

**HiT skrift nr 1/2012**

# **KulturRikets Tilstand 2011**

**Nanna Løkka og Geir Vestheim (red.)**

**Konferanserapport fra Senter for kultur- og  
idrettsstudiar**

**Høgskolen i Telemark og Telemarksforskning**



**Høgskolen i Telemark  
Porsgrunn 2012**

HiT skrift nr 1/2012

ISBN 978-82-7206-334-3 (trykt)

ISBN 978-82-7206-335-0 (online)

ISSN 1501-8539 (trykt)

ISSN 1503-3767 (online)

Serietittel: *HiT skrift* eller *HiT Publication*

Høgskolen i Telemark

Postboks 203

3901 Porsgrunn

Telefon 35 57 50 00

Telefaks 35 57 50 01

<http://www.hit.no/>

Telemarksforsking

Hellandtunet forsknings- og næringscenter

3800 Bø

Telefon 35 06 15 00

Telefaks 35 06 15 01

<http://www.telemarksforsking.no>

Trykk: Kopisenteret. HiT-Bø

© Forfatteren/Høgskolen i Telemark

Det må ikke kopieres fra rapporten i strid med åndsverkloven og fotografiloven, eller i strid med avtaler om kopiering inngått med KOPINOR, interesseorganisasjon for rettighetshavere til åndsverk

## Forord

Denne rapporten inneholder innlegg fra konferansen KulturRikets tilstand 2011 som ble avholdt på Litteraturhuset i Oslo, 31. oktober 2011. Konferansen var den tredje i rekken av årlige konferanser der forskningsmiljøer og andre kunnskapsmiljøer formidler forskning om norsk kulturpolitikk til et allment publikum. KulturRikets tilstand har vist seg å være vellykket på mange måter. Planen er å fortsette tradisjonen, å arrangere en fjerde konferanse høsten 2012.

Innleggene publiseres i foreliggende rapport uten særlig grad av bearbeidelse. Det betyr at manusene i liten grad er redigert i forhold til slik de ble lagt frem under konferansen. Artiklene i rapporten varierer således i språk og form, og de er trolig mer muntlige i formen enn det som man kan forvente av en skriftlig rapport. Det er også varierende i hvilken grad de ulike forfatterne har benyttet seg av noteapparat, referanser og litteraturlister.

Rapporten inneholder alle hovedinnleggene fra konferansen, i tillegg har to av paneldeltakerne sendt inn bidrag. Selve paneldebatten er ikke dokumentert gjennom rapporten.

Rapporten er publisert av Senter for kultur- og idrettsstudiar (SKI) ved Høgskolen i Telemark. Det er også SKI som arrangerer konferansen, sammen med Telemarksforskning. SKI er et forskningssenter som HiT har opprettet nettopp i samarbeid med Telemarksforskning for å styrke forskning på kultur- og idrettsfeltet. Vel 20 forskere er for tiden knyttet til SKI, disse driver både oppdragsforskning og mer fri, akademisk forskning. Fagmiljøet har de siste 10–15 åra gjennomført mange prosjekter og publisert en rekke artikler, rapporter og bøker innenfor sine fagfelt. SKI er også involvert i internasjonale forskningsnettverk. For mer informasjon om SKI, se: <http://www.hit.no/ski>.

I tillegg til det trykte formatet blir rapporten tilgjengelig i elektronisk utgave, jf. HiTs nettsider (Teora, HiT-skrifter) og Telemarksforskings nettsider [www.telemarksforskning.no](http://www.telemarksforskning.no)

Vi takker alle innledere og paneldeltakere for interessante innlegg og godt samarbeid. Vi takker også Fritt Ord og Kulturrådet for økonomisk støtte til arrangementet.

