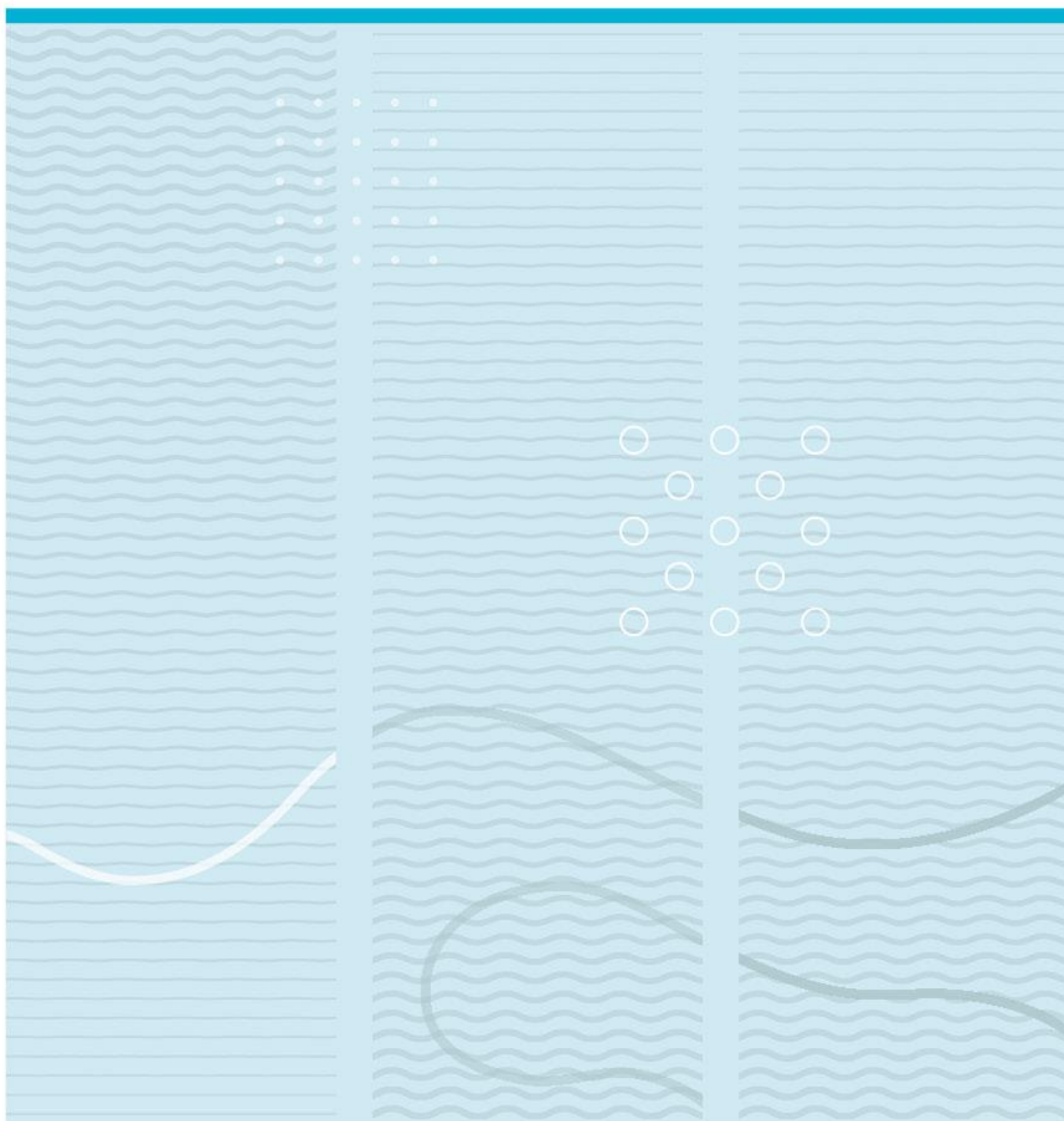


Ingrid Grytdal Matheson

Hvordan skapes offentlig kunst?

En casebasert studie av norske kommuners anskaffelse av kunst i et kulturpolitisk perspektiv



Universitetet i Sørøst-Norge
Fakultet for humaniora, idrett- og utdanningsvitenskap
Institutt for kultur, religion og samfunnsfag
Postboks 235
3603 Kongsberg

<http://www.usn.no>

© 2022 Ingrid Grytdal Matheson

Denne avhandlingen representerer 60 studiepoeng

Sammendrag

Avhandlingen handler om den kunsten som planlegges og anskaffes av norske kommuner med formål om at den skal stilles ut i offentlige rom og således komme befolkningen til gode. Her sees kunsten som et kulturpolitisk virkemiddel, og jeg har valgt kulturpolitisk forskning som teoretisk innfallsvinkel. Jeg har undersøkt hvordan ansatte i syv norske kommuner jobber med anskaffelse av offentlig kunst, og hvordan de begrunner sitt arbeid.

Hovedfunnene fra undersøkelsen kan oppsummeres kort som følger:

- Alle de syv kommunene jobber systematisk med anskaffelse av kunst til offentlige bygg og uterom. De har alle et innarbeidet system for avsetning av midler til dette, men det varierer i hvilken grad dette er politisk besluttet.
- Alle kommunene nedsetter kunstkomiteer som jobber med konkrete kunstprosjekter, som regel ledet av en kunstkonsulent rekruttert via det regionale kunstsenteret. Politisk representasjon i komiteene varierer.
- Forhold som vektlegges ved valg av kunstverk er kvalitet, plassering, tematikk, praktiske forhold og tilpasning til brukerne.
- Informantene mener at kunst spiller en viktig rolle i samfunnet, og begrunner dette med begreper som dannelse, demokratisering, identitet og byutvikling.
- Samtidig ser informantene liten sammenheng mellom nasjonal og kommunal kulturpolitikk.

Innholdsfortegnelse

1. Innledning	8
2. Problemstilling	9
3. Teoretisk rammeverk	12
3.1. Cultural policy/kulturpolitikk	12
3.2. Et kulturpolitisk kulturbegrep	14
3.2.1. Hvorfor ikke kunstpolitikk eller kunstnerpolitikk?	15
3.3. Kulturpolitikk som teoretisk rammeverk	16
3.3.1. Kulturmeldingen <i>Kulturens kraft</i> 2018-2019	17
3.4. Legitimering av offentlig kunst i kulturpolitikken	18
3.4.1. Bildung: folkeopplysning og dannelse	18
3.4.2. Demokratisering av kunsten	20
3.4.3. Identitet og tilhørighet	21
3.4.4. Sysselsetting av kunstnere	22
3.4.5. Økonomiske begrunnelser	24
3.4.6. «Kunst for kunstens skyld», estetiske argumenter	25
3.5. Offentlig kunst i den kulturpolitiske litteraturen	27
3.6. Oppsummering, teoretisk rammeverk	29
4. Hva er offentlig kunst? Noen begrepsavklaringer og definisjoner	30
4.1. Offentlighet	30
4.1.1. Habermas som teoretisk innfallsvinkel	31
4.2. Det offentlige kunst i offentlige rom – hva skal vi kalle det?	32
4.2.1. «Offentlig kunst» vs. «Kunst i offentlige rom»	32
4.2.2. Definisjon av begrepet offentlig kunst	34
4.3. Kunst og utsmykking	36
4.4. Hva slags kunstverk er offentlig kunst?	37
5. Offentlig kunst i norsk kulturpolitikk, en kort historikk	41
5.1. Den første perioden: Nasjonsbygging og dannelse	41
5.2. Århundreskifte og polarisering	43
5.3. Etterkrigstiden	44
5.4. Oslo kommune i en særstilling	46
5.5. Kunstneraksjonen 1974	47

5.6.	Det utvidete kulturbegrep	48
5.7.	1980- og 90-tallet	50
5.8.	Vår tid og veien videre.....	51
6.	Offentlig kunst i kommunene.....	53
6.1.	Kommunal kulturpolitikk	53
6.2.	Hvor finner vi kunsten i kommuneøkonomien?	54
6.3.	Kunstsentrene	56
7.	Metode.....	59
7.1.	Forskningsdesign	59
7.2.	Case study – casebasert undersøkelse	61
7.3.	Intervjuundersøkelse.....	63
7.4.	Utvalg	64
7.5.	Intervjuguide	66
7.6.	Gjennomføring av intervjuene	68
7.6.1.	Pilotstudie	68
7.6.2.	Intervjuer	68
7.7.	Etterarbeid	69
7.7.1.	Transkripsjon	69
7.8.	Anonymisering og behandling av persondata	70
7.9.	Respondentvalidering.....	70
7.10.	Refleksjoner rundt praktiske og etiske utfordringer.....	71
7.10.1.	Min rolle som intervjuer.....	71
7.10.2.	Intervjuer i pandemiens tid	72
8.	Analyse.....	73
8.1.	Meningsfortetting	73
8.2.	Narrativ analyse.....	74
8.3.	Presentasjon av casestudier	75
8.3.1.	Case 1: «Kunst for kunstens skyld»	77
8.3.2.	Case 2: Brukermedvirkning og inkludering.....	80
8.3.3.	Case 3: Forankring og formidling.....	83
8.3.4.	Case 4: Strategisk arbeid med høy kvalitet som mål.	86
8.3.5.	Case 5: Respekt for kunsten er viktig.	89

8.3.6.	Case 6: Strukturert nybrottssarbeid og helhetlig tenkning	91
8.3.7.	Case 7: Kunstfaglig formidling og planer for fremtiden.....	95
8.4.	Oppsummerende analyse	97
8.4.1.	Retningslinjer og prosess for avsettelse av midler til kunst	98
8.4.2.	Kunstkomiteene og deres arbeid	99
8.4.3.	Brukermedvirkning.....	100
8.4.4.	Valg av kunstprosjekt	100
8.4.5.	Kunstsentrene er viktige.....	101
8.4.6.	Politikerne holder avstand	102
8.4.7.	Forholdet til den nasjonale kulturpolitikken	102
8.4.8.	Tilbakemeldinger fra publikum.....	103
8.4.9.	Utfordringer med vedlikehold	104
8.4.10.	Kunstens rolle	105
8.4.11.	Å jobbe med kunst i kommunen	109
8.5.	Resultatenes gyldighet og pålitelighet	110
8.5.1.	Gyldighet	110
8.5.2.	Pålitelighet	111
8.6.	Oppsummering.....	112
9.	Drøfting.....	113
9.2.	Kommunenes arbeid med anskaffelse av kunst	113
9.2.1.	Økonomi og retningslinjer	113
9.2.2.	Kunstkonsulentenes og kunstsentrenes rolle i kommunenes arbeid.....	115
9.3.	Kommunenes legitimering av offentlig kunst.....	116
9.4.	Føringer fra den nasjonale kulturpolitikken	119
9.5.	Konklusjon, hovedfunn.....	121
9.6.	Kritiske bemerkninger	122
9.7.	Forslag til videre forskning	123
10.	Avslutning.....	125

Forord

Denne masteroppgaven i kulturstudier er skrevet på bakgrunn av et stort personlig og faglig engasjement for kunst i offentlige rom. Dette er, etter min mening, en del av det norske kunstfeltet der hverken kunstnere, kunstverk eller de som jobber med prosesser for anskaffelse får den oppmerksomheten de fortjener. Det får de av anonymitets-hensyn heller ikke i denne oppgaven. Jeg vil allikevel rette en stor takk til alle som har bidratt som informanter. Jeg har blitt møtt med positivitet og entusiasme, og er svært takknemlig for å ha fått innsyn i deres arbeid med offentlig kunst.

I tillegg vil jeg takke min veileder, professor Sture Kvarv, for gjennomlesning av tekst og konstruktive kommentarer. Denne oppgaven er skrevet nesten i sin helhet under koronarestriksjoner, og all undervisning og veiledning har foregått digitalt. Dette har gått overraskende bra, takket være fleksible og omstillingsvillige ansatte ved USN.

Takk til Heidi Hegreberg og Siri Flesjø som stilte opp som «forsøkskaniner», og til Sigrid Sandvand for gode råd og tips til metodelitteratur. Takk også til Fredrik Matheson for gjennomlesninger, gode samtaler og hjelp med tekniske løsninger.

Moss 6.5.22

Ingrid Grytdal Matheson

1. Innledning

Begynner man å legge merke til kunst i offentlige rom, er den rundt oss på alle kanter. De fleste skoler, helseinstitusjoner, offentlige arbeidsplasser, flyplasser, rådhus og samfunnssaler har kunst. Det samme gjelder plasser, parker og andre steder der folk samles utendørs. Kunsten kan være bronsebyster på sokkel eller vegghengte tekstilbilder. Innrammet grafikk eller relieff hugget inn i veggen. Store veggmalerier eller mønstre i et gulvbelegg. Lysende neonbokstaver eller store steinskulpturer. Kunsten rundt oss er utrolig variert, men fellestrekket er at den er plassert der av noen som har hatt en tanke bak det.

Hva er så denne tanken, eller begrunnelsen for å skape et offentlig kunstverk, og hvordan blir den satt ut i livet? Det er dette som er tema for denne masteroppgaven. Kunst i offentlige rom skiller seg fra kunst i gallerier, museer og private hjem ved at den ofte er laget spesifikt for sin plassering og planlagt, bestilt og betalt av stat eller kommune. Den er som regel også laget med en tanke om å tilføre noe til et spesifikt publikum. Hva er dette «noe» som kan tilføres gjennom kunst?

I denne oppgaven undersøker jeg hvordan offentlig kunst blir skapt gjennom politisk funderte prosesser i syv norske kommuner. Denne kunsten kan sees på som et gode som skapes med det offentliges midler for å være til glede eller nytte for befolkningen. Jeg har derfor valgt å se på offentlig kunst i et kulturpolitisk perspektiv.

I det følgende vil jeg gjøre rede for min problemstilling. Dette blir fulgt av en gjennomgang av det teoretiske rammeverket for oppgaven, en begrepsavklaring og en kort historikk. Jeg kommer inn på den kommunale kulturpolitikken før jeg går videre til den empiriske delen av oppgaven. Her vil jeg gjennomgå valg av metode, før jeg presenterer en analyse av resultatene. Til slutt vil jeg drøfte mine resultater i lys av den kulturpolitiske teorien.

2. Problemstilling

Temaet for denne oppgaven er altså den kunsten som skapes i norske kommuner gjennom kulturpolitiske virkemidler. Det dreier seg om visuell kunst i forskjellige former som plasseres i offentlige bygg og uterom.

Min problemstilling er: *Hvordan skapes offentlig kunst i kommunene?*

Her ønsker jeg å se på prosessen som ligger bak anskaffelsen av et kunstverk, både økonomisk, kulturpolitisk og ideologisk hos de involverte personene. Implisitt i dette ligger også et spørsmål om *hvorfor* kunsten skapes; hva er begrunnelsene for å bruke det offentliges midler på kunst? For å finne ut dette, har jeg stilt underspørsmålet: *Hva tenker de ansatte i den kommunale kultursektoren om den offentlige kunstens rolle i samfunnet?*

Min hypotese er at de norske kommunene har relativt begrensede ressurser til å jobbe med anskaffelse av kunst, men at profesjonaliseringsnivået har økt de siste ti årene slik at man i dag kan forvente at mange kommuner har formaliserte prosesser for dette arbeidet. Jeg går også ut fra at de store kommunene leder an i dette arbeidet, mens de mindre fortsatt har en vei å gå. Oslo kommune fikk et regelverk for kommunens kunstordning først i 2013 (Larsen, Stokstad, Christensen-Scheel og Berg 2021), selv om byen hadde drevet aktivt med anskaffelse av kunst til offentlige bygg og uterom i mange år før dette. Jeg forventer at profesjonaliseringen går fra toppen og ned, slik at man kan forvente synkende grad av oppmerksomhet rundt offentlig kunst jo mindre kommunen er. Disse antakelsene er, i tillegg til mangeårige personlige erfaringer med det offentlige kunstfeltet, basert bl.a. på Miland og Kleppe (2019): *Organisering og kompetanse i kommunal kultursektor*. Her finner de at 30% av norske kommuner avsetter en fast prosentandel av investeringsbudsjettet til kunst i offentlig rom. Forskjellene er imidlertid store mellom små kommuner, der kun 12% har slike ordninger, og store kommuner, der 59% gjør det samme.

Når det gjelder spørsmålet om begrunnelser for kunst i offentlig rom, har jeg en hypotese om at kommunene i liten grad har utarbeidet enhetlige standpunkt omkring

dette, og at det vil kunne være personavhengig. Dette begrunner jeg med at kommunenes kulturavdelinger er relativt små enheter der enkelte ansatte utfører en rekke oppgaver knyttet til kunst og kultur. Disse relativt få personene vil kunne ha stor innvirkning på kommunens valg i saker som angår offentlig kunst. Med dette mener jeg ikke at personlig smak og behag er avgjørende, men at det kan variere hvilken faglige bakgrunn eller ideologiske forankring som gjør seg gjeldende alt etter hvem som sitter i den aktuelle stillingen.

Mange kommuner organiserer kultur sammen med andre samfunnsområder, som idrett, skole eller oppvekst. Miland og Kleppe finner at gjennomsnittlig 10% av administrativt ansatte innenfor den kommunale kultursektoren har kunstfaglig bakgrunn. Ytterligere 29% har bakgrunn fra ulike kulturstudier (Miland og Kleppe 2019 s. 24–25). Andelen kommunalt ansatte med faglig bakgrunn som kan relateres direkte til visuell kunst, er sannsynligvis lav. På bakgrunn av dette forventer jeg at informantenes tanker om kunstens rolle i samfunnet vil variere mye.

Et viktig underspørsmål som jeg også stiller er: *I hvor stor grad påvirkes kommunenes arbeid med kunst av den nasjonale kulturpolitikken?*

Kommunene har stor selvbestemmelse i utarbeidelsen av sin kulturpolitikk, både når det gjelder økonomi og målsetting (Mangset og Hylland 2017 s. 240). Det er opp til hver enkelt kommune om de vil bruke penger på kunst i offentlige rom. Den nasjonale kulturpolitikken legger en del føringer gjennom kulturmeldingene, men disse er svært allmenne og lite spesifiserte (Mangset og Hylland 2017 s. 257). Her legges det vekt på positivt ladede begreper som demokrati, kulturelt mangfold, kvalitet og fellesskap. Det er vanskelig å være uenig i at dette er viktige forhold i et samfunn, men hvordan det evt. skal omsettes i kommunal kulturpolitikk gis det ingen føringer for.

Forfatterne bak rapporten *Kulturfeltet i kommunesektoren. En fri, mangfoldig og samfunnsbyggende kraft* (Oxford Research 2021) har undersøkt kommunalt kulturarbeid. Rapporten går ikke inn på offentlig kunst spesielt, men har som ett av flere tydelige resultater at kommunene i liten grad forholder seg til nasjonale kulturpolitiske

mål i utformingen av egen kulturpolitikk (Oxford Research 2021 s. 2). Jeg vil undersøke i hvor stor grad dette stemmer når det gjelder anskaffelse av kunst.

Oppsummert vil jeg presentere min problemstilling som følger:

- Hvordan og hvorfor skapes offentlig kunst i kommunene?
- Hvordan foregår prosessene?
- Hvordan begrunnes arbeidet?
- Blir arbeidet i kommunene påvirket av den nasjonale kulturpolitikken?

I det følgende kapitlet vil jeg redegjøre for det teoretiske rammeverket jeg har valgt for min undersøkelse.

3. Teoretisk rammeverk

I dette kapittelet vil jeg sette mitt tema, offentlig kunst, inn i en teoretisk sammenheng. Jeg har valgt en kulturpolitisk vinkling for oppgaven, og vil argumentere for hvorfor jeg mener at dette er en fruktbar inngang til å forstå kommunenes arbeid med kunst. Jeg vil utdype hvilket kulturbegrep jeg benytter meg av og hva det innebærer.

Videre vil jeg komme inn på teori som omhandler legitimering av kulturpolitiske virkemidler. Jeg tar utgangspunkt i at kulturpolitikk i sin natur er instrumentell, i likhet med alle andre politikkområder (Vestheim 2009 s. 56). Sigrid Røyseng skriver at kulturpolitikkforskningen har hatt en normativ og negativ holdning til kulturpolitikk med åpenbare instrumentelle ambisjoner. Imidlertid har begrepet «instrumentell kulturpolitikk» blitt brukt i så mange ulike sammenhenger at det er verdt å spørre om begrepet er fruktbart for analytiske formål (Røyseng 2016 s. 160). I denne oppgaven vil jeg ta utgangspunkt i offentlig kunst som et kulturpolitisk virkemiddel. I en slik sammenheng er det vanskelig å unngå instrumentelle legitimeringer, i det kunsten skapes med et formål. Jeg mener derfor at det er ukontroversielt å si at offentlig kunst er et resultat av en instrumentell kulturpolitikk, og jeg vil heller enn å problematisere dette, gå inn på de ulike legitimeringene som legges til grunn.

3.1. Cultural policy/kulturpolitikk

Opgaven er skrevet innenfor faget Kulturstudier. Kulturstudier er et tverrfaglig felt, men mest preget av samfunnsfagene og sosiologisk teori. Dette innebærer et syn på kultur som er bredt, og som har oppstått i opposisjon til den tradisjonelle «finkulturen» fra før første verdenskrig. Oppgaven handler om kunst, men i tråd med kulturstudier ikke om kunsten i seg selv, men kunsten som en del av samfunnet. Utgangspunktet er således ganske annerledes enn det ville ha vært for en oppgave om offentlig kunst skrevet innenfor f.eks. kunsthistorie eller estetiske fag.

Videre vil jeg plassere oppgaven innenfor feltet kulturpolitisk teori, eller *Cultural Policy studies*. Dette er, i likhet med kulturstudier, preget av tverrfaglighet:

«This research tradition consists of perspectives from cultural sociology, cultural studies, social economy, political science, as well as perspectives from humanistic studies like history, history of ideas and religion.» (Hylland og Bjurström 2018 s. 5).

Cultural Policy har ingen annen direkte oversettelse til norsk enn *kulturpolitikk*, og jeg vil bruke dette begrepet i oppgaven. Allikevel innebærer begrepet *policy* noe annet enn *politikk*, og ordet *policy* er også ofte brukt på norsk i mangel på alternativer. Cambridge Dictionary definerer det slik på engelsk:

«*Policy (is) a set of ideas or a plan of what to do in particular situations that has been agreed to officially by a group of people, a business organization, a government, or a political party*». (<https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/policy>, lest 31.1.22)

Norsk språkråd omtaler *policy* som *prinsipper, planer eller retningslinjer*, men mener at ordet i en del konkrete tilfeller kan byttes ut med *politikk*, som f.eks. «kundepolitikk» eller «innkjøpspolitikk». (<https://www.sprakradet.no/svardatabase/sporsmal-og-svar/policy-pa-norsk/> lest 31.1.22)

I Store Norske Leksikon er *policy* definert som «*et engelsk lånnord som refererer til retningslinjer, linjer og prinsipper, og som gjerne brukes om en bedrift eller organisasjons retningslinjer for sin praksis*». (<https://snl.no/policy>, lest 31.1.22)

I denne oppgavens sammenheng kan man si at kommunenes *policy* for offentlig kunst er delvis basert på den nasjonale kulturpolitikken, og i noen grad også på kommunens egne vedtatte kulturpolitikk, samt på økonomiske forhold i kommunen. Der konkrete politiske føringer mangler, vil resultatet ofte bli fremvekst av *policy*. Begrepet brukes av informantene i studien i betydningen «uoffisiell politikk» eller holdninger som er blitt institusjonalisert over tid, som eksempelvis: «*Vi har en policy for å bruke lokale kunstnere*» (se kapittel 8).

I oppgaven vil jeg altså bruke begrepet kulturpolitikk når det gjelder den teoretiske tilnærmingen til feltet. Det er imidlertid verdt å merke seg at det ser ut til å være et reelt skille mellom kulturpolitikk og kulturpolicy i empirien.

3.2. Et kulturpolitisk kulturbegrep

Hvilket kulturbegrep man bruker, altså hva kulturpolitikken skal handle om, er viktig å avklare før vi går videre. *Kultur* er i seg selv et omstridt ord, og ulike tolkninger kan gi opphav til ulikt innhold i ordet kulturpolitikk. Et antropologisk kulturbegrep, der kultur defineres som levesett («a whole way of life»), er mye brukt innenfor faget kulturstudier (Barker og Jane 2016 s. 45). Dette gir imidlertid liten mening når man snakker om kulturpolitikk. Den motsatte tilnærmingen, nemlig et snevert estetisk kulturbegrep basert på høykultur, gikk nærmest ut på dato på 1970-tallet med innføringen av «det utvidete kulturbegrep» i norsk og europeisk kulturpolitikk (Oxford Research 2021 s. 12). Her var målet å skape en bredt forankret, demokratisk kulturpolitikk som omfavnet kulturlivet til folk flest, og som derfor også inkluderte idrett, foreningsliv og amatøraktiviteter (Mangset og Hylland 2017 s. 19). Dette kulturbegrepet står nok sterkt også i dag, kanskje særlig i kommunene.

Enger-utvalget (NOU 2013) introduserte begrepet «ytringskultur», et politisk kulturbegrep som bl.a. viste til den profesjonelle og ikke-profesjonelle utøvelsen av uttrykksformer som er knyttet til kunstnerisk virksomhet i vid forstand, samt til å tilegne seg slike uttrykk som publikum (NOU 2013:4 s. 61). I følge Mangset og Hylland har dette mye til felles med 1970-tallets utvidete kulturpolitikk, med unntak av at idretten defineres ut. I denne oppgaven vil jeg forholde meg til det som kan kalles «et kulturpolitisk kulturbegrep», og som omfatter det som er politisk og administrativt forvaltet (Mangset og Hylland 2017 s. 18). Røyseng forklarer forholdet mellom kulturbegrepet og politikkbegrepet på kulturfeltet gjennom en skjematisk fremstilling (Røyseng 2014, gjengitt i Mangset og Hylland 2018 s. 21):

	Smalt politikkbegrep	Bredt politikkbegrep
Smalt kulturbegrep	Beslutningsaktivitet om saker i kultursektoren på formelle, offentlige beslutningsarenaer	Alle autoritetsforhold og all maktutøvelse innen kultursektoren
Bredt kulturbegrep	Beslutningsaktivitet om saker om kultur i vid forstand på formelle, offentlige beslutningsarenaer	Alle autoritetsforhold og all maktutøvelse som bestemmer hvordan kultur i vid forstand defineres

Offentlig kunst kan vi plassere i øvre venstre del av skjemaet, med en smal eller estetisk forståelse av kultur. Kunst i offentlige rom har kanskje i større grad enn kunst i museer og gallerier også et innslag av det antropologiske kulturbegrepet, fordi den finnes rundt oss og er en del av livene våre uavhengig av om vi oppsøker den selv. Allikevel vil nok i de fleste sammenhenger kunst være nært knyttet til estetikk, ikke minst gjennom tradisjon.

Når jeg plasserer denne oppgaven innenfor kulturpolitisk teori, er det altså med begrepet policy og et smalt kulturbegrep i bakhodet, samt en tverrfaglig, men hovedsakelig samfunnsvitenskapelig inngang.

3.2.1. Hvorfor ikke kunstpolitikk eller kunstnerpolitikk?

Offentlige ordninger for anskaffelse av kunst vil nødvendigvis også falle inn under disse begrepene. Man kan si at kulturpolitikken er det overordnede, som skal gjelde befolkningen som helhet, mens kunst- og kunstnerpolitikk vil gå mer direkte på utdanning og sysselsetting av kunstnere. Dette vil imidlertid også bli påvirket av de større kulturpolitiske strømningene, og det kan sees en tendens til at kunstpolitikken fra begynnelsen av 2000-tallet i enda større grad enn før blir vevet inn i kulturpolitikken (Solhjell 2006 s. 131). Forholdet mellom kulturpolitikk og kunst- og kunstnerpolitikk er en balansegang, og noen ganger vil det oppstå kryssende interesser:

«Generelt er det slik at den nasjonale kunstner- og kunstpolitikken i mange sammenhenger støter mot de brede kulturpolitiske ambisjonene som gjelder allmennhetens møte med kunst. Å ivareta kunsten og kulturens egenverdi samtidig som dette fungerer som et instrument for å realisere slike mer allmenne kulturpolitiske målsettingen beskrives som «balansekunst på høyt nivå»» (Spord Borgen et.al. 2010 s. 17).

Denne balansegangen er en reell utfordring i kommunenes arbeid med kunst, som vi vil se videre i oppgaven. Imidlertid vil jeg argumentere for at hensynet til befolkningens tilgang til kunst synes å stå sterkest, og offentlig kunst oppfattes således som en del av norsk kulturpolitikk. I denne oppgaven har jeg derfor valgt å fokusere på de kulturpolitiske heller enn de kunst(ner)politiske begrunnelsene for offentlig kunst, selv om det til en viss grad vil være to sider av samme sak. Jeg vil derfor i oppgaven bruke ordet kulturpolitikk selv om det noen ganger er snakk om kunstnerpolitikk, f.eks. i kommunenes holdninger til sysselsetting av kunstnere.

3.3. Kulturpolitikk som teoretisk rammeverk

«Kulturpolitikk utvikles på arenaer hvor kunstens og kulturens rolle og verdi forhandles, og er dermed knyttet til arenaer hvor kunst og kultur gis mening innenfor en større samfunnsmessig ramme.» (Oxford Research 2021 s. 11)

«All kulturpolitikk er instrumentell.» (Vestheim 2009 s. 56)

Sitatene over kan sees på som mer eller mindre sterke uttrykk for at kulturpolitikk handler om at kunst og kultur skal ha en mening utover seg selv. Det dreier seg om forsøk på å la den «smale» kulturen påvirke den «brede» ved at tilgang til kulturuttrykk kan påvirke folks liv (Hylland og Bjurström 2018 s. 3). Sitatet fra Vestheim er også tittelen på en artikkel der han argumenterer for at ikke-instrumentell kulturpolitikk er ulogisk, og at det bare finnes kulturpolitikk med ulike instrumentelle motiver (Vestheim 2009 s. 56). Han valgte kanskje denne overskriften for å provosere, men tanken om at det er ulike meninger om *hvorfor* kunst og kultur fortjener statsstøtte, er mindre kontroversiell.

Jeg vil i dette kapitlet følge Vestheim i at kulturpolitikk generelt er instrumentell, og at policy for offentlig kunst er det i minst like stor grad. Jeg vil gjennomgå noen kulturpolitiske legitimeringer hentet fra den siste stortingsmeldingen om kultur. Disse vil jeg diskutere i lys den norske kulturpolitiske forskningslitteraturen, bl.a. Vestheim (2009), Røyseng (2016, 2021), Hylland (2014), Hylland og Bjurström (2018), Mangset og Hylland (2017) og Oxford Research (2021).

3.3.1. Kulturmeldingen *Kulturens kraft* 2018-2019

«Målet om å skape kunst- og kulturuttrykk av ypperste kvalitet må liggje til grunn for kulturpolitikken. Den samfunnsbyggjande krafta i kulturen er sideverknader og meirverdi av dette. Men det at kunst- og kulturuttrykk har kraft i seg sjølv, gir ikkje åleine tilfredsstillande svar på kvifor samfunnet skal prioritere kulturverksemd framfor andre formål. Svara på dette er heller å finne i kulturverksemd som grunnlag for demokratiutvikling, sosiale fellesskap og økonomisk verdiskaping.» (Meld. St. 8 2018-2019 s. 8).

I dette sitatet fra innledningen til den siste stortingsmeldingen om kultur, ser vi at kunst og kultur er av ypperste kvalitet er viktig, men det er ikke nok. For at kunsten skal kunne prioriteres fremfor andre formål, må den kunne tilby noe mer. Og dette er ikke lite; kunst og kultur skal også være en arena for ytringsfrihet, en møteplass for integrering, ha mye å si for utviklingen av mennesker og samfunn, samt være en sentral del av vår felles identitet (Meld. St. 8 2018–2019 s. 8).

Ser vi videre på listen over overordnede kulturpolitiske mål, skal kulturlivet også bl.a.:

- Fremme danning og kritisk refleksjon
- Skape et kulturtilbud som er relevant og representerer befolkningen
- Være tilgjengelig for alle og oppmuntre til deltakelse
- Fremme interkulturell forståelse (Meld. St. 8 2018–2019 s. 9)

Det er interessant at flere av innspillene til kulturmeldingen peker på behovet for forskning som kan vise hvor viktig kunst og kultur er for samfunnet, altså ikke *om* det er viktig for samfunnet. At kunst er viktig for samfunnet, er udiskutabelt, og kunsten

spesielt har også flere oppgaver i tillegg til det som gjelder kulturen generelt; den skal bl.a. gi mangfold av opplevelser, styrke fellesskap og demokrati og medvirke til fortellingen om vår identitet (Meld. St. 8 2018–2019 s. 15).

Det bør altså ikke være kontroversielt å kalle den norske kulturpolitikken instrumentell, faktisk kan man hevde at en kulturpolitikk uten instrumentalisme ville ha vært meningsløs for de fleste, og dessuten vanskelig å gjennomføre. Skal det offentlige støtte kunst og kultur, må det nødvendigvis gjøres etter noen kriterier for å få til en rasjonell fordeling. Disse må baseres på en form for verdi, og verdien må begrunnes. Så kan man si at graden av instrumentalisme bestemmes av hvor langt fra selve kunstverket verdien plasseres, eller hvor mange oppgaver kunstverket skal kunne pålegges utover kun å eksistere.

3.4. Legitimering av offentlig kunst i kulturpolitikken

Legitimering kan beskrives som oppfattelser om at handlinger er ønskelige, riktige eller passende innenfor et sosialt konstruert system av normer, verdier, overbevisninger og definisjoner (Kann-Rasmussen 2016 s. 203). Håkon Larsen forklarer det på følgende måte: «*Legitimation is about convincing an audience of the importance of a certain type of activity, organization or institution [...]»* (Larsen 2014 s. 458).

Det handler altså, i vår sammenheng, om hvordan forskjellige aktører begrunner hvorfor det er riktig og viktig å bruke fellesskapets penger på kunst i offentlige rom. Dette er en form for kulturproduksjon som er helt avhengig av offentlig støtte, og behovet for kulturpolitisk legitimering blir følgelig mer påtrengende (Mangset og Hylland 2017 s. 70). I det følgende vil jeg ta utgangspunkt i noen sentrale begreper i kulturpolitisk legitimering som også spiller en rolle når det gjelder offentlig kunst. Disse begrepene vil jeg ta opp igjen i drøftingen av resultatene fra mine empiriske undersøkelser.

3.4.1. Bildung: folkeopplysning og dannelselse

«*[...] Bildung, or a 'civilising mission', can be defined as an ambition to give people guidance, pull them out of their ignorance, form their character and encourage an*

ordered mind; it is a concept that is said to still persist in Norwegian cultural policy.»

(Bjørnsen 2012 i Røyseng 2021 s. 28).

