teatersjefene ved Sogn og Fjordane og Hedmark Teater)? Plasserer de seg nær den autonome polen av kunstfeltet? Forvalter de tung symbolsk kapital på kulturområdet? Det er i beste fall diskutabelt.

⁵⁵ Jf. gjentatte diskusjoner gjennom årene om serie- og underholdningsforfattere bør slippe inn i Den Norske Forfatterforening.

belt. Og er det rimelig å klassifisere lederne i LO-organisasjonen Musikernes fellesorganisasjon som del av kultureliten? De har både toppmusikere i prestisjetunge symfoniorkestre og lokale kulturskolemusikere blant sine medlemmer. Musikernes fellesorganisasjon har utvilsomt makt i kraft av organisatoriske ressurser. Men de plasserer seg trolig nærmere den heteronome enn den autonome polen av kunstfeltet. Slik jeg har avgrenset kultureliten foran, virker det urimelig å klassifisere representanter for den korporative eller «inklusive» kulturpolitiske kretsløpet innenfor «kultureliten» (jf. Solhjell 1995). En kan også spørre om det ikke fins tunge uformelle nettverk mellom maktpersoner i norsk kunstliv som ikke fanges opp av maktutredernes institusjons- og organisasjonskriterium. Fanges egentlig den sentrale karismatiske makten på kunstfeltet opp? Består ikke kultureliten også av en god del maktpersoner – som utøver virkningsfull makt uten å sitte i formelle maktposisjoner? Hva med kunstkritikere i toneangivende medier? Det er også verdt å spørre om ikke ledende humanistiske og kanskje samfunnsvitenskapelige akademikere ikke tilhører kultureliten. Hva med humanistiske professorer ved universitetene og kunstprofessorer ved kunsthøgskolene?⁵⁶ For vårt formål, som går ut på å studere ”kunst og makt”, er det dessuten problematisk at maktutredningens definisjon spenner videre enn kunstområdet. Den omfatter også kulturvern⁵⁷ (uten at dette skal legges maktutredningene til last).

Et alternativt avgrensningskriterium kunne kanskje vært typer av anerkjent ”kunnskap” eller ”kompetanse”, som i sin tur gir beslutningstakere makt i kulturlivet? Da ville vi også inkludert toneangivende kunstkritikere og kuratorer i kultureliten, ikke bare personer med formelle posisjoner i ”kulturapparater”. Når Raymonde Moulin (1992) identifiserer en mektig elite av beslutningstakere innenfor det internasjonale billedkunstfeltet – ”les oligopoleurs de la connaissance” (maktmennesker innenfor et kunnskapsoligopol) – er det vel på et slikt grunnlag (jf. foran). Men da identifiserer hun også en kulturelite mer ved hjelp av ”reputasjonsmetoden”⁵⁸ enn ved hjelp av ”posisjonsmetoden” (det vil si metoden til Gulbrandsen m.fl.).

Trass i de ovennevnte avgrensningsproblemer er det fortjenstfullt at maktutredningen ga et grundig empirisk bilde av kulturelitens sammensetning (ut ifra sin definisjon), sammenlignet med andre norske eliter. Her må en dessuten huske på at «kulturelite» ble definert og operasjonalisert innenfor et komparativt prosjekt, med de krav til sammenlignbarhet som følger av det. Gulbrandsen m.fl. (2002:49-92) fant for det første at kultureliten hadde høyere kvinneandel enn de øvrige norske eliter, bortsett fra den politiske eliten. Aldersmessig befant de seg rundt gjennomsnittet på 52 år. Den norske kultureliten var noe mindre urban (målt etter respondentenes oppvekstkommune) enn kultureliten i våre nordiske naboland. Utdanningsnivået var betraktelig høyere innen kultureliten enn blant folk flest, men noe lavere enn blant flere andre norske eliter. Kultureliten var dessuten mer venstreorientert (særlig andelen med preferanse for partiet SV) enn de fleste andre elitene på undersøkelsestidspunktet (2000-2001).

Spørsmålet om det fins en særskilt norsk kulturelite, har også vært grundig undersøkt med utgangspunkt i tradisjonen etter Bourdieu (1979). Da er utgangspunktet studier av sosiale ulikheter i kulturadferd og -preferanser: Avtegner det seg systematiske ulikheter i befolkningen i slike studier,

⁵⁶ I tidligere undersøkelser av norske kunstmiljøer har vi sett at kunstnere har etterspurt oppmerksomhet og omtale fra akademien: Hvis bare en sentral kunsthistoriker kunne skrive noe akademisk om den litt usynlige, lokale kunsthåndverkeren, kunne det bli et viktig skritt mot kunstnerisk anerkjennelse (Mangset 1998a).

⁵⁷ Når man ser de to sitatene foran i sammenheng, virker det uklart om definisjonen også omfatter idrett (jf. «fotballpresidenten»).

⁵⁸ Ifølge Gulbrandsen m.fl. (2002:21) ”fanger” reputasjonsmetoden ”eliten som de personene som blir utpekt av eksperter på de ulike sektorene: velinformerte observatører eller informanter etter andre kriterier. *Ryktet om maktposisjon er utslagsgivende*”.

som tyder på at det fins et kulturelt elitesjikt med makt og innflytelse som gjør det rimelig å snakke om en kulturelite? Rosenlund (2000), Gripsrud/Hovden (2000), Danielsen (2006), Vaage (2009), Mangset (2012) m.fl. har gjennom diverse kvantitative studier dokumentert at de strukturelle ulikhetene i kulturkonsum og -smak består nokså uforandret trass i en langvarig og målrettet kulturdemokratiseringspolitikk de siste 40-50 årene. Så hvis vi med ”kulturelite” mener en statistisk kategori som deltar oftere på høykulturelle arenaer – som eventuelt også har en mer ”høykulturell smak” – enn resten av befolkningen, går det nok an å argumentere for at vi har en slik kulturelite i Norge. Riktignok har Skarpenes m.fl. argumentert kraftfullt mot at nordmenn med høy utdanning og inntekt har større respekt for profesjonell kunst/høykultur som en særskilt ”legitim kultur” enn for andre, mer folkelige kulturformer (Skarpenes 2007). I Norge danner ikke den høyt utdannede middelklassen sosial basis for en ”legitim kultur” (med profesjonell kunst og høykultur som kjerne), slik den gjør i Frankrike, hevder han. Derimot går han med på at det kan finnes en liten ”medial kulturelite” – som ser ned på den folkelige smaken – også i Norge (jf. den før omtalte retorisk-mediale ”kultureliten”).

I vår sammenheng er det imidlertid viktigere å peke på at en påvist systematisk statistisk ulikhet i kulturkonsum og -smak ikke uten videre dokumenterer at vi har å gjøre med en kultur- eller kunstelite i sosiologisk forstand. Det er lang vei fra en ”statistisk kategori” til en ”organisert elite” med makt. Og utgjør ”kultureliten” i Stavanger en organisert elite, i den forstand at de har felles nettverk, møteplasser og organisasjonsformer, det vil si at de i noen forstand kan sies å utgjøre en maktelite på sitt felt (Mangset 1981; Rosenlund 2000)? Det er ikke åpenbart.

Jørn Ljunggren (2010) har – i sin masteroppgave i sosiologi – drøftet spørsmålet om det fins ”En norsk kulturelite?”, særlig med bakgrunn i Max Webers og Pierre Bourdieus teorier om klasser og sosial ulikhet. Men Ljunggren tar også fatt i problemet som ble berørt foran: Fins det i noen betydning av ordet en *organisert* kulturelite i Norge? ”Forskningsspørsmålet mer konkret er om denne kultureliten utviser indikasjoner på gruppedannelse – det Weber beskrev som *standsformasjon*”, skriver Ljunggren innledningsvis (ibid.:1). Han ser særlig på ”bostedsmessig standsformasjon”, ”bakgrunnsmessig standsformasjon” og ”ekteskapsmessig standsformasjon”. Dessuten ser han på i hvilken grad kultureliten er sosialt lukket eller åpen. Ljunggren (2010) kommer imidlertid opp i lignende operasjoniseringsproblemer i sin empiriske undersøkelse av den norske kultureliten som maktutredningen gjorde før ham, jf. foran. Men han definerer i utgangspunktet kultureliten langt videre, mer i tråd med klassiske Bourdieu-undersøkelser av kulturforbruk og -smak (jf. Rosenlund 2000, m.fl.).