Bø, 19.12.2011

Nanna Løkka  
SKIs prosjektkoordinator



## **Innhold**

Forord .....	iii
Sammendrag .....	3
KulturRikets tilstand 2011 Ole Marius Hylland .....	5
Seremoniar og markeringar som nasjonal kulturpolitikk i det fleirkulturelle Noreg Olaf Aagedal .....	8
Looking forward, looking back: alternative models of arts policy in France and Britain David Looseley .....	17
The Significance of the Saatchi Phenomenon for Cultural Policy in Britain Jim McGuigan.....	24
Danske kulturpolitiske erfaringer: National identitet og flerkulturelle utfordringer Dorte Skot-Hansen.....	33
Danske kulturpolitiske erfaringer: Oplevelsesøkonomi – den nye vin? Trine Bille .....	40
En borgerlig kulturpolitikk – mangfold og konflikt i kulturen Nicolai Strøm-Olsen .....	55
Et kulturpolitisk lykkeland Jørn Langsted .....	63
Frihet, konkurranse og maktspredning Kristian Meisingset .....	65
Om bidragsyterne .....	68



**Sammendrag**

Denne konferanserapporten inneholder innleggene fra konferansen KulturRikets tilstand 2011 som ble arrangert på Litteraturhuset i Oslo 31. oktober 2011. Dette var den tredje konferansen i en serie årlige konferanser, der forskningsmiljøer og andre kunnskapskilder formidler faglig fundert kunnskap om norsk kulturpolitikk til et allment publikum. Temaet for årets konferanse var alternativer til den rådende norske kulturpolitiske modellen. Konferansen hadde innlegg som tok opp erfaringer fra England, Frankrike og Danmark, samt innlegg som viste kulturpolitiske alternativer fra opposisjonen.

Konferansen ble støttet av Fritt Ord og Kulturrådet.

**Emneord:** Konferanseinnlegg, kulturpolitikk





# KulturRikets tilstand 2011

**Ole Marius Hylland**

Kjære publikum, deltakere, innledere og debattanter – velkommen!

Sikre kilder sier at det skal tre repetisjoner til for at noe kan kalles en tradisjon. Den første gangen er noe en engangshendelse, den andre gangen er noe en mer eller mindre tilfeldig gjentakelse, mens den tredje gangen har dette noe kommet for å bli. Dersom dette stemmer, har vi nå å gjøre med en tradisjon. Dette er tredje gang konferansen Kulturrikets tilstand arrangeres, og vi håper at det er et evenement som har etablert seg for å bli værende en god stund. Som i tidligere år er Kulturrikets tilstand arrangert av Senter for kultur- og idrettsstudier – et samarbeidsorgan mellom Høgskolen i Telemark og Telemarksforskning. Årets konferanse har også blitt velvillig støttet av Fritt Ord og Kulturrådet.

Ambisjonen med årets utgave av Kulturrikets tilstand er den samme som den har vært for tidligere år. Konferansen var og er bygget på ideen om at kulturpolitikken fortjener uavhengige analyser, kritiske spørsmål og å bli stilt under lupen. Norsk kulturpolitikk fortjener et kunnskapsgrunnlag som er oppdatert og som ikke baserer seg på generelle antakelser om for eksempel kulturens kommersielle potensial, kunstens naturlig iboende kraft eller kultureksportens evne til å profilere Norge.

Med årets tema ønsker vi å undersøke om det finnes alternativer til det som vi her litt navlebeskuende kaller den norske kulturpolitiske modellen. Vi skal få høre innlegg som belyser den norske måten å gjøre det på, sett ut fra ulike nasjonale og politiske plattformer. Vi har videre ønsket å få undersøkt nærmere hvor bred den kulturpolitiske enigheten egentlig er.

Kulturpolitikk omtales gjerne som noe i nærheten av en oase eller øy av konsensus i et ellers nokså bølgete politisk farvann. Nå er det jo riktignok slik at norsk parlamentarisk politikk dreier seg om å flytte frem eller tilbake på noen få prosent av statsbudsjettet, men det er uansett mulig å få øye på noen klare politiske skillelinjer. Spørsmålet er om og i tilfelle hvor det går klare politiske og ideologiske skillelinjer i kulturpolitikken. Kanskje vi ser disse tydeligere i løpet av dagen.