Dannelse har vært en viktig begrunnelse for den norske kulturpolitikken, i tråd med det tyske begrepet *Bildung* (Hylland og Bjurström 2018 s. 15, Røyseng 2021 s. 28). I den siste kulturmeldingen fra 2018–2019 understrekes det at kulturlivet er en viktig forutsetning for en opplyst offentlighet og en investering i demokrati og danning (Oxford Research 2021 s. 8). For offentlig kunst har dette vist seg både i utbredelse, plassering og motivkrets. At kunsten har noe å lære oss og kan gjøre oss til bedre og mer utviklede mennesker, har utvilsomt vært en viktig begrunnelse for bruk av offentlige midler. Dette kan også beskrives som *paternalisme*, et ord med ganske tydelig negativ klang (Mangset og Hylland 2017 s. 131). Med Bourdieus begrep kan vi si at målet er å utvikle den enkelte borgers *kulturelle kapital*, men samtidig vil nettopp denne iboende kapitalen avgjøre i hvilken grad man er i stand til å nyttegjøre seg kunsten (Mangset og Hylland 2017 s. 193) Således hviler bildung-argumentet på en mer positiv forutsetning om at det er mulig å heve seg fra det dannelsesnivået man er på, og er mer tilpasset det egalitære norske samfunnet enn Bourdieus kapital-begrep.

Hylland og Bjurström skriver at Bildung-tradisjonen er blitt svekket siden 1960-tallet, mye på grunn av sin innebygde distinksjon mellom det dannede/kultiverte og det udannede/ukultiverte. (Hylland og Bjurström 2018 s. 15). Dannelse er blitt sett på som gammeldags, men det har gjennom hele den norske kulturpolitikken var en svært viktig faktor. Bjørnsen mener at man etter demokratiseringen av kulturen og det utvidede kulturbegrepet på 1970-tallet til en viss grad har vendt tilbake til et fokus på profesjonell kunst som ønskelig (Bjørnsen i Røyseng 2021 s. 28). Røyseng har undersøkt tre norske stortingsmeldinger om kultur fra hhv. 1991, 2003 og 2018. Hun finner at de to første i ingen eller liten grad nevner dannelse eller danning¹, mens den nyeste stortingsmeldingen bruker et helt kapittel på begrepet. Samtidig mener hun at selv om ordene ikke er brukt i de eldste stortingsmeldingene, er innholdet allikevel implisitt preget av dannelse som en viktig begrunnelse for kulturpolitikken (Røyseng 2021 s. 29).

¹ Ordet dannelse er etterhvert blitt byttet ut med det mer moderne norske «danning». Dette kan oppfattes som en forskyvning i betydningen av ordet, men det er ikke rom for å gå inn på dette. Jeg bruker ordet dannelse uten å ta stilling til den evt. betydningsforskjellen.

Det er altså svært vanskelig å komme bort fra både paternalisme og folkeopplysning/dannelse i kulturpolitikken. Dette henger sammen med at avgjørelser om kulturtilbud nødvendigvis må tas av noen, og at disse personene, som gjerne er spesialister, får makt til å velge på vegne av befolkningen (Hylland 2014 s. 12). Bildungstenkningen og dens klassiske syn på kunst og estetikk lever derfor til en viss grad videre, parallelt med andre, noen ganger motstridende kulturpolitiske argumenter (Hylland og Bjurström 2018 s. 17). Norsk kulturpolitikk er således preget av «*en serie anerkjennelser av noens evne til å velge på vegne av andre, til både den enkeltes og fellesskapets beste*» (Mangset og Hylland 2017 s. 136). Dette gjelder i svært stor grad for offentlig kunst, fordi man kan hevde at avstanden mellom befolkningen og spesialistene er større enn for en del andre kulturuttrykk, og fordi fellesskapets beste er et eksplisitt mål med kunsten.

3.4.2. Demokratisering av kunsten

En av de kulturpolitiske begrunnelsene som til en viss grad står i motsetning til Bildungsbegrepet, er demokratisering av kunst og kultur. Imidlertid er det stor forskjell på om man snakker om demokratisering i betydningen spredning av kunst til alle på lik linje, eller om man snakker om en demokratisering av selve kunstbegrepet. Det siste var et ideal for det utvidete kulturbegrepet på 1970-tallet. Kunst og kultur skulle i større grad speile befolkningens egen aktivitet og smak (Bjurström 2012 s. 265). Det ble lagt vekt på folkelige kulturuttrykk som kunsthåndverk, amatørteater, korpsmusikk o.l.

Jeg oppfatter det slik at det i den kulturpolitiske litteraturen legges mest vekt på demokratisering i betydningen spredning av eller tilgang til kultur:

«Since the public authorities in Norway (as well as in many other countries) started to engage systematically in the culture sector, the overarching objective of cultural policy has been to democratize culture, that is, to provide everyone access to culture, independent of their social background.» (Røyseng 2021 s. 31).

I denne betydningen av demokratisering ligger det ganske nært opp til dannelsesbegrepet fordi det hovedsakelig er et spørsmål om å sikre befolkningen lik tilgang til høykultur (Bjurström 2012 s. 268).

Innen offentlig kunst finner vi tegn til demokratisering i begge betydninger av ordet. På 1970-tallet kom det et skifte i hva slags kunstuttrykk som ble verdsatt. Kunsthåndverk og materialer tradisjonelt forbundet med amatørvirksomhet ble tatt opp i den offentlige kunsten. Motivkretsen beveget seg også bort fra pedagogisk innhold. I dag er bildet et annet, feltet har vært gjennom en profesjonalisering som innebærer at det igjen legges vekt på det man kan kalle høykultur. Samtidig står tankegangen om lik tilgang for alle uavhengig av økonomi sterkt. Alle må ha tilgang til et mangfold av kunst og kulturopplevelser av høy kvalitet uavhengig av geografi og sosiale skillelinjer (Meld. St. 23 2011–2012 s. 75, Oxford Research 2021 s. 9).

Vestheim legger på sin side et annet innhold i demokratiseringsargumentet:

«Staten bør støtte kunst og kultur fordi kunst og kultur opplyser, oppdrar og kvalifiserer borgarane slik at dei blir betre skikka til å ta del i og forstå demokratiske prosessar.»

(Vestheim 2009 s. 61). Vi kan si at dette like gjerne hører inn under dannelsesargumentet, i det kulturen skal opplyse, oppdra og kvalifisere. Målet er imidlertid deltakelse i samfunnet, og er således rettet mot fellesskapet heller enn mot enkeltpersoner.

3.4.3. Identitet og tilhørighet

«Kultur er tilhørrelse og identitet. Kultur er å forstå oss sjølve og verda rundt oss.»

(Meld. St. 18 2020–2021 s.9). Kulturen skal være en arena for sosiale fellesskap, integrering, interkulturell forståelse og en del av vår felles identitet (Meld. St. 8 2018–2019 s. 8–9).

Identitet og tilhørighet fremstår som viktig i den norske kulturpolitikken, og har gjort det helt siden starten, men man kan si at identitetsskaping har fått et nytt innhold siden den første norske kulturpolitikken. Her var det om å gjøre å skape nasjonalfølelse. I Norge hadde man få praktbygg og private kunstinstitusjoner da den nye staten ble

opprettet i 1814, og politikerne kunne, og måtte, således begynne fra bunnen med målet om å gjøre Norge til en kulturnasjon. Dette førte til et fokus på det som gjorde Norge «norsk»; natur, eldre historie fra før dansketiden og bondekultur (Brekke 2018 s. 28). Man kan tenke seg at slike begrunnelser for offentlig kulturpolitikk tilhører fortiden, men i så fall ikke den veldig fjerne fortiden. Under OL på Lillehammer i 1994 var Norges status utad i verden så absolutt i fokus, og det var de samme faktorene som ble vektlagt som i 1814; uberørt natur og arv fra vikingtiden (Brekke 2018 s. 37). Mye har allikevel skjedd siden 1994, og en slik fremvisning av en tilsynelatende felles norsk kultur ville nok ikke ha falt i like god jord i dag. Fra starten av 2000-tallet har norsk kulturpolitikk gått fra å fremme norsk felleskultur til å ha et mål om kulturelt mangfold (Solhjell 2006 s. 130).

I dag handler temaet identitet og tilhørighet mer om å føle seg hjemme i seg selv og der man bor. Kunst og kultur skal bidra til å jevne ut sosiale skiller og fremme inkludering, og det er viktig at minoriteter som innvandrere og den samiske befolkningen finner kunst som kan gjenspeile deres identitet (Meld. St. 18 2020–2021 s.16).

Vestheim omtaler dette som «*argumentet om sosial utvikling og integrasjon*». Her inkluderer han også identifisering med stedet og regionen man bor i (Vestheim 2009 s. 60). I kommunene oppleves nok målet om identitet og tilhørighet nettopp knyttet til lokale forhold, og som vi vil se i analysekapittelet legges det ofte vekt på at offentlig kunst skal ha en tilknytning til byen eller området. Således settes det i sammenheng med stedsutvikling, som også er en form for økonomisk legitimering som jeg vil komme inn på i et eget avsnitt.

3.4.4. Sysselsetting av kunstnere

Sysselsetting av kunstnere og kulturarbeidere er etter min mening en noe underkommunisert legitimering i norsk kulturpolitikk med tanke på alle de støtteordninger som eksisterer². Ser man spesifikt på visuell kunst, f.eks. stortingsmeldingen *Visuell kunst* (2011–2012), er sysselsettingstanken mer tydelig. Når

² se f.eks. <https://www.kulturradet.no/sok-stotte>,
<https://www.regjeringen.no/no/dep/kud/tilskudd/id711839/>
Lest 16.3.22

det listes opp mål for tilskudd bevilget over statsbudsjettet til billedkunst, kunsthåndverk og offentlige rom, er det allikevel demokratiserings- og dannelsestankegangen som kommer først. Mål nummer én er at flest mulig skal få tilgang til, kunnskap om, forståelse for og opplevelse av kunst av god kvalitet. Lenger ned på listen kommer å styrke produksjon, kunstnerisk bredde og nyskaping av kunst i offentlige rom (Meld. St. 23 2011–2012 s. 21). Det samme gjelder målene som ble satt for innføringen av «Den kulturelle skolesekken» (DKS) på begynnelsen av 2000-tallet, en ordning som bidrar til inntekt for mange kunstnere. Også her var det barn og unges tilgang til et profesjonelt kulturtilbud som sto øverst på listen (Solhjell 2006 s. 144).

At folk flest skal få tilgang til kunst av høy kvalitet, fordrer selvfølgelig at det finnes kunstnere som kan skape denne kunsten. For å oppnå og opprettholde denne kompetansen, må kunstnerne ha relevante betalte oppdrag. Men det er en «elefant i rommet»; det utdannes langt flere kunstnere enn det er inntektsgrunnlag for gjennom offentlige oppdrag og tilskuddsordninger (Mangset og Hylland 2017 s. 103). Årsakene til denne overrekutteringen er mange, og her nevnes bl.a. muligheten for at offentlig kulturstøtte har gjort markedet mer tiltrekkende. Således har kanskje det offentlige selv skapt noe av problemet (Mangset og Hylland 2017 s. 103, 279). Imidlertid finnes det mange andre mulige begrunnelser for at folk trekkes til kunstneryrkene. Felles for årsakene er at de er vanskelige å gjøre noe med, kanskje bl.a. fordi en endring ville medføre begrensinger i opplevd frihet hos mange unge mennesker som ønsker å utdanne seg innenfor kunst.

Når det gjelder kunst i offentlige rom, har KORO som et uttalt mål med sin virksomhet å gi kunstnere oppdrag og inntekter. Allikevel er KOROs vedtekter direkte knyttet til den nasjonale kulturpolitikken, slik at målet om tilgjengelighet til kunst for folk flest kommer først (<https://koro.no/om-koro/om-oss/> lest 15.3.22). Nærmest en ren sysselsettingspolitikk kommer vi kanskje når det gjelder de regionale kunstsentrene, som er styrt av kunstnerne selv med finansering gjennom kommuner og fylkeskommuner. Disse vil bli omtalt i et eget avsnitt.

Sysselsetting av kunstnere kan forøvrig også knyttes til to andre kulturpolitiske legitimeringer, nemlig økonomiske begrunnelser og «kunst for kunstens skyld».

3.4.5. Økonomiske begrunnelser

Økonomiske begrunnelser for kulturpolitikk har blitt viktigere de siste 20-30 årene med fremveksten av det som kalles *kulturindustrier*, *creative industrier* eller *kreativ næring* (Mangset og Hylland 2017 s. 117, Haugsevje, Heian, Stavrum og Leikvoll 2020 s. 87).

Dette er bl.a. basert på en markedstenkning der man ser for seg at kunst og kultur vil ha en økonomisk synergieffekt på andre områder av samfunnet, f.eks. ved å skape attraktive arbeidsplasser (Vestheim 2009 s. 59, Kvarv 2014 s. 28). Økonomiske begrunnelser for kultur inngår i det Røyseng kaller «hard instrumentalisme» (Røyseng 2016 i Haugsevje et. al. 2020 s. 91).

Kreativ næring er et eget forskningsfelt der begrepene defineres på forskjellige måter, og i videste forstand kan kreativ næring inkludere veldig mye mer enn det som inngår i det politiske kulturbegrepet (se bl.a. Hesmondhalgh 2008, Bilton 2007, Gran og Olsen (red.) 2021). Jeg vil derfor ikke gå nærmere inn på dette, men holde meg til de økonomiske begrunnelser som kan tenkes å gjelde for kunst i offentlig rom, særlig på kommunalt nivå.

Haugsevje et. al. har i sin artikkel fra 2020 undersøkt bl.a. hvordan kreativ næring omtales og begrunnes i kommunal kultursektor. De finner at det er lite strategisk jobbing med kunst- og kulturbedrifter i kommunene. Imidlertid legitimerer kommunene satsning på kunst og kultur med til dels økonomiske begrunnelser som stedsutvikling, attraktivitet, turisme og reiseliv (Haugsevje et. al. 2020 s. 96). Målet er at satsningene skal komme både kulturutøverne selv og kommunen til gode:

« Dette kan vi forstå som en myk variant av den økonomiske instrumentalismen, eventuelt et perspektiv der et humanistisk rasjonale eller et rasjonale med vekt på støtte til kulturproduksjon kombineres med et økonomisk instrumentelt rasjonale. » (Haugsevje et. al. 2020 s. 96).

Dette er et perspektiv som kan benyttes på den offentlige kunsten. Denne kan i liten grad knyttes til direkte økonomisk inntjening for kommunen, men den kan gi inntektsgrunnlag for aktører i kreativ næring og derved gjøre kommunen til et mer attraktivt sted for kunstnere å etablere seg på. Dette kan også sees i sammenheng med sysselsetting av kunstnere. På den andre siden kan kunst i offentlige rom også i teorien bidra til økonomisk vekst i kommunen ved at nye områder oppleves som attraktive å flytte til eller etablere bedrifter i («gentrifisering»). Empirien viser at dette er et argument som brukes av flere kommuner (se kapittel 8 og 9).

3.4.6. «Kunst for kunstens skyld», estetiske argumenter

«Kunst for kunstens skyld» er et argument som ofte brukes *mot* en instrumentell legitimering av kunst og kultur, og står således i direkte motsetning til økonomisk legitimering. Kunst er viktig i seg selv, ikke bare i kraft av de økonomiske eller sosiale ringvirkningene den kan gi. Bourdieu skiller mellom «autonom» og «heteronom» kunst, der den autonome kunsten er selvbestemt og selvstendig, i motsetning til den heteronome, som er bestemt utenfra (Bourdieu 1993 i Mangset og Hylland 2017 s. 75). Implisitt ligger det i dette at den autonome kunsten er idealet, mens den heteronome kunsten er «uren» i det at den er markedsstyrt eller politisk styrt (Mangset og Hylland 2017 s. 75). I praksis er det vanskelig å skille helt klart mellom disse to polene, fordi kunstnere som alle andre jo også er avhengige av en inntekt for å overleve.

I *Kulturens kraft* heter det, som allerede sitert, at kunst og kulturuttrykk har kraft i seg selv, men at dette ikke gir et svar på *hvorfor* samfunnet skal prioritere det fremfor andre formål (Meld. St. 8 2018–2019 s. 8). Dette er en utfordring ved argumentet om «kunst for kunstens skyld» som i stor grad gjelder offentlig kunst. Man kan ikke si at den er til for kunstnerens skyld, for da bruker man en instrumentell legitimering som går på sysselsetting. Hvis man sier at den er til for publikums skyld, er veien kort til å måtte forklare hvorfor publikum skal ha behov for kunst uten å kunne velge det selv. Å argumentere for at kunst skal skapes og eksistere i det offentlige rom uten at det kommer noen til gode, er vanskelig, og kan fremstå som meningsløst. Da sitter man igjen med et estetisk argument; kunst i offentlige rom kan begrunnes med at kunsten tilfører noe visuelt (i positiv forstand) til omgivelsene. Det estetiske argumentet glimrer

med sitt fravær både i kulturpolitikken generelt og i kulturpolitisk forskning. Hylland og Bjurström går så langt som å kalle estetikk «[...] *the dark side of cultural policy research*» (Hylland og Bjurström 2018 s. 6, 8).

Dette ser vi også i den offentlige kunsten, der begrepet «utsmykking» er blitt nedvurdert og mer eller mindre har gått ut av bruk, noe jeg kommer nærmere inn på i kapittel 4. En legitimering av kunst som kun til forskjønnelse av omgivelsene vil nok i dag bli sett på som gammeldags, selv om det kanskje er det nærmeste vi kommer det reelle innholdet i frasen «kunst for kunstens skyld» når det gjelder offentlig kunst.

Vi kan derfor konkludere med at argumentet om den autonome kunsten svært vanskelig kan brukes på kunst i offentlig rom. Mangset og Hylland skriver da også: *«Det er en vedvarende spenning mellom en autonom pol, hvor man prioriterer kunst for kunstens egen skyld, og en heteronom pol, der kunsten er infisert av verdier og logikker utenfor kunstfeltet (næring, offentlig utsmykning, fagforeningsinteresser osv.). Det er den autonome kunsten som har størst behov for offentlig støtte eller private donasjoner.»* (Mangset og Hylland 2017 s. 119–120).

Her er det interessant både at de bruker begrepet «offentlig utsmykning» så sent som i 2017, og at de definerer den offentlige kunsten som «utenfor kunstfeltet» sammen med næring og fagforeninger. At den offentlige kunsten har mindre behov for støtte enn den autonome, må rett og slett være en glipp; slik kunst er som regel 100% offentlig finansiert.

Oppsummerende kan vi si at «kunst for kunstens skyld» er en instrumentell legitimering i seg selv. Vestheim mener at argumentet om å støtte «den gode kunsten» på grunn av kunstens «indre verdi» innebærer en estetisk og dannende instrumentalitet (Vestheim 2009 s. 57). Imidlertid er dette en legitimering som legger stor vekt på kunstnerisk frihet i form og innhold, noe vi vil se at flere av informantene i intervjuundersøkelsen understreker.

3.5. Offentlig kunst i den kulturpolitiske litteraturen

«Generelt er det svakt utviklet offentlighet og faglig debatt rundt kunst i offentlige rom i Norge.» (Spord Borgen et.al. 2010 s. 22).

Å finne den offentlige kunsten i kulturpolitisk litteratur er ikke lett. Men forbehold om at jeg ikke har full oversikt over dette feltet, har jeg ennå ikke funnet kulturpolitisk forskning som har dette som tema. Når det gjelder kulturpolitikken historie, er det heller ikke mye å finne. I et omfattende verk som *To knurrende løver. Kulturpolitikken historie fra 1814—2014* av Dahl og Helseth, er den offentlige kunsten rett og slett ikke nevnt i det hele tatt. I registeret finner vi hverken «offentlig kunst», «kunst i offentlig rom», «KORO» eller «Utsmykkingsfondet for offentlige bygg». Regelverket for avsetting av midler til kunstnerisk utsmykking av nybygg (2%-regelen fra 1964) er heller ikke nevnt. Vi må tolke det slik at offentlig kunst ikke oppfattes av forfatterne som en vesentlig del av kulturpolitikken.

Det samme gjelder to av de andre bøkene som jeg har tatt utgangspunkt i for den historiske delen av oppgaven (se kapittel 5); *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis* av Mangset og Hylland (2017), og *Norsk kulturpolitikk i det 20. århundre. Mellom ideologi og pragmatisme* av Sture Kvarv (2014). Heller ikke i noen av disse bøkene forekommer de nevnte stikkordene i registrene. Kvarv nevner i én setning, i forbindelse med kunstnerpolitikken på 1970-tallet, at utsmykking av offentlige bygg har ført til økt bruk av kunstverk (Kvarv 2014 s. 131). Mangset og Hyllands bok har et noe annet fokus, der den historiske gjennomgangen av kulturpolitikken kun utgjør en liten del av boken. Denne delen virker i stor grad basert på Dahl og Helseths bok fra 2006. Det er imidlertid betegnende at selv i et kapittel med overskriften *Institusjoner for demokratisering av kultur* (Mangset og Hylland 2017 s. 47) er hverken utsmykkingsfondet, 2%-regelen eller KORO nevnt.

Mest informasjon om offentlig kunst i kulturpolitisk historisk sammenheng finnes i boken *Fargelegg byen! Oslo kommunes utsmykninger* av Gunnar Sørensen (2006). Selv om dette først og fremst er en kunstfaglig praktbok med en rekke illustrasjoner, som ikke utgir seg for å være en kulturpolitisk fagbok, har forfatteren en god oversikt over

de offentlige ordninger som har eksistert på feltet gjennom de siste 150 år. Jeg har derfor hatt stor nytte av denne boken.

Når det gjelder norsk kulturpolitisk forskningslitteratur utover de historiske gjennomgangene, er det som nevnt ikke veldig mye å finne om offentlig kunst. I Nordisk kulturpolitisk tidsskrifts temanummer om kulturpolitisk forskning i 2014 åpner imidlertid redaktør Sigrid Røyseng med noen refleksjoner basert på debatten om Vanessa Bairds veggmalier som ble bestilt av KORO til utsmykning av tre departementer. Maleriene var planlagt i 2010, men etter terroren i 2011 ble motivene sett på i et helt annet lys av de ansatte, som til dels hadde opplevd terroren på nært hold. Røyseng skriver:

«Debatten som oppsto rundt Vanessa Bairds bilder, peker på interessante kulturpolitiske spørsmål: Hvem skal bestemme hva slags kunst som skal plasseres i offentlige bygg? Er det kunstekspertene eller brukerne av bygget? Eller mer generelt: hvem skal ha definisjonsmakten i kulturpolitikken: fageekspertisen eller lekfolket? Hvor langt skal kunstnerens ytringsfrihet strekke seg? Handler avvisningen av Bairds bilde om en byråkratisk begrensning av ytringsfriheten? Og hva skal kunstens rolle være i offentlige rom? Å behage eller utfordre? Slike og mange andre spørsmål er sentrale i kulturpolitikken.» (Røyseng 2014 s. 4).

Dette er svært interessante spørsmål, som jeg dessverre ikke kan finne at er blitt fulgt opp i forskningslitteraturen etter 2014³, med noen få unntak (Segrov Mortensen 2019, Larsen, Stokstad, Scheel og Berg 2021)⁴. Kanskje må det en spesielt kontroversiell sak til for at den offentlige kunsten skal få oppmerksomhet?⁵ Dette er i alle fall oppfatningen til endel av informantene i min undersøkelse, som vi vil se senere i oppgaven.

³ Basert på søk i forskningsdatabasen Idunn.no med søkeordene «public art» og «kunst i offentlig rom». Søk gjennomført 18.3.22.

⁴ Disse artiklene omhandler hhv. to konkrete kunstverk og debatter rundt kunstfaglige vurdering og psykososial helse (Segrov Mortensen) og prosessen rundt etableringen av Ringnes skulpturpark i Oslo med utgangspunkt i mediedebatt og praksis i kommunen (Larsen et. al.).

⁵ Vanessa Baird-saken endte forøvrig med at ett av veggmaleriene ble fjernet etter ønske fra de ansatte i departementet. De to øvrige maleriene befinner seg fortsatt i departementsbygget R6 i Oslo (<https://koro.no/prosjekter/r6-regjeringsbygg/?highlight=Vanessa%20baird>)

Hva er årsaken til at offentlig kunst i så liten grad blir nevnt i kulturpolitisk forskningslitteratur? Her kan jeg kun spekulere. Kanskje er det et såpass marginalet kulturpolitisk virkemiddel, i økonomisk forstand, at det ikke anses som viktig. Kanskje oppfattes det som vanskelig å forske på fordi man ikke kan måle publikumsoppslutning, billettsalg, osv. Man kan også forestille seg at profesjonell visuell kunst er vanskelig å sette i en kulturpolitisk sammenheng fordi det kan oppfattes som en nedvurdering av kunstens autonomi. Eller kanskje det rett og slett er liten personlig interesse for det blant forskere.

Uansett ønsker jeg med denne oppgaven å gi et bidrag, om enn lite, til å sette den offentlige kunsten på dagsorden innen kulturpolitisk forskning.

3.6. Oppsummering, teoretisk rammeverk

«Kultur er livskvalitet og menneskeleg vekst. Kultur er danning og utdanning. Kultur er tilhørighet og identitet. Kultur er å forstå oss sjølve og verda rundt oss. Kultur er moglegheita til å delta, til å bli inkludert, til å ytre seg, til å undre seg, ha det moro, til å stille spørsmål og til å utfalde seg estetisk og kreativt. Kultur er moglegheita til å kritisere, debattere og utvikle samfunnet i ein ny og betre retning. Med andre ord taler vi om grunnleggjande demokratiske verdier.» (Meld.St. 18 2020–2021 s. 9).

I det foregående kapitlet har jeg forsøkt å sette mitt tema, offentlig kunst, inn i en kulturpolitisk sammenheng. Jeg har tatt utgangspunkt i et syn på kulturpolitikk som iboende instrumentelt, og sett på hvordan de ulike legitimeringene man finner i kulturpolitikken kan overføres til offentlig kunst. Jeg har også pekt på at det foreligger lite forskningslitteratur om offentlig kunst generelt, og innen den kulturpolitiske forskningen spesielt.

I tråd med dette vil jeg i det følgende gå gjennom definisjoner og begrepsavklaringer som er nødvendige for å vite hva vi snakker om når vi snakker om offentlig kunst.

4. Hva er offentlig kunst? Noen begrepsavklaringer og definisjoner

I denne oppgaven har jeg valgt å bruke begrepet *offentlig kunst*, og å sette dette temaet inn i en kulturpolitisk sammenheng. Begrepet kan sies å være noe tvetydig; sikter vi til kunst i det offentlige rom eller kunst tilhørende det offentlige? Her ser vi også at betydningen av ordet *offentlig* endrer seg i løpet av en setning. I begrepet *offentlig kunst* ligger det altså flere fallgruver. I det følgende vil jeg forsøke å forklare noen ord og argumentere for valg av begreper i denne oppgaven. Jeg vil også gjennomgå andres definisjoner av valgte begreper, og ta stilling til hvilke som er relevante for denne oppgaven. Jeg vil altså stille spørsmålet «hva er offentlig kunst?» og gjennomgå det i flere nivåer:

1. Hva betyr ordene, hvilket begrep vil jeg velge og hvorfor?
2. Hvordan defineres *innholdet* i begrepet offentlig kunst?
3. Hva slags kunstverk er det snakk om?

Jeg har tatt utgangspunkt i norsk og engelskspråklig litteratur, samt nettsøk og fysiske og digitale presentasjoner av kunstprosjekter.

Når man forsøker å avklare begreper slik jeg vil gjøre i det følgende, er det viktig å ha i bakhodet at språket ikke er en fast størrelse. Språklige benevnelser, ord og uttrykk endrer innhold og betydning av over tid, og kan gå ut av bruk. Det er også slik at ord og begrepet som oversettes fra et språk til et annet, ikke nødvendigvis vil ha nøyaktig det samme innholdet. Dette er spesielt viktig å huske når det gjelder ordet *public / offentlig*, som jeg vil komme nærmere inn på.

4.1. Offentlighet

Ordet *offentlig* henger ordhistorisk sammen med det tyske ordet *offen*, som betyr åpen(t). (Gripsrud 2017 s. 17). Men hva mener vi når vi sier at noe er offentlig? Dette kan være et tvetydig begrep og bety forskjellige ting i forskjellige sammenhenger. Ofte representerer «det offentlige» i dagligtale stat og kommune. Et eksempel på dette kan være Språkrådets nettsider, hvor artikkelen «Språkarbeid i det offentlige» handler om

at språket i tekster fra staten skal være korrekt og klart (https://www.sprakradet.no/Sprakarbeid/Det-offentlige/ Lest 14.12.21). Andre ganger kan begrepet «offentlighet» representere det motsatte, noe som illustreres godt i dette eksempelet:

«Skikkelige begrunnelser utgjør et kjernepunkt i den demokratiske kontrollen med myndighetene, for bare når offentligheten kan etterprøve vurderingene myndighetene gjør, har vi reell mulighet til å kritisere de beslutningene som treffes.»⁶

Dette stemmer med det synet på offentlighet som fremgår i boken *Allmenningen. Historien om norsk offentlighet*. Her skriver Jostein Gripsrud i det innledende kapittelet:

«Regjeringen, statsapparatet og kommunal administrasjon inngår ikke i offentligheten. Det er disse instansene offentligheten står overfor som kontrollinstans og som talerør for de som styres av «myndighetene». Storting og kommunestyre samt rettsvesenet er derimot såkalt sterke offentligheter, det vil si at diskusjonene der ender med beslutninger som er bindende for samfunnets medlemmer.» (Gripsrud 2017 s. 34).

4.1.1. Habermas som teoretisk innfallsvinkel

Som teoretisk bakgrunn for en avklaring av begrepet offentlighet, er det nærliggende å bruke Jürgen Habermas' hovedverk *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall* fra 1962 (noe også Gripsrud gjør i sin bok). Dette er et innflytelsesrikt verk som har hatt stor påvirkning på samfunnsvitenskapelig forskning. Som det fremgår av undertittelen, mente Habermas at den klassiske borgerlige offentligheten slik den oppsto i Europa fra midten av 1700-tallet gjennomgikk en strukturendring (*Strukturwandel*, jfr. bokens opprinnelige tyske tittel) i negativ forstand. Fra å oppstå som et rom der argumentenes kraft var avgjørende og allmennhetens beste var målet, gikk utviklingen utover 1900-tallet tilbake i retning av den gamle representative offentligheten som var preget av beslutninger tatt av en eneveldig makt (Gripsrud 2017 s. 18, 22, 23). Vi får da et

⁶ Sitatet er hentet fra kronikken «Å si at man venter «en stor økning» uten smitteverntiltak, er ikke tilstrekkelig etter loven» i Aftenposten 14.12.21, signert M. Bretthauer, A. Nylund, E. Øverenget, M. Løberg, M. Kalager og H.P. Graver.

betydningskilde mellom offentligheten og det offentlige. I sin innledning til boken skriver Helge Høibraaten:

«*Tematisk beskjeftiger både offentligheten og den offentlige myndighet seg med det felles, det allment beste for alle statsmedlemmer – enda en betydningsnyanse i ordet «offentlig.»*» (Høibraaten i Habermas ((1962)2005) s. 10).

I denne oppgavens tematikk, nemlig kunst anskaffet av norske kommuner, har også ordet *offentlig* flere nyanser. Når vi snakker om kunst i *offentlige rom*, er det betydningen åpenheten og fellesskapet som legges til grunn. Når vi snakker om *offentlig kunst*, er det imidlertid den statlige og kommunale offentligheten som omtales. Men dette er et kunstig skille. I prinsippet kan vi si at den kommunale offentligheten er representativ eller stedfortredende for den felles offentligheten gjennom valgte representanter, og at de to betydningene av begrepet således er to sider av samme sak. Når jeg da bruker begrepet «offentlig kunst», indikerer dette *offentlighetens* (i betydningen allmenhetens) felles eide kunst, som er forvaltet av det *offentlige* (i betydningen stat og kommune). Begrepet «offentlig rom» benevner i praksis også steder som er tilgjengelige for allmenheten, men som er eid og forvaltet av allmenhetens representanter i stat og kommune, all den tid det ikke er snakk om privat eiendom.

4.2. Det offentliges kunst i offentlige rom – hva skal vi kalle det?

4.2.1. «Offentlig kunst» vs. «Kunst i offentlige rom»

Som vist over, kan begrepet «offentlig» i seg selv ha flere innhold. Lettere blir det ikke når det kommer til kunst, men det er nødvendig å velge et begrep som i det store og hele skal benyttes gjennom oppgaven.

Begrepet «kunst i offentlig(e) rom» er mye brukt og kjent for mange. Parallelt med dette brukes også begrepet «offentlig kunst» i mange sammenhenger. Det er en viss opplevd betydningsforskjell mellom disse begrepene, selv om de nok ofte brukes om hverandre. Jeg vil i det følgende forsøke å forklare forskjellene mellom disse begrepene, og argumentere for valg av det ene.

«Offentlig kunst» kan betegne kunst som er offentlig tilgjengelig, altså som befinner seg i offentlige rom. Det kan imidlertid også betegne kunst som eies av det offentlige, som omtalt i forrige avsnitt. Denne kunsten behøver ikke nødvendigvis å være tilgjengelig for offentligheten i vid forstand. Slik kunst kan befinne seg i kontorbygg o.l. der allmenheten vanligvis ikke har tilgang, eksempelvis lokalene til de ulike norske departementene. Det kan også være kunst i rettslokaler, universiteter osv., som i prinsippet er offentlig tilgjengelige, men som i praksis er forbeholdt deler av befolkningen. Man kan kanskje tenke seg at begrepet «offentlig kunst» har en klang av styrt innhold eller statlig godkjenning. Et bedre begrep for dette ville i så fall ha vært «offisiell kunst», men dette er så vidt jeg vet ikke brukt i litteraturen.⁷

«Kunst i offentlig rom» betegner, som begrepet sier, kunst som fysisk befinner seg i offentlige rom. Med offentlige rom mener man steder som er tilgjengelige for allmenheten, hovedsakelig utendørs, som f.eks. byrom. Det som imidlertid kompliserer begrepsbruken noe, er at det finnes en institusjon ved navn *Kunst i offentlige rom (KORO)*. KORO er en statlig etat under Kulturdepartementet. De finansierer og produserer kunst i offentlige bygg og på offentlige steder over hele Norge, samt på konsulater og ambassader i utlandet (<https://koro.no/om-koro/om-oss/> lest 20.8.21). Kunsten deres skal i prinsippet være tilgjengelig for alle, men det gjelder det samme som nevnt over for begrepet offentlig kunst; noe av kunsten befinner seg nødvendigvis på steder der det er adgangsbegrensning.

Søker man på internett etter «offentlig kunst», finner man fort ut at begrepet «kunst i offentlig(e) rom» er mer brukt. Norsk wikipedia har f.eks. ingen side om offentlig kunst, mens siden om kunst i offentlige rom omhandler KORO⁸. Også nettsøk på dansk, svensk og tysk viser at begrepet som tilsvarer «kunst i offentlig rom» ut til å være foretrukket fremfor «offentlig kunst».

⁷ Interessant nok var dette et begrep som en av informantene i intervjuundersøkelsen brukte relativt gjennomgående.