Ljunggren konkluderer sine empiriske undersøkelser med at ”en stor del av kultureliten er bosatt på Oslo vest” (Ljunggren 2010:107). Han finner videre at (sosial) ”bakgrunn hadde stor innvirkning på sannsynligheten for å oppnå kultureliteposisjon og det samme hadde utdanningslengde og -felt”. Det var imidlertid ikke snakk om ”sosial lukning”, bare ”innsnevret rekruttering” (ibid.:108-09). Analysene av partnervalg ga bare delvis støtte til hypotesene om ”standsformasjon” (ibid.:110). Alt i alt finner Ljunggren ”grader av” standsformasjon, gruppedannelse og sosial lukning, slik ”kulturelite” er definert i denne oppgaven (ibid.:110). Jørn Ljunggren fortsetter sine studier av den norske kultureliten innenfor sitt doktorgradsprosjekt.⁵⁹

⁵⁹ Del av prosjektet «Elites in egalitarian society» ved UiO og UiB.

”Kulturelite” er fortsatt et interessant begrep for studier av kunst og makt. Men det trengs både mer teoretisk/begrepsmessig avklaring og ytterligere empiriske studier for at det skal gi fruktbare bidrag til kunstsosiologisk forskning.

3. Avslutning: Maktforskyvninger?

Er maktforholdene på kunstfeltet nokså stabile, eller gjennomgår de snarere store endringer? I den dagsaktuelle kulturpolitiske diskursen møter man ofte utsagn om store – både positive og negative – endringsprosesser innenfor kunstfeltet som involverer påtakelige maktforskyvninger. En del av oss forskere på kunstfeltet har derimot prøvd å helle kaldt vann i blodet på talsfolk for de store paradigmatisk endringene: ”Jo mer det endrer seg, jo mer blir det av det samme”, sier vi gjerne, i tråd med et fransk ordtak.⁶⁰ Men kanskje vi overser viktige endringer på grunn av surmaget metodepuritanisme? Også blant forskere som analyserer kunstfeltet, er det utvilsomt ulike syn: Noen har lagt størst vekt på de store, paradigmatisk endringene rundt årtusenskiftet; andre er mer opp-tatt av den relative stabiliteten på dette feltet – det vil si av at noen grunnleggende sosiale strukturer består og stadig reproducerer seg.

Men det er tross alt liten tvil om at det skjer noen viktige maktforskyvninger på kunstfeltet. Hvilke? Er den politiske eller økonomiske makten i ferd med å kolonisere kunstfeltet? Er den autonome kunsten truet? Gjennomgår den institusjonelle kunsten en grunnleggende fragmenteringsprosess, slik at den midlertidige og prosjektorganiserte kunsten overtar? Eller beholder institusjonene stadig et tyngende jerngrep på kunstproduksjonen? Skjer det en prekarisering av kunstnerens levekår? Vi har vært inne på flere av disse og andre påstander/hypoteser om maktforskyvninger på kunstfeltet i avsnittene foran. Her til slutt skal jeg bare kort og systematisk reformulere de fleste av dem + noen nye. Punktene nedenfor kan således fungere som oppsummerende arbeidshypoteser for videre forskning.

- a) Fra institusjon til prosjekt? Forrykkes forholdet mellom faste institusjoner og frie prosjekter? Den institusjonelle makten er stor på kunstfeltet. De utøvende kunstinstitusjonene har en dominerende stilling innenfor produksjon av teater, opera, klassisk musikk og dans. Bjørkås (1998), Løyland og Ringstad (2002) m.fl. har pekt på tendenser til at institusjonsmakt hindrer kunstnerisk og/eller økonomisk nyskaping. På den andre siden blir institusjonene utfordret av det frie feltet. Skaper ikke de frie sceniske gruppene mer nyskappende kunst for et stort publikum med små ressurser? Mange mener det. Dessuten er det klare tendenser til tilnærming og økt samarbeid mellom institusjonene og det frie feltet. Og på lokalt og regionalt plan har det skjedd en påtakelig vitalisering og vekst i den ikke-institusjonelle eller svakt institusjonaliserte kunstproduksjonen, særlig knyttet til festivaler og spel. Men mye av den midlertidige og prosjektbaserte kunstproduksjonen strever samtidig for å bli institusjonalisert og få fast plass på statsbudsjettet (Hyl-land/Kleppe/Mangset 2010).
- b) Markedet koloniserer kunsten? Mange kulturprodusenter og kulturinstitusjoner opplever utvilsomt et tungt påtrykk fra markedet. Det er blitt økt kulturpolitisk fokus på privat finansiering av kultur (Meisingset m.fl. 2012). Spørsmålet om privatisering av offentlige – eller offentlig finansierte – kulturinstitusjoner aktualiseres (jf. diskusjonen rundt Oslo

⁶⁰ ”Plus ça change, plus c’est la même chose”. Ordtaket blir gjerne tilskrevet kritikeren, journalisten og forfatteren, Jean-Baptiste Alphonse Karr (1808-90).

Kinematografer og Oslo Nye Teater). Enkelte forskere har også pekt på en økt tendens til sponning av kultur (Gran/Hoffplass 2007). Dette synes imidlertid primært å gjelde den ikke-institusjonaliserte kulturen, slik som festivaler. Andelen sponsormidler i budsjettene til utøvende kunstinstitusjoner er fortsatt svært beskjeden i Norge.⁶¹

- c) Politikken koloniserer kunsten? I offentlig debatt har det vært fremholdt med styrke at statlige myndigheter (in casu den rød-grønne regjeringen) i økende grad griper inn og dirigerer kulturlivet (jf. Mangset 2013). Det såkalte armlengdesprinsippet utfordres når Kulturdepartementet tar til orde for å pålegge kulturinstitusjonene økt innsats for demokratisering og integrering. Det er delte meninger om i hvilken grad det stemmer at armlengdesprinsippet blir uthullet, og om ”kunsten” dermed koloniseres av ”politikken”. Det er også delte meninger om i hvilken grad det er legitimt at kulturpolitikken griper inn i kunstens verden.
- d) Byråkratisering? Mange kulturinstitusjoner har styrket sin administrative lederkompetanse de seinere årene. Ved noen få kulturinstitusjoner har til og med den administrative lederen fått det overordnede ansvaret – over den/de kunstneriske lederen (-ene). Den Norske Opera er et eksempel på det siste. Betyr dette at byråkratisk makt i økende grad styrer kunstinstitusjonene? Det er mulig. Samtidig tyder avhandlingen til Røyseng (2007) på at den kunstneriske lederen ikke utfordres på grunnleggende vis ved Det Norske Teatret. Og en studie av Kleppe m.fl. tyder på at teatersjefens karismatiske makt verken utfordres av administrasjon eller underordnet personale ved et annet større norsk teater (Kleppe m.fl. 2010). Disse to studiene utgjør imidlertid et for beskjedent materiale til å trekke entydige konklusjoner. Det fins en rekke studier og debattinnlegg som med styrke har hevdet mer byråkratisk synspunkter, det vil si at økt administrasjon eller administrativ ineffektivitet bidrar til å svekke den kunstneriske kreativiteten (Løyland/Ringstad 2002; Bjørkås 1998; Meisingset m.fl. 2012). Byråkratiseringsbekymringen overlapper for øvrig for en stor del med den institusjonaliseringsbekymringen som vi har omtalt foran.
- e) Avfortrylling⁶²? I tråd med tradisjonen etter Max Weber (1971) kunne en kanskje vente en ”avfortrylling av karismatisk makt” – også på kunstområdet under moderniteten (Aslaksen 2004a). Bli seinmoderne kunstnere mer og mer ”avfortryllet”, i den forstand at deres status som opphøyede inspirerte genier med et guddommelig talent blir rutinisert? Det kan godt hende at mange kunstnere i dag oppfatter sin kunstnerrolle på en mindre høystemt måte enn før. De ser seg kanskje mer som ganske ordinære kultur- og mediearbeidere? Men våre egne empiriske undersøkelser av den moderne kunstnerrollen tyder på at den karismatiske kunstnermyten (og tilhørende karismatisk makt) fortsatt står ganske sterkt blant norske kunstnere (Mangset 2004; Røyseng m.fl. 2007; Mangset/Røyseng 2009). Hans Abbing (2002:306) – som selv legger stor vekt på at den karismatiske kunstnermyten fortsatt står sterkt på billedkunstfeltet – spår imidlertid at ”new techniques, mass consumption and mass media” i tida framover vil bidra til å ”demystify the arts”.
- f) Avkorporatisering? Korporative styringsformer har som før nevnt tradisjonelt stått sterkt i nordisk kunstpolitikk (Mangset m.fl. 2008). De har samtidig vært under press, dels fordi de strir mot armlengdesprinsippet, og dels fordi de strir mot en liberal kultur-

⁶¹ Jf. oversikt over finansieringen av Norsk Teater- og Orkesterforenings medlemmer fra 2007, omtalt foran. Men en må huske på at NTO samler nettopp den institusjonaliserte delen av det utøvende kunstfeltet. Finansieringen av det frie feltet har en helt annen struktur.