For hvordan ser de kulturpolitiske alternativene ut i Norge? I Norge har Fremskrittspartiet fungert som det kanskje viktigste opposisjonspartiet for den til enhver tid rådende kulturpolitikk. Samtidig er det tydelig at dersom man ser nærmere på denne opposisjonen, finner man ikke noe rendyrket ideologisk alternativ i partiets politiske praksis. Det er for eksempel ikke slik, med unntak av noen år på det tidlige 90-tallet, at Frp har stått for et rent liberalistisk syn på kulturpolitikk. Også Frp har støttet opp under en aktiv statlig kulturpolitisk innsats. Men selv om den kulturpolitiske innflytelsen til Frp er og har vært nokså lav, har kulturpolitikken deres samtidig spilt en svært viktig rolle i den norske

kulturpolitiske diskursen, som en retorisk motstander.

## **Dagens program**

Det er et interessant program vi har foran oss. Programmet er satt opp med den tanke at det er mulig å belyse en norsk sosialdemokratisk kulturpolitisk konsensusmodell fra to kanter. På den ene siden vil en slik modell kunne belyses gjennom andre lands kulturpolitikk. På den andre siden kan den diskuteres på bakgrunn av politiske alternativer også i eget land. Vi har begge disse perspektivene representert i dag.

Vi skal starte dagen med et innlegg som ser nærmere på en del av norsk kulturpolitikk som er svært synlig, men som derimot ikke er tilstrekkelig analysert som nettopp kulturpolitikk. Olaf Agedal, professor i sosiologi ved Diakonhjemmet Høgskole og Stiftelsen Kirkeforskning, skal snakke om seremonier og markeringer som nasjonal kulturpolitikk i et flerkulturelt Norge.

David Looseley, professor ved universitetet i Leeds, vil deretter holde et innlegg som tar for seg ulike kunst- og kulturpolitiske modeller i henholdsvis Frankrike og England.

Jim McGuigan er den andre innlederen i den britiske bolken i dag, og knytter britisk kulturpolitikk til det han kaller ”the Saatchi phenomenon”. McGuigan er professor ved Universitetet i Loughborough.

De to britiske innleggene følges opp av to danske. Først ut av disse er Dorte Skot-Hansen, som blant annet er senterleder ved Center for kulturpolitiske studier ved Danmarks bibliotekskole. Skot-Hansen vil blant annet se på de danske utfordringer og erfaringer som er knyttet til arbeidet med å etablere en nasjonal kanon.

Trine Bille, som er lektor ved Copenhagen Business School og seniorforsker ved Telemarkforskning, er første innleder etter lunsj. Hun ser på danske kulturpolitiske erfaringer fra en annen innfallsvinkel: Er det slik at opplevelsesøkonomien er den nye vinen? Og sprenger denne vinen eventuelt de gamle flaskene?

Sist ut blant innleterne i dag er Nicolai Strøm-Olsen, som er kunsthistoriker og redaktør i tidsskriftet Kunstforum. Han spør seg om det offentlige systemet for kulturstøtte mangler mangfold.

Avslutningsvis er det duket for en paneldebatt. Den holdes under den presumpivt debattvekkende vignetten ”Den norske kulturpolitiske modellen på sotteseng?”. Panelet er satt sammen av Kristian Meisingset, kulturelledet i Minerva, Ib Thomsen, stortingsrepresentant for Fremskrittspartiet, Ida Lou Larsen, erfaren kunstkritiker, kulturjournalist og kulturelledet, samt Jørn Langsted, professor i dramaturgi ved Universitetet i Aarhus og leder av Kulturpolitisk Forskningscenter i Aarhus. Det er et bredt og kompetent panel, men til allmenn opplysning er det ikke fullt så bredt som vi hadde ønsket at det var. Noe av utgangspunktet for både konferansen og paneldebatten er å se nærmere på den rådende kulturpolitiske modellen og eventuelle alternativer til denne. Derfor hadde det vært ønskelig at en representant for Arbeiderpartiet, kulturdepartement

eller kulturkomiteen hadde vært til stede. Når de ikke er det, skyldes det ikke at de ikke er invitert. Etter gjentatte forsøk på flere nivåer har vi ikke lyktes å få noen som representerer dagens ordning til å stille. Vi satser uansett på at en god diskusjon avslutter dagen i dag. Sammensetningen av panelet burde borge for det.