⁸ Faktisk finnes det en side som heter «kunstnerisk utsmykking», som også er søkbar som «offentlig utsmykking». Denne er imidlertid lite innholdsrik. Skillet mellom utsmykning og kunst vil forøvrig bli diskutert senere i oppgaven.

I denne oppgaven har jeg allikevel valgt å bruke begrepet offentlig kunst. Dette er blant annet for å unngå forveksling med institusjonen KORO, som kommer til å bli omtalt i oppgaven. Det er også fordi begrepet er mer eller mindre oversettbart til *public art*, som er det mest brukte på engelsk. Man kan hevde at offentlig kunst ikke er en dekkende oversettelse av *public art* (Vaa 2003 s. 10). Det er jeg enig i, i den forstand at ordet *public* har andre konnotasjoner enn ordet *offentlig*. Jeg har allikevel valgt å forholde meg til *offentlig kunst* som oversettelse av *public art*, og å benytte dette begrepet.

Ikke minst har jeg valgt dette begrepet fordi jeg i denne oppgaven ønsker å se på kunsten i et kulturpolitisk perspektiv. Her er kunsten, om man liker det eller ei, et instrument for det representative offentlige. En betydningsforskjell i forhold til «kunst i offentlige rom» er altså tilsiktet, fordi mer vekt vil bli lagt på den politiske og administrative bakgrunnen for kunsten enn på selve det fysiske verket. Derfor mener jeg at begrepet offentlig kunst egner seg best i denne sammenhengen. Dette er imidlertid under tvil, da jeg ser at begrepet de siste årene kan ha blitt heftet med en viss negativ klang. *Det offentliges kunst* ville ha vært et bedre og mer nøyaktig begrep, men dette er ikke innarbeidet i faglitteraturen.

4.2.2. Definisjon av begrepet offentlig kunst

Leter man etter en tydelig definisjon på hva offentlig kunst egentlig er, kan man bli skuffet. I norsk forskningslitteratur er begrepet lite omtalt, som nevnt i kapittel 3.5. I engelskspråklig litteratur og på nettsider hersker det stor forvirring, og Selwood omtaler *public art* som «*notoriously ill defined*». (Selwood 1995 s. 6)

Noen definisjoner legger avgjørende vekt på publikums frie tilgang til kunstverket, som f.eks. den britiske kunstinstitusjonen Tate:

«*The term public art refers to art that is in the public realm, regardless of whether it is situated on public or private property or whether it has been purchased with public or private money.*» (<https://www.tate.org.uk/art/art-terms/p/public-art>, lest 10.11.21,

se også (<https://acca.melbourne/education/resources/public-art/what-is-public-art/> , lest 10.11.21).

Andre legger vekt på planlegging og finansiering: «[...] *public art in the traditional sense – that is, art that is commissioned, paid for and owned by the state.*» (Mitchell 1990 s. 2, se også Cartiere 2008 s. 15)

En tredje tendens som vi ser internasjonalt, men foreløpig ikke i Norge, er at offentlig kunst (public art) også må ha et innhold som er inspirert av eller produsert i samarbeid med publikum:

«What distinguishes public art is the unique association of how it is made, where it is, and what it means. Public art can express community values, enhance our environment, transform a landscape, heighten our awareness, or question our assumptions. Placed in public sites, this art is there for everyone, a form of collective community expression. Public art is a reflection of how we see the world – the artist’s response to our time and place combined with our own sense of who we are.»

(<https://www.associationforpublicart.org/what-is-public-art/>, lest 10.11.21. Se også den relativt fylldige Wikipediasiden https://en.wikipedia.org/wiki/Public_art, lest 18.4.22)

Som vi ser, er det overraskende stor variasjon i hva som regnes som offentlig kunst i forskjellige fagmiljøer. Noen definisjoner fokuserer på offentlig (i betydningen statlig eller kommunalt) initiativ og eierskap, mens andre fokuserer på et kunstnerisk innhold inspirert av fellesskapets verdier og kollektive prosesser. Kanskje er det mulig å se en utvikling i retning av det sistnevnte, der finansieringskilde i våre dager er mindre viktig enn plassering og innhold. Dette er i tråd med at begrepsbruken på andre språk enn engelsk også ser ut til å ha forflyttet seg fra «offentlig kunst» til «kunst i offentlige rom».

Jeg vil for denne oppgaven foreslå en definisjon som tar høyde for dette:

Kunst i offentlige rom er fysisk tilgjengelig for publikum på offentlige steder uten adgangsbegrensning. Finansiering og eierforhold er ikke vesentlig for definisjonen.

Offentlig kunst er iverksatt, eid og forvaltet av stat, fylkeskommune eller kommune. Offentlig tilgjengelighet er ofte intensjonen, men ikke avgjørende for definisjonen.

Mange norske kunstverk vil falle inn under begge definisjoner, men det er den sistnevnte jeg vil forholde meg til i denne oppgaven.

4.3. Kunst og utsmykking

Å definere hva som er kunst er en svært komplisert øvelse. Når det gjelder selve kunstbegrepet vil jeg derfor helt enkelt begrense definisjonen til det som av andre profesjonelle instanser («kunstverdenen») er omtalt som kunst. Dette innebærer en institusjonell tilnærming til kunstbegrepet (Hylland og Bjurström 2018 s. 14). Offentlig kunst er et felt preget av profesjonalitet, der kunst som kjøpes inn og produseres i stor grad er forhåndsgodkjent av kunstnerorganisasjoner, etablerte gallerier og utdanningsinstitusjoner. Skillet mellom amatørkunst og profesjonell kunst og spørsmålet om hva som egentlig er kunst vil derfor ikke være så aktuelt. Om kunsten *oppfattes* som kunst av mottakerne er et helt annet og svært interessant spørsmål som det dessverre ikke vil blir rom for å komme inn på i denne oppgaven.

Det offentlige kunst er også ofte blitt omtalt som *utsmykking*. Jeg oppfatter det slik at begrepet utsmykking er i ferd med å gå ut av bruk i fagmiljøer for kunst i Norge, og at dette kan settes i sammenheng med et ønske om økt status for den offentlige kunsten. Aslaug Vaa, tidligere styremedlem i nettopp «Utsmykkingsfondet for nye statsbygg», skriver i 2003 at

«Å smykke ut noe høre ut som å henge smykker på en kropp, pynte bordet til fest eller binde flagg og bjørk på bilene 17. mai. Kunstnerisk utsmykking av offentlige bygg er verken en dekkende eller beskrivende betegnelse.» (Vaa 2003 s. 10).

Dag Wiersholm bruker i sin artikkel *Relasjonenes sted – betraktninger ved Utsmykkingsfondets 25-årsjubileum* ordet utsmykking gjennom store deler av teksten. Mot slutten av artikkelen skriver han imidlertid:

«Kunst skal ikke bare være en visuell etterbehandling av arkitekturen, men selv prege steder – og ha egenverdi. [...] Den er derfor mye mer – og noe annet enn – «utsmykking», et begrep som ikke lenger gir mening.»
(Wiersholm 2002 s. 25).

I Utsmykkingsfondets jubileumsutgivelse i 2003, som treffende nok har tittelen «Kunst i offentlig rom», brukes begrepet utsmykking gjennomgående, men blir også problematisert av flere artikkelforfattere (Jortveit s. 10, Lund s. 14–17, Gran s. 34 i Utsmykkingsfondet 2003). Gran foreslår at kunstnerisk utsmykking rett og slett er et gammeldags navn på en ny og selvstendig praksis, en kunst som skal skape spenning, åpenhet og debatt i en arkitektonisk situasjon (Gran i Utsmykkingsfondet 2003 s. 17). Utsmykkingsfondet skiftet forøvrig navn til Kunst i offentlig rom – KORO i 2006: *«Navneskiftet må forstås som en reaksjon fra kunstmiljøenes side på at utsmykning i stigende grad ble assosiert med mer eller mindre servil dekorering av bygg.»* (<https://koro.no/om-koro/kort-om-koros-historie/> 20.8.21). Endringen omtales som et viktig diskursivt brudd med utsmykkingsbegrepet (Spord Borgen et.al. 2010 s. 20).

Med bakgrunn i dette vil jeg i liten grad bruke begrepet utsmykking i oppgaven, selv om det fortsatt forekommer mange steder, bl.a. på nettsidene til en del kommuner og i faglitteratur. Unntaket er i den historiske gjennomgangen i kapittel 5. Der baserer jeg meg mye på kilder som bruker ordet utsmykking, og det er naturlig å beholde det i sin naturlige sammenheng. Om det er meningsfullt å skille så demonstrativt mellom kunst og utsmykking, er forøvrig et annet interessant spørsmål som ikke kan besvares her.

4.4. Hva slags kunstverk er offentlig kunst?

«public art isn't a hero on a horse anymore»
(Arlene Raven, gjengitt i Maksymowich (1999))

Tradisjonelt har man kanskje forbundet offentlig kunst med bronseskulpturer av kjente, historiske menn. Disse finnes det fortsatt mange av, men de utgjør en svært liten del av den kunsten som blir skapt i våre dager. Når man har jobbet med offentlig kunst over tid, kan man se ganske klare tendenser i materialbruk og type kunst. Imidlertid finnes

det få oversikter over dette i litteraturen, og man er henvist til gjennomgang av kataloger og nettsider. Både KORO og KiO ga tidligere ut kataloger over siste års kunstprosjekter. I våre dager er denne formidlingen flyttet til nettsidene. Publikasjoner om enkeltstående kunstprosjekter finnes, men også her har de fleste byggherrer gått over til nettbasert formidling de seneste årene.

Når det gjelder kunst i kommuner, er også formidlingen nettbasert og vanskelig å få oversikt over. Noen kommuner har foretatt registrering av sine samlinger, og det kan finnes en rapport som gir informasjon om hva slags kunstverk kommunen eier. Slike rapporter er imidlertid sjelden offentlig tilgjengelige. Jeg har selv deltatt i slike registreringer i hhv. skolene i Oslo kommune og de norske departementene.⁹ Resultatene fra skoleundersøkelsen er publisert, og kan gi en pekepinn på hva slags kunst Oslo kommune hadde anskaffet til skolebyggene fra mellomkrigstiden og frem til 2012. Her ser vi at blant 327 bygningsintegreerte kunstverk, var de største kategoriene relieff (50 verk), veggmaleri (46 verk) og veggobjekt (36 verk).

Monumentalutsmykninger, store kunstverk som regnes som en del av bygningen, utgjorde 28 verk. Til sammenlikning var det i kategorien skulptur, definert som tredimensjonalt, frittstående kunstverk av alle materialer, kun 27 verk (Grytdal Matheson 2015 s. 14).¹⁰

Boken *Kunst i statens hus. Utsmykkingsfondet for nye statsbygg 1976–1992* av Kjell Norvin gir en oversikt over prosjekter i perioden.¹¹ Boken er rikt illustrert, og en uformell gjennomgang av bilder fra prosjektene viser at det jeg vil kalle monumentale eller integrerte kunstverk utgjør over en tredjedel (ca. 55 verk). Her er materialbruken ofte metall, stein eller andre bygningsrelaterte materialer, og verkene er svært store.

⁹ Registreringen av bygningsintegreert kunst ved skolene i Oslo ble gjennomført av NIKU for Undervisningsbygg i 2012–2013. Registreringen av kunst i departementene ble gjennomført av KORO i 2020.

¹⁰ Som *bygningsintegreert* ble i denne sammenhengen regnet kunstverk som ikke kunne fjernes uten å bli skadet eller å påføre skade på bygningen. I praksis verk som var fastmontert eller så store at det ville måtte gjøres endringer for å få dem ut. Denne definisjonen ble imidlertid ikke strengt praktisert, da oppdragsgiver ønsket å være sikker på at alt innenfor deres ansvarsområde ble registrert. Derfor er også noen mindre kunstverk inkludert i oversikten.

¹¹ Utsmykkingsfondet for nye statsbygg skiftet navn til Utsmykkingsfondet for offentlige bygg i 1992. I 2006 skiftet det igjen navn til Kunst i offentlige rom (KORO).

Skulpturer, hovedsakelig i stein og metall, utgjør ca. 35 verk. Det finnes også mange vegghengte malerier, samt tekstilarbeider og vegghengte gjenstander av andre materialer. Vi ser at materialbruken er tradisjonell, men det er få realistiske fremstillinger og ingen skulpturer av navngitte personer.

En gjennomgang av katalogene fra KORO utgitt i perioden 2001–2008 viser at både form og materialbruk har endret seg mye siden perioden omtalt i Norvins bok. Det er nå svært mange sammensatte installasjoner der forskjellige materialtyper inngår i ett kunstverk. Det er også flere eksempler på bruk av lyd, lys, datateknologi, digitale medier o.l. i kunstverkene, f.eks. er en hel artikkel i Utsmykkingsfondets katalog for 2005 viet til slike prosjekter (Sekkingstad 2005 s. 5–11). Fremdeles finner vi eksempler på tradisjonelle medier som maleri og bronseskulptur, men det er et gjennomgående trekk at disse ikke er enkeltstående kunstverk, men inngår i en større helhet. Kunsten relateres til stedets bruk og integreres i arkitekturen (Sekkingstad 2005 s. 6).

Skal vi se på det siste tiårets prosjekter innen offentlig kunst, er det nettbaserte presentasjoner som gjelder. KORO legger ut alle nye prosjekter på sine nettsider, mens Oslo kommune presenterer en oversikt over alle verk i sitt eie. Fredrikstad, Bergen og Sandnes kommuner har også presentasjoner av kunstprosjekter på sine nettsider, for å nevne noen.¹² Verk fra etter 2010 er svært ofte sammensatte, der flere deler i ulike materialer skaper en helhet. Det er også mange eksempler på bruk av tekst, lyd og lys i installasjonene. Andre ganger kan materialbruken være tradisjonell, mens tittel og plassering vitner om en konseptbasert tilnærming. Det må nevnes at det også er mye fotokunst blant de nyere verkene, og noe maleri og grafikk, men fellesnevneren også her er en helhetstenkning der flere enheter spiller sammen til ett verk.

¹² Nettsider besøkt i januar 2022:

https://www.fredrikstad.kommune.no/tjenester/kulturog fritid/kunst_kultur/kunst/kunst-i-offentlig-rom/

<http://okk.kunstsamlingen.no/objects/images>

<https://koro.no/prosjekter/>

<https://www.bergen.kommune.no/hvaskjer/tema/vi-bygger-bergen/kunst-i-offentlige-rom/utsmykkingsprosjekter/>

<https://www.sandnes.kommune.no/globalassets/kulturfritid/kultur/kunst/kunst-i-sandnes-kommune.pdf>

Denne uformelle gjennomgangen viser at offentlig kunst i vår tid er svært mangfoldig når det gjelder materialbruk og utforming. Noen vil kalle det en egen kunstform, med egne kriterier og en egen «rangstige» (Lund i KORO 2003 s. 17, https://en.wikipedia.org/wiki/Public_art, lest desember 2021). Om man er enig i dette eller ikke, er det nok uansett slik at kunstnere som ønsker offentlige oppdrag har fått større frihet siden bronseskulpturenes tid.

5. Offentlig kunst i norsk kulturpolitikk, en kort historikk

Harry Fett, kunsthistoriker og senere riksantikvar, uttalte i 1911:

«Kunst vil man ha der folk møtes, der store masser samles. Man merker, hvorledes litt efter litt en saadan kunst vil vokse frem – skoler og kirker, hospitaler og jernbanestationer, raadhus og kommunelokale vil smykkes.»

(Fett 1911 i Sørensen 2006 s. 18).

Dette fikk han helt rett i. I dag finnes det kunst ved de aller fleste store møteplasser i vårt samfunn. Men hvordan kom vi dit? I det følgende vil jeg forsøke å gi en kort historisk gjennomgang av hvordan den norske kulturpolitikken har gitt seg utslag i anskaffelse av offentlig kunst.

5.1. Den første perioden: Nasjonsbygging og dannelselse

Det er en viss uenighet i det norske fagmiljøet om når man kan begynne å snakke om en kulturpolitikk i Norge (Mangset og Hylland 2017 s. 26). Det avhenger av hva man legger i begrepet kulturpolitikk. Dahl og Helseth mener at den nye nasjonen Norge hadde en form for kulturpolitikk helt fra starten, mens Kvarv mener at vi ikke kan snakke om en egentlig kulturpolitikk før i etterkrigstiden (Dahl og Helseth 2006 s. 11, Kvarv 2014 s. 52). I det følgende vil jeg følge Mangset og Hyllands idé om at selv om det skjer en omfattende institusjonalisering av kulturpolitikken i etterkrigstiden, kan dens opphav spores betydelig lenger tilbake i tid (Mangset og Hylland 2017 s. 27).

Kulturpolitikk kan ikke oppstå uten at kunst og kultur oppfattes som en egen sfære. Dette skjedde i Europa på 1700- og 1800-tallet, med fremveksten av det Jürgen Habermas kaller *Den borgerlige offentlighet* (Habermas ((1962))2005). Når det blir et økonomisk marked for kunst, kan kunstfeltet fungere som en autonom samfunnsinstitusjon. I Norge kan man si at en kulturell infrastruktur ble etablert utover på 1800-tallet (Mangset og Hylland 2017 s. 31). Det var da kulturpolitikken i det nye Norge kom ordentlig i gang, med opprettelsen av Kirke- og undervisningsdepartementet i 1814 og Hans Riddervolds tiltredelse som statsråd i 1848, og frem til slutten av 1800-tallet steg kulturbudsjettene kraftig (Dahl og Helseth 2006 s. 15, 21).

Når man definerer offentlig kunst som statlig eller kommunalt finansiert, er det vanskelig å snakke om dette før på midten av 1800-tallet. Riktig nok var det et behov for offentlige bygninger i tiden etter 1814, men ressursene var svært begrensede (Dahl og Helseth 2006 s. 15, Sørensen 2006 s. 11). Behovet, og også midlene, økte utover på 1800-tallet. Nytt lovverk for både offentlig skole og størrelse på kirkerom, førte til omfattende bygging mot slutten av 1800-tallet (Sørensen 2006 s. 12).

Utsmykningen av de nye offentlig finansierte byggene var ikke underlagt noe lovverk i seg selv. Imidlertid var det i nasjonsbyggingens ånd å skaffe kunst som kunne virke pedagogisk og få folk til å identifisere seg med det norske. Særlig etter unionsoppløsningen i 1905 var dette en svært viktig og nærmest enerådende legitimering for offentlig kunst (Sørensen 2006 s. 13). En annen side ved nasjonsbyggingen var også dannelsen av det norske folket. Billedkunst ble sett på som et gode som ville hjelpe befolkningen på veien mot å bli dannede nordmenn, på lik linje med folk i de store kulturnasjonene i Europa.

Det er for øvrig lite å finne om offentlig kunst i den tidlige kulturpolitikken. Det man kan se en tendens til, er oppfatningen om at Norge som nasjon bør ha kunstnere (i denne sammenheng å oppfatte som billedkunstnere). Dersom det ikke finnes et marked som tillater at disse har tilstrekkelige levekår, bør staten sørge for det. Dette er en sysselsettingstankegang som går igjen i kulturpolitikken helt frem til våre dager. På 1800-tallet løste man imidlertid ikke dette gjennom statlig innkjøp eller bestilling av kunst, men gjennom kunstnerlønn og stipender til enkeltpersoner (Dahl og Helseth 2006 s. 100). Målet var ikke at kunsten skulle nå ut til folket, men at den nasjonale ære skulle fremmes gjennom at Norge kunne smykke seg med anerkjente kunstnere. Det var også en fordel at kunstnerne, som for en stor del befant seg ute i Europa, hadde den norske naturen som motiv for sin kunst. På denne måten kunne Norge vise seg frem både som et vakkert land og som en kulturnasjon som understøttet kunsten.

Den samme tankegangen lå nok for en stor del også bak opprettelsen av de mange norske kunstforeningene på midten og slutten av 1800-tallet, men etter hvert fikk de et

mer offentlig preg i den forstand at samlingene ble tilgjengelige for publikum i større grad. Kunstforeningene var sikre kanaler for salg av kunst, både for etablerte og for noe mindre kjente kunstnere (Dahl og Helseth 2006 s. 59). De var privat drevet uten statlig tilskudd, og kan således ikke kalles en del av den norske kulturpolitikken. Samtidig kan man si at de som sysselsettingstiltak for kunstnere kanskje tok en del av byrden fra staten, og gjorde livet som kunster mulig for en del av dem som ikke ble tildelt kunstnerlønn eller stipend.

Kommunene spilte i den delen av 1800-tallet en liten rolle i kulturpolitikken, men ble mer engasjert når det fra midten av århundret ble aktuelt med flere og større bygninger til kulturformål. Disse måtte nødvendigvis ligge i en kommune, og fri kommunal tomt ble ofte en forutsetning for bygging. Dahl og Helseth mener at vi her ser starten av det spleiselaget mellom stat og kommune som siden er blitt nærmest enerådende i kulturpolitikken (Dahl og Helseth 2006 s.79). Dette er et prinsipp som også har hatt mye å si for offentlig kunst.

5.2. Århundreskifte og polarisering

Dahl og Helseth deler sin kulturpolitiske gjennomgang i tre deler, og kaller den andre for «Kulturpolitikken i splittelsens tegn». Her er det snakk om perioden fra slutten av 1800-tallet og frem til 1930-tallet og tiden før utbruddet av andre verdenskrig. Den store enigheten rundt nasjonsbyggingen var over, og man fikk en økt polarisering mellom by og land, riksmål og landsmål (nynorsk), høyre og venstre i politikken (Dahl og Helseth 2006 s. 127). Det ble opprettet en rekke nye organisasjoner for særinteresser i denne perioden. Det frivillige kulturlivet blomstret, men var nok ofte knyttet til ideologi, som f.eks. det omfattende tilbudet fra *Det Norske Totalafholdsselskab* (Dahl og Helseth 2006 s. 132). Institusjonaliseringen av kulturpolitikken ble forsterket i denne perioden, og mye av grunnlaget ble lagt for det som vi i dag kaller en offentlig kulturpolitikk (Mangset og Hylland 2017 s. 33).

Ordningen med kunstnerlønn ble tatt opp igjen i mellomkrigstiden. Bl.a. fikk 12 billedkunstnere statslønn i perioden mellom første og andre verdenskrig, noe som

gjorde denne ordningen til ett av statens viktigste kulturpolitiske tiltak. Innsatsen for det nasjonale var fortsatt et viktig tildelingskriterium (Dahl og Helseth s. 154).

Når det gjelder den offentlige kunsten, kom den for alvor i gang i mellomkrigstiden og var preget av monumentalismen. Edvard Munchs utsmykning av Universitetets aula sto ferdig i 1916, og ble en inspirasjon for videre monumentale utsmykninger. Dette innleder en periode i norsk kunsthistorie som kalles freskoepoken, der de norske «fresko-brødrene» sto i spissen (Sørensen 2006 s. 91). Disse besto av Axel Revold, Alf Rolfsen, Per Krogh og til dels også deres læremester Henrik Sørensen (Sørensen 2006 s. 15). Med unntak av Rolfsen hadde de alle studert under Henri Matisse i Paris. Senere kom også Aage Storstein med i kretsen. Freskoepoken kulminerte med utsmykningen av Oslo rådhus, som ble påbegynt på 1930-tallet, men ikke sto formelt ferdig før i 1950, grunnet krigen.

Mellomkrigstiden var preget av politisk uro og økonomiske krisetider, og begrepet «kulturpause» er blitt brukt om perioden (Dahl og Helseth 2006 s. 151, Kvarv 2014 s. 55). I virkeligheten var det stor kontinuitet i statens bevilgninger til kultur, og som vi har sett ble det igangsatt flere store utsmykkingsprosjekter i offentlig regi. Det ble også utført en rekke mindre utsmykninger, særlig på skoler og andre offentlige institusjoner i Oslo. Eksempler på dette er utsmykkingene på Tøyen skole (Karl Høgberg 1933), Tåsen alders- og sykehjem (Reidar Aulie 1941), Furuset skole (Eli Silseth 1950) og Huseby skole (Lise Nicolaysen 1952–53). Motivene var ofte pedagogiske og «oppbyggelige», og var således en videreføring av den dannende kunsten mer enn en utforskning av det aktuelle arkitektoniske rommet (Sørensen 2006 s. 104–106).

5.3. Etterkrigstiden

Perioden fra slutten av 1800-tallet og frem til utbruddet av andre verdenskrig er lang, og det er åpenbart store endringer i det norske samfunnet i denne tiden. Tendensene som vi ser mot slutten av perioden, nemlig synet på kultur som folkeopplysning og velferdsgode gjennom bl.a. arbeiderbevegelsens organisasjoner, forsterkes i stor grad etter andre verdenskrig.

Kvarv mener som nevnt at man ikke kan snakke om egentlig kulturpolitikk i Norge før i etterkrigstiden. Det var først da at en aktiv, helhetlig, strategisk og systematisk politikk for kultur ble etablert, med klart definerte mål og en bevisst oppbygning av kulturadministrative organer (Kvarv 2014 s. 53). Dette henger sammen med nettopp tanken om kultur som et gode for alle, *kulturell rettferdighet* slik det ble uttalt av Statssekretær Helge Sivertsen i 1950 (Dahl og Helseth 2006 s. 204). Basert på dette ble det utviklet en strukturell kulturpolitikk, som i følge Mangset og Hylland bar preg av å være universalistisk heller enn partikularistisk. Dette innebærer en dreining fra støtte til enkeltpersoner- og formål, mot en økt standardisering av offentlige ytelser til kultur basert på forutsigbare kriterier (Mangset og Hylland 2017 s. 44).

Når det gjelder kunst, sto demokratiseringstankegangen sterkt. Demokratisering innebar på dette tidspunktet å bringe god kunst ut til folket slik at alle skulle kunne ha glede av den, og kunsten det var snakk om var en del av den borgerlige, offisielle kulturen (Kvarv 2014 s. 57). Det er altså ikke snakk om en demokratisering av selve kunstbegrepet, eller innholdet i kunstinstitusjonene, slik vi vil se i den senere kulturpolitikken. Riksgalleriet ble opprettet i 1952, etter at det hadde vært arbeidet med å organisere statlige vandreutstillinger allerede siden 1930-tallet (Dahl og Helseth 2006 s. 210). Av private initiativer ble Landslaget for Kunst i Skolen opprettet i 1948, og Selskapet Kunst på Arbeidsplassen i 1950, det siste etter idé fra kunsthistoriker Harry Fett (https://no.wikipedia.org/wiki/Kunst_på_Arbeidsplassen lest 20.11.21).¹³

I kulturspredningens tegn ble også de første finansieringsordninger for utsmykking av statlige, fylkeskommunale og kommunale bygg etablert på 1950- og 60-tallet, først under Kirke- og undervisningsdepartementet, senere under Norsk kulturråd som ble opprettet i 1965 (<https://koro.no/om-koro/kort-om-koros-historie/> lest 20.22.21). I 1963 ble det for første gang avsatt midler over statsbudsjettet til utsmykking av nye statlige bygninger. Året etter vedtok Stortinget at opptil to prosent av kostnadene ved oppføring av nye statlige bygg skulle gå til utsmykking. Dette var inspirert av tilsvarende

¹³ Kunst på Arbeidsplassen eksisterer fortsatt. De er støttet av Kulturrådet og leier ut kunst både til private og offentlige bedrifter.

ordninger som ble innført i andre land utover på 1950-tallet, men noen steder tidligere, f.eks. i Sverige i 1937 (Grytdal Matheson 2015 s. 11). Bildende Kunstneres Samfund hadde jobbet for dette siden den gang, men det var altså først på 1960-tallet at slike ordninger trådte i kraft i Norge (Sørensen 2006 s. 137). Fra 1976 ble ordningen forvaltet av det nyopprettede organet Utsmykkingsfondet for offentlige statsbygg, som i dag heter KORO (Kunst i offentlige rom).

5.4. Oslo kommune i en særstilling

Til tross for økonomiske nedgangstider ble det, som vi har sett, utført en god del offentlig utsmykking i Oslo i mellomkrigstiden. Ikke alt var i kommunal regi; noe av dette var privat finansiert, og staten sto også for utsmykking av statlige eiendommer, som det naturlig nok er mange av i hovedstaden. Imidlertid fikk Oslo på 1940-tallet store kunstgaver som gjorde at arbeidet med kunst ble profesjonalisert, og Oslo kommune tok en ledende rolle innen forvaltning og utsmykking (Sørensen 2006 s. 127).

Den mest betydelige gaven var nok Munch-samlingen, som i henhold til Edvard Munchs testament tilfalt Oslo kommune ved hans død i 1944. Dette ledet til opprettelsen av den kommunale etaten *Oslo kommunes kunstsamlinger* i 1946. Etaten fikk ansvar for den raskt voksende samlingen, som snart også inkluderte Stenersen-samlingen (1948) og Vigelandsparken, inkludert Vigelandmuseet, som åpnet offisielt i 1950 (Sørensen 2006 s. 129).

Fra midten av 1960-tallet arrangerte Oslo kommune flere store idékonkurranser for utsmykking av offentlige bygg. Særlig viktige var de store skolekonkurransene i 1968 og 1976–77, men også skulpturkonkurransen for bydeler (Tveita-konkurransen) i 1974–75 og flere andre (Sørensen 2006 s. 181). Til skolekonkurransen i 1976-77 kom det inn over 600 forslag til utsmykking av 22 skoler, og 44 utkast ble premiert (Vigrestad 2014 i Grytdal Matheson 2015 s. 11). I 2013 ble det registrert nær 300 bygningsintegreerte kunstverk ved 177 skoler i Oslo. Mange av disse eksisterer som resultat av Oslo kommunes kunstpolitikk særlig på 1970-tallet (Grytdal Matheson 2015 s. 10). Denne var basert på en holdning om at kunst skulle være tilgjengelig for alle, og at kunsten hadde et potensial som politisk virkemiddel som gjorde den egnet til å spre temaer som

sosialisme, feminisme og miljøvern. Brukermedvirkning ble et viktig begrep, og for eksempel de mange lekeskulpturene på skolene i Oslo er et karakteristisk resultat av disse prosessene (Sørensen 2006 s. 141). Man ville åpenbart bort fra et elitistisk kunstsyn.

Sånn sett kan man si at målet var ikke bare en demokratisering av kunsten i form av spredning til alle lag av befolkningen, men også en demokratisering av selve kunstbegrepet; kunsten ble redefinert som et uttrykk for folks ønsker og behov. Dette er en forløper for *det utvidete kulturbegrep*, som vi vil komme tilbake til.

Erfaringene fra utsmykkingskonkurransene gjorde at Oslo kommune gikk over til det samme system som staten hadde for anskaffelse av offentlig kunst; To prosent-fondet for kunst i kommunale bygg (i dag Kunst i Oslo – KiO) ble opprettet i 1979 (Kulturetaten 2012 s. 6).

5.5. Kunstneraksjonen 1974

I tråd med tidsånden på 1970-tallet, utviklet kunstnerorganisasjonene seg til å likne fagforeninger som ivaretok medlemmenes rettigheter. Dette ledet bl.a. frem til *Kunstneraksjonen* i 1974. Alle de store kunstnerorganisasjonene sto bak, og jobbet for å sette kunstnernes arbeidsvilkår på dagsordenen. De formulerte tre punkter, som de i stor grad fikk gjennomslag for:

1. Fullt vederlag for bruk av kunstnernes produkter
2. Utvidet bruk av kunstnernes arbeid
3. Garantert minsteinntekt for alle kunstnere der punkt 1 og 2 ikke gir tilstrekkelig inntekt.

I 1978 fikk kunstnerorganisasjonene også forhandlingsrett med staten, og de fikk rett til selv å innstille til statens stipendordninger gjennom sakkyndige komiteer (Dahl og Helseth 2006 s. 240, Kvarv 2014 s. 143).

I vår sammenheng er det punkt 2 på listen som er mest interessant; utvidet bruk av kunstnernes arbeider. Som vi har sett bl.a. fra Oslo kommune, var det stor aktivitet

innen offentlig kunst på 1970-tallet. Utsmykningsfondet for offentlig bygg ble opprettet i 1976. Det ble også kjøpt inn store mengder kunst i både stat og kommune på denne tiden, bl.a. store mengder grafikk til utsmykning av offentlige arbeidsplasser som skoler og kommunale og statlige kontorbygg. 1970-tallet var i det hele tatt en periode med gode muligheter for kunstnere som ønsket å tilpasse seg det offentliges krav til form og innhold for utsmykninger, til det beste for fellesskapet (Sørensen 2006 s. 223). Forøvrig var kunstneraksjonen i 1974 også bakgrunn for opprettelsen av de norske kunstsentrene. Disse vil bli omtalt i et eget avsnitt (Kapittel 6.4.).

5.6. Det utvidete kulturbegrep

I etterkrigstiden hadde tanken om kulturspredning eller kulturdemokratisering stått sterkt i den norske kulturpolitikken. Forestillingen om at god kunst og kultur måtte bringes ut til folket var bakgrunnen for opprettelsen av institusjoner som Riksutstillinger og Riksteatret. Kultur ble definert som et velferdsgode som alle skulle ha tilgang til i like stor grad. Allikevel førte ikke denne kulturpolitikken til særlige endringer i folks kulturbruk, og Kvarv mener at politikken var lite vellykket (Kvarv 2014 s. 69). Dette skyldtes at kulturen som skulle spres var basert på valgene til en kulturelite med tradisjonelle kunstpreferanser¹⁴

Etterkrigstiden kulturspredningstankegang hadde altså ikke fått de ønskede virkningene, i hvert fall ikke sett fra arbeiderbevegelsens side. Demokratisering av kulturen fikk nå et endret betydningsinnhold; det var ikke den tradisjonelle høykulturen som skulle spres, men derimot selve kulturbegrepet som skulle endres gjennom demokratisk påvirkning. Kulturbegrepet ble endret til også å inkludere idrett, ungdomskultur og amatørvirksomhet (Mangset og Hylland 2017 s. 60). Det utvidete kulturbegrepet hang også sammen med desentralisering av kulturpolitikken på 1970-

¹⁴ Kvarv bringer her inn Pierre Bourdieus begrep *kulturell kapital*. Dette er relevant, men i denne sammenhengen vil det bli for omfattende å gå inn i denne teorien. Jeg vil begrense det til å si at høy kulturell kapital betegner en kombinasjon av høyt utdanningsnivå og sosial bakgrunn som til en viss grad er nedarvet eller sosialisert inn gjennom levekår og oppdragelse (Bourdieu i Kvarv 2014 s. 71.).

tallet, der kommunene fikk langt større betydning i finansiering av kultur. Lokal kultur og amatøraktivitet skulle vektlegges. Utviklingen gikk mot mer kulturrelativistiske holdninger (Kvarv 2014 s. 72).

Som Kvarv skriver: *«Kulturengasjerte mennesker, kunstnere og kulturarbeidere tok sammen med politikere initiativet til å utvide kulturbegrepet [...]»* (Kvarv 2014 s. 71).

Man ville ha mer folkelige kulturuttrykk inn i kulturpolitikken. Men nettopp dette sitatet viser vel at ønsket om et utvidet kulturbegrep ikke kom «nedenfra», altså fra de som selv skulle nyte godt av det, men fra allerede kulturinteresserte personer som visste hvor flott det var med kultur, for å sette det på spissen.