⁶² På tysk «Entzauberung», i Max Webers tekster.

politikk. De korporative styringsformene har imidlertid blitt noe svekket i nordisk kulturpolitikk de seinere årene. I hvilken grad denne utviklingen vil fortsette, er vanskelig å fastslå med sikkerhet (Mangset 2013). Men ettersom disse strukturene er blitt utsatt for kritikk både fra høyre-, mellomparti- og sosialdemokratisk politisk hold de seinere årene, er det mest sannsynlig at de vil bli nedbygd etter hvert (KKD 2003; Løken 2008; Meisingset m.fl. 2012).

- g) Medialisering? Kunstnere – ikke minst utøvende kunstnere – har i økende grad fått et arbeidsmarked i massemedier som radio og (især) TV, primært som underholdningsartister (Heian m.fl. 2008). Massemediene er også blitt viktige arenaer for kunstneres eksponering som nyskapende og eksperimentelle (jf. det forannevnte nyskappingsimperativet). I en del tilfelle kan dette medføre en slags ”rutinisering av eksperimentell nyskaping”, som tar brodden av nyskapingen.
- h) Digitalisering? De pågående digitaliseringsprosessene innenfor kultur- og medie verdenen er dessuten i ferd med å endre produksjon og formidling av kunstneriske produkter på grunnleggende vis (jf. Hylland 2012b). Dette har lenge vært svært tydelig på musikkfeltet. For tida bidrar digitalisering dessuten til store endringer på litteraturfeltet. Filmområdet er også sterkt påvirket av digitaliseringsprosesser. Det er verdt å studere konsekvensene av disse endringene for maktforhold på kunstfeltet nærmere.
- i) Feminisering? Vi har sett at det har skjedd en feminisering av kunstnerbefolkningen på flere kunstområder de seinere årene, samtidig som flere kvinner er kommet inn i sentrale, ikke-kunstsakkyndige kommandoposter i kunstlivet (Heian m. fl. 2008; Kulturdepartementet 2011b). I hvilken grad dette bidrar til økt kvinnemakt på kunstfeltet, eller om det snarere er et tegn på kunstfeltets mer marginale samfunnsmessige status, kan diskuteres.
- j) Prekarisering? Talsfolk for kunstnerbefolkningen hevder ofte at kunstneres levekår forverres. Slike diagnoser knyttes noen ganger til mer allmenne beskrivelser av utviklingstendenser i det seinmoderne arbeidslivet: ”Prekære arbeidsforhold kjennetegnes av korttidsengasjementer, manglende forutsigbarhet og sikkerhet og krav om fleksibilitet”, skriver således Slette-meås (2008:3). Ifølge ham er kunstnerne en yrkesgruppe som preges sterkt av disse utviklingstendensene i arbeidslivet. Men er det rimelig å si at det skjer en generell prekarisering av kunstneres arbeidsforhold? Det gjelder iallfall ikke uten videre for norske kunstneres inntekter. Levekårsundersøkelsen fra 2008 viste nemlig at de fleste norske kunstnergrupper har hatt en viss *realvekst* i sine kunstneriske inntekter siden 1990-tallet (Heian m.fl. 2008). Bare skuespillerne hadde reell tilbakegang. Men kunstnere flest hadde svakere realvekst enn resten av befolkningen. Vi kan derfor kanskje snakke om en ”relativ deprivasjon” eller en ”relativ prekarisering”? Dessuten kan det forhold at mange kunstnere er blitt frilansere og lever mer usikkert fra prosjekt til prosjekt, tilsi at begrepet ”prekarisering” likevel er legitimt å bruke. En rimelig hypotese for videre studier er at inntektsnivået innen ulike kunstnergrupper varierer en god del med nivået på tilstrømningen av nye rekrutter – og at betydelig overrekruttering medfører svak inntektsutvikling («the excess supply disease»).
- k) Instrumentalisering? Både kulturpolitikere og politikere på andre politikkområder (næring, helse, regionalpolitikk med mer) tar ofte til orde for å ”bruke” kunsten/kulturen som virkemiddel for å fremme ulike typer ikke-kunstneriske formål, slik som god helse, næringsutvikling og lokalsamfunnsutvikling. Instrumentelle optimister hevder gjerne at kunsten/kulturen har fått økt betydning som virkemiddel for ulike kunst-eksterne formål de seinere årene. Kunsten skal ha blitt en viktig ”motor” for utvikling på disse områdene. Mange talsfolk for det profesjonelle kunstfeltet, samt en del liberale og konservative kulturpolitikere, advarer derimot mot en slik instrumentaliseringsdiskurs. De er talsfolk for kunst for kunstens egen skyld (Meisingset m.fl. 2012; Mangset 2013). Noen forskere tas

derimot sterkt til inntekt for ulike typer instrumentaliseringsdiskurs (Lindeborg 1991; Florida 2002; Bamford 2008). Andre stiller spørsmålstegn ved om kunsten har slike på-takelige kunststerne effekter (Hansen 1993, 1995; Mangset 2001; Ringstad 2005a; Arnestad 2010).

- l) Demokratisering? Gjennom hele etterkrigstida, det vil si mens kulturpolitikk er blitt institusjonalisert som et selvstendig politikkområde, har myndighetene hatt som mål å ”demokratisere kulturen”. Det vil si at elitens monopol på høyverdige kulturopplevelser skulle bli brutt. Spørsmålet er om det – trass i mange reformer med sikte på å nå målet – faktisk har skjedd noen reell demokratisering av kulturen (kunsten) i løpet av denne perioden (Mangset 2012)? Det er ikke åpenbart. Et mulig scenario er at det snarere har skjedd en marginalisering av den tradisjonelle høykulturen – at den høye kunsten har mistet mye av sin tradisjonelle maktstilling – på bekostning av en bred ”middelkultur” (Ytreberg 2004). Det er verdt ytterligere undersøkelser.
- m) Akademisering/teoretisering? Den hollandske billedkunstneren og kulturøkonomen Hans Abbing spådde i sin bok ”Why are artists poor?” (2002) at det i tida framover kunne komme til å skje en normalisering av kunstøkonomien og en framvekst av nye kunstnertyper med nye holdninger. Han så for seg fire mulige utviklingsretninger med fire tilsvarende kunstnertyper, nemlig (1) kunstnerforskeren, (2) den postmoderne kunstneren, (3) kunstnerhåndverkeren, og (4) kunstnerentertaineren.⁶³ Når det gjaldt kunstnerforskeren, skriver Abbing blant annet: ”Many modern artists have developed an attitude that resembles the scientist’s attitude. Most artist-researchers are not particularly interested in audiences or buyers. Studios are laboratories, while concert halls, museums, books, and internet sites are lecture rooms for a select and well-informed audience. Their attitude is in line with a contemporary art that has become increasingly self-referential” (Abbing 2002:298). Abbing har rett i at det fins mange tegn på en tilnærming mellom kunstverdenen og den akademiske verden – kanskje særlig innenfor billedkunsten: Kunstnere inkluderer referanser til akademiske teoretikere direkte i kunstverkene sine; kunstteoretiske eksperter velger ut kunstverk og setter rammer for formidlingen – som kuratorer; kunstakademiene strever for å få etablert egne stipendiat- og doktorgradsordninger, osv. Man kan se dette som et forsøk fra kunstfeltet på å søke ny legitimitet på et eksternt felt med solid status (forskningen, academia). Det må imidlertid erkjennes at kunstfeltet helst inkorporerer akademisk teori på sine egne premisser – det vil si på måter som kan virke fremmedartede for etablerte forskere. Uansett er det snakk om en type maktforskyvning til fordel for mer akademisk-teoretisk orienterte kunstaktører.
- n) Skillet mellom høy og lav bryter sammen under postmoderniteten? Hans Abbing skisserte som nevnt også framveksten av en ny/potensiell postmoderne kunstnertype: ”While the artist-researcher naturally probes and challenges existing rules, conventions and boundaries, postmodern artists do not so much trespass these boundaries of art as ignore them altogether”, skriver Abbing (2000:299). Mike Featherstone (1991:7-8) peker for sin del på at postmodernismen går ut ifra at hierarkiene på kunstfeltet bryter sammen: ”Amongst the central features associated with postmodernism in the arts are: the effacement of the hierarchal distinction between art and everyday life; the collapse of the hierarchical distinction between high and mass/popular culture; a stylistic promiscui-