Det gjenstår ikke mer enn å gjenta et velkommen, og overlate ordet til den som med stø hånd skal lede oss gjennom dagen. Dagens ordstyrer er Jenny Johannisson, lektor i kulturpolitikk ved Högskolan i Borås.

# Seremoniar og markeringar som nasjonal kulturpolitikk i det fleirkulturelle Noreg

**Olaf Aagedal**

## Utgangspunktet

Kva har seremoniar og markeringar med nasjonal kulturpolitikk å gjere? Er ikkje nasjonal kulturpolitikk noko som blir utforma gjennom offentlege utredningar, meldingar og budsjett og sett i scene gjennom kulturinstitusjonane og kulturorganisasjonane si verksemd? Kan seremoniar og markeringar fortelje oss noko om "kulturrikets tilstand"? Etter mi meining kan dei det. La meg innleiingsvis prøve å grunngje denne meininga med eit eksempel og ein påstand. Påstanden er at den største dagen i kulturriket Noreg er ein seremonidag, eksempelet er 17.mai.

Det største kulturarrangementet i Noreg er knytt til ei nasjonal markering, 17.mai-feiringa. Denne dagen er det kulturarrangement over heile Noreg med talar, musikk og song med meir. Kulturpublikumet på denne dagen er over 3 millionar. Det veit eg, fordi eg veit at 71% deltek i den kollektive feiringa av dagen (Aagedal 2003:27). Talet på arenaer og arrangement er meir usikkert, men sidan feiringa er knytt til grunnskolen må det vere minst 3000 arenaer, som er talet på barne- og ungdomsskolar i Noreg. Truleg er det fleire, for på denne dagen står mange nedlagte skolar opp frå dei døde som kulturarenaer for lokalsamfunnet si 17.mai-feiring. 17.mai er ikkje berre Noreg sin nasjonaldag, det er også Noreg sin "lokal-dag", fordi ein også feirar det nasjonale gjennom det lokale (Aagedal 2003:88). Når det gjeld kulturutøvarar, veit vi i alle fall at meir enn 1000 hornorkester med 40 000 musikantar er i sving på denne dagen. 17.mai er skolekorpsa sitt store øvingsmål og sin store konsertdag. Kva er så kulturbudsjettet for denne største kulturdagen? Når det gjeld inntektssida, er billettinntektene nær null. Nesten alle kulturarrangementa denne dagen er gratis. Den statlege og kommunale stønaden er minimal. Forklaringa på at denne gigantiske kulturdagen likevel let seg realisere, er den frivillige innsatsen. Dette er Noreg sin største dugnad. Det tyder at den største kulturdagen i Noreg er basert på sivilsamfunnet og nesten er usynleg i offentlege kulturbudsjett. Eksempelet tyder med andre ord på at seremoniar og markeringar må med for å få eit heilskapleg bilete av kulturpolitikken.

## Omgrep og teoretiske perspektiv

Før eg går vidare i drøftinga, skal eg definere nokre av dei omgrepa som ligg i tittelen (seremoniar og markeringar, kulturpolitikk, fleirkulturell) og kort kommentere nokre av dei teoretiske perspektiva framstillinga bygger på.