Gunnar Sørensen setter den offentlige kunsten i perioden i sammenheng med politisk radikaliserings og dreining mot nymarxisme, ikke minst i kulturlivet:

«Det ble ansett som viktig med kunst som reflekterte folks situasjon og den politiske virkeligheten, og da måtte arbeidene være tilgjengelige der man befant seg. Vanligvis var det helt andre steder enn i museer og gallerier, med deres preg av borgerlig elitisme og nære relasjoner til kapitalkreftene.» (Sørensen 2006 s. 140).

Det ble også sett på som et uttrykk for rettferdighet at samfunnet som helhet skulle få utbytte av de offentlige midler som var investert i utdannelsen av kunstnere.

Kunstnerne ble, gjennom utsmykningsoppdrag, ideelt sett nærmest som offentlig ansatte kulturarbeidere (Sørensen 2006 s. 141, s. 224).

Det utvidete kulturbegrepet førte også til nye strømninger innenfor offentlig kunst. I skolekonkurransen i 1976 ble kunsthåndverk og billedkunst (tolket som tradisjonelt maleri og skulptur) sidestilt, og det ble oppmuntret til bruk av ukonvensjonelle materialer og metoder. Det var et mål at utvelgelsesprosessen skulle være demokratisk, pluralistisk og inkluderende. Deltakerne skulle forøvrig også være anonyme under juryeringen (Sørensen 2006 s. 221, 248). Generelt kan man si at offentlig kunst etter innføringen av det nye kulturbegrepet beveget seg mer i retning av kunsthåndverk med materialer som keramikk, tekstil og tre, parallelt med en videreføring av tradisjonelle materialer som bronseskulptur og veggmaleri.

5.7. 1980- og 90-tallet

På 1980-tallet fortsatte det arbeidet som var satt i gang i tiåret før med utbygging av den kommunale og fylkeskommunale kultursektoren. Desentralisering, kombinert med det utvidete kulturbegrepet, gjorde at det ble øremerket kulturmidler til det kommunale arbeidet med fritidsklubber, idrettsbygg, frivillige organisasjoner o.l.. (Dahl og Helseth 2006 s. 245). Samtidig førte vanskeligere økonomiske tider, sammen med «høyrebølgen» i norsk politikk, til at det ble en dreining mot markedstenkning også innenfor kultur. Dette kan sees på som starten på den tenkningen om kultur som har gjort seg gjeldende helt frem til i dag, nemlig at kulturen i større grad skal bidra til vekst på andre områder enn sitt eget, også det økonomiske (se også kapittel 3.4.5.).

Når det gjelder offentlig kunst, hang det fortsatt igjen store oppgaver etter innsatsen på 1970-tallet. Både det statlige Utsmykningsfondet (senere KORO) og det tilsvarende fond i Oslo kommune var relativt nyopprettede, og kom for alvor i gang på 1980-tallet (Sørensen 2006 s. 309). Det ble utført en rekke kunstprosjekter, bl.a. i mange kirker i Osloområdet. Imidlertid var ikke den offentlige byggeaktiviteten så stor, noe som førte til færre utløste midler til de nevnte fondene.

På 1990-tallet tok byggeaktiviteten seg opp, i Oslo var det særlig grunnet et behov for nye og utvidete skoler. Byens folketall økte, og den nylig innførte skolereformen gjorde at det ble trangere om plassen da også seksåringene skulle inn i skolene. Totalt ble det satt i gang 40 kunstprosjekter knyttet til skoler i den korte perioden fra 1995 til 2000, og ytterligere ti prosjekter knyttet til andre bygg (Sørensen 2006 s. 363). For landet ellers er det vanskeligere å finne noe helhetlig retning på denne tiden. Mye av ansvaret ble overført til kommunene, og uten at midler til kultur var øremerket eller beskyttet av lovverket, var det nærliggende at en del av pengene ble brukt på andre formål enn kultur (Dahl og Helseth 2006 s. 246). Dette var ett av argumentene for innføring av en allmenn kulturlov, som allerede hadde vært debattert i kulturpolitiske kretser siden 1970-tallet. Loven ble faktisk innført i 2007 (<https://www.regjeringen.no/no/dokumenter/Kulturlova/id600681/>). Det er delte meninger om hvorvidt den har hatt noe reell effekt på kulturens stilling i det norske samfunnet.

5.8. Vår tid og veien videre

Hvis vi med «vår tid» i denne sammenheng starter ved årtusenskiftet, er det naturlig å ta utgangspunkt i den rødgrønne regjeringens «Kulturloftet», presentert i 2004 da partiene Ap, SV og Sp var i opposisjon, og relansert som Kulturloftet II før stortingsvalget i 2009 (Mangset og Hylland 2017 s. 66). Ordet i seg selv kan tolkes som bestemt form av enten et løft eller et løfte, og dette var nok et tilsiktet ordspill. Det ble gitt et løfte om at kulturen skulle løftes. Det første og viktigste punktet på listen var at én prosent av statsbudsjettet skulle gå til kultur. I vår sammenheng er det punkt nr. 12 (av 15) som er interessant; «Økt utsmykking av offentlige rom» (Mangset og Hylland 2017 s. 65). Det er så vidt jeg har funnet første gang siden 1970-tallet at dette er et uttrykt kulturpolitisk mål. I forkant av stortingsvalget i 2013 ble Kulturloftet III lansert. Dette har mange av de samme punktene, og fortsatt er det første at én prosent av statsbudsjettet skal gå til kultur. Den nye listen er imidlertid kun på 10 punkter, og kunst i offentlig rom har falt ut som eget punkt. De nye punktene er mer preget av slagord som «kultur hele livet», «Kultur med kvalitet» og «kultur for alle» (Mangset og Hylland 2017 s. 67). Her kan man selvfølgelig tolke den offentlige kunsten inn i flere av punktene, men formuleringene er langt mer uforpliktende enn i det første Kulturloftet. Henningsen mener at i motsetning til tidligere vekstperioder i kulturpolitikken, som f.eks. 1970-tallet som tidligere omtalt, innebar ikke kulturloftet noen vesentlige endringer i innhold og retning. I stedet skjedde det han omtaler som en sedimentær vekst: mer av det samme innenfor den allerede etablerte kulturpolitikken (Henningsen 2015 s. 38).

I dag er det vanskelig å se at det har skjedd store endringer i den kulturpolitikken som gjelder offentlig kunst. Stortingsmeldingen *Visuell kunst* som kom i 2012, slår fast at KOROs arbeid skal videreføres, og det skal satses på kompetanseheving blant kunstkonsulenter i regi av KORO (Meld. St. 23 2011–2012 s. 91–92). Forøvrig er departementet enig i KOROs behov for lokaler på bakkeplan med muligheter for visning av kunst for å synliggjøre virksomheten og bedre formidlingen (Meld. St. 23 2011–2012 s. 93). Dette har ikke blitt gjennomført, og KORO flyttet i 2020 til nye lokaler i 5. etg. Det ser altså ut til at man har gått bort fra tankegangen om direkte formidling av kunst fra

KORO. Kapitlet *Kunst i offentlig rom i kommunene* inneholder en kort oversikt over kommuner som har jobbet godt med kunst, men ingen føringer for videre arbeid (Meld. St. 23 2011–2012 s. 93).

De siste stortingsmeldingene om kultur kom i 2019 og 2021, den siste spesifikt om kultur rettet mot barn og unge (Meld. St. 8 2018–2019, Meld. St. 18 2020–2021). Disse inneholder ingen konkrete føringer for offentlig kunst.

6. Offentlig kunst i kommunene

6.1. Kommunal kulturpolitikk

Kultursektoren anses som et politikkområde der kommunene har stor råderett over både målfastsettelse og virkemidler. Samtidig er de også et ledd i det offentlige forvaltningsapparatet, og skal bidra til å iverksette nasjonal kulturpolitikk (Mangset og Hylland 2017 s. 240). Den nasjonale kulturpolitikken legger ingen lovbestemte føringer for innholdet kommunenes arbeid med kunst i offentlig rom. Kulturloven av 2007 sier at staten, fylkeskommunene og kommunene har ansvar for kulturfeltet. Det offentlige skal bl.a. legge til rette for å skape, produsere, utøve, formidle og distribuere kunst- og andre kulturuttrykk (<https://lovdata.no/dokument/NL/lov/2007-06-29-89> lest 7.3.22). Det er ikke spesifisert hvordan dette ansvaret skal ivaretas. Det er allikevel interessant å se på i hvilken grad det nasjonale nivået påvirker det kommunale på dette feltet. Dette er ett av forskningsspørsmålene i rapporten *Kulturfeltet i kommunesektoren. En fri, mangfoldig og samfunnsbyggende kraft* fra 2021. Rapporten er skrevet av Oxford Research i samarbeid med Proba samfunnsanalyse på oppdrag fra Kommunenes sentralforbund (KS). De har foretatt en spørreundersøkelse blant alle kommunene der svarprosenten lå på omtrent 60%. I tillegg har de gjennomført en casestudie med 15 kommuner.

Forfatterne finner at kommunene i begrenset grad ser egen kulturpolitikk i sammenheng med nasjonale kulturpolitiske mål, og det er en klar tendens til at de ikke forholder seg til nasjonale kulturpolitiske mål i utformingen av egen politikk (Oxford Research 2021 s. 2). Basert på en gjennomgang av forskning på feltet, finner de følgende hovedtrekk ved den kommunale kulturpolitikken:

- *I kommunesektoren ses kultur som et virkemiddel for å nå mål på ulike områder, herunder styrking av identitet og tilhørighet, stedsutvikling, livskvalitet/helse, turisme og annen næringsutvikling, mv.*
- *Fremme av kunstnere og god kunst ses ikke som selvstendige mål.*
- *Blant kunstnere og forvaltere av statlige virkemidler er det sterk motstand mot reell overføring av myndighet til andre forvaltningsnivåer*

- *I Norge og Finland er det ikke noen systemer for sammenknytning mellom den samlede kulturpolitikken på ulike forvaltningsnivåer. I Sverige har man gjennom Kultursamverkansmodellen etablert et slikt system*
- *I Norge er det en tendens til at kulturfeltet i større grad forvaltes sammen med andre tjenesteområder og i mindre grad som et selvstendig politikkområde.»*

(Oxford Research 2021 s. 27)

Dette er ganske tydelige funn som indikerer at det er liten sammenheng mellom nasjonal og kommunal kulturpolitikk. I hvilken grad dette stemmer med mine funn om kommunenes arbeid med offentlig kunst, vil jeg komme tilbake til i siste kapittel av oppgaven.

6.2. Hvor finner vi kunsten i kommuneøkonomien?

Kommunene og staten bruker omtrent like mye penger på kultur, mens fylkeskommunene bruker langt mindre (Statistisk sentralbyrå 2020 s. 8). På statlig nivå kan man til dels finne utgifter til den offentlige kunsten gjennom bevilgninger til KORO og Kulturrådet, men for kommunene finnes ingen statistikk som viser utgifter til kunst adskilt fra den øvrige kultursektoren. Som vi har sett, finnes det regelverk og aktører på statlig nivå som iverksetter offentlig kunst i statlige bygninger og uterom. På kommunalt nivå er dette opp til hver enkelt kommune. Det eneste som er lovpålagt innen kultur, er folkebiblioteker og kulturskole for barn, og kommunen må ellers selv prioritere innenfor sine egne budsjetter. Andelen av kommunebudsjettene som går til kulturformål har ligget på rundt 4% i hele perioden fra 1991 til 2010. Prioriteringen av kultur er altså ganske stabil (Mangset og Hylland 2017 s. 240).

Mangset og Hylland presenterer en tabell over netto driftsutgifter til kulturformål for alle kommuner i landet. Her ser vi at «kunstformidling», der vi kanskje kan finne kunst i offentlig rom, er en av de minste pottene med 5% av utgiftene. Imidlertid vil det nok også finnes avsetninger til kunst i kategorien «kommunale kulturbygg». Allikevel er kunst en svært liten del av de kommunale driftsutgiftene for kultur. Den største potten går faktisk til kategorien «kommunale idrettsbygg og idrettsanlegg». (Mangset og Hylland 2017 s. 248).

Det finnes som nevnt ikke noe overordnet lov eller regelverk som pålegger kommunene å bruke penger på kunst, allikevel har mange kommuner selv innført dette. Mange kommuner har vedtatt at en viss prosent av investeringskostnadene ved nybygg og evt. også rehabilitering av kommunale bygg skal brukes på kunst. Miland og Kleppe skriver at

«[...] 30 % av kommunene i utvalget setter av penger i kommunens investeringsbudsjett. Her finner vi store variasjoner etter kommunestørrelse. Kun 12 % av de små kommunene setter av penger, mens 59% av de store kommunene gjør dette. Blant de som avsetter slike midler setter 56% av 1% eller mindre, mens 44 % setter av mer enn 1%»

(Miland og Kleppe 2019 s. 29).

Spørsmålet i undersøkelsen er stilt slik at det går direkte på prosentsats i investeringsbudsjettet. Det er derfor mulig at noen kommuner som har faste avsetninger uten at det er knyttet til en prosentsats faller utenfor disse resultatene. Det viser allikevel at svært mange kommuner ikke setter av penger til kunst i sine budsjetter.

Miland og Kleppe har også funnet at 27% av norske kommuner setter av prosjektmidler til profesjonelle kunstprosjekter. Forskjellene blant kommunene er store; 57% av de store kommunene gjøre dette, 30% av de mellomstore og kun 15% av de små (Miland og Kleppe 2019 s. 28). Det fremgår ikke om det er definert hva slags kunst det dreier seg om; kun visuell kunst, eller også andre kunstuttrykk som musikk og teater. Allikevel vil det nok være i denne «potten» mange kommuner finner midler til kunst i offentlig rom.

En utfordring når det gjelder å finne konkrete tall for økonomiske avsetninger til offentlig kunst, er altså at disse gjerne skjuler seg i flere budsjetter. Der hvor det settes av en prosentsats, må man inn i budsjettene til hvert enkelt bygge- eller rehabiliteringsprosjekt for å finne et tall. Det kan også være at faste avsetninger gjøres på kommunens drifts- eller investeringsbudsjett. Da er det vanskelig å spore penger

som brukes på kunst blant andre kommunale utgifter; installasjon av kunst på offentlige steder vil jo forøvrig ofte ha form av et bygge- eller driftsprosjekt. Derfor vil kildene til informasjon om midler til offentlig kunst i kommunene ofte være vanskelig tilgjengelige uten hjelp fra kommunalt ansatte.

6.3. Kunstsentrene

De norske kunstsentrene er institusjoner som sjelden omtales i kulturpolitisk litteratur, til tross for at de har relativt stor innflytelse. De har sitt utspring i kunstpolitiske tiltak fra 1970-tallet, med sterke røtter i kunstneraksjonen i 1974. Det finnes 15 regionale kunstsentre som siden 2010 har vært organisert sammen i foreningen Kunstsentrene i Norge (KiN) (<https://kunstsentrene.no/om-kin/> lest 24.3.22). Kunstsentrene er i all hovedsak eid av kunstnerorganisasjonene Norske billedkunstnere og Norske kunsthåndverkere ved deres regionale avdelinger. De er finansiert av fylkeskommunene, ofte i samarbeid med én eller flere større bykommuner der kunstsenteret er lokalisert.¹⁵

De første kunstsentrene ble opprettet i 1975 på initiativ fra kunstnerne gjennom distriktsorganisasjonene for bildende kunst. Formålet var som følger:

1. Sikre kunstnernes yringsfrihet
2. Motvirke uheldig kommersialisering av kunstlivet
3. Arbeide for økt bruk av kunstnernes arbeid og tjenester
4. Sikre kunstnerne rimelig vederlag for bruk av deres arbeider
5. Håndheve og videreutvikle organisasjonenes styring innen eget fagområde

(Utvalg til å vurdere kunstnersentrenes virksomhet, 1980 s. 20).

Når virksomheten ved sentrene ble vurdert på oppdrag for Kulturrådet fem år senere, var prioriteringene noe endret, slik at formidling av billedkunst og det å gjøre kunst kjent og utbredt i samfunnet kom høyere opp på listen. Man skulle fremdeles arbeide for økt bruk av kunstnernes arbeid og tjenester, og samtidig forhindre at

¹⁵ Informasjonen er hentet fra de enkelte kunstsentrenes nettsider. Disse er tilgjengelige via KiN: <https://kunstsentrene.no/vare-kunstsentre/>

kunstformidlingen ble kommersialisert¹⁶. Arbeidsoppgavene for kunstsentrenes administrasjoner gikk bl.a. ut på formidling av arbeidsoppdrag for bildende kunstnere, herunder kontakt med offentlige myndigheter og byggherrer på alle forvaltningsnivåer, samt private utbyggere (Utvalg til å vurdere kunstnersentrenes virksomhet, 1980 s. 20-21).

Kunstsentrenes samfunnsoppdrag omtales i dag som å stimulere til økt kunnskap om og forståelse for kunst, samt økt bruk av kunst og kunsthåndverk. Videre beskrives deres oppgaver slik:

«Kunstsentrene har i over 40 år vært regionale ressurs- og kompetansesentre for visuell kunst i alle landets regioner. Kunstsentrene jobber med Den Kulturelle Skolesekken og formidler kompetanse og oppdrag til kunstkonsulenter i kommunale og regionale kunst i offentlige rom-prosjekter. Kunstsentrene er regionale formidlere av kunstnerisk produksjon og kunstnernes kompetanse og tar aktivt del i og påvirker den lokale, regionale og nasjonale kunstpolitiske situasjon.» (<https://kunstsentrene.no/om-kin/> lest 15.4.22)

Vi ser at kunstsentrene forholder seg aktivt til den nasjonale og lokale kulturpolitikken gjennom arbeid med DKS og formidling av kunstkonsulenter til kommunene. De fungerer som kommunenes kompetansesentre når det gjelder kunst i offentlige rom, som vi vil se tydelig i resultatene fra intervjuundersøkelsen i de neste kapitlene.

Litteratursøk viser at noen kunstsentre tidligere har utgitt kataloger over senterets virksomhet, men at denne formidlingen nå er flyttet over på internett slik tilfellet er f.eks. hos KORO. Det later til å være liten offentlig debatt rundt kunstsentrenes rolle.

Som en oppsummering av dette kapitlet, kan man si at offentlig kunst i kommunene er et felt der det skjer relativt mye, men aktiviteten er lite synlig både i statistikk og i

¹⁶ Punktet om å hindre kommersialisering av kunstlivet virker allerede i teksten fra 1980 noe motstridende med resten av virksomheten. Man kan tenke seg at det henger igjen fra en mer politisk bakgrunn for kunstneraksjonen i 1974. I dag er punktet så vidt jeg har funnet ute av kunstsentrenes vedtekter.

forskning. Informasjon om budsjetter og bevilgninger er lite tilgjengelig utenfor kommuneadministrasjonene. Dette var utgangspunktet for den empiriske delen av oppgaven, der jeg har undersøkt hvordan syv norske kommuner arbeider med anskaffelse av kunst til offentlige bygg og uterom. Dette vil bli beskrevet i de følgende kapitlene.

7. Metode

I den teoretiske delen av oppgaven har jeg undersøkt hvor den offentlige kunsten befinner seg i den norske kulturpolitikken, både på nasjonalt og kommunalt nivå, samt historisk. I den neste delen vil jeg vise hvordan jeg har forsøkt å undersøke dette i praksis ved å ta utgangspunkt i syv norske kommuners arbeid med anskaffelse av kunst. Jeg har valgt å utføre en case-basert undersøkelse, der hver kommune utgjør en case. Som hovedmetode har jeg brukt intervju, supplert med dokumentstudier, inkludert nettsøk.

I dette kapitlet vil jeg presenterer mitt eget forskningsdesign og bakgrunn for valg av metoder. Jeg beskriver metodene på et generelt grunnlag før jeg argumenterer for hvorfor jeg mener de valgte metodene er egnet til å svare på mine forskningsspørsmål. Jeg vil videre gjøre rede for utvalg, intervjuguide, gjennomføring av intervjuene og behandling av innhentede data. I siste del av kapitlet vil jeg gjennomgå praktiske og etiske utfordringer ved mitt forskningsdesign, og hvordan jeg har forsøkt å møte disse.

Jeg har tatt utgangspunkt i tre bøker som gir en grundig gjennomgang av hvert av de mest aktuelle temaene:

Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode

(Jacobsen 2015), *Det kvalitative forskningsintervju* (Kvale og Brinkmann 2015) samt

Case Study Research and Applications. Design and Methods (Yin 2018). I tillegg vil jeg trekke inn andre referanser der det er behov for utdyping.

7.1. Forskningsdesign

Min studie av anskaffelse av offentlig kunst i norske kommuner er todelt; dels ønsker jeg å finne ut *hvordan* anskaffelsene foregår, og dels hvordan informantene opplever dette arbeidet i lys av kulturpolitiske temaer/cultural policy.

Første del av mitt forskningsspørsmål er hovedsakelig deskriptivt; jeg spør *hvordan* kunsten i kommunene skapes. For å få besvare dette, må jeg få kjennskap til komplekse prosesser som kan foregå på forskjellige måter i ulike kommuner. Det er mange mulige

veier til målet, et ferdig produsert kunstverk i offentlig rom, og jeg er interessert i hvilke veier som er valgt uten å tillegge én fremgangsmåte mer verdi enn en annen.

Fordi offentlig kunst i kommunene er et felt med få publikasjoner, kan jeg ikke i stor grad støtte meg på tidligere forskning (Miland og Kleppe 2019 s. 7). Det er også, som jeg har vært inne på, vanskelig å finne oversikt over produksjon av kunst i kommunal regi, fordi bevilgninger ofte gjøres på forskjellige budsjetter og av ulike beslutnings- og forvaltingsorganer i kommunen. Jeg må derfor henvende meg til primærkildene, nemlig de personene som utfører prosessene med anskaffelse av offentlig kunst. En mulig fremgangsmåte kunne ha vært utsendelse av spørreskjema til alle norske kommuner. Dette ville ha vært en kvantitativ metode, og svarene kunne derfor ha blitt gjenstand for statistiske beregninger. En slik undersøkelse er bl.a. foretatt av Miland og Kleppe i 2019. De beskriver en relativt høy svarprosent på 66%. Samtidig erfarte de at bruk av spørreundersøkelse som eneste metode var noe mangelfullt når det gjaldt å kartlegge kommunal organisering. De mener at undersøkelse av kommunale nettsider og dokumenter ville ha styrket deres datagrunnlag (Miland og Kleppe 2019 s. 8).

Det er viktig å vurdere alle muligheter, men også å kjenne sine begrensninger. Selv om en kvantitativ undersøkelse av kommunenes arbeid med offentlig kunst hadde vært svært interessant, mener jeg at dette arbeidet er for omfattende til å gjennomføres som en masteroppgave. Basert både på andres og egne erfaringer med undersøkelser på masternivå, tror jeg også at lav svarprosent ville ha blitt en betydelig metodisk utfordring. I stedet for å sitte igjen med en svak kvantitativ undersøkelse, har jeg derfor valgt et kvalitativt forskningsdesign.

Kvalitativ forskning er relativt nytt i et langt vitenskapshistorisk perspektiv, men det har stått sterkt innenfor samfunnsfagene siden det man kan kalle «den kvalitative vendingen» på 1960-tallet, som hadde antipositivismen som utgangspunkt (Kvarv 2014 s. 135). Kvalitativ metode søker å oppnå en helhetlig forståelse av fenomener og forholdet mellom fenomener i samfunnet. Man ønsker dybdekunnskap om få enheter heller enn statistisk informasjon om et stort utvalg (Kvarv 2015 s. 137). Slike

undersøkelser er spesielt godt egnet dersom man ønsker å finne ut hvordan et fenomen oppleves for informantene og hva de mener om det.

Dette tar jeg opp i andre del av mitt forskningsspørsmål, som er hvordan arbeidet med offentlig kunst i kommunene oppleves av de involverte nøkkelpersonene. Dette spørsmålet krever personlige refleksjoner og svaret vil være svært individuelt. I hvor stor grad informantene plasserer sitt arbeid i en kulturpolitisk kontekst kan også være preget av personlige overbevisninger. Samtidig vil mine egne forutsetninger bidra både til valg av spørsmål og til tolkning av svarene. Med bakgrunn i dette vil jeg plassere min undersøkelse i en fortolkningsbasert forskningstradisjon (Jacobsen s. 27–30). Dette innebærer til en viss grad et konstruktivistisk syn, der man for å si det svært enkelt mener at virkeligheten skapes i et språklig samspill i sosiale relasjoner (Kvarv 2015 s. 136). Jeg tar utgangspunkt i at det er mulig å avdekke en virkelighet gjennom vitenskapelig metode, men at denne virkeligheten er informantenes egen, og at den også til en viss grad skapes gjennom den aktuelle situasjonen.

7.2. Case study – casebasert undersøkelse

I denne oppgaven har jeg benyttet meg at det man på engelsk kaller *case study*. En oversettelse av ordet *case* til norsk vil være sak, tilfelle eller kasus. Man kan snakke om en tilfellestudie eller en kasusstudie slik Språkrådet foreslår (<https://www.sprakradet.no/sprakhjelp/Skriverad/Avloeyesarord/> lest 15.1.22). Likevel er disse ordene ikke helt dekkende, og vil etter min mening kunne skape forvirring om metoden. Jeg velger derfor å bruke begrepene *case* (bøyd som et norsk substantiv), *casestudie* og *casebasert undersøkelse* i oppgaven.

En casebasert undersøkelse fordyper seg i én eller flere caser. En case kan, i samfunnsvitenskapelig sammenheng, være en person eller gruppe, en hendelse eller et fenomen, en prosess eller et sakskompleks. Som vitenskapelig metode egner den seg når forskningsspørsmålet er «hvordan» eller «hvorfor», og dreier seg om hendelser i samtiden (Yin 2018 s. 13). Yin definerer videre casebasert undersøkelse som en empirisk metode som undersøker et samtidig fenomen i dybden, og innenfor dets kontekst i den virkelige verden, særlig når det er et uklart skille mellom fenomen og

kontekst. Dette kan sees i motsetning til f.eks. eksperimentundersøkelser, der poenget er å adskille fenomenet fra konteksten, eller historiske undersøkelser, der fenomenet ikke er samtidig (Yin 2018 s. 15). Videre kjennetegner det en casestudie at den kan inneholde flere ulike kilder og derved ulike teknikker for innhenting av data, men at disse er relatert til samme fenomen (Yin 2018 s. 16). Man belyser rett og slett en sak fra flere sider.

I utgangspunktet er casebasert undersøkelse en kvalitativ metode, men den kan gjerne inkludere kvantitative data, som f.eks. statistikk. Resultatene fra en casestudie vil ikke være direkte overførbare til andre caser; selv om man undersøker flere liknende sakskomplekser ligger det i metodens natur at utvalget vil være for lite og omstendighetene for vanskelige å kontrollere. Teoriene man danner på bakgrunn av studien kan imidlertid ha stor overføringsverdi, og en casestudie kan styrke eller svekke en forhåndsdefinert hypotese. Dette kalles *analytisk generalisering*, i motsetning til *statistisk generalisering* (Yin s. 37–39).

En casebasert undersøkelse kan være basert på én eller flere caser. Yin anbefaler å undersøke flere, minst to, for å styrke resultatene. Å kun ha én case er imidlertid aktuelt dersom denne er helt spesiell og innebærer en unik mulighet for forskeren. (Yin 2018 s. 49, 61). Har man flere caser å fordype seg i, vil man lettere oppdage mønstre og sammenhenger som kan gi verdifull innsikt i det tema man undersøker.

Når det gjelder metoder innad i en casestudie, nevner Yin seks hovedkilder til data; dokumentundersøkelse, arkivøk, intervju, direkte observasjon, deltakende observasjon og fysiske gjenstander (Yin 2018 s. 114). De tre første er mest aktuelle i min undersøkelse om offentlig kunst i kommunene, og jeg har valgt intervju som hovedmetode.

I min undersøkelse om offentlig kunst i kommunene, utgjør hver kommune en case. Jeg har altså valgt et *multiple-case study design* (Yin 2018 s. 54–55). Det er mange likhetstrekk mellom kommunene, men allikevel forventer jeg å finne forskjeller i hvordan de jobber med anskaffelse av kunst. Jeg vil derfor gjennomføre de samme

undersøkelse i hver kommune, og presentere resultatene for hver enkelt case, før jeg til slutt forsøker meg på en samlende analyse. Det er viktig å huske at selv om man har flere tilsynelatende like caser, må man se på dem som gjentatte enkeltundersøkelser (*replication logic*) heller enn deler av et utvalg (*sample logic*) (Yin 2018 s. 57). Man må ikke falle for fristelsen til å generalisere mellom casene.

7.3. Intervjuundersøkelse

Som hovedmetode for min studie har jeg valgt intervju, nærmere bestemt det som Kvale og Brinkmann omtaler som *det seminstrukturerede kvalitative forskningsintervjuet* (Kvale og Brinkmann 2015 s. 46). Dette plasserer de vitenskapsfilosofisk innenfor fenomenologien, som beskrives som «[...] et begrep som peker på en interesse for å forstå sosiale fenomener utfra aktørenes egne perspektiver og beskrive verden slik den oppleves av informantene, utfra den forståelse at den virkelige virkeligheten er den menneskene oppfatter.» (Kvale og Brinkmann 2015 s. 45). Basert på slike undersøkelser kan man, i følge fenomenologien, legge grunnlag for mer abstrakte vitenskapelige teorier om den sosiale verden (Kvale og Brinkmann 2015 s. 47).

Ved å plassere min metode innenfor fenomenologien, stiller jeg meg bak et syn på intervjuet som et forskningsverktøy som er egnet til å gi beskrivende informasjon om informantenes opplevelser. Dette innebærer også et forsøk på å minimere min egen påvirkning på den som blir intervjuet. Et motsats til denne holdningen ser man i diskursivt eller samtalebasert intervju, der den sosiale praksisen mellom intervjuer og informant blir en del av den innhentede informasjonen (Kvale og Brinkmann 2015 s. 65–66). Det er viktig å være klar over at det ikke er, eller bør være, vanntette skott mellom disse to tilnærmingene. Selv om man søker å innhente deskriptiv informasjon, må man være klar over at intervjusituasjonen i seg selv kan gjøre at nye tanker og meninger oppstår både hos intervjueren og hos informanten, og at ny informasjon således skapes i intervjuøyeblikket. Jeg vil allikevel i min undersøkelse fokusere på intervjuet som forskningsverktøy, heller enn som sosial praksis.

Mine intervjuer bærer mest preg av *informantintervju*. Dette er intervjuer som gjennomføres for å innhente informasjon og kunnskap fra informanten (Kvarv 2015 s.

139). Kvale og Brinkmann bruker *gruvearbeideren* som en metafor for denne typen intervju. Kunnskapen forstås som et skjult metall som intervjueren kan avdekke gjennom sitt arbeid (Kvale og Brinkmann 2015 s. 71). Dette er i tråd med intervjuet som et deskriptivt forskningsverktøy som beskrevet over. Jeg mener at informantintervjuet egner seg best til min undersøkelse fordi jeg i hovedsak ønsker å spørre fagfolk om deres praksis i jobbsammenheng. Jeg har også valgt intervju som metode delvis fordi informasjonen er vanskelig tilgjengelig på andre måter, som tidligere beskrevet. Når jeg mot slutten av intervjuene stiller åpnere spørsmål som inviterer til personlig refleksjon, går intervjuene over mot det Kvarv kaller *respondentintervju*, og som Kvale og Brinkmann omtaler med metaforen *den reisende* (Kvarv 2015 s. 139, Kvale og Brinkmann 2015 s. 72). Her er målet å avdekke informantenes egne meninger om det temaet som ble belyst gjennom de første spørsmålene i intervjuet. I mitt tilfelle vil jeg først innhente informasjon om hvordan kommunen jobber med anskaffelse av offentlig kunst. Mot slutten av intervjuet ber jeg informanten om å reflektere rundt kunstens rolle i kommunen og i samfunnet som helhet. Intervjuguide og praktisk gjennomføring av intervjuene vil bli beskrevet mer utførlig i de neste avsnittene.

7.4. Utvalg

Mitt mål var å gjennomføre en casestudie bestående av 6 caser, der hver case var en kommune. Når undersøkelsen endte opp med 7 caser, var det fordi en informant jeg hadde avskrevet, allikevel ønsket å stille opp. Utvalget ble gjort på bakgrunn av kommunestørrelse, det vil si innbyggertall i kommunen. Jeg delte opp de norske kommunene i følgende grupper:

- Mindre enn 20.000 innbyggere: Små kommuner
- 20.000–50.000 innbyggere: Mellomstore kommuner
- 50.000–130.000 innbyggere: Store kommuner
- Mer enn 130.000 innbyggere: De største bykommunene – Stavanger, Trondheim, Bergen og Oslo.

(Kilde til kommunestørrelse: https://no.wikipedia.org/wiki/Norges_kommuner lest 10.1.22).

Jeg valgte å konsentrere meg om mellomstore og store kommuner, med hhv. tre og fire caser fra hver gruppe. Valg av størrelse som kriterium ble gjort på bakgrunn av flere argumenter: Ved å ha to grupper basert på ulik størrelse, vil man få en indikasjon på om størrelse er viktig for hvordan kommunen jobber med offentlig kunst. Tilnærmet lik størrelse i en gruppe vil øke sannsynligheten for at det er likhetstrekk innad i gruppen. Dette gir ikke grunnlag for statistisk generalisering, men for å oppdage mønstre som kan undersøkes på et mer teoretisk nivå (Yin 2018 s. 49, 61).

Jeg valgte å utelate de minste kommunene, selv om det er disse det er desidert flest av i Norge. Dette valgte jeg fordi disse kommunene sannsynligvis sjelden igangsetter kunstprosjekter i offentlig rom, og derfor ikke har ansatte som har anskaffelse av kunst som faste arbeidsoppgaver. Jeg er klar over at dette er en forutinntagelse som kan vise seg å være feil, men siden jeg uansett ikke kan trekke slutninger basert på størrelse i en så liten studie, vil det etter mitt syn ikke føre til svakheter i resultatene. Samtidig valgte jeg også å utelate de største bykommunene. Dette begrunner jeg med at disse kommunene kan forventes å ha et annet nivå av ressurser og profesjonalisering på kunstfeltet enn de øvrige kommunene. De er ikke representative for det vi kan kalle «kommune-Norge». Siden de er så få i antall, ville det også være vanskelig å anonymisere de ansatte i en, tross alt, svært liten bransje der «alle kjenner alle».

Valg av kommuner innad i størrelsesgruppene ble gjort tilfeldig, med unntak av én kommune der jeg allerede hadde en kontaktperson. På kommunenes nettsider fant jeg kontaktinformasjon til kulturavdelingen/etatens ansatte. I de fleste tilfeller var det ikke mulig å se utfra tittel hvem som var ansvarlig for offentlig kunst, og jeg tok derfor kontakt med leder for avdelingen per epost med en standardisert tekst (se vedlegg). Jeg fikk svar i ca. 70% av tilfellene. Der jeg ikke fikk svar etter rimelig tid, gikk jeg videre til en ny kommune i samme størrelsesgruppe i stedet for å sende en purring. Dette styrker etter min mening utvalgets tilfeldighet.