⁶³ Abbing tenker her åpenbart på flere kunstfelt, ikke bare billedkunst. Jeg advarer samtidig mot å oppfatte disse fire type-ene som veldig definitive kategorier. I en samtale jeg hadde med Abbing i Wien i 2006 (ICCPR 2006), la han selv vekt på at kategoriene mer var ment som åpne scenarier for ytterligere refleksjon enn som ferdig avsluttede kategorier. Diskusjonen i boka er da også plassert i kapitlet ”Epilogue: the Future Economy of the Arts” i Abbing (2002).

ty favouring eclecticism and the mixing of codes; parody, pastiche, irony, playfulness and the celebration of the surface 'depthlessness' of culture; the decline of the originality/genius of the artistic producer; and the assumption that art can only be repetition". Og videre: "With postmodernism, traditional distinctions and hierarchies are collapsed, polyculturalism is acknowledged, which fits in with the global circumstance; kitsch, the popular, and difference are celebrated" (ibid.:94). Hvis en postmoderne tilstand i økende grad preger kunstfeltet, må det samtidig bety at tradisjonelle symbolske og/eller karismatiske maktposisjoner utfordres og svekkes. Foreløpig er det knapt med empiriske studier som dokumenterer – eller motsier – en slik utvikling (jf. likevel Aslaksen 2004a; Mangset 2004; Røyseng m.fl. 2007; Heinich 2005; Gustavsson m.fl. 2012).

- o) Globalisering? Det hevdes også ofte at kunstverdenen er blitt mer internasjonalt og/eller globalisert i den seinere tida: Kunstnere må i økende grad søke ut av landet; de må oppnå suksess på internasjonale arenaer (biennaler, utstillingssteder, festivaler osv.) for å bli verdsatt hjemme. Betyr det at internasjonale kunstsakkyndige portvoktere har fått større makt over det norske kunstfeltet i dag enn tidligere? Det er sannsynlig, jf. blant andre Moulin 1992, som hevder at det fins et nokså begrenset antall viktige/mektige arenaer og portvoktere på det internasjonale billedkunstfeltet ("les oligopoleurs de la connaissance"). Men her er det også på sin plass med noen motforestillinger: Det er for det første ingen tvil om at norske kunstnere også i tidligere tider har søkt seg til utenlandske arenaer for inspirasjon og anerkjennelse (jf. I.C. Dahl og Thomas Fearnley i Dresden; Alexander Kielland, Kitty Kielland, Bjørnstjerne Bjørnson, Christian Krogh, Per Krogh og Cora Sandel i Paris, osv.): Henrik Ibsen bodde og arbeidet mye av sitt liv utenfor Norge – og hentet mye av sin anerkjennelse utenlands (Figueiredo 2007). Edvard Munch ble knapt anerkjent som kunstner innenlands før han oppnådde suksess i Tyskland (Næss 2004). Utenlandske kunstsakkyndige portvoktere har altså også tidligere hatt stor konsekrasjonsmakt overfor det norske kunstfeltet. For det andre er det i dag selvsagt mange internasjonale nettverk og arenaer på kunstfeltet med svært liten anerkjennende makt (jf. Mangset 1997a og b). Når det rapporteres at norske kunstnere har oppnådd stor kunstnerisk suksess i "utlandet", bør det derfor vurderes med en viss kritisk distanse: Har hun hatt suksess på en konsekrasjonsarena med anerkjennende autoritet? Og er det egentlig viktigere for en norsk billedkunstner å bli utstilt på et galleri i en bakgate i Paris enn å bli utstilt på et galleri i Drammen? Med disse forbeholdene må vi likevel erkjenne at det høyst sannsynlig har skjedd viktige maktforskyvninger fra nasjonale til internasjonale/ globale kunstarenaer de seinere årene.

Det er altså ingen tvil om at det skjer viktige endringer av maktforhold på flere kunstfelt. Men en del av de påstandene og/eller hypotesene om endring som florerer i kulturfaglig og kulturpolitisk debatt, er ganske usikre og iblant villedende. Derfor er det behov for mer solid diakron empirisk forskning for å belyse slike hypoteser om maktforskyvninger nærmere.

4. Litteratur

- Abbing, H. (2002). *Why are artists poor? The exceptional economy of the arts*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Andreassen, T. (1992/2006): *Bok-Norge. En litteratursosiologisk oversikt*. Universitetsforlaget.
- Annfelt, T. (2002): Kropp og kjønn i kulturen. I: Bjørkås, S. (red.): *Individ, identitet og kulturell erfaring. Kulturpolitikk og forskningsformidling, bind II*. Norges forskningsråd/Senter for kulturstudier, Høgskoleforlaget.
- Arnestad, G. (2010): Frå kultursektor til opplevelsesøkonomi: Kva for rolle spelar forskaren? I: *Nordisk kulturpolitisk tidskrift*, nr. 1/2010.
- Aslaksen, E. (2004a): *Ung og lovende. Unge kunstnere - erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Abstrakt.
- Aslaksen, E. (2004b): Kunstlivets grenseland. Om amatører og profesjonelle. I: Røyseng, S./Solhjell, D. (red.): *Kultur, politikk og forskning. Festskrift til Per Mangset på 60-årsdagen*. Telemarksforskning.
- Badendyck, N. (2008): *Opera, geografi og kjærlighet. Opera som symbolpolitikk*. Master i teatervitenskap, UiO.
- Baklien, B., Carlsson, Y. (2000): *Helse og kultur. Prosessevaluering av en nasjonal satsing på kultur som helsefremmende virkemiddel*. Oslo: Norsk institutt for by- og regionforskning.
- Baklien, B., Krogh, U. (2002): *Evaluering av Mosaikk, et program under Norsk kulturråd*. Norsk kulturråd, rapport nr. 29.
- Bamford, A. (2008): *Wow-faktoren. Globalt forskningskompendium, om kunstfagenes betydning i utdanning*. Oslo: Musikk i skolen.
- Baron, J.H., Green, L. (1984): Medicine and Art. Art in hospitals. Funding works of art in new hospitals. I: *British Medical Journal*, Vol. 289.
- Baumol, W.J./Bowen, W.G. (1966): *Performing Arts – The Economic Dilemma. A Study of Problems common to Theater, Opera, Music and Dance*. M.I.T. Press, Cambridge, Massachusetts/London, England.
- Beck, U. (2000). *The brave new world of work*. Cambridge: Polity Press.
- Becker, H. S. (1982): *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press.
- Belfiore, E./Bennett, O. (2008): *The social impact of the arts. An intellectual history*. Basingstoke: Palgrave Macmillan.
- Bennett, T., Savage, M., Silva, E., Warde, A., Gayo-Cal, M., Wright, D. (2009): *Culture, Class, Distinction*. London/New York. Routledge.
- Berge, O.K. (2008). *Mellom myte og marked. Diskursar og grenseforhandlingar i folkemusikk som samtidskulturell praksis*. Masteroppgave i kulturstudier, HiT.
- Berge, O./Mangset, P. (2011): *Nytt nordisk kultursamarbeid. Evaluering av reformen av nordisk kultursamarbeid 2007-2009*. TF-rapport nr. 285, 2011.
- Berggren, B. (1989): *Da kulturen kom til Norge*. Oslo: Aschehoug.
- Bergsgard, N. A. og Røyseng, S. (2001). *Ny støtteordning – gamle skillelinjer: evaluering av ordningen med tilskudd til fri scenekunst*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Berkaak, O.A. (2002): *Fri for fremmede. En evaluering av signalprosjekt Open Scene*. Norsk kulturråd. Arbeidsnotat nr. 46.
- Berkaak, O.A. (2004): "Kunstnerens beste venn" - en evaluering av Office for Contemporary Art Norway. En evalueringsrapport for Kulturdepartementet, jf. Evalueringsportalen: <http://evalueringsportalen.no/evaluering/%2522kunstnerens-beste-venn%2522-en-evaluering-av-office-for-contemporary-art-norway>.