### *Seremoniar og markeringar*

Seremoniar og markeringar er kulturelle og rituelle uttrykk som skaper unntakssituasjonar som skil seg ut frå kvardagen. Dei kan vere knytt til sykliske hendingar eller

einskildhendingsar. Eksempel på sykliske hendingsar er årlege nasjonale og religiøse festdagar. Eksempel på einskildhendingsar kan vere store idrettsarrangement, katastrofar, krigsutbrot. Aktuelle omgrep for å analysere slike unntakssituasjonar kan vere Victor Turner sine omgrep "liminalitet" og "communitas" (Turner 1969). "Liminalitet" vektlegg det unntaksprega og ekstraordinære ved tilstanden, "communitas" peikar mot dei spesielle emosjonell og relasjonelle kvalitetar som pregar tilstanden. Når dette er kulturpolitisk relevant, er det mellom anna fordi slike unntakssituasjonar kan gje grunnlag for ekstraordinære opplevingar og erfaringar, noko vi skal kome nærare tilbake til seinare.

Eit anna omgrep eg vil bruke på analysen av seremoniar og markeringar er Don Handelman sitt omgrep "offentlege hendingsar" (Handelman 1990). Handelman meiner unntakssituasjonar er interessante fordi dette er situasjonar der samfunnet gjennom symbolske verkemiddel uttrykker noko om den sosiale røyndomen. Dette skaper offentlege hendingsar som kan delast i tre hovudtypar ut frå korleis dei uttrykker den sosiale røyndomen. Ei *presenterande* offentlig hending viser oss røyndomen med sikte på å stadfeste den. Ei *representerande* hending reformulerer samfunnsordenen med sikte på å reflektere over den eller kritisere den. Ei *modellerande* hending set modell for ei endring eller eit alternativt mønster (Handelman 1990).

#### *Kultur, kulturliv og kulturpolitikk*

Kultur og kulturliv er omgrep som kan bli brukt i ulike tydingar. Eg vil skilje mellom ein vid og snevrare bruk av kulturliv. Med den snevre bruken meiner eg å sjå på kulturlivet som ein sektor i samfunnet (sektoriell definisjon). Det er denne tydinga som oftast ligg til grunn når vi snakkar om "kunst- og kulturliv". Ei vidare forståing av kultur er den antropologiske som ser på kultur som *livsform*, eller som symbol og koder (Gullestad 1989:32, Agedal et.al 2009:14). I framstillinga vil eg bruke både det snevre og vidare kulturomgrepet fordi kultursektoren er vevd inn i kulturen i vidare forstand.

Tilsvarande vil vi finne ulike måtar å omtale og forstå kulturpolitikk på. Ut frå ein sektoriell definisjon er kulturpolitikk det som blir utøvd i kulturdepartementet, kulturråd, kommunal kultursektor, kunst- og kulturinstitusjonar osv. Ut frå ein vidare definisjon handlar kulturpolitikk om kopling mellom kultur og makt og inkluderer også andre politikkområde som identitetspolitikk, mediepolitikk, religionspolitikk, idrettspolitikk osv. Eit eksempel på ein utvida bruk av kulturpolitikk var kulturminister Trond Giske si inkludering av idrettspolitikk i den kulturpolitiske argumentasjonen for Grunnlovsjubileet i 2014: "Jeg kan ikke se noen bedre måte å feire grunnlovsjubileet på enn med et OL i Tromsø 2014."<sup>1</sup> Han meinte regninga må sjåast som ein del av kostnadane i samband med grunnlovsjubileet 2014.

Seremoniar og markeringar er kulturpolitisk interessante fordi dei mellom anna kan påverke forholdet mellom kulturuttrykk og makt. Eksempel på dette er at slike offentlege hendingsar kan gje særlege ressursar til kultursektoren eller bestemte kulturaktørar, skape nye kulturuttrykk eller gje ny mening til gamle, aktualisere identitetspolitiske vegval osv.