Fordi det er svært få som jobber med offentlig kunst i kommunene, var ikke valg av intervjuobjekter noe tema. Jeg intervjuet den personen jeg fikk oppgitt ved kontakt med kommunen. Kjønn, alder, utdanning o.l. var derfor ikke kriterier som jeg hadde

mulighet til å vurdere. Når alle informantene i oppgaven er omtalt som «hun», reflekterer det en stor overvekt av kvinnelige ansatte innenfor den kommunale kultursektoren. 65% av ansatte innenfor kulturadministrasjon er kvinner (Miland og Kleppe 2019 s. 26).

7.5. Intervjuguide

En intervjuguide er et manuskript som sørger for struktur til intervjuet. Denne guiden kan være løs, med kun noen overordnede temaer som skal dekkes i valgfri rekkefølge, eller stram, med en fast liste over spørsmål som skal besvares. Det semistrukturerte intervjuet vil, som det ligger i begrepet, falle mellom disse ytterpunktene (Kvale og Brinkmann 2015 s. 162). Jeg valgte å utarbeide en relativt stram intervjuguide med spørsmål etterfulgt i parantes av mulige oppfølgingstemaer (se vedlegg 3). De første spørsmålene var konkrete, som f.eks. «Hvor stor del av dine arbeidsoppgaver er knyttet til offentlig kunst?» og «Har kommunen et fast regelverk eller retningslinjer for anskaffelse av kunst?». Her ønsket jeg hovedsakelig å innhente informasjon som ikke var tilgjengelig på andre måter, jfr. informantintervjuet som tidligere omtalt. Videre stilte jeg mer beskrivende spørsmål, som «hva tenker du på som viktigst ved valg av kunstner eller kunstverk?» og «Hvilke utfordringer har kommunen i arbeidet med offentlig kunst?». Her ville jeg komme inn på temaer som går mer personlig på informantens arbeid, men som fortsatt kan ha relativt konkrete svar; viktigst ved valg av kunstner kan være materialbruk eller lokal tilhørighet, og utfordringer er gjerne av økonomisk og praktisk art.

Mot slutten av intervjuguiden inkluderte jeg noen åpne spørsmål:

- «Kan du tenke på et kunstverk i kommunen som du synes er spesielt vellykket? Hva kjennetegner dette?»
- «Hvilken rolle mener du at offentlig kunst spiller i kommunen? På hvilke måter kan kunst ha positive virkninger på samfunnet?»

Her spurte jeg spesifikt om informantens egne meninger. Jeg mener at informantenes svar her vil ha betydning for hovedspørsmålet, hvordan offentlig kunst skapes, fordi de

enkelte aktørenes tanker og overbevisninger vil farge deres avgjørelser gjennom hele prosessen.

En slik intervjuguide vil kunne beskrives som «traktformet» (Kvale og Brinkmann 2015 s. 162). Intervjuet starter med smale spørsmål med konkrete svar, for så å «vide seg ut» mot slutten av intervjuet. Denne typen intervju kan brukes der man ønsker å holde det egentlige formålet med intervjuet delvis skjult, og kan derfor innebære noen etiske problemstillinger. Dette har ikke vært hensikten med mine intervjuer. Den innledende delen av intervjuene har vært en reell kunnskapsinnhenting, ikke kun et «skalkeskjul» for de mer personlige spørsmålene. Når det er sagt, mener jeg at denne måten å innrette intervjuet på åpnet for en bedre inngang til personlige refleksjoner enn om disse spørsmålene hadde kommet brått på i begynnelsen av samtalen.

Kvale og Brinkmann anbefaler å utarbeide intervjuguiden basert på hva slags analyse man har tenkt å utføre. I min studie mener jeg at en narrativ analyse er best egnet (Kvale og Brinkmann 2015 s. 163). Dette vil bli nærmere beskrevet i analysekapittelet. Jeg ba informantene om å ta utgangspunkt i et tenkt eller reelt tilfelle for anskaffelse av kunst, og la til rette for at de kunne beskrive prosessen så gjennomgående som mulig uten avbrytelser.

Kvale og Brinkmann anbefaler videre at forskningsspørsmålene oversettes til avslappet dagligspråk for å generere spontane, rikholdige beskrivelser (Kvale og Brinkmann 2015 s. 164). I mitt tilfelle mener jeg at et slikt grep til en viss grad ville ha fungert mot sin hensikt. Jeg ønsket å intervju fagpersoner om deres arbeid, og ønsket både korrekt informasjon og gjennomtenkte vurderinger. Raske og spontane svar var ikke et mål for meg, og det var viktig å vise respekt for informantene ved å henvende meg til dem i et faglig korrekt språk. Derfor valgte jeg å sende informantene intervjuguiden på forhånd, for å gi dem en mulighet til å forberede seg. Samtidig understreket jeg at jeg ikke forventet at de skulle bruke tid på forberedelse. De fleste informantene benyttet seg faktisk av muligheten til forberedelse, og noen hadde også gjort notater som de brukte under intervjuet.

7.6. Gjennomføring av intervjuene

7.6.1. Pilotstudie

Før jeg gjennomførte de reelle intervjuene i undersøkelsen, foretok jeg en liten pilotstudie for å teste intervjuguiden og øve på intervjusituasjonen. Dette anbefales for å prøve ut både oppsett, innhold og praktiske sider ved intervjuundersøkelsen (Yin 2018 s. 107). I mitt tilfelle gjennomførte jeg to intervjuer der jeg fulgte min foreløpige intervjuguide når det gjaldt struktur, men ikke når det gjaldt innhold. Intervjuobjektene var fagpersoner innenfor andre felt enn offentlig kunst, og prosessene de beskrev handlet derfor om andre typer anskaffelser/prosjekter. Denne øvelsen viste seg å være veldig nyttig. Jeg fikk relevante tilbakemeldinger om strukturen for intervjuguiden og erfaring med hvor lang tid intervjuene tok. Særlig var det interessant å se hvor lite som skulle til før et spørsmål kunne oppfattes som kritisk, og jeg satte pris på muligheten til å unngå dette.

7.6.2. Intervjuer

Jeg foretok syv intervjuer med fagpersoner i syv ulike kommuner som tidligere beskrevet. Jeg hadde opprinnelig planlagt å gjennomføre fysiske intervjuer, og var innstilt på å reise for å møte informantene. Imidlertid kom koronapandemien i veien for dette. Intervjuene ble gjennomført i desember 2021 og januar–februar 2022, en periode med relativt strenge restriksjoner og påbud om hjemmekontor, og alle bortsett fra ett intervju ble derfor gjennomført digitalt via videokonferanse i Microsoft Teams. Fordeler og ulemper ved dette vil bli diskutert i et senere avsnitt. Hvert intervju tok 30–45 minutter. Jeg brukte appen «Diktafon» fra UiO, en løsning som gjorde at jeg kunne ta opp lyd fra min telefon og sende opptakene til sikker lagring. I tillegg ba jeg om tillatelse fra informantene til å gjøre opptak av Teams-møtene for å ha en backup.

Intervjuene forløp etter planen, og i de fleste tilfellene holdt vi oss ganske nært opp til intervjuguiden. Alle informantene var uttalt positive til undersøkelsen, og både faglig og personlig interessert i temaet. Det oppsto derfor ingen problemer eller ubehagelige situasjoner under intervjuene.

7.7. Etterarbeid

7.7.1. Transkripsjon

Opptakene av intervjuene ble transkribert, det vil si nedtegnet fra lyd til skrift. Det er ønskelig å transkribere intervjuer i sin helhet, både for å lette analyse og tolkning for forskeren selv, men også fordi det gjør forskningsdataene lettere å kontrollere for andre (Jacobsen 2015 s. 202). Transkripsjon kan beskrives som en fortolkningsprosess, der talespråk skal oversettes til skriftlig tekst. Fordi et intervju er et sosialt samspill, kan man miste mye av konteksten når intervjuet omgjøres til skriftlig form (Kvale og Brinkmann 2015 s. 204). I mitt tilfelle ble intervjuene gjennomført digitalt. Dette gjør at mye av interaksjonen mellom intervjuer og intervjuobjekt, som kroppsspråk og uformell prat, allerede mangler. Således vil man nok miste mindre informasjon ved transkripsjon av digitale intervjuer enn man ville gjort ved fysiske intervjuer. Allikevel er det viktig å ha i bakhodet at transkripsjoner alltid vil innebære abstraherte og svekkede gjengivelser av de faktiske samtalene (Kvale og Brinkmann 2015 s. 205).

Transkripsjon er tidkrevende, men det finnes dataverktøy som kan gjøre prosessen lettere. Jeg benyttet meg av programmet Trint, som er en nettbasert løsning.¹⁷ Her blir lydfilen omgjort til tekst automatisk. Dette kan høres lettvis ut, men teksten man sitter igjen med er på ingen måte klar til bruk. Avhengig av dialekter og hvor tydelig de forskjellige personene har snakket, kan man få fullt forståelige setninger eller en helt absurd tekst. I alle tilfeller må man bruke en god del tid på å redigere intervjuene. Her blir man stilt overfor noen valg; skal man transkribere direkte, med alle lyder, gjentakelser og avbrutte setninger, eller skal man gjøre om til et klart og tydelig språk? Her er det både praktiske og etiske avveininger som bør gjøres (Kvale og Brinkmann 2015 s. 208, s. 213).

Jeg valgte å redigere de transkriberte intervjuene til et tydelig, men allikevel muntlig språk som ligger ganske nært opp til det som faktisk ble sagt. Jeg har fjernet lyder som

¹⁷ <https://trint.com>

«eh» og «øh», og jeg har også fjernet påbegynte, men ikke avsluttede setninger der personen åpenbart ombestemte seg underveis for hva hun ville si. Dette grepet har jeg gjort for å gjøre teksten tydeligere og lettere å lese. Jeg har også gjort det på bakgrunn av at personene er intervjuet i kraft av sin stilling i kommunen og som fagpersoner med interessant informasjon. Det er ikke viktig i denne sammenhengen hvilken talestil de har eller hvordan de fremstår som personer. Noen mennesker uttrykker seg naturlig klart og tydelig, mens andre leter etter ord, ombestemmer seg og har flere fyllord og pauser. Å transkribere på en slik måte at dette blir veldig tydelig, kan virke forstyrrende for innholdet i intervjuet, og til en viss grad også være uetisk (Kvale og Brinkmann 2015 s. 214).

7.8. Anonymisering og behandling av persondata

Fordi jeg skulle innhente persondata, var intervjuundersøkelsen søknadspliktig til Norsk senter for forskningsdata (NSD). Meldeskjema ble sendt 1.11.21 og godkjent 11.11.21. (vedlegg 1). Opptak og transkripsjoner ble lagret i tråd med USNs retningslinjer. Godkjennelsen fra NSD var bl.a. basert på at alle personopplysninger skulle anonymiseres. For å sikre anonymisering av intervjuobjektene, måtte også kommunene der de er ansatt anonymiseres. Dette fordi kultursektoren er liten, og den intervjuede i de fleste tilfeller var den eneste ansatte med offentlig kunst som ansvarsområde. Kommunene er derfor omtalt kun utfra størrelse, fordi beliggenhet ville kunne virke identifiserende og heller ikke er viktig for undersøkelsens resultater. Alle informantene er omtalt som «hun». Anonymiseringen ble gjort under redigering av transkripsjonene. Sammendrag og videre analyse er derfor gjort på bakgrunn av anonymiserte tekster.

7.9. Respondentvalidering

Etter transkripsjon foretok jeg en meningsfortetting av informantenes uttalelser. Dette vil bli omtalt i analysekapittelet. Basert på meningsfortettingen ble det skrevet en oppsummerende tekst om hver case. Denne teksten sendte jeg til informantene med forespørsel om kommentarer og evt. endringer. Dette gjorde jeg for å rette opp mulige faktafeil og misforståelser, samt gi dem mulighet til å utdype eller legge til noe som de kunne ha glemt å nevne under intervjuet. Dette kalles *respondentvalidering*, og stiller

relativt store krav til deltakerne ved at de må sette seg inn i den tilsendte teksten og ta seg tid til å gi tilbakemeldinger (Jacobsen 2015 s. 233). Fordi jeg hadde relativt få informanter, og fordi dette var personer som hadde gitt tydelig uttrykk for interesse for undersøkelsen, mente jeg at dette var gjennomførbart.

Resultatet var at to av informantene gjorde mindre endringer i den tilsendte teksten, mens resten valgte å la teksten stå som den var. Ingen av informantene hadde store innvendinger eller oppga å føle seg misforstått.

Jeg ønsket så korrekte og gjennomtenkte svar på mine spørsmål som mulig, og med kombinasjonen av å sende ut intervjuguiden på forhånd, og å gi mulighet for endringer i etterkant, mener jeg at jeg har lagt til rette for gyldig resultater (se forøvrig kapittel 8.5.1.).

7.10. Refleksjoner rundt praktiske og etiske utfordringer

7.10.1. Min rolle som intervjuer

Kvale og Brinkmann omtaler den som utfører intervjuene som et forskningsinstrument, og de presenterer en liste på 10 punkter med kvalifikasjonskriterier for intervjueren (Kvale og Brinkmann 2018 s. 195). Det sier seg selv at det kan være vanskelig for en relativt uerfaren forsker å oppfylle alle disse kriteriene, og man må bare håpe at resultatet kan bli brukbart allikevel. Det første, og kanskje viktigste, kriteriet er å være kunnskapsrik. Intervjueren må kunne nok om det aktuelle temaet til å stille gode spørsmål og føre en opplyst samtale, men må ikke briljere med kunnskapen sin (Kvale og Brinkmann 2018 s. 195).

Jeg opplevde dette som et dilemma i min undersøkelse. På den ene siden ønsket jeg å formidle at jeg hadde en del forkunnskaper, slik at informantene kunne dele informasjon på sitt eget faglige nivå. På den andre siden ønsket jeg ikke at min egen faglige bakgrunn skulle påvirke deres svar. Jeg er utdannet og jobber som konservator, og mitt fagfelt er bevaring av kunst. Jeg har også jobbet mye med registrering av kunst tilhørende stat og kommune. Erfaringsmessig oppfattes en konservator ofte som en talsperson for det fysiske kunstverket. Andre som jobber med kunst kan komme i en

forsvarsposisjon dersom de vet at vedlikeholdet er mangelfullt, noe som er en svært vanlig problemstilling i kommunene. Jeg valgte derfor ikke å fortelle noe om min egen bakgrunn i forkant av intervjuene. Dette kunne virke noe kunstig, men her ble jeg hjulpet av at intervjuene ble gjennomført digitalt. I løpet av intervjuene var jeg også svært bevisst på ikke å trekke inn egne erfaringer, og når en del av informantene la stor vekt på praktiske forhold og vedlikehold, var det ikke påvirket av min yrkesbakgrunn.

Kvale og Brinkmann skriver at en intervjusituasjon er en asymmetrisk maktrelasjon der intervjueren som regel er den sterkeste parten (Kvale og Brinkmann 2018 s. 110). Dette opplevde jeg ikke i mine intervjuer, snarere tvert i mot. Jeg intervjuet erfarne fagpersoner om forhold de kan mye om, og etterstrebet en ydmyk holdning i all min kontakt med dem. Jeg kan allikevel ikke utelukke at de selv opplevde relasjonen som asymmetrisk og at det til en viss grad farget deres uttalelser.

7.10.2. Intervjuer i pandemiens tid

Som nevnt hadde jeg opprinnelig planlagt å gjennomføre intervjuene som fysiske møter, men dette måtte jeg gå bort fra grunnet gjeldende koronarestriksjoner. Dette hadde både fordeler og ulemper. På den positive siden kunne utvalget av kommuner gjøres helt tilfeldig uten tanke på reisetider og utgifter. Intervjuene tok langt mindre tid for meg enn om jeg skulle ha satt av hele dager til reise, og det var sannsynligvis mer praktisk også for informantene, som slapp å booke møterom og forflytte seg. Både informantene og jeg selv befant oss på «hjemmebane», bokstavelig talt, men hvor komfortabel man er med digitale møter varierer nok fra person til person. Etter nesten to år med pandemi var det imidlertid en kjent situasjon for alle involverte, og alt det tekniske fungerte uten problemer.

Ulempene var at jeg gikk glipp av tilleggsinformasjon som jeg kunne ha fått gjennom f.eks. befaring av kunstverk, fysiske arkivsøk og uformelle samtaler over en kopp kaffe. Altså gjorde den digitale gjennomføringen at undersøkelsen fikk noe mindre preg av casestudie enn opprinnelig tenkt.

8. Analyse

I dette kapitlet vil jeg først presentere mine valgte analysemetoder, meningsfortetting og narrativ analyse, og diskutere hvorfor jeg mener at disse er egnet for mine data.

Analysekapitlet er en direkte fortsettelse av forrige kapittel om metode, og man kan si at analysen starter allerede under intervjuet, eller i det minste under transkripsjon av intervjudata. Imidlertid har både Jacobsen (2015) og Kvale og Brinkmann (2018) i sine bøker valgt å skille ut analysemetode som eget kapittel, og jeg følger dem i dette grepet.

Etter at metodene er beskrevet vil jeg presentere funnene i hver enkelt case. Til slutt vil jeg foreta en oppsummerende analyse på tvers av casene, og vurdere resultatenes gyldighet og pålitelighet. Teoretisk grunnlag for metodene vil bli presentert underveis i teksten.

8.1. Meningsfortetting

Når intervjuene man har gjennomført er blitt transkribert, sitter man igjen med en ganske omfattende tekst, og det videre arbeidet er å regne som en tekstanalyse. For å få en oversikt over innholdet, må man forenkle og strukturere teksten (Jacobsen 2015 s. 197). Det er mange måter å gjøre dette på, jeg har i min undersøkelse valgt å starte med en meningsfortetting. Dette innebærer en forkortelse av informantenes uttalelser til korte formuleringer der innholdet i utsagnet presiseres (Kvale og Brinkmann 2018 s. 232). Dette innebærer en hovedtanke om at det er *hva* informanten sa som er av betydning, ikke *hvordan* det ble sagt, og er altså basert på fenomenologisk metode som beskrevet i kapittel 7. Her er det viktig at man som utgangspunkt har en rikholdig og nyansert beskrivelse av fenomenene som skal undersøkes (Kvale og Brinkmann 2018 s. 233). Jeg mener at mine intervjuer oppfyller dette kravet, i det informantene ble oppfordret til å snakke fritt og beskrivende om kommunenes arbeid med offentlig kunst.

Jeg gjennomførte meningsfortettingen basert på spørsmålene i min intervjuguide, og satte opp et skjema som vist med eksempelet under:

<p>Hvilke utfordringer har kommunen i arbeidet med kunst, er det noe du gjerne skulle ha endret?</p>	<p>Vedlikehold. Dette er en nødvendighet.</p> <p>Forferdelig ubehagelig hvis kunst blir stående og ikke oppfylle sin funksjon pga. manglende vedlikehold.</p> <p>Viktig å være oppmerksom på at noen kunstverk har en iboende begrenset levetid.</p> <p>Utfordringer med å involvere publikum, formidling. Vanskelig å få penger.</p> <p>Opplever at kunsten blir stående igjen «alene» uten formidling.</p>
--	--

Her har jeg forsøkt å gjengi det viktigste innholdet i informantens svar i stikkordsform. Gjennom dette arbeidet ble informantens meninger tydeligere for meg enn da jeg leste den transkriberte intervjueteksten. Det er imidlertid viktig å huske at denne kategoriseringen av utsagn er basert på min egen tolkning av informantens uttalelser.

8.2. Narrativ analyse

Etter at jeg hadde utført meningsfortetting av alle intervjuene, satt jeg igjen med en rekke korte og konsentrerte tekster. Basert på disse, kombinert med stadig tilbakevending til transkripsjonene, foretok jeg en narrativ analyse av intervjuene.

Narrativ eller fortellende analyse tar utgangspunkt i intervjuets form som én eller flere fortellinger fra informanten til forskeren, og «(e)n fortellende tilnærming til intervjuforskningen er med på å skape en enhetlig ramme rundt den opprinnelige intervjusituasjonen, analysen og den endelige rapporten.» (Kvale og Brinkmann 2018 s. 219).

Dette er etter min mening en naturlig og lettest måte å formidle informasjon på. De fleste mennesker vil intuitivt ordne sine utsagn som en form for fortelling i kronologisk rekkefølge, og mine intervju spørsmål innbød spesielt til dette. Slik fikk jeg gjennom intervjuene flere fortellinger fra informantene; eksempelvis én om prosessen rundt anskaffelse av kunst, én om et kunstverk de synes var spesielt vellykket, én om hvordan kommunen arbeider med formidling av kunst. I den narrative analysen har jeg konstruert en sammenhengende, men episodisk oppdelt tekst. Jeg har ikke brukt en jeg-person som forteller, fordi jeg mener at det ville ha gitt et for personlig uttrykk til en tekst som jo er min egen tolkning av hva som ble sagt.

Som argumenter mot en narrativ analyse, kan man hevde at ikke alle sider ved menneskelige erfaringer passer inn i sammenhengende fortellinger, men ofte vil være fragmenterte (Frosh 2007 i Kvale og Brinkmann 2018 s. 254). Det kan således være feil å presse en persons individuelle utsagn inn i en narrativ ramme. I mine intervjuer så jeg en del forskjeller i hvordan informantene svarte på de samme spørsmålene; noen uttalte seg i tydelige, sammenhengende fortellinger, mens andre hadde en mer springende stil preget av digresjoner, som allikevel formidlet et narrativ. Hadde formålet med intervjuene vært å formidle de enkelte informantenes personlighet, ville analysen ha måttet se helt annerledes ut. Jeg mener imidlertid at en narrativ analyse, holdt i min egen fortellerstemme gjennom alle tekstene, både er mer formålstjenlig og mer etisk i denne sammenhengen. Det er ikke individenes personlige stemme som er viktig her, men innholdet i det de har fortalt. Jeg er imidlertid åpen for at det kan være delte meninger om dette standpunktet, og en alternativ analyse av intervjuene med mer vekt på personlige forhold kunne ha vært interessant.

8.3. Presentasjon av casestudier

I det følgende vil jeg presentere funnene jeg har gjort, inkludert analysene av de syv intervjuene jeg har gjennomført. Tekstene er organisert slik at informasjon som er innhentet på annen måte enn gjennom intervju, kommer i første avsnitt. Dette dreier seg om korte beskrivelser av kommunene og hvilken informasjon som er allment tilgjengelig om deres arbeid med offentlig kunst. Videre følger informantenes redegjørelse for hvordan kommunens prosesser fungerer og hva som legges vekt på.

Dette er fulgt av informantenes fortelling om utfordringer i eget arbeid og i forholdet til andre aktører. Til slutt følger informantenes egne tanker om hvilken rolle kunsten spiller i samfunnet.

8.3.1. Case 1: «Kunst for kunstens skyld»

Case 1 er en stor kommune med omtrent 70.000 innbyggere. Informanten jobber som rådgiver i kulturavdelingen, og er den eneste i kommunen som jobber direkte med offentlig kunst. Hun anslår at hun bruker omtrent 50% av sin arbeidstid på det, men dette er ikke formalisert i noen stillingsbeskrivelse.

Kommunen har faste, vedtatte retningslinjer for anskaffelse av kunst til offentlige bygg og uterom. Disse er tilgjengelige via kommunens nettsider. En viss prosentandel av investeringsbudsjettet til kommunen settes av til kunst. Dette gjøres i økonomiplanen, som er for en fireårsperiode. Alle nybygg og bygg som skal rehabiliteres utløser midler til kunst. Utsmykkingsutvalget i kommunen får oversikt over disse midlene, og fordeler dem på de prosjektene som skal gjennomføres. Det forankres politisk ved at utsmykkingsutvalgets handlingsplan, med budsjett, blir presentert for utvalg for kultur, næring og innovasjon. Til slutt blir den behandlet av kommunestyret. Handlingsplanen følger den fireårige økonomiplanen, så det er mange prosjekter som behandles samtidig. Gjennomsnittlig har kommunen fem kunstprosjekter gående samtidig. Det er altså slik at alle midlene som utløses, går inn i en pott som fordeles. Hvert bygg får ikke nødvendigvis «sin egen» prosentandel. Barnehager og skoler har førsteprioritet.

For hvert prosjekt som skal gjennomføres, dannes det en kunstgruppe. Denne gruppen består av byggeprosjektleder, representant for arkitekt, kunstkonsulent og en eller to brukerrepresentanter, i tillegg til rådgiveren fra kommunen (informanten). Hun fungerer som koordinator for gruppen, og har uttalerett, men ikke stemmerett. Kunstkonsulenten er rekruttert gjennom kunstsenteret i regionen.

Når kunstgruppen skal finne frem til en kunstner, lages det først en kunstplan for prosjektet. Denne inneholder informasjon om bygget, planlagt plassering av kunstverket og evt. andre ønsker. Kunstkonsulenten finner frem til ca. ti kunstnere som blir presentert for gruppen. Gruppen velger ut tre, som går videre til en konkurranse. I de fleste tilfeller legges det opp til stedsspesifikk kunst, men det hender også at det kjøpes inn ferdig kunst. Dette går gjennom det samme prosessen.

Som hovedregel er det minst én lokal kunstner blant de ti første som presenteres. Kulturavdelingen har som «et lite prinsipp» å bruke lokale kunstnere der det er mulig, for å støtte opp under dem. Men valg av kunstverk går foran ønske om lokal tilhørighet; noen ganger er det ingen lokale kunstnere som kan tilby det som gruppen ønsker.

På spørsmål om hva kunstgruppen legger vekt på ved valg av kunstprosjekt, svarer informanten at det nesten er vanskelig å beskrive med ord, det er så forskjellig fra prosjekt til prosjekt. Hun legger stor vekt på at det kunstneriske uttrykket er det viktigste, men hun har selv også ansvar for vedlikehold, og føler et ansvar for at prosjektet skal være realistisk med tanke på materialbruk.

Når det gjelder brukermedvirkning i valg av kunstprosjekt, er dette viktig, men det går mye på å innhente informasjon fra brukerne. Det er også viktig at de er delaktige, fordi de da vil sette mer pris på det ferdige kunstverket. Men den kunstneriske friheten er fortsatt viktigst:

«Kunstverket er ikke et bestillingsverk, det er ikke sånn at "Vi vil ha grønt fordi det passer så godt med den fargen", det går liksom ikke. Selv om de kommer med mange innspill, så kan kunstneren tolke det på en helt totalt annet måte. Så det rent kunstfaglige har jo ikke de så mye mulighet til å ... ja, bestemme, da, kan du si».

At kunstgruppen eller brukerrepresentantene kan ha tanker om kunstens tematikk, er komplisert. På den ene siden må kunstgruppen presentere brukerstedet og legge en del føringer for plassering o.l., men kunstneren står fritt med tanke på å forholde seg til denne informasjonen. Kunstverket er et fritt åndsverk, ikke et bestillingsverk.

Kommunen har ingen rutiner for å få tilbakemelding fra brukerne om kunsten de plasserer ut. Informanten opplever at tilbakemeldingene de allikevel får, ofte er negative. Folk sier ifra hvis de føler ubehag ved et kunstverk og ønsker at det skal flyttes. Hvis et kunstverk må flyttes grunnet renovering, f.eks., hører de også ofte fra publikum. Det er tydelig at folk følger med og at kunsten blir satt pris på når det kommer til stykket.

Informantens egne tanker om kommunens arbeid med offentlig kunst

«Jeg synes jo at det er en fantastisk ordning! Jeg tenker jo ofte på det at, tenk at vi har en sånn ordning i de fleste kommunene i Norge, eller i hvert fall i veldig mange. Og i staten er det jo lovbestemt at det skal være kunst i tilknytning til statlige bygg. For en luksus det er».

Det er vanskelig å nevne ett spesielt vellykket kunstverk. Alle prosjektene er så ulike selv om de har de samme rammene. Det blir ofte blir vellykket når de som sitter i kunstgruppen tør å tenke «utenfor boksen», tør å satse på unge, mindre etablerte kunstnere og mindre «snille» kunstverk. Kunsten må også kle brukerstedet, og være spennende og inspirerende og skape verdi til stedet.

En utfordring i informantens arbeid er personalkapasitet. Hun skulle gjerne ha hatt en full stilling til å jobbe med kunst, og gjerne også noen å samarbeide med i kommunen. Det er en ensom jobb. Hun følger med på KORO, og har god hjelp av deres rammeverk, men opplever at de er mest til stede for kunstnerne og mindre interessert i kontakt med kommuner.

Skiftende politisk lederskap i kommunen blir også en utfordring. Det kommer nye folk inn i kunstutvalget som ikke har kjennskap til temaet, og som kan ha ideer som er lite forenlige med utvalgets arbeid. Dette fører til at ting stopper litt opp og man mister kontinuiteten. Man merker ikke nødvendigvis partitilhørigheten, det er mer personavhengig. Den nasjonale kulturpolitikken får liten innvirkning siden kommunen allerede har sine retningslinjer, men de legger seg tett opp til KORO og følger med på signaler derfra.

Når det gjelder rollen som kunst i offentlig rom kan spille i samfunnet, har informanten mange refleksjoner rundt dette, og er kunnskapsrik og tydelig opptatt av dette temaet. Hun reflekterer over kunstens offentlige rolle helt fra oldtiden, gjennom det gamle Egypt og antikken og frem til våre dager. Å ha visuelle elementer synlige rundt seg har alltid vært viktig. Mye av det som vi har rundt oss i dag, er fra tidligere tider; skulpturer og monumenter fra samfunn som vi ikke kjenner så godt, men de påvirker oss likevel.

Tradisjonelt har kunsten vært knyttet til bygg som har vært markører for makt og viktighet, men dette har forandret seg. Nå ser vi at sosiale kunstprosjekter noen steder er blitt veldig populære. Det handler om at man skal samhandle, skape et fellesskap og få innsikt i sine omgivelser. Kanskje slik kunst kan hjelpe de som strever med ensomhet og utenforskap.

Kunst i offentlig rom har jo også en demokratiserende effekt. Den er tilgjengelig for alle uansett størrelse på lommeboken eller hvor du kommer fra. Den er også basert på et ønske om at folk skal ha kunstverk i sin nærhet for å lære mer om kunst og forstå verdien av det, og at folk skal ha glede av det og trives der de bor.

Ikke minst har jo kunsten en stor verdi i seg selv. Den gir mulighet for refleksjon og forståelse av samfunnet, og for å uttrykke seg.

Når det gjelder sysselsetting av kunstnere, er dette en svært viktig del av systemet for kunst i offentlig rom, og det jo er bakgrunnen for at ordningen ble opprettet i utgangspunktet. Sysselsetting er ikke et uttalt mål i kommunens retningslinjer, men det er ofte et diskusjonstema i kunstgruppene. Det er utrolig viktig at det er mulig å leve av å være kunstner. Noen ganger kan man få inntrykk av at kunstnerne tilpasser seg, lager «snille» ting for ikke å gå glipp av inntekt. Det mener informanten er helt fryktelig, det går ikke an.

Det som er viktig å fremheve når det gjelder kunst i offentlig rom, er at det må være kunst for kunstens skyld. Hvis du egentlig har et ønske om et klatrestativ, så må du kjøpe det. Kunsten skal ikke ha en dobbel rolle som både lekestativ og kunst: *«kunst skal være kunst. Og den har sin egen verdi i seg selv. Ja, det er enormt viktig synes jeg.»*

8.3.2. Case 2: Brukermedvirkning og inkludering

Case 2 er en mellomstor kommune med i overkant av 30.000 innbyggere. Informanten er rådgiver i kultursjefens stab, innenfor kultur og frivillighet. Hun anslår at hun bruker

15–20% av sin arbeidstid på offentlig kunst på årsbasis, men dette er ikke formalisert i stillingsbeskrivelsen. Kommunen har ikke et fast regelverk for anskaffelse av kunst, men de har et system som er innarbeidet og som fungerer.

Midler til anskaffelse av kunst avsettes i forbindelse med nybygg og rehabilitering av kommunale bygg. Da settes det av en fast prosent av budsjettet. Utover dette finnes det ingen midler til kjøp av kunst. Hele byggeprosjektet er oppe til politisk behandling der budsjettet godkjennes, men kunstprosjektet behandles ikke separat. Midlene som avsettes følger det spesifikke prosjektet. Det blir nedsatt et kunstutvalg for hvert byggeprosjekt. I dette utvalget sitter en representant for byggherren, gjerne en prosjektleder fra kommunen. Videre er det med en politisk representant, en brukerrepresentant og en fra arkitektkontoret, i tillegg til en kunstkonsulent som engasjeres fra det regionale kunstsenteret. Informanten sitter som sekretær i utvalget.

Hvordan utvalget velger kunster, varierer litt. I forrige prosjekt lyste de ut et oppdrag og intervjuet flere kunstnere før de endte opp med ett team og en enkeltkunstner. Kommunen har et veldig godt samarbeid med det regionale kunstsenteret, som er et ressurscenter og et kompetansesenter. De bruker dem mye med tanke på kompetanse og nettverk.

Når utvalget skal velge hvilket kunstprosjekt de vil satse på, tar de utgangspunkt i bygget og bruksområdet; hva bygget trenger og hva det evt. har fra før. De tar hensyn til ønsker fra brukerne og til størrelsen på budsjettet. Noen ganger legges det en del føringer for kunstprosjektet, andre ganger er det helt åpent. Som regel legges det opp til stedsspesifikk kunst, men det hender også at det kjøpes inn ferdig kunst. De har et ønske om å bruke lokale kunstnere, men dette er ikke formulert noe sted. Kunstkonsulentene er gjerne også lokale, og kan være kunstnere selv, så det blir brukt en del lokale krefter.

Praktiske forhold og materialbruk vektlegges stadig mer. Kunstverket bør være robust og aller helst nærmest vedlikeholdsfritt. De har gjort seg noen erfaringer med kunst som ikke har egnet seg for brukerstedet, og med tekniske installasjoner som gir en del

utfordringer, så de prøver å holde seg unna slike ting. En steinskulptur er mer varig enn en lysinstallasjon.

Informanten beskriver et nylig gjennomført kunstprosjekt ved en skole. Her var det et ønske om gjenbruk, både av materialer og av historikk fra stedet. Kommunen legger stor vekt på brukermedvirkning, og elevrådsrepresentanter var med i kunstutvalget. Det ble lagt stor vekt på at kunstverket skulle være tilgjengelig for en elevgruppe der mange har spesielle behov. Kunstverket skulle tåle barnelek og klatring, det skulle gi noe til brukerne. Dette kunstverket ble veldig vellykket i informantens øyne, fordi de fikk med to viktige kriterier; gjenbruk og tilgjengelighet. Hun beskriver et kunstverk som er på barnas premisser:

«Vi brukte lang tid på å komme fram til det prosjektet og å komme fram til riktig plassering. Men både skolen og kunstneren og kunstutvalget ble veldig godt fornøyd med det kunstverket.» ... «det innbyr veldig til utforskning og lek og til å bli kjent på skolen».