- Bernstein, B. (1974/1975): Om klasse, sprog og socialt lag. I: Gregersen, F. m.fl. (red.): *Klassesprog. Sociolingvistik og uddannelse*. Borgen/Basis.
- Bjørkås, S. (1998). *Det muliges kunst. Arbeidsvilkår blant utøvende frilanskunstnere*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bjørkås, S. (1999): *Danse med ulver. En analyse av virksomheten ved Nye Carte Blanche Dansteater AS 1996-1999*. 1999, Norsk kulturråd. Arbeidsnotat nr 34.
- Boltanski, L./Chiapello, È. (1999): *Le nouvel esprit du capitalisme*. Gallimard.
- Bottomore, T. (1964/79): *Elites and Society*. Penguin.
- Bourdieu, P. (1979): *La Distinction. Critique sociale du jugement*. Paris. Les Éditions du Minuit. (Utgitt på engelsk i 1984 (Routledge & Kegan Paul) og i utdrag på norsk i 1995 (Pax) og 2002 (De norske bokklubbene)).
- Bourdieu, P. (1986). «Produktionen av tro». I P. Bourdieu: *Kultursociologiska texter. I urval av Donald Broady och Michael Palme*. Lidingö: Salamander.
- Bourdieu, P. (1992): *Les règles de l'art. Genèse et structure du champs littéraire*. Seuil.
- Bourdieu, P. (1993a): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1993b): The Field of Cultural Production, or: The Economic World Reversed. I: Bourdieu, P.: *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Polity Press.
- Bourdieu, P. (1996): De symbolske goders økonomi. I: Bourdieu, P.: *Symbolsk makt*, PAX, Oslo.
- Bourdieu, Pierre (1999): *Meditasjoner*. Oslo: Pax Forlag.
- Bourdieu, P. (2006): Kapitalens former. I: *Agora, Journal for metafysisk spekulasjon*, nr 1-2, 2006.
- Bourdieu, P. og Darbel, A. (1969): *L'amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*. Les Éditions de Minuit. Paris.
- Bourdieu, P. sammen med L. J. D. Wacquant (1993): *Den kritiske ettertanke. Grunnlag for samsfunnsanalyse*. Oversatt og med etterord av Bjørn N. Kvalsvik. Samlaget.
- Broady, D. (1991): *Sociologi och Epistemologi. Om Pierre Bourdieus författarskap och den historiska epistemologin*. HLS Förlag. Stockholm.
- Bugge, L. (2002): Den gjennomsløst makten. Kritikk av Maktutredningens maktforståelse. I: *AGORA, Journal for metafysisk spekulasjon*, nr. 3-4-02, s. 20-50.
- Butenschøn, P. (2011): Nye Bjørvika – en kulturghetto? I: Mangset, P./Skjærdal, K. (red.): *Kulturrikets Tilstand 2010*. HiT-skrift nr. 1/2011.
- Chartrand, H.H./McCaughy, C. (1989): The Arm's Length Principle and the Arts: An International Perspective – Past, Present and Future. In: Cummings, M. C./Schuster J.M. D. (edit.) *Who's to Pay for the Arts? The International Search for Models of Arts Support*, ACA Books.
- Collins, R. (1994): *Four sociological traditions*. Oxford University Press.
- Cuypers, K., Krokstad, S, Holmen, T.L., Knudsen, M.S., Bygren, L.O., Holmen, J (2011): Patterns of receptive and creative cultural activities and their association with perceived health, anxiety, depression and satisfaction with life among adults: the HUNT study, Norway. I: *Epidemiol Community Health* (2011).
- Danbolt, G. (1999): Kunstnerrollen gjennom tidene. I: Mangset/Aslaksen/Arnestad (red.): *Studier av kulturliv og kulturpolitikk*, Høyskoleforlaget.
- Danielsen, A. (1998): Kulturell kapital i Norge. I: *Sosiologisk tidsskrift*, nr. 1-2/1998, s. 75-106.
- Danielsen, A. (2006): *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.

- Danielsen, A./Nordli Hansen, M. (1999): Maktbegrepet etter Max Weber. I: Engelstad, Fr. (red.): *Om makt. Teori og kritikk*. Makt- og demokratiutredningen 1998-2003. Ad Notam Gyldendal, Oslo.
- Danielsen, Ø. (1995): *Staten i den litterære republikk*, Norges forskningsråd, KULTs skriftserie, nr. 35.
- Danielsen, A. (2006): *Behaget i kulturen. En studie av kunst- og kulturpublikum*. Bergen. Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Danto, A. (1964): The Artworld. *Journal of Philosophy* 62/1964, s. 571-84.
- Dickie, G. (1975): *Art and Aesthetics: An Institutional Analysis*. Ithaca, Cornell University Press.
- Donnat, O. (1998): *Les pratiques culturelles des Français. Enquête 1997*. Paris. La documentation Française. Ministère de la Culture et de la Communication.
- Edling, M. (2010): *Fri konst? Bildkonstnärlig utbildning vid Konsthögskolan Valand, Konstfackskolan och Kungl. Konsthögskolan 1960-1995*. Makadam.
- Egeland, B. (1974): Teatrets økonomi. I: H. Swedner og B. Egeland (red.): *Teatern som social institution*, Akademisk forlag/Studentlitteratur, København/Lund.
- Elias, N. (1991): *Mozart - genialitet og samfunn*. Oslo: Aschehoug kursiv.
- Elstad, J. I. og K. R. Pedersen, (1996): *Kunstnernes økonomiske vilkår*. Rapport fra Inntekts- og yrkesundersøkelsen 1993-94, INAS-rapport 96:1.
- Engelstad, Fr. (1999): Maktbegrepet etter Max Weber. I: Engelstad, Fr. (red.): *Om makt. Teori og kritikk*. Makt- og demokratiutredningen 1998-2003. Ad Notam. Gyldendal, Oslo.
- Engelstad, Fr. (2010): *Maktens uttrykk. Kulturforståelse som maktanalyse*. Universitetsforlaget.
- Eriksen, T. Hylland (2003): Maktutredningen: et bekymringens evangelium. I: *Samtiden*, nr. 4/2003 (http://www.samtiden.no/03_4/art4.html).
- Escarpit, R. (1958/1971): *Litteratursosiologi*. Cappelens Almbøker.
- Escarpit, R./Hertel, H. (1972): *Bogen og læseren. Udkast til en litteratursociologi*, København, Reitzel.
- Figueiredo, I. d. (2007): *Henrik Ibsen. Masken*. Aschehoug, Oslo.
- Fjeldstad, A. (1993): *To kapitler om norsk bokhandel*. Norges forskningsråd/KULT, Litinors skriftserie nr. 4.
- Fjeldstad, A. (1994): *Bakke-kontakt med bokbransjen i Sverige, Danmark og EU*. Norges forskningsråd/KULT-23, Litinors skriftserie nr. 6.
- Florida, R. (2002): *The Rise of the Creative Class. And How It's Transforming Work, Leisure, Community and Everyday Life*. New York: Basic Books.
- Furuland, L. (1970): Litteratur och samhälle. Litteratursociologiska frågeställningar. I: Gustafsson, L. (red.): *Forskningsfält och metoder inom litteraturvetenskapen*, Wahlström och Widstrand, Stockholm.
- Gamperiene, M./Grimsmo, A. (2011): *Sårbare svaner? Arbeidsmiljøundersøkelsen blant ballettdansere i Den Norske Opera og Ballett/Nasjonalballetten*, AFI-notat 6/2011.
- Gran, A-B. (2002): *Mosaikk – når forskjellen forener. Evaluering av programmet for kunst og det flerkulturelle samfunn*. Norsk kulturråd, rapport nr. 28.
- Gran, A-B. og D. De Paoli (2005). *Kunst og kapital. Nye forbindelser mellom kunst, estetikk og næringsliv*. Oslo: Pax.
- Gran, A.B./Hoffplass, S. (2007): *Kultursponsing*. Gyldendal, Oslo.
- Gran, A-B./Røyseng, S. (2012): *Scenekunsten i kulturloftet*. Notat til NOU 2013:4, Kulturutredningen (Enger-utvalget).
- Gripsrud, J. og Hovden, J. F. (2000): (Re)producing a Cultural Elite? A Report on the Social Backgrounds and Cultural Tastes of University Students in Bergen, Norway. I: Gripsrud, J. (red.): *Sociology and Aesthetics*. Program for kulturstudier, Norges forskningsråd/Høyskoleforlaget.