---

<sup>1</sup> <http://www.nrk.no/sport/1.1146374>

### *Det fleirkulturelle*

Ut frå Handelman kan seremoniar og markeringar analyserast som offentlege hendingar som kan presentere, representere eller modellere den sosiale røyndomen. Sagt på ein annan måte er dette situasjonar då vi set ord på og stadfestar, kritiserer eller nykonstruerar våre kollektive førestellingar og verdiar. I dette perspektivet blir offentlege hendingar interessante når det gjeld kulturpolitikk og migrasjon. Dette er hendingar som kan opne for nykomaren si *læring*, høve til å *kritisere* eller delta i ei *nyskaping* av kulturriket sin plattform. Eit eksempel på seremoniar og markeringars rolle i forhold til fleirkulturell kulturpolitikk er 17. mai feiringa som vi alt har vore inne på. Min påstand er at den største kulturdagen i Noreg også har blitt det viktigaste kulturpolitiske tiltaket i Noreg i forhold til fleirkulturalitet og integrasjon. Dette har skjedd i løpet av dei siste tiåra og illustrerer korleis offentlege hendingar kan endre karakter og funksjon. På 70-talet utvikla det seg ein aukande spenning mellom ein etnisk basert feiringstradisjon og eit aukande etnisk mangfald på grunn av internasjonal immigrasjon. Etter kvart oppstod det ein heftig og langvarig strid om etniske minoritetar si deltaking og rolle i nasjonaldagsfeiringa der motstandarar av dette også kom med bombe- og drapstrugsmål mot fleirkulturelle barnetog (Brottveit et.al 2004:52–54). I dag ser vi at etniske minoritetar har erobra ein sentral og synleg plass i den årlege grunnlovsfeiringa. Grunnlaget for dette kan vere fleire forhold; at feiringa er kopla til skolen og borna, at den går føre seg i det offentlege rommet og at den norske nasjonaldagsfeiringa i hovudsak er eit sekulært ritual.

Eit døme på denne spenninga og denne utviklinga er historia om Rubina Rana, kvinna med minoritetsbakgrunn som vart leiar for 17. mai-komiteen i Oslo 1999 (Brottveit et.al 2004:8–10). Ho vart utsett for drapstrugsmål, men valte å ignorere desse. Ho fortel også om at ho har likt denne offentlege hendinga som skil seg ut frå andre dagar: ”Jeg har alltid likt 17. mai. Det er den eneste helligdagen hvor nordmenn er ute, glade og fint pyntet, og nå har jeg kommet så langt i integrasjonsprosessen at jeg føler at jeg forstår nordmenn” (Rana 2001:94). Det høyrer også med til historia at hennar rolle som seremoniell aktør på denne dagen, førte til at ho, som den første ikkje-vestlege innvandrar, fekk ei gate oppkalla etter seg: ”Rubina Ranas gate” på Grønland i Oslo.

### **Kulturrikets årssyklus og kulturlivets seremonialisering.**

Det er ikkje berre nasjonaldagsfeiringa som skaper ”kultur-boom” i Noreg. Vi finn også mange andre eksempel på at årlege seremoniar legg føringar for kulturlivet og kulturpolitikken. Eit eksempel på dette er julefeiringa der førejulstida er blitt høgsesong for konsertar. Berre i Oslo-området kan vi i desember 2011 velje mellom meir enn 30 ulike profesjonelle julekonsertar, mange av dei i form av turnear som tilbyr mange førestellingar i store deler av landet. Ein av desse, ”Stille Natt Hellige Natt” -turneen hadde i 2009 48 konsertar i løpet av fire veker. Kulturpolitiske konsekvensar av dette er at julekonsertpublikumet utgjer ein stor del av det årlege norske konsertpublikumet, og at desemberinntektene utgjer ein stor del av årsinntekta for mange norske songarar og musikarar.