Informantens egne tanker om kommunens arbeid med offentlig kunst

De største utfordringene går uten tvil på vedlikehold, særlig i et langsiktig perspektiv. Kommunen har fått laget et digitalt register, og har god oversikt over kunsten sin, men de skulle gjerne ha hatt en større pott til vedlikehold av kunst. Det er en utfordring at brukerstedene ikke har råd til å følge opp det forvaltningsansvaret som de har, og noen ganger heller ikke respekterer kunstverkene. Da kunstregistreringen ble gjennomført, oppdaget kommunen at det var kunstverk som rett og slett var borte, og som var blitt kastet. Etterpå sendte de ut informasjon til brukerstedene om at alle skader skal meldes inn.

Informanten føler et ansvar for at kunsten skal respekteres:

«Jeg blir litt sånn «kunstpoliti», jeg går og passer litt på at det ikke plutselig står en plante foran kunsten eller at noen plasserer et skap der ... og det skjer hele tida».

Informanten opplever ikke at politikerne legger føringer for kunstutvalgenes arbeid, og partipolitikk har ingen påvirkning hverken lokalt eller nasjonalt. Når det gjelder den nasjonale kulturpolitikken, forholder de seg til KORO, men kun for praktiske ting som

avtaleverk, o.l.. De har også god kontakt med kunstsenteret i regionen, og får gode råd av dem. Hun opplever offentlig kunst som et veldig ryddig og regulert landskap å jobbe innenfor. Det vil alltid være delte meninger om pengebruk på kunst og kultur. Kommunen har presset økonomi, men det er allikevel et ønske fra ledelsen om å satse på kultur og kunst og frivillighet.

Informanten mener at kunst er viktig i samfunnet, og at de som kommune har et ansvar for utsmykking av offentlige rom. Hun legger svært stor vekt på brukermedvirkning, og nevner mange prosjekter der kommunen har lagt til rette for at innbyggerne kan være med og skape kunst. Noen av prosjektene har vært ledet av en kunstner som er blitt engasjert av kommunen, andre er i regi av kulturavdelingen og mer rettet mot barn og unge.

«Spesielt nå i koronatiden har vi jobbet mye med det offentlige rom og det vi kan gjøre, og det å samle folk ute og lage opplevelser som er lavterskel og gratis og som alle kan delta på».

Kommunen satser mye på byutvikling, og informanten ser kunsten i lys av dette. Kunst kan få folk til å bli enda mer glade i byen sin, bruke byen, få nye opplevelser og kanskje til og med bli litt provosert, for kunsten kan jo ikke likes av alle.

Når det gjelder sysselsetting av kunstnere, har kulturavdelingen en policy som gjelder dette, særlig for lokale kunstnere. De ønsker at byen skal fremstå som attraktiv for kunstnere, og legger til rette økonomisk for dette, bl.a. gjennom grunnfinansiering av et par store aktører. Slik jeg forstår informanten, handler dette mer om byutvikling og det å skape en attraktiv region, enn å sysselsette kunstnere for kunstens skyld. Det kommer tydelig frem gjennom mange gode eksempler at kommunen jobber aktivt med kunst, og har et stort engasjement for å skape positive opplevelser for innbyggerne.

8.3.3. Case 3: Forankring og formidling

Kommunen i case 3 er en stor bykommune med omtrent 80.000 innbyggere.

Informanten er konsulent i kommunens kulturetat, og anslår at hun bruker omtrent

75% av sin arbeidstid på kunst. Dette inkluderer dog ikke kun offentlig kunst, men også oppfølging av noen andre sider ved kommunens kunstpolitikk. Kommunen har tydelige, politisk vedtatte retningslinjer for anskaffelse av kunst til offentlige bygg og uterom. Disse er tilgjengelige via kommunens nettside.

Avsetningen til kunst beregnes som 1–2%, avhengig av byggets representativitet. Avsetningen beregnes av entreprisekostnad inkl. MVA i Norsk Standard (NS3453). Avsetning til plasser, torg, kaier, grøntanlegg og friområder beregnes som 1–2% av brutto investeringsramme for prosjektet. Midlene settes av gjennom en økonomisk modell hvor andelen til kunst automatisk legges på, og når budsjettet blir vedtatt politisk, blir midlene overført til kulturetaten. Dersom beløpet er under Kr 200.000 kan kulturetaten ta ansvar direkte gjennom en innkjøpskomité. For større summer skal kulturetaten nedsette en kunstkomité. I komiteen sitter en politiker fra kulturutvalget, en brukerrepresentant, prosjektleder for bygget, arkitekt, samt konsulent fra kulturetaten (informanten) som sekretær. Det blir også engasjert en eller to kunstkonsulenter via det regionale kunstsenteret, avhengig av størrelsen på prosjektet. Politikeren er leder for komiteen og sitter i fire år. Dette sikrer en politisk forankring av ordningen.

Komiteen går gjennom tegningene til bygget og vurderer hvor det kan passe med kunst, og hva slags kunst som er aktuell. Er det et mindre prosjekt, kan komiteen invitere f.eks. tre kunstnere til å komme med skisseforslag, eller det er mulig å gå til direkte anskaffelse. For store prosjekter kan de utlyse en åpen konkurranse, da kan de få 40–50 forslag. Når komiteen skal velge blant innkomne forslag, legger de vekt på tematikk, plassering, materialbruk og vedlikehold. De prøver å være tidlig ute slik at de kan samarbeide med entreprenøren hvis det skal legges inn vann, strøm e.l. I tillegg er de ute etter en «wow-faktor», noe som er nytenkende og som de tror vil bli fint. Brukernes ønsker og behov blir også vektlagt. Som informanten sier:

«Vi hører vel egentlig på alle sammen. For de fleste har noe å bidra med som er i komiteen.»

De prøver å velge kunst som passer alle samfunnslag og aldersgrupper, og er et lavterskeltilbud. Allikevel ønsker de også at kunsten skal gi noen utfordringer, det skal ikke være «elg i solnedgang».

Lokal tilknytning hos kunstnerne blir ikke vektlagt, det viktigste er å få det beste kunstprosjektet. Kommunen har andre virkemidler som støtter lokale kunstnere, som stipender og innkjøpsordning.

Informantens egne tanker om kommunens arbeid med offentlig kunst

Når informanten beskriver et kunstverk hun synes er spesielt vellykket, handler det om et verk utendørs på en skole. Hun beskriver det som vakkert, det vekker oppsikt og undring. Det er også et pedagogisk opplegg knyttet til verket som skolen kan benytte seg av, slik at verket kan knyttes til læring. Kommunen har ikke faste rutiner for å få tilbakemelding etter utplassering av kunst, men de snakker med brukerrepresentantene. Som regel får de gode tilbakemeldinger.

Informanten ser ingen store utfordringer i kommunens arbeid med offentlig kunst. Det kan oppstå kryssende interesser av praktisk art, særlig ved utplassering av kunst i parker o.l., men systemet fungerer bra. Det er også viktig å vedlikeholde kunsten; dårlig vedlikeholdt kunst kan slå veldig negativt ut. Kommunen har et vedlikeholdsbudsjett, og gjennomfører jevnlig befaringer.

Det er ikke vanskelig å argumentere for bruk av penger på kunst, selv om kommunen ikke er rik. De har et godt og innarbeidet system som det ikke har vært snakk om å kutte i, og det er stor forståelse i kommunen for bruk av penger på kunst. Det er bred politisk enighet i kommunen om at kunst i offentlig rom er viktig, og det legges ingen føringer for komiteens arbeid. Når det gjelder den nasjonale kulturpolitikken, følger de med på KORO, Kulturrådet og de støtteordningene som finnes der. Ut over dette har den nasjonale kulturpolitikken liten innvirkning.

Når det gjelder den offentlige kunstens rolle i samfunnet, trekker informanten frem at kunst kan være en del av byutvikling og stedsutvikling. Den kan bidra til identitetsfølelse

og stolthet over hjembyen. Den kan gi undring, og tilby en dannelsesreise gjennom at folk som i utgangspunktet ikke er opptatt av kunst kan blir «trigget» av et kunstverk. Det er viktig at kommunens kunst kommer befolkningen til gode. Formidling av kunsten skal være et lavterskeltilbud, slik at folk kan få øynene opp for og lære av kunsten.

Kommunen jobber mye med formidling og med og å få kunsten ut der folk er, i helt konkret forstand. De tilbyr kunstvandring og utlånsordning for kunst, og opplever stor interesse for dette. De setter av penger til formidling av kunstprosjektene sine, og publiserer jevnlig på kommunens nettsider.

Sysselsetting av kunstnere er viktig for å trekke kunstnere til byen. Man vil gjerne at kunstnere skal etablere seg her, og har opprettet et arbeidsstipend for bosatte kunstnere. De har også en egen innkjøpsordning for lokale kunstnere. Det å ha et rikt kunstnerliv sees på som en måte å gjøre byen attraktiv på.

Informanten fremhever viktigheten av formell forankring i kommunen og et helhetlig opplegg rundt anskaffelse av kunst og mottak av gaver. Dette må ikke overlates til tilfeldighetene, men vurderes på faglig grunnlag. Til slutt kan informanten slå fast at å arbeide med kunst er morsomt og givende!

8.3.4. Case 4: Strategisk arbeid med høy kvalitet som mål.

Case 4 er en stor bykommune som i 2020 ble sammenslått med to mindre kommuner, og er den største kommunen som er med i undersøkelsen. Informanten er kulturrådgiver og sitter i kulturdirektørens stab. Hun anslår at hun bruker omtrent 60–70% av arbeidstiden sin på offentlig kunst. Kommunen har retningslinjer for anskaffelse av kunst til offentlige rom, og disse ligger tilgjengelige på kommunens nettside. Retningslinjene gjelder både anskaffelse, mottak av gaver og temporære utstillinger i offentlige rom i kommunen.

Midler til kunst blir avsatt med en prosentandel av kommunens investeringsbudsjett til et kunstfond. Dette kunstfondet har et eget styre som bestemmer hvilke prosjekter som skal få penger. Det er altså ikke slik at midlene følger et bestemt bygg eller prosjekt.

Skoler, barnehager, omsorgsboliger o.l. prioriteres når fondets styre skal fordele midler. Er summen som bevilges over Kr 250.000, skal det engasjeres en kunstfaglig prosjektleder. Er summen mindre, kan administrasjonen følge opp prosjektet, men det nedsettes alltid en kunstkomité. I denne komiteen sitter en kunstkonsulent rekruttert fra det regionale kunstsenteret som leder, samt én eller to brukerrepresentanter, arkitekt/landskapsarkitekt og en representant for byggherren. Informanten er som regel ikke med i kunstkomiteene.

Komiteen ved prosjektleder skriver en kunstplan som legges frem for fondsstyret. I kommunens retningslinjer står det at kravet til kunstnerisk kvalitet er et overordnet hensyn, og nyskapende kunst bør vektlegges. Kunsten skal tilpasses stedets karakterer og funksjon, det skal tas hensyn til brukernes interesser og det skal være en rimelig fordeling mellom kunstarter representert i kommunen.

Informanten forteller at materialbruk og praktiske forhold er blitt tillagt større vekt i det siste, og man ser det i forhold til kunstverkets plassering. Brukernes ønsker vektlegges i varierende grad fra prosjekt til prosjekt. Å være med i en kunstkomité kan være en uvant setting for dem, men prosjektlederen skal legge til rette for brukermedvirkning. Det er samtidig viktig at kunstneren har fritt spillerom. Hun beskriver et spesielt vellykket kunstprosjekt der formålet bl.a. var å samle den nye storkommunen etter sammenslåing. Resultatet ble et fantastisk kunstverk, som også skapte mye debatt, men som hadde et preg som den nye, sammenslåtte kommunen satte på det.

Informanten opplever ikke at politikerne legger føringer for arbeidet med kunst i offentlig rom, utover at de bestemmer prosentsatsen som settes av. Denne har ligget på et minimum de siste årene. Hun opplever at det kan være vanskelig å argumentere for verdien av kunst når det alltid er noen andre som trenger pengene mer. Det er vanskeligere å argumentere for samtidskunstprosjekter enn for vedlikehold av eldre, mer tradisjonell kunst. Dette kan henge sammen med et enormt etterslep på vedlikehold av eldre kunst, slik det er i mange kommuner. Det har vært noen debatter i kommunen der kunsten har kommet dårlig ut, og hun opplever at det er få politikere som kjemper for kunsten.

«... det er ofte stor aksept for å bruke penger på å ta vare på det gamle, men det er lite aksept for å skape nye kvaliteter, og det jo også en interessant problemstilling, da, tenker jeg, at vi er villig til å bruke masse penger på å ivareta en ... mann på en sokkel, mens et uttrykk eller et kunstverk som kan være samlende i vår egen tid, det er vanskelig å se verdien av.»

Når det gjelder den nasjonale kulturpolitikken, mener hun at den har en viss innvirkning på kommunens arbeid, og tenker da særlig på KORO. Hun kunne tenkt seg at KORO var litt mer til stede og litt tøffere når det gjelder å stå i sine avgjørelser. Negative saker knyttet til offentlig kunst, som f.eks. prosjekter som ikke blir noe av, reflekterer dårlig på hele feltet. Hun kunne tenkt seg litt mer drahjelp fra KORO.

Informanten mener at kunst i offentlig rom er ekstremt viktig, både for enkeltmennesket og for byen og kommunen. Hun beskriver som et eksempel ett kunstverk, som i utgangspunktet ble dårlig mottatt av publikum, men har vist seg å legge føringer for stedsutviklingen i en bydel og i stor grad skape identitetsfølelse hos beboerne. Det kan ofte være vanskelig å få folk til å være åpne og positive til nye kunstprosjekter, men når det kommer til stykket og kunsten blir utplassert, forstår folk det fort allikevel. Og hvis man prøver å flytte på ting eller gjøre endringer, får man ofte sterke reaksjoner. Så det er klart at kunsten fort blir en del av identiteten til innbyggerne.

Når det gjelder sysselsetting, har fylket en strategisk plan om å være blant de regionene i Norge med flest bosatte kunstnere. Dette oppfattes som et tydelig signal til kommunen om å jobbe i retning av dette målet. De planlegger også prosjekter der kunstnere brukes i andre oppgaver enn til å skape kunstverk, med bakgrunn i at kunstneriske prosesser kan gi nye kvaliteter til et byutviklingsprosjekt. Lokal sysselsetting er på agendaen utfra et regionsutviklingsperspektiv, men det bør ikke tenkes lokalt for enhver pris. Det å få et godt kunstverk er det viktigste, og da kan det ofte hjelpe med noen som ser ting utenfra.

8.3.5. Case 5: Respekt for kunsten er viktig.

Kommunen i case 5 er en mellomstor bykommune med omtrent 35.000 innbyggere. Informanten er ansatt som kulturkonsulent, og anslår at hun bruker omtrent 30% av arbeidstiden sin på kunst i offentlig rom. Kommunen har et politisk vedtak om at 1% av byggebudsjettet ved byggeprosjekter skal avsettes til kunst. Kulturavdelingen får beskjed når prosjekter blir vedtatt, og lager en politisk sak hvor rammene blir beskrevet. Denne blir sendt til det politiske fagutvalget som oppnevner en representant til et kunstutvalg. Midlene til kunst følger byggeprosjektet. I kunstutvalget sitter en politiker som representant for byggherren, en brukerrepresentant, arkitekt for bygget og en kunstkonsulent rekruttert via det regionale kunstsenteret. Informanten er sekretær i utvalget.

Valg av kunstner til et prosjekt gjøres ved at alle medlemmene i utvalget legger frem sine synspunkter på hva som er viktig og ønskelig. Kunstkonsulenten tar med seg disse innspillene og velger ut et antall kunstnere, f.eks. 10, som presenteres ved neste møte. På bakgrunn av dette kan utvalget finne frem til hva de ønsker å satse på. Utvalget kan arrangere åpen eller lukket konkurranse, eller direkte invitasjon. Her kan størrelsen på prosjektet spille inn for valg av form, men dette er ikke nødvendigvis avgjørende. Åpen konkurranse betegnes som dyrt og arbeidskrevende. Kunstutvalget tar stilling til valg av kunstner, deretter til et utkast eller en skisse til kunstverk. Kunstkonsulenten spiller en stor rolle, og må presentere et godt faglig grunnlag for komiteens arbeid.

Kunstutvalget legger vekt på brukernes ønsker eller behov, tilpasning til bygget og stedets identitet. De legger også ganske stor vekt på praktiske forhold og materialbruk. Basert på erfaring ønsker de seg kunstverk som er tilnærmet vedlikeholdsfrie, og som ikke innebærer sårbare tekniske installasjoner. De har ingen prinsipper eller retningslinjer om å bruke lokale kunstnere, men det oppfattes som positivt hvis noen lokale er med i prosessen. Tidligere brukte de mest lokale kunstkonsulenter, og det kunne bli litt tett. Nå bruker de både lokale og eksterne.

Informanten beskriver et kunstverk der en gymsal på en skole skulle utsmykkes. På grunn av spesielle omstendigheter var det mange krav som skulle oppfylles, og

informanten betegner derfor prosjektet som instrumentelt. Allikevel fikk man til en god prosess der elevene fikk komme med innspill som kunstneren tok med seg videre, og resultatet ble et godt kunstverk til tross for litt trange rammer. Hun nevner også et annet kunstverk som i sin tid var det dyreste som kommunen hadde gjennomført. Det var et ambisiøst prosjekt med utfordrende tekniske løsninger, og derfor litt «skummelt». Man fikk til et samarbeid mellom kunstner og byggprosjektleder tidlig i prosessen, og kunne derfor finne løsninger der det tekniske kunne legges til rette for kunsten. Det ble også gitt opplæring til de lokalt ansatte om hvordan installasjonen skulle driftes og vedlikeholdes. Samtidig hadde kunstverket en tematikk og en visuell utforming som var spesielt passende for brukergruppen, og det har blitt et vellykket kunstprosjekt.

Utfordringene som kommunen har i arbeidet med offentlig kunst, går mye på vedlikehold, men også på hvordan kunsten blir verdsatt. Det er viktig å tenke på at noen kunstverk har en iboende begrenset levetid, de er ikke ment for å vare evig. Det oppleves også som en utfordring at endringer i omgivelsene til kunstverket kan gjøre at det ikke får den respekten det fortjener, for eksempel hvis det viser seg at det må monteres et sikringsskap rett ved siden av et verk. Det kan være vanskelig å få forståelse for å bruke penger på vedlikehold av kunst når det settes opp mot andre utgifter. I politikken er det slik at ikke alle synes at kunst i offentlig rom er det viktigste å bruke penger på. De som jobber med dette føler at de må forsvare kunsten og vise til at den er en viktig del av livskvaliteten til oss alle. Hvis da kunstverk blir stående og forfalle og ikke lenger kan oppfylle sin hensikt, er det fryktelig ubehagelig. Når det er sagt, opplever informanten at de fleste politikerne er lydhøre og ydmyke, nesten i for stor grad, og ikke legger føringer for kunsten.

Når det gjelder den nasjonale kulturpolitikken, synes informanten at det er blitt vanskeligere å gå gjenklang hos KORO de siste årene. Det begynner å bli lenge siden kommunen fikk tilskudd til et prosjekt. De opplever at de har gode prosjekter og dyktige kunstkonsulenter, allikevel når de ikke opp. Sånn sett legger jo staten føringer gjennom hvilke prosjekter som får støtte, og hva slags kunst som prioriteres, og kommunen følger med på hva som vektlegges hos KORO og hos Kulturrådet.

Informanten mener at kunst i offentlig rom kan være med på å gi et sted identitet, og å gi innbyggerne en form for stolthet. Det er jo også en genial måte å få publikum til å møte kunst og kunstnere der de ferdes hver dag.

«... når vi gjennom årene nå har kunst i nesten alle barnehager, skoler, sykehjem, byrom ... så er jo den til stede sånn at de som ikke selv oppsøker gallerier og kunstinstitusjoner har det som en del av sitt dagligliv uansett, og det tenker jeg gir en verdi til alle innbyggerne.»

Informanten er klar over at kommunen gjennom sitt arbeid med offentlig kunst også bidrar til sysselsetting av kunstnere og kunstkonsulenter. Det var ikke årsaken til at politikerne vedtok ordningen, men det er noe som de som jobber innenfor feltet er oppmerksomme på.

Hun forteller om en film som en kunstner har laget om de som produserte verket hennes. Her ble det tydelig at det lå svært mye arbeid bak verket, og at det bidro til sysselsetting av håndverkere. Slik formidlinger er viktig for å heve respekten for kunst og det store arbeidet som ligger bak. Ellers kan folk bli veldig kritiske og stille spørsmålstegn ved hvor store summer som brukes på kunst.

«... når kunstkonsulentsen har reist hjem, og kunsten er levert, så er det på en måte bare vi og kunsten igjen. Og hvordan er livet til den kunsten etterpå?»

Noen kunstverk står absolutt på egne ben, men andre ganger krever det mer formidling. Noen kunstverk kan virke provoserende eller ikke bli forstått. Da må man finne noen metoder for å få til gode samtaler rundt kunsten, mellom publikum og kunstner, slik at kunsten beholder sin verdi.

8.3.6. Case 6: Strukturert nybrottsarbeid og helhetlig tenkning

Kommunen i case 6 er en mellomstor bykommune med omtrent 25.000 innbyggere. Informanten er kultursjef med ansvar for hele kultursektoren. Hun har vært i stillingen i over ti år. Hun anslår at hun bruker 5–10% av sin tid på kunst i offentlig rom, men det er også andre medarbeidere som har relaterte oppgaver. Kommunen har deleierskap i

flere institusjoner innenfor kunst og kultur. De har utarbeidet retningslinjer for anskaffelse av kunst til offentlige rom. Både informasjon om kunstkomiteen og retningslinjene er lett tilgjengelige via kommunens nettsider.

Kommunen setter av en prosentandel av kostnadene ved alle byggeprosjekter til kunst. Satsen avhenger av størrelsen på prosjektet, opp til 1%. Anskaffelse gjøres etter paragraf 13.4. i anskaffelsesloven, som gir anledning til å gå til direkte anskaffelse uten anbudskonkurranse der formålet er et unikt verk som kun én leverandør kan tilby.

Kommunen har en egen kunstkomité som består av kunstner, kunsthistoriker, arkitekt, ungdomsrepresentant, politisk representant og kultursjefen i kommunen. Kunstneren er lederen av komiteen. Det er lagt vekt på at komiteen skal ha kunstfaglig overvekt, og politikeren har kun talerett, men ikke vedtaksrett. For de spesifikke kunstprosjektene blir det nedsatt egne grupper. Her sitter også brukerrepresentanter fra stedet som skal utsmykkes.

I intervjuet tar informanten mest utgangspunkt i den overordnede kunstkomiteen arbeid. Hun forteller at de har hatt diskusjoner om hva som bør vektlegges ved valg av kunstprosjekt, og det er i alle fall ikke personlige preferanser. De ønsker å lage tydeligere retningslinjer for dette, gjerne etter modell av Oslo kommunes rutiner. Kommunen har en strategi om å bygge opp kulturlivet der folk bor som en del av byutviklingen. De ønsker å fokusere på lokale og regionale kunstnere for å heve kompetansen og utvikle kulturlivet i egen region. Det er et mål for komiteen å bruke lokale kunstnere, selv om dette ikke alltid lar seg gjøre. Det er også viktig at det brukes profesjonelle kunstnere.

Brukergruppenes behov vektlegges i valg av kunstprosjekt, særlig når det gjelder spesielle grupper som f.eks. beboere på et sykehjem for demente. Da er det viktig at kunsten ikke har en negativ virkning. Informanten reflekterer også over forskjellen på kunst i kulturhus og andre institusjoner der folk må forventes å være åpne for kunstinstrykk, og kunst i uterom der folk rett og slett ikke kan velge å unngå kunsten:

«Da må vi tenke litt nærmere på hva det er vi egentlig utsetter folk for. Og det er jo litt strategi også, vi ønsker jo at folk skal bli nysgjerrige og litt provosert, men ikke frastøtt og oppgitt og sinte ... nødvendigvis, da.»

Informanten beskriver et kunstverk som hun synes ble spesielt vellykket. Det ble til i samarbeid mellom kommunen, en yrkesorganisasjon og en kunstner. Verket ble plassert nær et annet monument i et mye brukt friluftsområde, og kommunen var spent på publikums reaksjoner. Disse var overveiende positive, selv om kunstverket kunne virke litt provoserende. Alt i alt var dette et vellykket samarbeidsprosjekt. Kommunen har også satt i gang *street art*-prosjekter med ungdommer og profesjonelle kunstnere. Informanten opplever at jo flere slike kunstprosjekter man har i det offentlige rom, jo mer vil folk se verdien av det og etterspørre det.

Kommunens utfordringer i arbeidet med offentlig kunst er først og fremst det økonomiske. Informanten skulle gjerne ha endret finansieringsnøkkelen slik at det var mulig å ha penger i fond. Det er et betydelig etterslep av arbeid med tidligere mottatte gaver, og det har vært behov for tydelige retningslinjer for dette. Informanten ønsker også et bedre samarbeid med det regionale kunstsenteret. Når det gjelder mer overordnede utfordringer, ser informanten et stort behov for informasjon og bistand hos de små kommunene i regionen. De har sjelden kapasitet til å jobbe strukturert med kunst, og ber ofte om å få tilsendt retningslinjer fra informantens kommune. Hun ser for seg at en regional kunstkomité med medlemmer fra flere kommuner kunne ha løftet dette arbeidet.

De lokale politikerne legger ikke føringer for kunstkomiteens arbeid. Det oppleves som en fordel at komiteen er kunstnerstyrt og har et faglig fokus. Politikerne er stort sett positive til det som legges frem. Når det gjelder den nasjonale kulturpolitikken, er det ikke så mye å hente. KORO oppleves som «magert», selv om de sitter på mye nyttig kompetanse, og kommunen forsøker heller å finne andre finansieringskilder for sine prosjekter. Informanten reflekterer over manglende sammenheng mellom den nasjonale, regionale og kommunale kulturpolitikken. Det er mye kompetanse i kommunene som ikke blir sett. Det nasjonale nivået bør ha fingeren mer på pulsen ute i

kommunene og se de utfordringene og mulighetene som finnes der. Hun opplever ikke at det er en tydelig nasjonal kulturpolitikk på dette feltet.

Informanten har mange refleksjoner rundt kunsten rolle i kommunen. Den kan engasjere folk og samle dem rundt felles gledesmomenter, og kanskje også irritasjonsmomenter. Den kan skape en arena for debatt. Ikke minst er det viktig at det tilbys kunst av en viss kvalitet i offentlig rom, fordi mange mennesker ikke oppsøker kunsten på eget initiativ. Kunsten kan skape medeierskap og identitet. Kunst bør ikke utplasseres bare for å oppfylle retningslinjer, men bør ha en ekstra dimensjon ved seg. Dette er kanskje en tradisjonell holdning, men hun opplever at de fleste kunstnere er enige i dette. De ønsker å si noe med kunsten sin; påvirke, forandre og utvikle samfunnet.

Arbeidet med kunst i offentlig rom er en del av det samfunnsmandatet som kommunen har, og kultursektoren skal jobbe for å oppnå målene i samfunnsplanen på sin måte. Kunst har en stor mulighet til å skape gode oppvekstvilkår og øke livskvaliteten til folk. Tverrsektorielt samarbeid kunne ha gjort mye for kunstens status og vilkår i kommunen. Hvis man hadde fått de store sektorene, som helse og oppvekst, til å se verdien av kunst, kunne man ha utrettet mye.

Når det gjelder sysselsetting av kunstnere, er dette viktig, og kommunen bidrar til dette gjennom medeierskap i kulturinstitusjoner. Det har vært viktig for dem å opprettholde tilskudd og finansieringsløsninger gjennom koronapandemien, både til institusjoner og til enkeltkunstnere. Informanten mener at å jobbe med folks holdninger til kunstnere og kunst som yrke er svært viktig. Da hun startet arbeidet med kunstkomiteen, var det noen diskusjoner rundt dette, og det kom for dagen en holdning om at «siden det er så hyggelig å drive med kunst så er det vel ikke så farlig om kunstneren i komiteen jobber noen timer gratis». Hun mener at det er viktig å løfte kunstfaget i bevisstheten til folk, at det faktisk er et yrke som noen har utdannet seg til. Kommunen skal ikke bruke «glade amatører», de skal heve viktigheten av at folk kan det de holder på med, og bidra til en profesjonalisering av feltet. Hun mener også at kunstnerne som gruppe har mye å bidra med på andre områder av samfunnet. Hun ønsker seg flere kunstnere inn i

skolen, f.eks. i stedet for ufaglærte vikarer, og mener at å tilby pedagogisk kvalifisering til kunstnere vil heve kvaliteten og kompetansen i oppvekstsektoren, samtidig som det kan gi kunstnerne flere ben å stå på.

Kommunen har jobbet strukturert og helhetlig med kunst de siste fem årene, og har fått utrettet mye, men informanten mener også at er det mye som gjenstår. Det er mye å hente på samarbeid, både mellom kommuner, innad i kommunen og mellom yrkesgrupper.

8.3.7. Case 7: Kunstfaglig formidling og planer for fremtiden

Kommunen i case 7 er en mellomstor bykommune som nylig er sammenslått og har fått betydelig større innbyggertall på omtrent 50.000. Informanten er kultursjef, og har vært i stillingen i relativt kort tid. Hun anslår at hun bruker omtrent 10% av sin arbeidstid på kunst i offentlig rom. Det er ingen andre i kulturavdelingen som har dette som arbeidsoppgaver, men hun samarbeider med ledere for andre kommunale avdelinger. Kommunen har deleierskap i flere kunstinstitusjoner og ønsker å profilere seg som en kunstby. Kommunen har en stor kunstsamling, og har noen midler til å forvalte denne. De bruker en fast sum i året på Norsk Kunstdatabase, og har igangsatt et prosjekt for å oppdatere denne. Her har informanten engasjert en lokal ildsjel til å drive registrering i databasen. I tillegg finnes det lokale, frivillige initiativer innenfor kunst i byen som informanten jevnlig har møter med.

Kommunen har vedtatt at 1% av kostnadene ved nybygg skal settes av til kunst. Midlene følger det spesifikke byggeprosjektet. Retningslinjer for anskaffelse av kunst til offentlige bygg og uterom er ikke tilgjengelige via kommunens nettsider.

Kommunen har, på initiativ fra informanten, opprettet en tverrfaglig kunstkomité. Her sitter i tillegg til informanten representanter fra det kommunale eiendomsselskapet (KE), Byantikvaren, en kunstfaglig konsulent fra det regionale kunstsenteret, leder for byutviklingsavdelingen og leder for en lokal kunstinstitusjon. Denne gruppen tar stilling til mottak av gaver og det overordnede arbeidet med kunst i kommunen.

Når det skal anskaffes kunst til nybygg nedsettes en egen gruppe for hvert prosjekt. Denne gruppen består av en representant for kulturavdelingen, en representant for byggherren (KE), en kunstkonsulent rekruttert via det regionale kunstsenteret og en politiker. Det kan sannsynligvis også være brukerrepresentanter med i gruppen. Informanten er ganske ny i jobben og har ikke selv sittet i en slik gruppe, men hun mener at medvirkning, særlig fra barn og unge, er veldig viktig.

Det kan også nedsettes mindre grupper for enklere prosjekter. Her nevner informanten en gruppe bestående av henne selv, byantikvaren og en kunstkonsulent. Disse valgte en kunstner til et nytt uterom basert på noen forslag fra konsulenten. Her la de vekt på at det skulle være noe som kunne overraske, og samtidig passe inn i eksisterende tematikk i området. Materialbruk ble også vektlagt med tanke på fremtidig vedlikehold.

Informanten nevner også et annet kunstverk som hun mener er spesielt vellykket. Her trekker hun frem at både motiv/tematikk og plassering har lokal forankring. Kunstverket er også «spenstig» og utradisjonelt. Det var i utgangspunktet en gave, men hun var selv med på utvelgelsen. Kunstgaver er et viktig tema i kommunen, og informanten har satt i gang et arbeid for å rydde opp i det som var en svært uklar praksis da hun startet i jobben. Den nevnte tverrfaglige komiteen tar stilling til henvendelser om gaver til byen. Her er det den kunstfaglige vurderingen som veier tyngst, men forhold rundt landskapsvern og praktiske utfordringer blir også diskutert i gruppen.

Politikerne i kommunen legger ikke føringer for det kunstfaglige arbeidet, men de har selvfølgelig muligheten til å si ja eller nei til et fremsatt forslag. Når det gjelder partipolitikk, har informanten ikke opplevd politisk skifte i kommunen, men kan se for seg at det kan ha en viss effekt på holdningene til kunst. Den nasjonale kulturpolitikken bør ikke ha noe å si for den enkelte kommune, her skal det være selvbestemmelse. Kommunen har hatt en del å gjøre med KORO, særlig i forbindelse med arbeidet med en strategi for kunst i offentlig rom. Her har kommunen fått midler fra KORO, og opplever at det er interesse for prosjektet. Ut over dette har KORO først og fremst en påvirkningsmulighet gjennom å si ja eller nei til å støtte konkrete prosjekter.

Når det gjelder den offentlige kunstens rolle i kommunen, mener informanten at den spiller en veldig stor rolle. Hun legger vekt på publikums møte med kunst, og at det påvirker oppfattelsen av byen. Kunst kan også fortelle en historie om kommunen, om historiske personer eller institusjoner som har vært viktige. Samtidig kan kunsten skape diskusjoner og debatt. Det er veldig mange muligheter for hva man kan gjøre med kunst. Informanten er opptatt av formidling, og har flere eksempler på formidlingsprosjekter i byen. Hun ønsker å fremheve at kommunen planlegger en strategi for kunst i offentlig rom, og er offensiv og fremtidsrettet i sitt arbeid med kunst.

8.4. Oppsummerende analyse

I det følgende vil jeg forsøke å foreta en samlende analyse av hovedfunnene fra undersøkelsen. Som understreket i kapittel 4, er dette en kvalitativ undersøkelse med casestudie som metode. Jeg har syv individuelle caser som jeg har analysert med tanke på å finne de tydeligste svarene på mine forskningsspørsmål. Når jeg nå skal se på resultatene som en helhet, er det viktig å huske at man vanskelig kan foreta noen statistisk generalisering på bakgrunn av en casestudie, selv om den består av flere caser. Det ligger i metodens natur at man undersøker det som er spesielt for hvert enkelt tilfelle, beskrevet på en kvalitativ heller enn en kvantitativ måte. Man må derfor gå ut fra en forutsetning om at hver case har en verdi i seg selv (Kvale og Brinkmann 2018 s. 290).

Imidlertid er det mulig å foreta det som kalles en analytisk generalisering av resultatene fra en case-basert undersøkelse. Dette innebærer en begrunnet vurdering av hvorvidt funnene fra en studie kan overføres på andre situasjoner, basert på en analyse av likhetene og forskjellene mellom de to situasjonene. Jo mer innholdsrik beskrivelsen av en case er, og jo mer relevante sammenlikningspunkter man har, jo mer gyldig vil generaliseringen være (Kvale og Brinkmann 2018 s. 291, Yin 2018 s. 57).