- Grøndahl, C. H. (1985). *Teater mot teater*. Oslo: Dyade.
- Gulbrandsen, T., Engelstad, F, Klausen, T.B., Skjeie, H, Teigen, M., Østerud, Ø. (2002): *Norske makteliter*. Makt- og demokratiutredningen. Gyldendal akademisk.
- Gustavsson, M./Börjesson, M./Edling, M. (2012): *En omvänd ekonomi. Tillgångar inom konstnärliga utbildningar och konstfältet 1938-2008*. Daidalos.
- Habermas, J. (1971): *Borgerlig offentlighet. Dens framvekst og forfall. Henimot en teori om det borgerlige samfunn*. Oslo: Gyldendal.
- Hansen, T. Bille (1993): *Kulturens økonomiske betydning – «State of the Art»*. Amternes og Kommunernes Forskningsinstitut.
- Hansen, T. Bille (1995): Measuring the Value of Culture. I: *The European Journal of Cultural Policy*, Vol.1, No 2, s. 309-22.
- Haraldsen, T., Flygind, S.K., Overvåg, K. og Power, D. (2004): *Kartlegging av kulturnæringene i Norge*. ØF-rapport nr. 10, 2004.
- Heian, M. T., Løyland, K. og P. Mangset. (2008). *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Bø: Telemarksforskning-Bø.
- Heikkinen, M. (2003): *The Nordic Modell for Supporting Artists. Public Support for Artists in Denmark, Finland, Norway and Sweden*. Research Reports of the Arts Council of Finland, No 26.
- Heinich, N. (1991): *La Gloire de van Gogh. Essai d'Anthropologie de l'Admiration*, Les Éditions de Minuit, Paris. (Fins også oversatt til engelsk (1996)).
- Heinich, N. (2005): *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*. Gallimard.
- Heinich, N. (2007): *Pourquoi Bourdieu?* Gallimard.
- Hernes, G. (1975): *Makt og avmakt*. Universitetsforlaget, Bergen-Oslo-Tromsø.
- Hylland, O.M. (2011): *Fremskrittspartiets kulturpolitikk - kulturpolitisk opposisjon i utvikling*. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 01-02/2011.
- Hylland, O.M. (2012a): *The rhetorics of bad quality*. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 1/2012.
- Hylland, O.M. (2012b): *Is there such a thing as a digital cultural policy? Challenges for the Norwegian/Nordic model in a digitized cultural world*. Paper til ICCPR 2012, Barcelona.
- Hylland, O.M./Mangset, P. (2011): *Teater som fag, kall og yrke. En utredning om teaterfaglige utdanningstilbud og kompetansebehov*. TF-rapport nr. 291, 2011.
- Hylland, O.M./Kleppe, B./Stavrum, H. (2011): *Gi meg en K. En evaluering av Kunstløftet, Norsk kulturråd/Fagbokforlaget*.
- Hylland, O.M./Kleppe, B./Mangset, P. (2010): *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringsordningen for fri scenekunst*. Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Jahren, H. (2004). *Musikk til begjær, kropp til besvær? Hvordan kan musikere unngå belastningsplager?* Oslo: Gyldendal akademisk.
- Jenssen, A. C. (2009). *Den tyranniske regissør gjemmer seg i kulissene. En kvalitativ studie av regissørens autoritet*. Masteroppgave. Bø. Høgskolen i Telemark.
- Johnson, R. (red.) (1993): Editor's Introduction, i: Bourdieu, P. (1993): *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. Polity Press.
- Kastrup, A.M./Lærkesen, I. (1979): *Rindalismen. En studie i kulturmonstre, social forandring og kultursammenstød*. Hans Reitzel.
- Kjøk, O. (2008): *Kjønnsfordeling i norske musikk- og kulturskoler*. I: Lorentzen, A.H./Kvalbein, A. (red.): *Musikk og kjønn – i utakt?* Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Kleppe, B. (2010): *Skuespillere og seksuell trakassering*. Surveyresultater. Foreløpig notat/powerpoint. Telemarksforskning.
- Kleppe, B./Røyseng, S. (2011): *Sexuality and power relations in theatre organisations*. Foreløpig notat. Telemarksforskning.

- Kleppe, B./Mangset, P./Røyseng, S. (2010): *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*, Telemarksforskning, rapport nr. 262.
- Konkurransetilsynet (2004): *Kven lyt setje pris på boka? Ei vurdering av den norske bokmarknaden*, KT's skriftserie 2/2004.
- Konkurransetilsynet (2006): *Effekter av friere bokpriser*, KT's skriftserie 1/2006.
- Konkurransetilsynet (2008): *Salgsutviklingen i bokbransjen 2004 til 2007*. KT's skriftserie 1/2008.
- Kris, E./Kurz, O. (1934/79): *Legend, Myth, and Magic in the Image of the Artist. A Historical Experiment*, Yale University Press, New Haven/London.
- Kulturdepartementet (2011a): *Stortingsmelding nr. 10 (2011-12): Kultur, inkludering og delta-king*.
- Kulturdepartementet (2011b): *St.prp. nr.1 (2011-12)*, Statsbudsjettet for budsjettåret 2012.
- Kultur- og kirke departementet (2006): *St.prp. nr.1 (2006-07)*, Statsbudsjettet for budsjettåret 2007.
- Kultur- og kyrkjedepartementet (2003): *St.meld. nr. 48 (2002-2003) Kulturpolitikk fram mot 2014*, Oslo.
- Kultur- og vitenskapsdepartementet (1983): *St.meld. nr. 27 (1983-84) Nye oppgaver i kulturpolitikken*. Tillegg til St.meld. nr. 23 (1981-82) Kulturpolitikken for 1980-åra.
- Kvalbein, A./Lorentzen, A. (red.) (2008): *Musikk og kjønn – i utakt?* Norsk kultur-råd/Fagbokforlaget.
- Kyrkje- og undervisningsdepartementet (1981): *St.meld. nr. 23 (1981-82) Kulturpolitikken for 1980-åra*.
- Lamont, M. (1992): *Money, morals and manners. The culture of the French and American upper-middle class*. University of Chicago Press.
- Langdalen, J./Lund, J./Mangset, P. (red.) (1999): *Institusjon eller prosjekt - organisering av kunstnerisk virksomhet*. Rapport fra Kulturrådets årskonferanse 1998, Norsk kulturråd, rapport nr. 14.
- Langsted, J. (red.) (2010): *Spændvidder – om kunst og kunstpolitikk*. Kulturpolitisk forskningscenter, Århus, september 2010.
- Larsen, H. (2006): *Den nye kultureliten*. Kronikk, Aftenposten, 25.07.2006.
- Lehmann, B. (2002). *Harmoniens bakside*. *Sosiologi i dag*, 32 1-2/2002.
- Lindberg, A.L. (red.) (1995): *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Norstedts Förlag, Stockholm.
- Lindberg, A.L./Werkmäster, B. (red.) (1975): *Kvinnor som konstnärer*. LT förlag, Stockholm.
- Lindeborg, L. (1991): *Kultur som lokaliseringfaktor. Erfarenheter från Tyskland*. Stockholm: Allmänna förlaget.
- Ljunggren, J. (2010): *En norsk kulturelite? En studie av gruppedannelse gjennom bosted, sosial bakgrunn og partnervalg*. Masteroppgave i sosiologi, UiO.
- Looseley, D. L. (1995). *The Politics of Fun. Cultural Policy and Debate in Contemporary France*. Oxford: Berg Publishers.
- Lorentzen, A.H. (2000): *Kjønn eller frikjønnet? Rock som diskursiv praksis*. Hovedoppgave i sosiologi, UiB.
- Lorentzen, A. H. (2009): *Fra "syngedame" til produsent. Performativitet og musikalsk forfatter-skap i det personlige prosjektstudioet*. PhD-avhandling, Acta Humaniora, nr. 380, UiO.
- Lorentzen, A.H./Stavrum, H. (2007): *Musikk og kjønn: Status i felt og forskning*. Telemarksforskning, TF-notat nr 5/2007.
- Lorentzen, A.H./Kvalbein, A. (red.) (2008): *Musikk og kjønn – i utakt?* Norsk kultur-råd/Fagbokforlaget.