Desse konsertane følgjer ikkje berre ein seremoniell årssyklus, dei fleste av dei blir også arrangerte i seremonielle lokale. Dei mange julekonsertane i kyrkjer går her inn i ein annan kulturpolitisk trend, den aukande interessa for å bruke seremonielle rom til kunst-

og kulturarrangement. Ei kartlegging av bruk av kulturlokalar i Noreg i 2008 viste at kyrkjer er det nest mest brukte lokale til kulturarrangement og det lokale som har vakse mest i bruk gjennom dei siste fem åra (Storstad 2010:72–73, Aagedal et al 2009:228). Bakgrunnen for dette er truleg fleire forhold. Kunstnarar er blitt meir opne for og interesserte i å bruke slike symbolrom som ramme for framføringa av sine uttrykk, og dei kyrkjeleg miljøa er blitt meir opptekne av å bruke kultur i si verksemd og meir opne for å sleppe inn ulike kulturuttrykk (Egeland og Aagedal 2010).

## **”Mulighet for vanvittige opplevelser”**

Sett inn i ein større historisk samanheng reiser dette interessante problemstillingar. Er vi vitne til ei pendelrørsle der det skjer ei ”re-seremonialisering” av kulturlivet? Dagens kunst- og kultursektor er på mange måtar eit resultat av ei sekularisering og av-seremonialisering der kulturlivet blir utskilt frå kulturn (Christoffersen 2005:19). Kunsten har flytta seg frå kyrkje og hoff til konsertsal og galleri. Er det som skjer i dag kulturlivet si tilbakevending til det seremonielle, der grensene mellom kulturliv og kult igjen blir meir utviska? Kyrkjemusikaren Torkel Baden peikar i artikkelen ”Kirkemusikk – fra gudstjeneste til konsert og tilbake igjen” på ei slik mogeleg utvikling.<sup>2</sup> Er kulturaliseringa av kyrkja som vi ser i dag, ei resakralisering av kulturuttrykk der kunstnarar og tilhøyrarar søker ein ny opplevingsdimensjon ved å erfare kunstuttrykk i eit kyrkjerom?

”Reseremonialisering” handlar ikkje berre om å oppleve kunst i seremonielle rom på seremonielle tider. Det kan og handle om ei utvikling i kulturoppleving som legg større vekt på deltaking. Vi ser i dag fleire eksempel på at framføring av klassisk kyrkjemusikk, som til dømes Bach sine kantatar, blir re-seremonialisert. Dei vart skapte som ein del av gudstenesta, tidlegare ofte framført i konserthus, men no stadig oftare framførte i ein gudstenestekontekst. Musikkmeldaren Magnus Andersson kommenterer skilnaden på ulike framføringskontekstar i ei melding av ein Bach-kantate, skrive for advent 1714 og framført som ein del av gudstenesta i Oslo Domkyrkje første søndag i advent 2011:

Det er noe rart ved å skrive anmeldelse av musikken i en gudstjeneste, (--) forskjellen på en konsert og en gudstjeneste er at du lytter til den forrige og du deltar i den senere. Rammen og kriteriene for kritikk blir dermed helt annerledes. Spørsmålet blir ikke primært hvor godt de spilte, men hvordan Bach i høymessen får oss til å delta annerledes. Nettopp dette er konseptets styrke, og nøkkelen ligger i menighetssangen. Å synge salmer samtidig som man bader i lyden av Magne H. Draagnes sitt orgelspill, med kor og orkester foran seg, gir muligheter for vanvittige opplevelser (Morgenbladet 2.–8.12.2011).

## **Kulturalisering av store idrettshendingar**

Auka satsing på kultur integrert i det seremonielle, ser vi også på idrettsarenaen. Eit døme på dette er kultursatsinga under VM på ski i Oslo i 2011. Arrangementet vart tidleg presentert som eit ”Kultur-VM”. Bentein Baardson vart allereie i 2008 engasjert som