I mitt tilfelle vil jeg forsøke å finne likheter og ulikheter ved forskjellige hovedtemaer i mitt materiale. Der det er mange likhetstrekk mellom casene, vil det være større grunnlag for en analytisk generalisering. Det vil allikevel ikke være mulig å si noe om

hvor representative mine funn er for andre kommuner i Norge. I teorien kan jeg ha truffet på de eneste kommunene som handler på akkurat denne måten. På bakgrunn av dette vil jeg ikke selv argumentere for noen generaliserbarhet i mine resultater, men la det være opp til leseren å trekke egne slutninger om hvorvidt det er sannsynlig at resultatene også gjelder flere caser; såkalt leserbasert analytisk generalisering (Kvale og Brinkmann 2018 s. 291).

I det følgende går jeg gjennom resultatene fra de allerede gjennomførte analysene, meningsfortetting og narrativ analyse, og organiserer dem tematisk i den rekkefølge de opptrer i intervjuene. Jeg går også tilbake til de anonymiserte intervjutranskripsjonene der det er nødvendig med mer detaljerte opplysninger. Jeg vil flere ganger nevne hvor mange av de syv kommunene som et forhold gjelder for. Dette er ikke et forsøk på å kvantifisere resultatene, men gir en viss pekepinn på hvor vanlig forholdet er blant de kommunene jeg har undersøkt.

8.4.1. Retningslinjer og prosess for avsettelse av midler til kunst

Funnene fra intervjuundersøkelsen viser at alle de syv kommunene har et innarbeidet system for anskaffelse av kunst. I de fleste kommunene er dette nedfelt i retningslinjer som er politisk vedtatt. I fem av kommunene er midler til kunst knyttet til kostnadene ved nybygg og rehabilitering. Her følger midlene det aktuelle bygget, og hva slags prosjekter som blir realisert avhenger av kommunens byggebehov. I to store kommuner blir det heller avsatt en prosentandel av kommunens totale investeringsbudsjett. Her går pengene inn i en pott som fordeles ulikt over forskjellige prosjekter. I begge disse kommunene blir prosjekter rettet mot barn og unge prioritert.

Hvor mye penger som avsettes, er i de fleste kommunene satt til en prosentandel, men denne kan variere ut fra byggeprosjektenes størrelse og viktighet. En av informantene mener at det er lovfestet fra statens side at det skal settes av 1%. Dette er i virkeligheten opp til kommunene selv å avgjøre, men prosentandelen i kommunene har små variasjoner og ligger stort sett mellom 0,5% og 1,5%. Uavhengig av hvilken modell

kommunen har valgt, vil det være en del svingninger i hvor mye penger som avsettes fra år til år.

8.4.2. Kunstkomiteene og deres arbeid

Alle kommunene bruker en kunstgruppe eller kunstkomité til anskaffelse av kunst. I noen av kommunene er dette en fast komité, mens de i de fleste tilfeller nedsettes for hvert enkelt prosjekt. Noen av kommunene har differensierte modeller avhengig av størrelsen på budsjettet. Hvem som sitter i disse komiteene er også svært likt for alle de syv kommunene: Det er i de aller fleste tilfeller kunstkonsulent, politisk representant, brukerrepresentant, byggherre/prosjektleder, arkitekt og en deltaker fra kulturavdelingen i kommunen. De største forskjellene mellom kommunene dreier seg om hvem som leder komiteen, og på hvilken bakgrunn dette valget er tatt. Ytterpunktene her er case 3 og case 6. I case 3 er lederen en politiker som er valgt til dette vervet for en fireårsperiode. Dette begrunnes med at politisk forankring for ordningen er viktig. I case 6 er det en kunstner som er fast leder for komiteen, og den politisk valgte representanten har kun uttalerett, men ikke stemmerett. Informanten her mener at et kunstfaglig fokus i gruppen er viktig for å ha en tydelig stemme overfor politikerne i kommunen. Man kan si at målet for disse to valgene er det samme; legitimitet overfor den politiske ledelsen i kommunen. Middelet er imidlertid helt forskjellig.

Starten på kunstprosjektet er i alle kommunene basert på praktiske og økonomiske forhold. Før man kan tenke på kunstnerisk uttrykk, må det avgjøres hvor det kan passe med et kunstverk. Her virker det som arkitekten i de fleste tilfeller har mye å si, men også prosjektleder/representant for byggherren. Et par av informantene nevner mulige synergieffekter med tanke på strøm, vann og andre tekniske installasjoner. Først når mulig plassering er avklart, går man videre til å diskutere hva slags kunstverk som kan være aktuelt.

8.4.3. Brukermedvirkning

Det er noen forskjeller i hvor stor vekt informantene legger på brukernes behov og ønsker. Alle har det med i sine retningslinjer, men noen av kommunene er tydelige på at de kunstfaglige vurderingene alltid veier tyngst. Samtidig går én av kommunene svært langt i å vektlegge brukermedvirkning. Denne kommunen jobber også aktivt med å involvere publikum i andre og mer midlertidige kunstprosjekter i det offentlige rom.

Brukerrepresentantene ser ut til å ha mest å si i den innledende fasen av prosjektet, før et konkret kunstverk diskuteres. Det er da de har mulighet til å løfte sine ønsker og behov. Flere av informantene uttrykker seg noe vagt om hvor mye vekt som legges på brukernes meninger på dette stadiet. Det er så «opplest og vedtatt» at brukermedvirkning er viktig, særlig fra barn og unge, at det er vanskelig å tolke det reelle innholdet i medvirkningen. Én informant fra en stor kommune uttrykker at det å sitte i en kunstkomité kan være uvant for brukerrepresentantene, underforstått at språket som brukes er hentet fra et annet fagfelt enn de er kjent med. En annen informant innrømmer at å ha med en skoleelev i kunstkomiteen ikke har fungert optimalt, og de ser på andre muligheter for å oppfylle kravet om medvirkning.

To av informantene trekker imidlertid frem sykehjem for demente som steder hvor det er spesielt viktig å lytte til representanter for de ansatte, som kan komme med faglig begrunnede råd. I to av prosjektene som informantene forteller om, ble det arrangert workshops for elever ved skoler som skulle utsmykkes. Dette ble slik jeg forstår det gjort på initiativ av kunstneren, og må tolkes mer som en del av den kunstneriske prosessen enn som brukermedvirkning i kommunens arbeid. Det er sannsynlig at den reelle brukermedvirkningen i en kunstkomite vil være ganske personavhengig og variere med representantenes egen interesse, kunnskap og formidlingsevne.

8.4.4. Valg av kunstprosjekt

Den klart mest vanlige måten å gjøre dette på er at kunstkonsulenten, på bakgrunn av de foreløpige samtalene i komiteen, velger ut et antall kunstnere som kan være aktuelle. I noen prosjekter kan dette være så mange som ti, andre ganger færre. Disse

kunstnerne blir invitert til å lage en skisse til kunstverk, og det kan således betegnes som en lukket konkurranse. Dette første utvalget av kunstnere gjøres som sagt av kunstkonsulenten, og vedkommende har følgelig stor makt. Dette blir ikke problematisert av noen av informantene, ei heller gjøres det noen form for habilitetsvurdering på dette stadiet. Kunstkonsulenten er ofte den eneste med formell kunstfaglig bakgrunn i komiteen, og det blir ikke stilt spørsmålstegn ved vedkommendes vurderinger.

Flere av informantene nevner også muligheten til å gå til direkte anskaffelse. I case 6 har kulturavdelingen i kommunen lagt ned et betydelig arbeid i å overbevise økonomiavdelingen om at kommunen har anledning til å benytte seg av paragraf 13.4. i anskaffelsesloven. I tre av kommunene nevnes også åpen konkurranse som en mulighet. Dette gjennomføres ikke ofte, fordi det er tid- og kostnadskreven. Alt i alt er det kunstkonsulentenes forslag som er toneangivende i valg av kunstprosjekt.

8.4.5. Kunstsentrene er viktige

Alle kommunene bortsett fra én rekrutterer kunstkonsulenter fra det regionale kunstsenteret. Dette ser ut til å være en innarbeidet arbeidsform som ingen stiller spørsmålstegn ved. Den ene kommunen som ikke bruker kunstsenteret, beklager dette og ønsker at de hadde et bedre samarbeid, men mener at kunstsenteret har for liten kapasitet.

Den svært viktige rollen som de regionale kunstsentrene spiller i prosessen med anskaffelse av kunst var et noe overraskende funn. Alle informantene nevnte kunstsentrene uoppfordret ved flere anledninger. To av de store kommunene så tydelig på kunstsenteret som sine egne kompetansesentre for kunst. Bruken av kunstsentrene henger sannsynligvis sammen med «armlengdes avstand»-prinsippet som er viktig i norsk kulturpolitikk. Dette ble ikke informantene spurt om, og ingen nevnte det på eget initiativ. Kun én av informantene problematiserte samarbeidet med kunstkonsulentene til en viss grad. Alle kommunene i undersøkelsen, med unntak av én, er avhengige av de lokale kunstsentrene i sitt arbeid med offentlig kunst.

8.4.6. Politikerne holder avstand

Et hovedfunn når det gjelder lokalpolitikernes forhold til den offentlige kunsten, er at de i liten grad blander seg inn i prosessene. Med unntak av finansiering, er det ingen av informantene som opplever føringer fra politikernes side. Der lokalpolitikere sitter i kunstgruppene, oppfattes de som representanter for kommunen heller enn for sitt eget politiske ståsted. I hvor stor grad de deltar aktivt, er personavhengig heller enn knyttet til partitilhørighet. Flere nevner at de passer på at budsjettene overholdes. Når valgte politikere sitter i kunstgruppene, kan det bli en mangel på kontinuitet knyttet til valgperioder og politiske endringer i kommunen. Det kan oppleves frustrerende å måtte «lære opp» en ny politiker, som kanskje ikke har så mye kunnskap om kunst fra før. Nok en gang er dette mer praktiske enn politiske utfordringer. Kommunenes arbeid med kunst går sin gang så lenge retningslinjene ikke endres. Ingen av informantene har opplevd endringer grunnet politisk skifte, men flere ser for seg at dette kan ha en innvirkning. Én informant nevner Fremskrittspartiet i denne sammenhengen; hvis de hadde kommet til makten i kommunen, ser hun for seg at de ville ha kuttet i støtten til kunst.

8.4.7. Forholdet til den nasjonale kulturpolitikken

På spørsmål om den nasjonale kulturpolitikken legger føringer for kommunenes arbeid, nevner alle informantene uoppfordret KORØ. Kun to av informantene nevner Kulturrådet, nærmest i en bisetning. Dette viser at de oppfatter KORØ som en forlengelse av den til enhver tid gjeldende nasjonale kulturpolitikk innenfor feltet visuell kunst. Kommunene benytter seg ofte av KORØs avtaleverk, f.eks. for kontrakter med kunstnere, og dette oppfattes som nyttig. KORØ omtales med et visst negativt fortegn av flere av informantene. Det oppfattes som at KORØ i liten grad interesserer seg for kommunenes arbeid med kunst. Det har også blitt vanskeligere de siste årene å nå frem med søknader om støtte til kunstprosjekter. Et viktig unntak her er case 7, hvor kommunen har fått støtte til et konkret utviklingsprosjekt og opplever interesse fra KORØ i forbindelse med dette.

KORO legger føringer for kommunene i den forstand at de setter kriterier for hva slags prosjekter som kan få støtte. Det er også tydelig at flere av kommunene følger med på KORO, og ser på deres arbeid som et forbilde innen offentlig kunst. Allikevel er helhetsinntrykket at KORO oppleves som fjernt fra informantenes hverdag, og at de kunne ha ønsket seg en tettere kontakt. Det er liten sammenheng mellom den nasjonale og den kommunale kulturpolitikken.

Som vi vil se i avsnitt 8.4.10, samsvarer informantenes tanker om kunstens rolle i samfunnet i relativt stor grad med hovedtemaer i den nasjonale kulturpolitikken som blir presentert gjennom stortingsmeldinger om kultur (se kapittel 4, teoretisk rammeverk). Det var imidlertid ingen av informantene som nevnte å ha lest stortingsmeldinger eller kulturpolitisk forskningslitteratur. Dette kan henge sammen med at jeg av anonymitetshensyn var forsiktig med å spørre om utdanning og personlige forhold, og at spørsmålsformuleringen heller ikke åpnet for det. Imidlertid er det verdt å merke seg at hovedtrekkene ved den nasjonale kulturpolitikken allikevel ser ut til å ha en påvirkning, men mer på et ideologisk enn et praktisk plan.

8.4.8. Tilbakemeldinger fra publikum

Temaet med tilbakemelding fra publikum var ikke med i intervjuguiden, men kom naturlig i de første intervjuene. Der det ikke ble nevnt, stilte jeg etter hvert selv spørsmål om det. Ingen av kommunene hadde faste rutiner for å få tilbakemelding etter at kunstverkene var utplassert. Når jeg spurte om dette, var inntrykket at dette var et litt ømt punkt, noe de følte at de egentlig burde ha. Allikevel fikk de fleste informantene en form for tilbakemelding på andre måter, enten gjennom uformell kontakt med brukerstedet eller gjennom henvendelser fra publikum. Når det gjelder innhold i tilbakemeldingene var svarene ganske polariserte; to av informantene svarte at de stort sett fikk positive tilbakemeldinger, mens de andre svarte at når de hørte noe, så var det fordi noe var galt eller noen var misfornøyde. Ofte hang dette sammen med vedlikehold eller flytting av etablerte kunstverk.

Mitt inntrykk er at de som ber om tilbakemeldinger fra brukerstedet, ofte får positive svar. Dette har å gjøre med at kontaktpersonene har vært involvert i kunstprosjektet, og føler et eierskap. Den generelle kontakten med publikum er mer problemorientert; folk tar seg ikke tid til å ringe kommunen for å skryte av dem. Man kan gå ut fra at dette gjelder alle samfunnsområder og ikke bare kunst. Det var imidlertid en tendens til at noen av informantene tok dette personlig og synes det var vanskelig.

8.4.9. Utfordringer med vedlikehold

Med delvis unntak av to kommuner, nevnte alle informantene vedlikehold som en stor utfordring; både praktisk og økonomisk, men også for verdsettelsen av kunst i offentlig rom. To av informantene fortalte at de synes det var ille når kunstverk ble stående «og slenge» med synlig manglende vedlikehold. De satte dette i sammenheng med legitimering av offentlig kunst, altså hvordan man skal argumentere for at dette er god bruk av fellesskapets midler. Dette mente de ble vanskelig når kunsten «stivnet» og mistet sin funksjon av tekniske eller vedlikeholdsmessige årsaker.

De fleste kommunene har gjort seg negative erfaringer med kunst som var vanskelig å vedlikeholde, og legger derfor vekt på materialbruk og praktiske forhold når anskaffelsene blir gjort. To av informantene brukte begrepet «vedlikeholdsfritt» om sine ønsker for kunstverkene. Det fremstår som at tidligere prosjekter med lyd, lys etc. har gitt kommunene negative erfaringer, og at de nå ønsker prosjekter med «sikre» materialer, særlig til utendørs plassering.

Én av kommunene har fått midler til vedlikehold i senere tid pga. en revisjon som avdekket mangler. En annen kommune har også hatt en svært negativ hendelse med et kunstverk som har styrket behovet for å tenke praktisk. En tredje informant nevner store utfordringer med å få brukerstedet til å vedlikeholde kunsten på en korrekt måte, og dette har ført til juridiske problemer som følge av kontrakten med kunstneren. Det virker som det er stor enighet innad i kunstgruppene om at praktiske forhold er viktige. Ingen av informantene nevner diskusjoner omkring dette, men to av informantene er

tydelige på at det praktiske ikke må komme i veien for kunstnerens frihet til å skape et godt verk.

8.4.10. Kunstens rolle

Når det gjelder kunstens rolle i samfunnet, svarer alle informantene uten unntak at kunsten spiller en viktig rolle. Svarene deres kan deles inn i noen grupper etter temaer som de nevner. De fleste av informantene er innom alle disse temaene, men tillegger dem forskjellig vekt.

8.4.10.1. Byutvikling

Kunst i offentlig rom knyttes av fem av informantene direkte til by- eller stedsutvikling. Kunsten kan være med på å gjøre byen eller kommunen til et attraktivt sted å bo. Når nye bydeler utvikles, blir det også skapt kunst. At kommunen involverer innbyggerne i kunstprosjekter, bidrar til at byen blir et bedre sted å være.

Tre av kommunene, to store og én mellomstor, har helt eksplisitte mål om å bruke kunst og kultur som et ledd i byutviklingen. Dette innebærer bl.a. delfinansiering av større institusjoner. Noen av informantene knytter også sysselsetting av kunstnere opp mot byutvikling; kommunen ønsker å ha utøvende kunstnere blant innbyggerne, fordi det passer inn i den profilen de har valgt. Her ser vi sysselsetting som et instrument for byutvikling, ikke for å støtte den enkelte kunstner.

Jeg oppfatter ikke at informantene stiller spørsmålstegn ved denne svært instrumentelle holdningen til kunst og kultur. Det oppleves som utelukkende positivt at kunst kan gjøre byen til et attraktivt sted. De informantene som i minst grad fremhever byutvikling som viktig, har imidlertid i størst grad tanker om «kunst for kunstenes skyld». Her kan man se tendenser til et ideologisk skille. En mulig årsak kan være informantenes faglige bakgrunn. Dette spurte jeg ikke om, men noen nevnte det på eget initiativ. Jeg vet imidlertid ikke nok til å se noe tydelig mønster. Det kunne ha vært

interessant å se på om partipolitisk ledelse har noe å si for graden av økonomiske legitimeringer for kunst i offentlig rom. Til det er denne undersøkelsen altfor liten.

8.4.10.2. Dannelse/demokratisering

Dette er egentlig to ulike argumenter i kulturpolitisk legitimering, men det oppleves som to sider av samme sak i intervjuene. Alle får tilgang til det samme, og det er noe de kan lære av. Lærdommen kan være helt konkret, som i undervisningsopplegg knyttet til kunst ved skoler i to av kommunene. Lærdommen kan også ha form av utvikling av dannelse og kulturell kapital. Kunst kan være med på å «utdanne» innbyggerne ved å tilby dem inntrykk de ikke ellers ville ha fått.

Flere av informantene trekker frem at kunst i offentlig rom er demokratisk på den måten at alle kan ha glede av den, uavhengig av bakgrunn og inntekt. Kunsten spres til folk som ikke pleier å gå på museer og gallerier. To av informantene trekker særlig frem at barn og unge blir eksponert for kunstopplevelser. Kun én av informantene legger uttalt vekt på at kunsten som tilbys må være av høy kvalitet, men dette er nok implisitt hos de andre informantene også hvis man sammenholder med deres beskrivelser av prosessene rundt anskaffelse.

Tanken om at kunst bidrar til en slags automatisk læring, som i sitt vesen er positiv, står sterkt hos de fleste av informantene. Kunsten skal ikke bare være vakker og «tannløs», flere legger vekt på at kunsten skal kunne provosere og skape debatt. Dette oppfattes også som udelt positivt. Kun én informant problematiserer dette til en viss grad. Hun peker på at kommunen har et ansvar når de utplasserer kunst på steder der folk ikke kan velge å unngå den, de må velge kunst som ikke er irriterende eller skaper negative følelser.

8.4.10.3. Identitet, tilhørighet

At kunsten kan bidra til å skape tilhørighet til et sted og til å styrke den lokale identiteten, nevnes også av alle informantene. De opplever at folk blir knyttet til kunsten over tid. Når et kunstverk må fjernes eller flyttes, skaper dette ofte sterke

reaksjoner. Flere av informantene opplever dette som et paradoks; ofte er tilbakemeldingene fra publikum negative eller ikke eksisterende. Men når noe endres, viser det seg at folk identifiserer seg sterk med enkelte kunstverk.

Å skape tilhørighet brukes også bevisst når kommunene anskaffer kunst til offentlige bygg. Det legges vekt på at kunsten skal ha en lokal forankring slik at brukerne kan kjenne seg igjen i den. Da setter de mer pris på kunsten, som en av informantene sier.

8.4.10.4. Kunst for kunstens skyld

Det er bare én av informantene som bruker dette uttrykket spesifikt, men flere av de andre er inne på det samme. Det er viktig at kunstnere får fritt spillerom, og at kunsten som skapes har stor kunstnerisk integritet. Når det er sagt, oppfatter jeg at dette argumentet drukner i de øvrige kravene som stilles til kunsten. Det er et viktig prinsipp, men i virkeligheten er det andre begrunnelser for kunsten som tillegges større vekt. Faktisk kan man tolke det slik at jo høyere kvalitet og jo større integritet et kunstverk har, jo bedre vil det kunne bidra til demokratisering, identitetsfølelse, byutvikling, osv.

8.4.10.5. Sysselsetting av kunstnere

Gjennomgående for alle intervjuene, var at ingen på eget initiativ nevnte sysselsetting av kunstnere som en del av kunstens rolle i samfunnet. Når jeg spurte dem om det, mente imidlertid alle at det var viktig. Argumentene for dette var dels instrumentelle, nemlig at sysselsetting av kunstnere bidrar til byutvikling og har positive ringvirkninger. Dels mente informantene at det offentlige har en rolle i å sikre et livsgrunnlag for kunstnere, fordi vi som samfunn ønsker å ha kunstnere som kan leve av sitt arbeid.

Jeg oppfatter det slik at det første argumentet står sterkest. Noen av kommunene har en egen politikk for å trekke kunstnere til sitt område, særlig er det tre kommuner som åpenbart jobber aktivt med dette. Her er begrunnelsen byutvikling og profilering av byen som en «kunstnerby». Dette kan settes i sammenheng med turisme, uten at dette ble nevnt mer enn kort av én informant.

Det andre argumentet; at kunstnere trenger et livsgrunnlag for å skape fri kunst, er også informantene positive til. Dette er imidlertid ikke det første de tenker på når vi kommer inn på dette temaet. Det oppleves nok ikke som kommunens ansvar.

8.4.10.6. Hva med mangfoldet?

Leser man offentlige tekster om kultur, står mangfoldsbegrepet sterkt. Minoritetskultur og flerkultur ble satt på dagsorden gjennom «mangfoldsåret» 2008 og Stortingsmeldingen *Kultur, inkludering og deltaking* i 2011 (Henningsen 2015 s. 32). Utviklingen i retning av et ønske om mangfold og representativitet i kulturlivet har bare økt de siste årene. Det var derfor overraskende at informantene ikke i større grad nevnte dette. Ingen av informantene nevnte satsning på minoritetskultur eller andre lands kulturuttrykk, eller at kunst evt. kan bidra til læring om og forståelse for andre kulturer.

De siste årene har det vært mye fokus i media på identitetspolitikk som også gjelder kultur. Det har vært debatter om kjønn, om etnisk mangfold hos kulturanmeldere, om representativitet i film og teater, for å nevne noe. Det har også vært saker som har gått direkte på kunst i offentlig rom, med ønske om fjerning eller omplassering av problematiske kunstverk, etter mønster fra USA og europeiske tidligere kolonimakter. På forelesninger som jeg har deltatt på i kulturstudier, har problemstillinger rundt hvem sin kultur vi snakker om, dukket opp i utallige diskusjoner. Med bakgrunn i dette, er det overraskende at ingen av informantene nevner slike forhold i det hele tatt.

Hva som er årsaken til dette, er det vanskelig å si noe om. Kanskje åpnet ikke mine intervju spørsmål for det i tilstrekkelig grad; jeg innrømmer gjerne at jeg selv ikke hadde tenkt mye på mangfold i forbindelse med denne oppgaven. Kanskje oppfattes det som et helt eget tema, som ville bli for stort å komme inn på. Allikevel stiller jeg meg noe undrende til at ingen av informantene nevnte kulturelt mangfold i forbindelse med hverken kunstkomiteenes arbeid eller kunstens rolle i samfunnet.

8.4.11. Å jobbe med kunst i kommunen

Ingen av informantene i undersøkelsen har en full stilling knyttet til kunst i kommunen. Når de skal anslå hvor mye av sin arbeidstid de bruker på kunst i offentlig rom, varierer dette fra ca. 10% til ca. 75%. Her kan vi se en tydelig tendens; de ansatte i de tre største kommunene bruker 50%–75% av tiden sin på dette, mens i de fire mellomstore kommunene varierer tallet fra 10% til 30%. Dette viser en større spesialisering i de store kommunene. Én av informantene er tydelig på at hun gjerne skulle ha hatt en full stilling knyttet til offentlig kunst. Ellers virker det som de fleste godtar at dette er en del av jobben deres på lik linje med andre oppgaver innenfor kultursektoren.

Generelt virker alle informantene personlig opptatt av kunst, og flere sier at de brenner for kunst i offentlig rom. Flere nevner hvor spennende og variert det er å jobbe med kunst, og de setter stor pris på jobben sin. To av informantene problematiserer at kunstnerisk virke ikke blir sett på som «ekte» arbeid, og at kunstnere kan bli møtt med en holdning om at de er heldige som får jobbe med «hobbyen» sin og derfor ikke trenger så god betaling, for å sette det på spissen. Hvis man skal være kritisk, er det mulig å se noe av den samme holdningen hos noen av informantene til sitt eget arbeid. De er klar over at de har ettertraktede jobber, og føler seg heldige som får jobbe med kunst og kultur. Man kan spore en takknemlighet over at samfunnet er villig til å bruke penger på kultur, underforstått fordi det strengt tatt ikke er nødvendig. Man kan spørre seg om det er sannsynlig at ansatte innenfor andre kommunalområder føler den samme takknemligheten for å få gjøre jobben sin.

8.5. Resultatenes gyldighet og pålitelighet

8.5.1. Gyldighet

Gyldighet, eller validitet, i kvalitativ forskning går på om resultatene oppfattes som riktige, om beskrivelsene er sanne og hvorvidt sammenhenger er reelle. Man må spørre seg om studieobjektene har gitt en sann beskrivelse av virkeligheten, om forskerens gjengivelse er korrekt, og om de slutninger som trekkes er plausible (Jacobsen 2015 s. 228). Validering bør foregå gjennom hele forskningsprosessen, ikke kun i den oppsummerende fasen (Kvale og Brinkmann 2018 s. 278).

Om informantene har fortalt sannheten, er det vanskelig for en utenforstående å vite. Deler av informasjonen som jeg har innhentet, kunne verifiseres gjennom søk på kommunenes nettsider og gjennomlesning av tilsendte dokumenter. Når det gjelder informantenes egne meninger, kan de selvsagt ikke kontrolleres for sannhetsinnhold. Her anbefaler Jacobsen heller at man vurderer om man har fått tak i de riktige kildene. Er det disse personene som faktisk sitter på den kunnskapen man ønsker? (Jacobsen 2015 s. 230) I mitt tilfelle mener jeg at jeg kan bekrefte dette. Informantene er som regel den eneste i sin kommune som jobber med offentlig kunst. De har stor nærhet til arbeidet, og er således de mest relevante kildene.

Når det gjelder min gjengivelse av den innhentede informasjonen, har jeg søkt å verifisere denne ved å sende den tilbake til informantene for gjennomlesning. Dette kalles *respondentvalidering* (Jacobsen 2015 s. 233). Her ble det oppdaget noen få faktafeil som ble rettet opp. Jeg mener derfor at presentasjonen av data i denne undersøkelsen er gyldig utfra informantenes uttalelser.

Å foreta en gyldig analyse av det innhentede materialet, er det som er mest utfordrende. Her må man stille seg spørsmål om man har vektlagt de riktige sidene ved informasjonen, og om slutninger man har trukket faktisk gjenspeiler virkeligheten, om enn på en kondensert måte. Det var mye informasjon fra intervjuene som jeg ikke brukte i analysen. Dette var fordi informantene vektla forskjellige ting, og jeg valgte å fokusere på forhold som alle informantene hadde uttalt seg om. Her er det en viss fare

for at gyldigheten svekkes på grunn av utelatelse av informasjon som kunne ha vært viktig. Jeg mener at jeg kan stå for de valgene jeg har tatt, fordi jeg på forhånd gjennom intervjuguiden hadde definert hvilke temaer jeg anså som mest vesentlige, og sørget for at alle informantene fikk uttale seg om disse temaene. Det er imidlertid klart at det finnes mange interessante betraktninger i intervjutranskripsjonene som dessverre ikke vil bli hørt i denne sammenhengen. Sånn sett er jeg klar over at jeg ikke presenterer hele bildet, men den delen av bildet som blir presentert er i samsvar med det som informantene fortalte. Fordi jeg har inkludert både analyser av hver case og en samlede analyse, vil det også være mulig for leseren å kontrollere om min tolkning virker plausibel.

Jacobsen anbefaler også å undersøke hvorvidt resultatene man har kommet frem til stemmer med annen forskning (Jacobsen 2015 s. 236). Dette vil jeg komme inn på i drøftingskapittelet.

8.5.2. Pålitelighet

Pålitelighet, eller reliabilitet, har å gjøre med hvorvidt selve undersøkelsen har trekk som kan påvirke resultatene. Man må være klar over at forholdet mellom de som undersøkes og den som undersøker, samt metodene som benyttes, kan påvirke resultatene på flere stadier i prosessen (Jacobsen 2015 s. 241). I en intervjuundersøkelse er det relevant å vurdere om informanten ville ha svart det samme på spørsmål fra en annen forsker, altså om undersøkelsen kan gjentas med samme resultat. Man bør også vurdere om ledende spørsmål fra intervjueren kan ha påvirket svarene (Kvale og Brinkmann 2018 s. 276).

Som intervjuer må man være klar over at man påvirker informanten helt fra starten, allerede ved å invitere til et intervju. Måten man snakker og skriver på, hvor formell eller familiær man er, om man bruker faguttrykk, etc., kan skape en stemning som påvirker svarene. Dette kalles *intervjuereffekt*. *Konteksteffekt*, altså hvor og i hvilken sammenheng intervjuene blir utført, kan også påvirke svarene (Jacobsen 2015 s. 242–243). Jeg har redegjort for min rolle som intervjuer og intervjuenes form i kapittel 4.10.

Jeg mener at jeg så godt jeg kan har minimert min egen påvirkning på resultatene, bl.a. ved å sende intervjuguiden til deltakerne på forhånd slik at de kunne forberede seg. Jeg er imidlertid åpen for at det her kan være «blind spots», forhold ved min oppførsel som jeg ikke selv er klar over.

8.6. Oppsummering

I dette kapitlet har jeg presentert mine analysemetoder, og argumentert for hvorfor disse egner seg for de data jeg har samlet inn. Jeg har gjengitt narrative analyser av alle de syv casene, og til slutt en samlende analyse der likheter og ulikheter ved informantenes svar har blitt presentert på en tematisk måte med mulige fortolkninger. Jeg har vurdert resultatenes gyldighet og pålitelighet. Hovedtemaene i analysen stemmer i det store og hele overens med de som jeg introduserte gjennom min intervjuguide. I det siste kapitlet vil jeg drøfte disse sett i lys av de kulturpolitiske hovedtemaene som ble introdusert i første del av oppgaven.

9. Drøfting

I de foregående kapitlene har jeg gjort rede for resultatene fra mine undersøkelser, og forsøkt å foreta en sammenfattende analyse. I det neste kapitlet vil jeg gå tilbake til det teoretiske rammeverket som jeg presenterte i kapittel 3, og drøfte mine funn i lys av dette. Jeg vil undersøke om mine resultater sammenfaller med tidligere forskning, og om man på bakgrunn av dette kan forme noen hypoteser som går ut over rekkevidden av mine egne funn. Der jeg finner at mine resultater ikke sammenfaller med andres, vil jeg diskutere hvorfor dette er tilfelle og hvordan det evt. kan forklares.

Drøftingen er tredelt i henhold til mine forskningsspørsmål: Først vil jeg se på økonomi, retningslinjer og praktiske forhold rundt anskaffelse av kunst i kommunene. Videre vil jeg drøfte intervjuobjektene begrunnelser for kunst i offentlig rom i lys av de kulturpolitiske legitimeringer som jeg har skissert i teorikapitlet. Til slutt vil jeg diskutere hvorvidt den nasjonale kulturpolitikken kan sies å påvirke kommunenes arbeid med anskaffelse av offentlig kunst.

Avslutningsvis vil jeg vurdere svakheter ved min egen undersøkelse. Jeg vil gjennomgå behov og muligheter for videre forskning på feltet offentlig kunst, og skissere noen interessante temaer.

9.2. Kommunenes arbeid med anskaffelse av kunst

9.2.1. Økonomi og retningslinjer

Som mine undersøkelser har vist, har alle de syv case-kommunene et system med retningslinjer på plass for anskaffelse av kunst. Det varierer noe i hvor stor grad disse retningslinjene er formelt politisk vedtatt eller om de eksisterer i form av etablert policy. De tre største kommunene i undersøkelsen har alle politisk vedtatte retningslinjer som er tilgjengelige for publikum via kommunens nettsider. Alle kommunene setter av penger til anskaffelse av kunst som en prosentandel, enten av det spesifikke prosjektets budsjett, eller av kommunens totale investeringsbudsjett.

Det er lite forskning å støtte seg til, og i det hele tatt få opplysninger å finne når det gjelder den delen av oppgaven som omhandler kommunenes konkrete arbeid med kunst. Som tidligere nevnt, foreligger det så vidt jeg vet ingen statistikk over kommunenes bruk av penger på kunst til offentlige rom og bygninger, i konkrete tall. Vi kan imidlertid gå tilbake til Miland og Kleppes rapport fra 2019, der de har funnet følgende:

«Ved nybygg, påbygg og restaureringsarbeider av kommunale bygg og uterom settes det gjerne av en prosentsats til kunstnerisk utsmykning. Mange kommuner praktiserer dette og mange har klare retningslinjer for dette. Omfanget varierer dog mye. Tabell 29 viser at 30 % av kommunene i utvalget setter av penger i kommunens investeringsbudsjett. Her finner vi store variasjoner etter kommunestørrelse. Kun 12 % av de små kommunene setter av penger, mens 59% av de store kommunene gjør dette. Blant de som avsetter slike midler setter 56% av 1% eller mindre, mens 44 % setter av mer enn 1%.»

(Miland og Kleppe 2019 s. 29).

I sin undersøkelse har de regnet store kommuner som kommuner med mer enn 20.000 innbyggere (Miland og Kleppe 2019 s. 8). Dette gjør at min undersøkelse ikke er direkte sammenliknbar, fordi jeg kun har undersøkt det de benevner som store kommuner. Jeg savner en noe større differensiering i kommunestørrelse hos Miland og Kleppe, fordi deres kategori «store kommuner» inneholder svært stor variasjon. Mine resultater kan tyde på at de fleste av kommunene i øvre del av Miland og Kleppes kategori setter av penger til kunst, særlig når vi vet at alle de store bykommunene (Oslo, Trondheim, Bergen og Stavanger) gjør dette. Allikevel finner de en prosentandel på rett under 60%, noe som kan tyde på at mange av de mindre kommunene i kategorien ikke setter av midler til kunst.