- Løken, L. (2008): *Forenklet, samordnet og uavhengig. Om behov for endringer i tilskuddsforvaltningen for kunst- og kulturfeltet*. Sluttrapport fra Løken-utvalget, juni 2008, til Kulturdepartementet.
- Løyland, K./Ringstad, V. (2002): *Produksjons- og kostnadsstruktur i norske teatre*. Telemarksforskning nr. 5/2002.
- Løyland, K./Ringstad, V. (2007): Norwegian Subsidized Theatres - Failure or Future? I: *The International Journal of Cultural Policy*, s. 407-417 volum 13 – 2007.
- Løyland, K. & Ringstad, V. (2011): "Fixed or free book prices: as a hybrid system superior?" *International Journal of Cultural Policy*, nr. 1, s. 1-17.
- Løyland, K./Hjelmbrekke, S./Håkonsen, L./Lunder, T.E./Ringstad, V. (2009): *Evaluering av bokavtalen*. Telemarksforskning, rapport nr. 249.
- Madden, C. (2009): *The Independence of Government Arts Funding. A Review*. IFACCA d'Art report No 9.
- Mangset, P. (1976): *Om boklesning*. Kulturprosjektet i Stavanger. Rogaland distriktshøgskole.
- Mangset, P. (1981): *Kulturaktiviteter og fritidsbruk. En intervju-undersøkelse*. Arbeidsrapport nr. 2 fra Kulturprosjektet: Studier i Stavangers kulturliv og kulturpolitikk. Rogaland distriktshøgskole.
- Mangset, P. (1984): *Kultursekretæren - mellom byråkrati og profesjon? En sosiologisk analyse av kultursekretæryrket*. Universitetsforlaget.
- Mangset, P. (1992): *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Mangset, P. (1995): Kulturpolitiske modeller i Vest-Europa. I: Arnestad, G. (red.): *Kulturårboka 1995*. Det Norske Samlaget, Oslo.
- Mangset, P. (1996): Fagkunnskap og diskret sjarm. Om kunst og internasjonalisering. I: Bjørkås, S./Mangset, P. (red.): *Kunnskap om kulturpolitikk. Utviklingstrekk ved norsk kulturpolitikkforskning*. Norges forskningsråd, KULTs skriftserie nr. 56.
- Mangset, P. (1997a): *Kulturskiller i kultursamarbeid. Om norsk kultursamarbeid med utlandet*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Mangset, P. (1997b): Cultural Divisions in International Cultural Co-operation. *The International Journal of Cultural Policy*, vol. 4/no. 1.
- Mangset, P. (1998a): *Kunstnerne i sentrum. Om sentraliseringsprosesser og desentraliseringspolitikk innen kunstfeltet*. Norsk kulturråd. Oslo.
- Mangset, P. (1998b): The Artist in Metropolis: Centralisation Processes and Decentralisation Policy in the Artistic field. I: *The International Journal of Cultural Policy*, vol. 5 no. 1.
- Mangset, P. (2001): Kultur gir helse? I: Nordisk kulturpolitisk tidsskrift, 2/2000 (2001).
- Mangset, P. (2003): Jeg må! Jeg må; så byder meg en stemme! Om kunstnerroller i endring. Nordisk kulturpolitisk tidsskrift nr. 2/2003.
- Mangset, P. (2004): Mange er kalt, men få er utvalgt. Rapport nr 215, Telemarkforskning, Bø.
- Mangset, P. (2008): Profesjonell musikkutdanning og kjønn. I: Lorentzen, A.H./Kvalbein, A. (red.): *Musikk og kjønn – i utakt?* Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Mangset, P. (2009): The arm's length principle and the art funding system. A comparative approach. In: M. Pyykkönen, N. Simanainen, S. Sokka, eds. (2009): *What about cultural policy. Interdisciplinary perspectives on culture and politics*, Helsinki: Minerva Kustannus.
- Mangset, P. (2012): *Demokratisering av kulturen?* Telemarksforskning, notat nr. 7/2012.
- Mangset, P. (2013): *En armlengdes avstand eller statens forlengede arm? Armlengdesprinsippet i norsk og internasjonal kulturpolitikk*. Rapport, Telemarksforskning.
- Mangset, P. (udatert og uavsluttet manus): *Kulturpolitikk i Vest-Europa. Utviklingen av statlig kulturpolitikk i et utvalg vesteuropeiske land i etterkrigstida*.
- Mangset, P./Røyseng, S. (red.) (2009): *Kulturelt entreprenørskap*. Fagbokforlaget.

- Mangset, P./Heian, M. T./Løyland, K. (2010): For mange fattige kunstnere? *Nytt Norsk Tidsskrift* 2010, Volum 27.(4) s. 389-400.
- Mangset, P./Kangas, A./Skot-Hansen, D./Vestheim, G. (2008): Editors introduction: Nordic cultural policy. In: *The International Journal of Cultural Policy*, Volume 14, Number 1, February 2008, Special issue: Nordic Cultural Policy.
- Mangset, P., Kleppe, B, Røyseng, S (2012): Artists in an Iron Cage? Artists' Work in Performing Arts Institutions. I: *The Journal of Arts Management, Law, and Society*, Volum 42.(4) s. 156-175.
- Meisingset, K./Matre, A.K.F./Horrigmo, Aa., M. (2012): *Kultur for kulturens skyld. En skisse til liberal kulturpolitikk*, Civita.
- Menger, P-M (1989): Rationalité et incertitude de la vie d'artiste. I: *l'Année sociologique*, 1989, 39.
- Menger, P-M. (1993): L'Hégémonie parisienne. Economie et politique de la gravitation artistique. *Annales ESC* 6, 1565-1600.
- Menger, P.-M. (1997). *La profession de comédien. Formations, activités et carrières dans la démultiplication de soi*. Paris: Ministère de la Culture et de la Communication.
- Menger, P-M. (2002): *Portrait de l'artiste en travailleur*. Seuil.
- Menger, P.-M. (2006). Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. I: Ginsburgh, V. A. og D. Throsby (red.): *Handbook of the economics of art and culture*, Vol. 1. Amsterdam: Elsevier.
- Meyer, S. (2003): Særuttalelse fra Siri Meyer. I: *NOU 2003:19, Makt og demokrati. Sluttrapport fra Makt- og demokratiutredningen*, Oslo.
- Michels, R. (1962/68): *Political Parties. A Sociological Study of the Oligarchical Tendencies of Modern Democracy*. The Free Press/Collier-MacMillan Limited, New York/London.
- Montias, J.M. (1986): The Public Support for the Performing Arts in Europe and the United States. I: DiMaggio, P.J. (red.): *Non-profit Enterprise in the Arts. Studies in Mission and Constraint*, New York/Oxford
- Moulin, R. (1992). *L'artiste, l'institution et le marché*. Paris: Flammarion.
- Naper, C. (2007): *Kvinner, lesning og fascinasjon. "Bestselgere" i bibliotek og kiosk*. Pax.
- Neumann, I. (2000): *Maktens strateger*. Pax, Oslo.
- Nochlin, L. (1971): Why Have There Been No Great Women Artists? Først trykt i tidsskriftet *Art News*, 1971. Seinere blant annet trykt i forkortet form på svensk, i: Lindberg, A.L. (red.) (1995): *Konst, kön och blick. Feministiska bildanalyser från renässans till postmodernism*. Norstedts Förlag, Stockholm.
- Nordli Hansen, M./Mastekaasa, A. (2003): Utdanning, ulikhet og forandring. I: Kjølørød, L./Frønes, I. (red.): *Det norske samfunn*. Gyldendal akademisk, Oslo.
- Noreng, Ø. (1974): *Lesere og lesing. Rapport om Den norske bokklubbens lesersosiologiske undersøkelse*. Den norske Bokklubben.
- NOU 1981:28 (1981): Inntektsforhold for kunstnarar.
- Næss, A. (2004): *Munch – en biografi*. Gyldendal, Oslo.
- Oslo Economics (2011): *Utredning om litteratur- og språkpolitiske virkemidler*. Utarbeidet for Kulturdepartementet. OE-rapport 2011/16.
- Peterson, R.A. (1992): Understanding audience segmentation: From elite and mass to omnivore and univore. I: *Poetics*, 21 (1992), s. 243-258.
- Quinn, R-B. M. (1997): "Distance or Intimacy? The Arm's Length Principle, the British Government and the Arts Council of Britain". In: *The International Journal of Cultural Policy*, Vol. 4, No. 1, s. 127-159.
- Ringstad, V. (2005a): *Kulturøkonomi*. Cappelens Akademiske Forlag.
- Ringstad, V. (2005b): Retorikk og litteraturpolitikk. I: *Magma*, 5/2005.