Miland og Kleppes undersøkelse er foretatt 2–3 år før min egen, og man kan kanskje tillate seg å se en tendens i retning av at flere kommuner begynner å jobbe systematisk med retningslinjer for anskaffelse av kunst. Dette var også inntrykket jeg fikk av flere av mine informanter. To informanter hadde selv satt i gang dette arbeidet i løpet av de siste fem årene. En av dem ga uttrykk for stor interesse fra mindre nabokommuner for å

kopiere deres retningslinjer. En ansatt ved Oslo kommunes kunstsamlinger kan også bekrefte at de ofte deler sine retningslinjer og erfaringer på forespørsel fra mindre kommuner¹⁸.

Ser man på prosentsatsen som blir satt av til kunst hos de kommunene som har en slik ordning, stemmer mine funn godt overens med Miland og Kleppes i sitatet over.

Når det gjelder arbeidet med selve anskaffelsene, har vi sett at alle case-kommunene nedsetter en gruppe eller kunstkomité. Jeg har ikke funnet forskning som omhandler dette arbeidet, ei heller noen oversikt utover det enkelte kommuner deler på sine nettsider¹⁹. Kun én av informantene problematiserte komiteens arbeid, ved å referere til en diskusjon de hadde hatt om hva gruppen skulle legge vekt på ved valg av kunstner; de skulle i hvert fall *ikke* legge vekt på personlig smak (se case 1). Hva kunstkomiteene i stedet legger vekt på, varierer en del, men som analysen har vist, tar de mange praktiske hensyn. Det kunstfaglige overlates i de fleste tilfeller til en kunstkonsulent. Dette var et forhold jeg ikke var klar over, og som jeg vil drøfte noe mer grundig i det følgende.

9.2.2. Kunstkonsulentenes og kunstsentrenes rolle i kommunenes arbeid

Kunstkonsulentene spiller en svært viktig rolle i kunstkomiteens arbeid med anskaffelse av kunst. De leder ofte komiteen, og har ansvar for å finne frem til aktuelle kunstnere som de så presenterer for gruppen. I alle kommunene bortsett fra én, blir kunstkonsulenten rekruttert via det regionale kunstsenteret. Som jeg har nevnt i kapittel 6, oppsto kunstsentrene i stor grad på bakgrunn av kunstneraksjonene i 1974–75, og er å regne som kunstpolitiske virkemidler. At kunstsentrene har sysselsetting av kunstnere som mål, er ikke overraskende når man ser på dem i et kulturpolitisk lys slik jeg gjør i denne oppgaven. Man kan si at bruken av kunstsentrene innebærer en form

¹⁸ Muntlig kommunikasjon med Terje Syvertsen ved Oslo kommunes kunstsamlinger, mars 2022.

¹⁹ Av anonymitetshensyn kan jeg ikke referere til de enkelte kommunene i undersøkelsen. Mange kommuner har imidlertid tatt utgangspunkt i Oslo kommunes retningslinjer som er å finne her: <https://www.kunstsamlingen.no/uploads/documents/Regler-for-Oslo-kommunes-Kunstordning.pdf>

for korporatisme, der kunstnernes organisasjoner har makt til å fremme krav overfor det offentlige (Kvarv 2014 s. 144). Denne dimensjonen ble ikke nevnt av noen av informantene. Kunstsentrene sees hovedsakelig som kompetanseleverandører og rådgivere innenfor kunstfaglig arbeid, noe de jo også er i stor grad.

Man kan også si at bruken av eksterne kunstkonsultenter ivaretar «armlengdes avstand-prinsippet», som er viktig i norsk kulturpolitikk for å hindre direkte politisk innflytelse på enkeltsaker (Mangset og Hylland 2017 s. 221, Kvarv 2014 s. 177). Dette begrepet ble imidlertid ikke nevnt i noen av intervjuene. Kommunenes kulturansatte er jo heller ikke politikere, og som resultatene viser, opplever de ikke noen partipolitisk påvirkning på sitt arbeid. Allikevel kan man si at bruken av kunstsentrene i arbeidet med anskaffelse av kunst representerer den spenningen mellom armlengdes avstand og korporatisme som man også ser i andre deler av norsk kulturpolitikk, f.eks. i Kulturrådet (Mangset 2012 s. 30–31).

Kunstsentrene tilbyr lister over kunstnere som er tilknyttet senteret. Disse må, så vidt jeg oppfatter, være medlemmer av enten den regionale avdelingen av Norske billedkunstnere eller Norske kunsthåndverkere.²⁰ Sentrene tilbyr også konkrete råd, i noen tilfeller nærmest maler, for planlegging og anskaffelse av kunst i offentlige rom.²¹ Resultatene fra min casestudie viser at det meste av det kunstfaglige arbeidet som gjøres i kommunenes kunstkomiteer ledes av kunstkonsulenter rekruttert fra kunstsentrene. Vi kan derfor konkludere med at de norske kunstsentrene har stor innflytelse på anskaffelsen av offentlig kunst i kommune-Norge.

9.3. Kommunenes legitimering av offentlig kunst

I dette avsnittet vil jeg drøfte hvordan de kommunalt kulturansattes begrunnelser for verdien av offentlig kunst står i forhold til kulturpolitisk forskning, som skissert i kapittel

²⁰ Se f.eks. <https://ostfold-kunstsenter.no/kunstnere-tilknyttet-oks/>

²¹ Se f.eks. <http://www.telemarkkunstsenter.no/kunst-i-offentlig-rom.html>,
<https://www.rogalandkunstsenter.no/prosjekter/kunst-i-offentlig-rom/>,
<http://www.vestfoldkunstsenter.no/prosjekter/kunst-i-offentlig-rom/>
(alle lest april 2022).

3. Oxford Research har foretatt en litteraturstudie av feltet, som riktignok ikke går direkte på offentlig kunst, men som allikevel er relevant for min studie. Her finner de at:

«Tidligere forskning gir grunnlag for en del konklusjoner om kulturpolitikens rolle i kommunesektoren. Litteraturstudien viser at i kommunesektoren ses kultur som et virkemiddel for å nå mål på ulike områder, herunder styrking av identitet og tilhørighet, stedsutvikling, livskvalitet /m helse, turisme og annen næringsutvikling. I utviklingen av lokal kulturpolitikk ses / betraktes fremme av kunstnere og god kunst ofte ikke som selvstendige mål. I Norge er det en tendens til at kulturfeltet i større grad forvaltes sammen med andre tjenesteområder og mindre som et selvstendig politikkområde.»
(Oxford Research 2021s. 1)

Dette stemmer i stor grad med mine funn. Informantene i min undersøkelse legger stor vekt på de tre første forholdene som blir nevnt over, nemlig identitet, tilhørighet og stedsutvikling. De kommer lite inn på helse og turisme, men lokal næringsutvikling er naturlig å se i sammenheng med utvikling av nye bydeler/boligområder. At fremme av kunstnere og god kunst ikke ses på som selvstendige mål, stemmer også med hovedvekten av informantenes uttalelser, selv om særlig én informant vil være uenig i dette (se case 1). Som tidligere nevnt, er det et ønske om og et fokus på kunstnerisk kvalitet hos informantene, men dette settes i sammenheng med kunstens evne til å oppnå de målene man har med den. God kunst er kunst som vil kunne bidra effektivt til stedsutvikling eller identitetsskaping, for å sette det på spissen. Dette stemmer godt overens med Vestheims standpunkt om at all kulturpolitikk er instrumentell (Vestheim 2009 s. 56). Imidlertid opplever jeg det ikke slik at informantene setter kunsten direkte i sammenheng med økonomisk verdiskaping. Når de snakker om stedsutvikling, er det i betydningen å skape gode boområder der folk kan trives, og gode offentlige møteplasser. Her mener de at kunsten kan spille en stor rolle. Det er altså snakk om en humanistisk heller enn en økonomisk instrumentalisme, eller en myk instrumentalisme i motsetning til en hard, for å følge Røyseng (Røyseng 2016 s. 160). Dette finner vi igjen hos Haugsevje et. al (2020), der forfatterne finner at kommunenes kulturplaner legger vekt på å støtte kulturproduksjon for utøvernes og innbyggernes skyld, ikke kun av økonomiske årsaker, men med håp om en synergieffekt. Dette kaller de en mykgjøring av instrumentalismen (Haugsevje et. al. 2020 s. 96).

Begrepene dannelse og demokratisering står også svært sterkt hos mine informanter. Som nevnt i analysekapittelet, slås disse to formene for legitimering ofte sammen. Informantene mener at kunst kan gi økt kunnskap og forståelse, både helt konkret i form av undervisningsopplegg, og i mer overført betydning. Den dannelsen som spres gjennom offentlig kunst, skal være like tilgjengelig for alle, uavhengig av økonomi og sosial bakgrunn. Kanskje kan man i stedet for dannelse og demokratisering benytte begrepet *folkeopplysning*, som Hylland definerer på følgende måte:

«Tiltak (utenfor det offisielle og obligatoriske skoleverket), med intensjon om bred formidling av kunnskap, motivert av tiltro til kunnskapens forming av det menneskelige»
(Hylland 2002 i Hylland 2014 s. 14).

Som vi har sett, er folkeopplysning er viktig side ved norsk kulturpolitikk, historisk, men også i dag, selv om ordet i seg selv kan ha preg av anakronisme (Hylland 2014 s. 13). Fra folkeopplysning er veien kort til paternalisme, slik vi så i kapittel 3.4.1. En liten gruppe mennesker skal bestemme hva som er bra for befolkningen som helhet. Dette er et vesentlig trekk ved norsk kulturpolitikk (Hylland 2014 s. 15).

I vår sammenheng vil denne lille gruppen være kunstkomiteen som er nedsatt for å anskaffe et kunstverk. Som vi har sett i empirien, har denne gruppen til dels motstridende mandater. De skal bestemme hva slags kunstverk det er behov for ved det gitte brukerstedet, og de skal sikre kunstnerisk kvalitet i planlegging og utførelse. Når gruppen velger kunstverk på vegne av befolkningen, er dette et uttrykk for paternalisme.

Samtidig har de fleste kunstkomiteer et ideal om brukermedvirkning, og inkluderer én eller flere representanter fra mottaksstedet. Dette skal sikre demokratiaspektet. Kunsten skal være av en slik art at alle de tilsiktede brukerne skal kunne ha like stor glede av den. I virkeligheten ser vi at brukerrepresentantene i de fleste av mine caser er ansatte ved de ulike institusjonene, gjerne avdelingsledere ved eksempelvis sykehjem, skoler og barnehager. Dette er nok ofte av praktiske årsaker, og det er ingen grunn til å betvile at disse setter sine brukeres behov først. Allikevel kan vi si at dette systemet

representerer en form for paternalisme i seg selv, i det den utvalgte representanten skal ta avgjørelser som skal gagne sin «befolkning» uten at det er demokratisk fundert.

To av informantene i min undersøkelse forteller om prosjekter med reell brukermedvirkning, i begge tilfeller i forbindelse med kunst på skoler. Her ble elevene invitert med i prosjektet, riktignok etter at valg av kunstner og kunstverktype allerede var gjort. Disse kunstverkene beskrives som vellykkede, men den ene informanten uttrykker en viss overraskelse over at det faktisk ble bra, og mener at det ble lagt i overkant sterke føringer for kunstverket (case 5). Dette er et godt eksempel på det dilemmaet som kunstkomiteene står i; krav om brukermedvirkning og krav til kunstnerisk kvalitet kombinert med praktiske forhold kommer ofte i konflikt, om enn ikke direkte uttalt. Som regel løses det helt fra starten ved at brukerrepresentantene er innforstått med en rekke premisser, og ingen av informantene fortalte om opphetede diskusjoner i gruppene.

Paternalisme og folkeopplysning var ikke ord som ble brukt under intervjuene, og man kan tenke seg at informantene ville ha motsatt seg slike litt «umoderne» begreper. Det er allikevel vanskelig å se for seg et fungerende system for anskaffelse av kunst uten paternalisme. Hylland beskriver vår tids kulturpolitikk som preget av en «myk», implisitt paternalisme, der det legges til rette for at folk tar gode valg heller enn at valgene tas av en elite (Hylland 2014 s. 22). Når det gjelder offentlig kunst er nok paternalismen langt mer konkret, eller «hard», men dog minst like implisitt.

9.4. Føringer fra den nasjonale kulturpolitikken

Den kommunale kulturpolitikken spiller en stor rolle i norsk kulturliv, og kommunene bruker samlet omtrent like mye penger på kultur som staten (Mangset og Hylland 2017 s. 238). Samtidig har kommunene stor selvbestemmelse innen kulturfeltet. Som tidligere nevnt, er et av hovedfunnene i undersøkelsen *Kulturfeltet i kommunesektoren. En fri, mangfoldig og samfunnsbyggende kraft* at kommunene i begrenset grad ser egen kulturpolitikk i sammenheng med nasjonale kulturpolitiske mål (Oxford Research 2021 s. 2). Dette gjelder i stor grad også for mine informanter. Som vi har sett, mener de at den statlige kulturpolitikken i liten grad legger føringer for deres arbeid. De nevner KORO, som er statens fagorgan for kunst i offentlige rom, men ofte i forbindelse med

søknader om midler eller bruk av avtaleverk. Noen av informantene gir uttrykk for at den nasjonale kulturpolitikken føles «fjern», og at det er liten sammenheng mellom de ulike forvaltningsnivåene. De er altså helt på linje med Oxford Researchs informanter, og man kan tillate seg å tenke at resultatene har en viss generaliseringsverdi.

Ingen av informantene i undersøkelsen nevner stortingsmeldingene om kultur, som er det formelle uttrykket for statens kulturpolitikk (se kapittel 3). Dette kan skyldes at de ikke har lest dem, eller at de, som meg, har lest dem uten å finne noe særlig som har direkte med offentlig kunst i kommunene å gjøre. Jeg spurte ikke informantene om de holdt seg oppdatert på slik litteratur, men brukte formuleringen «den nasjonale kulturpolitikken». Denne hadde de altså et lite aktivt forhold til. Man kan derfor påstå at både tilgjengelig forskning og egen empiri tyder på at den nasjonale kulturpolitikken i liten grad legger føringer for kommunenes arbeid med kunst i offentlig rom.

Når informantene skal begrunne verdien av kunst i offentlig rom, bruker de imidlertid svært mange av de samme begrepene som går igjen i den norske offentlige litteraturen om kulturpolitikk. Det er etter min mening et påfallende samsvar mellom det som fremheves i stortingsmeldingene og det som informantene fremhever, slik jeg har beskrevet det i hhv. kapittel 3 og 8. Hva kan det skyldes at informantene nærmest tar avstand fra den nasjonale kulturpolitikken, men samtidig virker svært påvirket av den?

Her vil det dreie seg om spekulasjoner, så lenge jeg ikke har funnet noen litteratur som tar opp dette dilemmaet. En forklaring kan være at målene for den norske kulturpolitikken er svært allmenne og lite spesifiserte (Mangset og Hylland 2017 s. 257). Stortingsmeldingene baserer seg på positive, men vage begreper som gjennomsyrrer mye av moderne sosialdemokratisk tenkning: bl.a. fellesskap, inkludering, identitetsskaping, tilhørighet og dannelse. Disse begrepene vil sannsynligvis være en del av den ideologiske overbygningen i kommunene, ikke bare på kulturfeltet. Jeg har som nevnt ikke spurt informantene om evt. partipolitisk tilhørighet, eller tatt med de aktuelle kommunenes politiske ideologi som en faktor. Jeg har heller ikke analysert den nasjonale kulturpolitikken med tanke på partipolitisk ideologi. Det er imidlertid relativt bred politisk konsensus rundt den norske kulturpolitikken, og lite debatt omkring

hovedprinsippet; at det offentlige skal være en sentral bidragsyter på kulturfeltet (Henningsen 2015 s. 39, Mangset og Hylland 2017 s. 304).

Når kommunene skal skape kunst i det offentlige rom med offentlige midler, er det som vi har sett et behov for å legitimere dette gjennom henvisning til positive effekter. I tråd med sosialdemokratisk tankegang, bør disse positive effektene favne så bredt som mulig og ikke kun komme en kunstinteressert elite til gode (denne delen av kulturpolitikken overlates til staten, som finansierer opera, ballett o.l.). Vi har også sett at hoveddelen av de kommunalt administrativt ansatte innenfor kultur ikke har utdanningsbakgrunn fra kunst- og kulturfag (Miland og Kleppe 2019 s. 24–25). Med bakgrunn i svar fra mine informanter (se kapittel 8) er det sannsynlig at kulturansatte i svært mange kommuner bruker store deler av sin arbeidstid på andre ting enn kunst, kanskje særlig i de mindre kommunene der kultur ofte er organisert sammen med andre samfunnsområder som skole, oppvekst, idrett o.l.. Det er mulig å tenke seg at deres inngang til arbeidet med kunst således vil være å se kunsten som et velferdsgode som skal fordeles, om ikke på lik linje, så i hvert fall sammenliknbart med andre goder. De benytter seg derfor av begrunnelser som gjelder for flere politikkområder, kanskje særlig innenfor oppvekst og utdanning, og setter det ikke i direkte sammenheng med den nasjonale kulturpolitikken.

Samtidig er det viktig å huske at informantene i min undersøkelse uten unntak gir uttrykk for at de brenner for kunst og kultur og setter pris på jobben sin. Det er derfor godt mulig at de holder seg oppdatert på norsk kulturpolitikk og lar den påvirke seg på et personlig plan, noen som gir seg utslag gjennom deres svar på mer verdibaserte spørsmål. Deres utsagn om at den nasjonale kulturpolitikken ikke påvirker deres arbeid, kan være basert på mer konkrete forhold i deres jobbhverdag.

9.5. Konklusjon, hovedfunn

Som en oppsummering kan vi si at mange norske kommuner jobber systematisk med anskaffelse av kunst til offentlige bygg og uterom. Tendensen er at flere og flere kommuner setter av midler til kunst, og det foregår en økt profesjonalisering i arbeidet

med anskaffelsene. De enkelte ansatte i kommunenes kulturavdeling har mindre personlig påvirkning på dette arbeidet enn antatt i min hypotese.

Kommunenes retningslinjer er ganske like. Dette skyldes dels påvirkning fra de regionale kunstsentrene, som spiller en viktig rolle gjennom formidling av kunstkonsulenter og kunstnere. Dels er det også noe kontakt mellom kommuner, og små kommuner overtar retningslinjer fra de større.

Ved valg av kunstverk legges det vekt på å få god kunst som passer til det aktuelle stedet og et relevant publikum. Det legges også stor vekt på praktiske forhold, ofte basert på tidligere negative opplevelser rundt vedlikehold. Sysselsetting av kunstnere er i kommunene, i likhet med i den nasjonale kulturpolitikken, underkommunisert som begrunnelse for anskaffelse av offentlig kunst. Andre delvis økonomiske begrunnelser, som det å skape attraktive byer og steder gjennom å tiltrekke seg kreative miljøer, er mer uttalt.

Når informantene snakker om hvorfor kunst spiller en rolle i samfunnet, trekker de frem verdier som dannelse, demokratisering og tilhørighet. Alle mener at kunst i offentlige rom er viktig, og selv om de ser dilemmaet ved å bruke en anstrengt kommuneøkonomi på kunst, opplever de generelt stor støtte fra lokalpolitikkerne i sitt arbeid.

Kommunenes arbeid med offentlig kunst ikke er basert på konkrete føringer fra den nasjonale kulturpolitikken. Dette er på godt og vondt; noen informanter etterlyser mer kontakt på tvers av forvaltningsnivåer. Samtidig ser vi at den norske kulturpolitikken, slik den formuleres svært åpent og positivt i stortingsmeldingene om kultur, allikevel gjennomsyrrer informantenes holdning til sitt eget arbeid. De er glade i jobben sin og føler at de, gjennom anskaffelse av kunst, bidrar på en positiv måte til lokalsamfunnet.

9.6. Kritiske bemerkninger

Denne oppgaven dekker et relativt lite område, offentlig kunst, sett i lys av et stort fagfelt, nemlig kulturpolitikk. Det er åpenbart mange sider ved problemstillingen som kunne ha vært utforsket mer grundig.

Jeg vil først og fremst nevne kunstnerne, som glimrer med sitt fravær i denne oppgaven. Det er deres arbeider som gjør hele ordningen med kunst i offentlige rom mulig. I den kulturpolitiske vinklingen som jeg har valgt, reduserer jeg dem til produsenter i et relativt rigid system. I virkeligheten foregår det kunstnerisk arbeid både i kunstkomiteene, i utkast til kunstverk, i kunstverkenes tilblivelse og i møtet med publikum. Forhåpentlig opplever kunstnerne nok frihet i valg av uttrykk og innhold til at resultatet oppnår integritet. Det er også eksempler på at kommunene kjøper inn kunst som allerede er skapt av en kunstner, og som således ikke er påvirket av prosessen i kunstkomiteene.

Som vi har sett, er resultatene fra mine intervjuer relativt ensartede. Et bredere utvalg av kommuner ville ha nyansert resultatene. Her tenker jeg spesielt på kommune-størrelse; det hadde vært interessant å se hvordan mindre kommuner jobber med anskaffelse av kunst. Jeg valgte å utelate de små kommunene fordi jeg antok at de i liten grad hadde et system for anskaffelse av kunst. Dette stemmer ikke nødvendigvis; noen informanter nevnte at de blir kontaktet av mindre nabokommuner som vil ha råd om dette temaet, og det er sannsynlig at utviklingen går i retning av at også små kommuner jobber aktivt med offentlig kunst. Skulle jeg ha inkludert mange flere kommuner, måtte jeg imidlertid ha endret mitt forskningsdesign i noe mer kvantitativ retning.

Til slutt vil jeg nevne kildebruken. Jeg er klar over at kulturpolitisk forskning er et fagfelt som jeg ikke har full oversikt over, og det vil derfor være noe tilfeldig hvilke kilder jeg har funnet frem til. Det er fullt mulig at jeg har gått glipp av kilder som jeg burde ha lest og benyttet.

9.7. Forslag til videre forskning

I mitt arbeid med offentlig kunst har jeg ofte reflektert over hva som skjer etter at kunstverket er planlagt, produsert og plassert på mottaksstedet. Noen ganger er det neste som skjer at kunstverket blir skadet, og det er derfor jeg kommer inn i bildet. Men hva blir det av alle tankene som gikk inn i arbeidet med kunstverket, og hvordan blir det

mottatt av publikum? Dette skulle jeg gjerne ha undersøkt, men jeg fant fort ut at et slikt prosjekt ville by på metodiske utfordringer som oversteg min kapasitet i en masteroppgave. Imidlertid hadde det vært svært interessant, i en annen sammenheng, å se på i hvilken grad de kulturpolitiske legitimeringene av offentlig kunst blir reflektert i hvordan kunsten blir oppfattet av publikum. Fører kunsten virkelig til dannelse og tilhørighet?

Et beslektet tema, som jeg selv så vidt har vært inne på i en tidligere undersøkelse, dreier seg om hvorvidt den fysiske forvaltningen av kunstverket, altså vedlikehold eller mangel på sådan, har en innvirkning på hvordan verket blir verdsatt (Spaarschuh og Matheson 2016). I vår undersøkelse fant vi ganske forstemmende resultater for våre caser fra Oslo-skolene. Selv ved en skole der de hadde et gedigent, påfallende verk av en kjent norsk kunstner, var det ingen oppmerksomhet rundt kunsten. Kan man gjennom formidling av restaureringsarbeider skape fornyet interesse og verdi? Dette er et tverrfaglig forskningstema som kan inkludere mitt eget fagfelt, konservering.

Hva skal til for at et offentlig kunstverk skal få et meningsfullt liv etter at kunstkonsulenten har reist hjem, som en av mine informanter formulerte det? Hva slags formidling egner seg for ulike kunstverk, og hva kjennetegner de verkene som blir verdsatt over tid? Dette er svært interessante spørsmål hvis man ser på offentlig kunst fra et kunstfaglig perspektiv. Det ville også ha vært interessant å se på den offentlige kunsten i et rent kunstpolitisk perspektiv, og å undersøke videre den rollen som de regionale kunstsentrene spiller.

Dette er kun noen eksempler. Som tidligere nevnt, foreligger det lite forskningslitteratur om offentlig kunst, og det er mye å ta tak i dersom man ønsker å undersøke denne kunstens rolle i vårt samfunn.

10. Avslutning

Gjennom denne masteroppgaven i kulturstudier har jeg fordypet meg i et tema jeg har mye erfaring med, nemlig offentlig kunst, med en teoretisk innfallsvinkel som var mindre kjent for meg; kulturpolitisk forskning/cultural policy studies. I tillegg har jeg måttet tilegne meg kunnskap om samfunnsvitenskapelig metode for å gjennomføre de undersøkelsene som jeg ønsket. Således har oppgaven fått et preg av den tverrfagligheten som kjennetegner kulturstudiene. Det har vært et svært interessant og lærerikt prosjekt for meg personlig.

Resultatene tilsier at offentlig kunst i kommunene er et arbeidsområde som, til tross for at det fortsatt er lite og sysselsetter få mennesker, er i positiv utvikling. Mange kommuner skaffer seg oversikt over den kunsten de allerede har, og utvikler retningslinjer for anskaffelse av ny kunst. I dette arbeidet ser de kunst som et samfunnsgode som skal gagne befolkningen i størst mulig grad.

Ser man på den relativt beskjedne kostnaden ved et kunstverk kombinert med det store antall mennesker som over tid vil kunne ha glede av det, har offentlig kunst stort potensial som kulturpolitisk virkemiddel. Dette fordrer at det skapes kunst som tilfører verdi til dem som opplever den. Hva slags verdi dette skal være, vil nok fortsatt diskuteres i kunstkomiteer landet rundt. Jeg håper at jeg med denne oppgaven har bidratt til å løfte frem noen av de mange kunnskapsrike og entusiastiske menneskene som gjør et viktig arbeid med kunst i norske kommuner.

Litteraturliste

- Barker, C. Og Jane, E. (2016): *Cultural Studies. Theory and practice*. London: Sage.
- Bilton, C. (2007): *Management and creativity: From creative industries to creative management*. Malden: Blackwell Publishing.
- Bjurström, E. (2012): Whose Canon? Culturalization versus Democratization. *Culture Unbound. Journal of Current Cultural Research*. 4, 257–274.
- Brekke, Å. A. (2018): Cultural policies in Norway from 1814–2014. I *Changing practices: an qualitative study of drivers for change in Norwegian museums and archives*. (27–48), Oslo: Kulturrådet.
- Cartiere, C. og Willis, S. (red.) (2008): *The Practice of Public Art*. New York: Routledge.
- Dahl, H.F. og Helseth, T. (2006): *To knurrende løver. Kulturpolitikens historie 1814–2014*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Gripsrud, J. (red.) (2017): *Allmenningen. Historien om norsk offentlighet*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grytdal Matheson, I. (2015): 200 skoler i Oslo – en omfattende tilstandsvurdering av offentlig kunst. *Meddelelser om konservering 2015*. NKF. IIC – Nordic Group.
- Habermas, J. ((1962) 2005): *Borgerlig offentlighet – dens fremvekst og forfall. Med et innledende essay av Helge Høibraaten*. Oslo: De norske Bokklubbene.
- Haugsevje, Å. D., Heian, M. T., Stavrum, H., Leikvoll, G. K. A. (2020): Begrunnelser for kreativ næring: Instrumentell kulturpolitikk som tilslørende begrep. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, 23(2), 86–103.
- Henningsen, E. (2015): Kulturpolitikens sedimentering. Kulturløftet som kulturpolitisk vekstperiode. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 18(1), 28–40.
- Hesmondhalgh, D. J. (2008): Cultural and Creative Industries. I T. Bennett og J. Frow (red.): *The SAGE handbook of cultural analysis* (553–569), Los Angeles: SAGE.
- Hylland, O.M. (2014): Kulturpolitikk og paternalisme – En diskusjon av ideologisk kontinuitet. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 17(1), 9–26.
- Hylland, O.M. og Bjurström, E. (Red.) (2018): *Aesthetics and Politics. A Nordic Perspective on How Cultural Policy Negotiates the Agency of Music and Arts*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Jacobsen, D.I. (2015): *Hvordan gjennomføre undersøkelser? Innføring i samfunnsvitenskapelig metode*. Oslo: Cappelen Damm Akademisk.

- Kann-Rasmussen, N. (2016): For samfundets skyld. Kulturlederens forestillinger om legitimitet og omverden. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, 19(2), 201–221.
- Kunst i offentlige rom (2006): *Katalog 2006*. Oslo: KORO
- Kunst i offentlige rom (2007): *Andre kunstrom – andre sammenhenger. 12 prosjekter. Kunst i offentlige rom – ordningen for statlige leiebygg og eldre statsbygg*. Oslo: KORO
- Kunst i offentlige rom (2007): *Kunst for menneskelige basalbehov. Bygg for biologiske basalfag, Universitetet i Bergen*. Oslo: KORO
- Kunst i offentlige rom (2008): *Katalog 2008*. Oslo: KORO
- Kunst i offentlige rom (2009): *Hva kan kunst i offentlige rom være? Kunst til statlige leiebygg og eldre statsbygg 2007–2009*. Oslo: KORO.
- Kvale, S. og Brinkmann, S. (2018): *Det kvalitative forskningsintervju*. Oslo: Gyldendal Akademisk.
- Kvarv, S. (2014): *Norsk kulturpolitikk i det 20. århundret. Mellom ideologi og pragmatisme*. Oslo: Novus forlag.
- Kvarv, S. (2014): *Vitenskapsteori – tradisjoner, posisjoner og diskusjoner*. Oslo: Novus forlag.
- Larsen, H. (2014): Legitimation work in state cultural organizations: the case of Norway. *International Journal of Cultural Policy*, 20(4), 456–470.
- Larsen, H., Stokstad, S., Christensen-Scheel, B. Og Berg, I. U. (2021): Private donasjoner og lokal politikk: Kontroversene rundt etablering av skulpturpark på Ekeberg i Oslo. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 24(2), 173–189.
- Maksymowicz, V. (1992): Through the Back Door: Alternative Approaches to Public Art. I J. T. Mitchell (red.): *Art and the Public Sphere* s. 147–157. Chicago: The University of Chicago Press.
- Mangset, P. (2012): *En armlengdes avstand eller statens forlengede arm? Et notat om armlengdesprinsippet i norsk og internasjonal kulturpolitikk*. Oslo: Kulturdepartementet.
- Mangset, P. og Hylland, O.M. (2017): *Kulturpolitikk. Organisering, legitimering og praksis*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Meld.St. 23 (2011–2012): *Visuell kunst*. Oslo: Det kongelige kulturdepartement.
- Meld. St. 8 (2018–2019): *Kulturens kraft. Kulturpolitikk for framtida*. Oslo: Det kongelige kulturdepartement.

- Miland, K. P. og Kleppe, B. (2019): *Organisering og kompetanse i kommunal kultursektor. TF-rapport nr. 532*. Bø: Telemarksforskning.
- Mitchell, W.J.T. (red.) (1992): *Art and the Public Sphere*. Chicago and London: The University of Chicago Press.
- Norvin, K. (red.) (1993): *Kunst i statens hus. Utsmykkingsfondet for nye statsbygg 1976–1992*. Oslo: Labyrinth Press.
- NOU 2013:4 (2014): *Kulturutredningen 2014* (Enger-utvalgets innstilling). Oslo: Departementenes servicesenter. Informasjonsforvaltning.
- Oxford Research (2021): *Kulturfeltet i kommunesektoren. En fri, mangfoldig og samfunnsbyggende kraft*. Rapport på oppdrag fra Kommunenes sentralforbund (KS).
- Røyseng, S. (2014): Hva er kulturpolitikk og kulturpolitisk forskning? Innledning 1/2014. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 17(1), 4–8.
- Røyseng, S. (2016): Myk og hard instrumentalisme i kulturpolitikken. Innledning 2/2016. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. 19(2), 159–162.
- Røyseng, S. og Stavrum, H. (2019): Fields of gold: reflections on the research relations of the cultural policy researcher. *International Journal of Cultural Policy*, 26(5), 697–708.
- Røyseng, S. (2021): The Cartesian Paradox in Norwegian Cultural Policy. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 24(1), 24–36.
- Segrov Mortensen, K. O. (2019): Kunst i det offentlige rom. Tolkning, traumer og konflikter etter 22. juli. I S. Böhnisch og R. M. Eidsaa (red.): *Kunst og konflikt. Teater, musikk og visuell kunst i kontekst*. (s. 148–165). Oslo: Universitetsforlaget.
- Selwood, S. (1995): *The Benefits of Public Art. The polemics of permanent art in public places*. London: Policy Studies Institute.
- Sekkingstad, S. (2005): Immaterielle organismer i offentlige rom. Lyd og lys som utsmykkingskunst. *Katalog 2005*. Oslo: Utsmykkingsfondet for offentlige bygg.
- Slaata, T. (red.) (2018): *Iverksettelse. Fire studier av kunst, autonomi og makt*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. (2006): *Kuratorene kommer. Kunstpolitikk 1980–2006*. Oslo: Unipub.
- Spaarschuh, C. og Matheson, I. G. (2016): Public Art in Scholls in Oslo – An Expression of Democracy and a Neglected Resource. I T. S. Guttormsen og G. Swensen (red): *Heritage, Democracy and the Public. Nordic Approaches* (s. 117–130). Farnham: Ashgate.

- Spord Borgen, J., Bugge, M.M. og Lund, J. (2010): *Samspill om kunst i offentlige rom. Evaluering av innkjøpsordningen for statlige leiebygg og eldre statsbygg i perioden 1997–2007*. Rapport 19/2010. Oslo: NIFU STEP.
- Statistisk sentralbyrå (2020): *Kulturstatistikk 2019*
<https://www.ssb.no/kultur-og-fritid/artikler-og-publikasjoner/kulturstatistikk-2019>
- Sørensen, G. (2006): *Fargelegg byen! Oslo kommunes utsmykninger*. Oslo: Oslo kommune, kulturetaten.
- Vaa, Aa. (red.) (2003): *I fellesskapets rom. Kunst i to tinghus, Høgskolen i Agder, Universitetet i Bergen og Hamardomen*. Kristiansand: Høyskoleforlaget.
- Vestheim, G. (2009): All kulturpolitikk er instrumentell. *Kultursverige 2009*, 56-63.
- Utsmykkingsfondet for offentlige bygg (2001): *Årskatalog 2001*.
- Utsmykkingsfondet for offentlige bygg (2002): *Årskatalog 2002*.
- Utsmykkingsfondet for offentlige bygg (2003): *Årskatalog 2003*.
- Utsmykkingsfondet for offentlige bygg (2004): *Årskatalog 2004*.
- Utsmykkingsfondet for offentlige bygg (2005): *Årskatalog 2005*.
- Utvalget til å vurdere kunstsentrenes virksomhet (1980): *Utredning om kunstsentrenes virksomhet*. Norsk kulturråd.
- Van Maanen, H. (2009): *How to study Art Worlds. On the Societal Functioning of Aesthetic Values*. Amsterdam: Amsterdam University Press.
- Yin, R. K. (2018): *Case Study Research and Applications. Design and Methods*. Los Angeles: Sage.

Vedlegg

Vedlegg 1: Vurdering, meldeskjema for behandling av personopplysninger. NSD.

Vedlegg 2: Informasjonsskriv til deltakere i intervjuundersøkelse. Godkjent av NSD.

Vedlegg 3: Intervjuguide.