- Ringstad, V./Løyland, K. (2002): *Norsk bokbransje ved tusenårsskiftet. Endringsprosesser og litteraturpolitiske perspektiver*. Rapport nr. 197/2002, Telemarksforskning.
- Ringstad, V./Løyland, K. (2003): Hvorfor stiger prisen på bøker så sterkt? I: *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 2/2003.
- Ringstad, V./Løyland, K. (2006): The demand for books estimated by means of consumer survey data. I: *Journal of Cultural Economics*. Vol./30 nr 2 – 2006.
- Rosenlund, L. (2000): *Social structures and change. Applying Pierre Bourdieu's approach and analytic framework*, dr-avhandling, UiB/arbeidspapirer, Høgskolen i Stavanger.
- Rønning, H./Slaatta, T./Torvund, O./Larsen, H./Colbjørnsen, T. (2012): *Til bokas pris. Utredning om litteraturpolitiske virkemidler i Europa*. Utredning for Kulturdepartementet og Kunnskapsdepartementet.
- Røyseng, Sigrid (2000): *Operadebatten. Kampen om kulturpolitisk legitimitet*. Rapport 17. Oslo: Norsk kulturråd. (Opprinnelig hovedoppgave i sosiologi, UiO, 1999.)
- Røyseng, Sigrid (2007): *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Dr. avhandling, UiB.
- Røyseng, S. (2011): *Kunstnere i kulturturnæringenes tidsalder. En kunnskapsgjennomgang*. Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Røyseng, S./Mangset, P./Borgen, J. S. (2007): Young artists and the charismatic myth. *The International Journal of Cultural Policy* 2007; Volum 13.(1) s. 1-16.
- Røyseng, S./Stavrum, H. (2007): *AdOpera!* Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Scott, J. (2001): *Power*. Polity.
- Sherfig, H. (1964/75): *Den fortabte Abe*. Gyldendals tranebøger.
- Siger, S. (2004): *Formidlingens formidler. Internasjonal formidling av norsk billedkunst*. Hovedoppgave i kulturstudier, Høgskolen i Telemark, Avd. Bø.
- Simonsen, M.B. (2005). *Historien om en budsjettpost. En evaluering av statsbudsjettets kapittel 320, post 74*. Tilskudd til tiltak under Norsk kulturråd, Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Sirnes, T. (2001). 3.3.1. Three Discourses. Three Countries. One Sector. A Comparison of Theatre Policy in Norway, Sweden and Finland from a Discourse-perspective. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 1/2001.
- Sjørup, K. and Kirkegaard, C. (2007). Skuespillerfaget som lønsarbejde og kønskonstruktion. *Kvinder, køn & forskning*, 4/2007.
- Skarpenes, O. (2007): Den "legitime kulturens" moralske forankring. I: *Tidsskrift for samfunnsforskning*, nr. 4/2007, s. 531-563.
- Skaug, E.S. (2012): Lambda-kampanjen. I: *St.Hallvard: Illustrert tidsskrift for byhistorie, miljø og debatt*, nr. 1, 2012, s. 36-45.
- Skot-Hansen, D. (1998): *Holstebro i verden – verden i Holstebro. Kulturpolitikk og -debat fra tresserne til i dag*. Århus: Klim.
- Slette-meås, E. (2008). *Kunst og prekaritet*. Oslo: Torpedo Press.
- Solhjell, D. (1995): *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. (2000). «Poor artists in the welfare state: A study in the politics and economics of symbolic rewards». *The International Journal of Cultural Policy*, 7 (2): 319–354.
- Solhjell, D. (2006): *Kuratorene kommer. Kunstpolitikk 1980-2006*. Norsk kulturpolitikk 1814-2014. UniPub.
- Solhjell, D./Øien, J. (2012): *Det norske kunstfeltet. En sosiologisk innføring*. Universitetsforlaget.
- Stavrum, H. (2008): Kjønnede relasjoner innenfor rytmisk musikk. Hva vet vi, og hva bør vi vite? I: *Musikk og kjønn - i utakt?* Fagbokforlaget.

- Stavrum, H. (2009): *Danseband - meningsfullt eller latterlig? På innsiden av et felt fylt av fordommer*. Paper til Nordiska konferensen för kulturpolitisk forskning, Jyväskylä, Finland 2009.
- Stortinget (2009): *Innst. S. nr. 316 (2008–2009) fra familie- og kulturkomiteen om endring av reglene om oppnevning og sammensetning av Norsk kulturråd*.
- Sveen, D. (1995): *Kunstforståelse og kunstinstitusjon – et historisk perspektiv*. I: Sveen, D. (red.): *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*, PAX, Oslo.
- Torgersen, U. (1972): *Profesjonssosiologi*. Universitetsforlaget.
- Tusvik, S. (1994) (red.): *Bestseljarar*. Norges forskningsråd/KULT, Litinors skriftserie nr. 5.
- Urfalino, P. (1996). *L'invention de la politique culturelle*. Comité d'histoire du ministère de la Culture. Paris: La Documentation Française.
- Vareide, K./Kobro, L. (2012): *Skaper kultur attraktive steder?* Telemarksforskning, TF-notat, 1/2012.
- Vassenden, A./Bergsgard, N.A. (2011): *"Et skritt tilbake?" En sosiologisk studie av unge norske kunstnere med innvandrerbakgrunn*. Norsk kulturråd/Fagbokforlaget.
- Vestheim, G. (1995): *Kulturpolitikk i det moderne Noreg*. Det Norske Samlaget.
- Vaage, O.F. (2009): *Norsk kulturbarometer 2008*. SSB Oslo-Kongsvinger.
- Weber, M. (1971): *Makt og byråkrati. Essays om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier*. Gyldendal.
- Wennes, G. (2002): *Skjønnheten og udyret. Kunsten å lede kunstorganisasjonen*. Doktoravhandling, NHH, Bergen.
- Wennes, G. (2006): *Kunstledelse. Om ledelse av og i kunstnerisk virksomhet*. Abstrakt forlag.
- Wichstrøm, A. (2002): *Kvinneliv, kunstnerliv. Kvinnelige malere i Norge før 1900*. Gyldendal, Oslo.
- Williams, R. (1961): *Culture and society - 1780-1950*, Penguin.
- Williams, R. (1979/1989): The Arts Council. I.: Williams, R.: *Resources of Hope. Culture, Democracy and Socialism*. Verso.
- Ytreberg, E. (2004): Norge: Mektig middelkultur. I: *Samtiden*, nr. 3/2004, s. 6-15.
- Østerud, Ø./Engelstad, F./Selle, P. (2003): *Makten og demokratiet. En sluttbok fra Makt- og demokratiutredningen*. Gyldendal Akademisk, Oslo.
- Øye, Nils (1980): *Skipingen av Norsk kulturfond*. Hovedoppgave i historie, UiB.