---

<sup>2</sup> <http://www.kirken.no/index.cfm?event=doLink&famId=105191>

kunstnarleg leiar for heile arrangementet. Eit gjennomgåande trekk i kulturprogrammet var at det vart forsøkt integrert i det sportslege og seremonielle. Dei største satsingane var for det første bygginga av ei kombinert konsert- og seremoniscene i Oslo sentrum der det kvar kveld var konsertar i tilknytning til premieseremoniane. Den andre var "Munch i snø og is", som var ei internasjonal utstilling av snøskulpturar inspirert av Edvard Munch sin kunst. Denne utstillinga var plassert på Karl Johan i tilknytning til seremoni- og konsertarenaen på Universitetsplassen og fungerte som eit "kulturalisert" vrimleområde der VM-publikumet vandra før og etter premieseremoniane. Ein ide ved denne iscenesetjinga var også å unngå at Karl Johan skulle bli ei einaste lang pølsebu, ved at den kommersielle arenaen med salsbodar og øltelt vart trekte inn i Studenterlunden.

Ei tredje satsing var det såkalla "Folkelivsprosjektet". Dette prosjektet bygde på at det under dei årlege Holmenkollrenna og andre store skimeisterskap brukar å vere mange amatørgrupper som underheld med musikk, song eller dans. Folkelivsprosjektet organiserte denne spontane kulturtradisjonen ved å invitere grupper til å melde seg på med innslag. Dei som blei antatt fekk tildelt ein stad og ei tid å opptre på. Som motyting fekk gruppene gratis tilgang til arena og transport og kost. "Folkelivsprosjektet" var nær knytt til ideen om ski-VM som folkefest der det med utgangspunkt i eit idrettsarrangement, gjennom publikum sin aktive medverknad, skal oppstå ein folkefest. Prosjektet var basert på det ein kan kalle "organisert spontanitet" der ein gjennom samarbeid med sivilsamfunnet med små kostnader kunne etablere mange stemningsskapande "kulturstunts" over heile konkurransearenaen. Kulturinnslaga var planlagt i forhold til ulike tema som skulle prege arenaen dei ulike dagane (song, dans, retro-klede osv). Til saman deltok 46 grupper med 2281 deltakarar på 11 forskjellige stader (Staubo 2011).

Ski-VM 2011 vart som kjent, ein stor suksess både sportsleg og publikumsmessig, med eit samla besøkstal på 1,2 millionar når ein også tek med dei som fylgde tevlingane ut i Marka. I vår samanheng er det interessant at over halvparten av desse var publikumsbesøk på konsert- og seremoniarenaen i Oslo sentrum (650.000). Ein av desse seremonikonsertane samla (til då) det største konsertpublikumet i Noreg med kring 100.000. Det er også grunn til å tru at "Munch i snø og is" var den mest sette skulpturutstillinga i Noreg i 2011, men her er det sjølvsagt umogeleg å berekne noko besøkstal. Og her er vi truleg ved noko av kjernen i det temaet vi drøftar. Kva er eit kulturuttrykk, eit kulturpublikum og ei kulturoppleving i ein seremoniell samanheng? Var dei som spaserte på Karl Johan og tok bilete av kvarandre framfor snøskulpturane eit utstillingspublikum? Kan ein kalle ein premieseremoni med "oppvarmingsband" for ein konsert? Var vandrainga gjennom skiarenaen akkompagnert av "organisert amatørspontanitet" ei konsertoppleving?

Kulturredaktør Aamås i Aftenposten karakteriserte VM si kultursatsing på førehand som "Kultur på kladdeføre" (Aftenposten 15.02.2011). Som eit positivt motstykke til Ski-VM sitt kulturprogram stilte han opp "VM-kirken" som var Den norske kyrkja si kultursatsing med konsertar i Oslo Domkyrkje og Holmenkollen kapell. Repertoaret her var klassisk musikk, jazz og folkemusikk.

Publikum sin dom gjekk i ei anna retning. Billettsalet til VM-kirken gjekk trått og ein



enda opp med totalt ca 7800 besøk , noko arrangørane vedgjekk at dei var skuffa over (Vårt Land 10.03.2011). Kulturmeldarar si vurderingar i ettertid veit vi lite om. Det var få eller ingen meldingar av Ski-VM sine kulturarrangement, sjølv om dette truleg var blant dei største kulturarrangement på sine område. Dette kan i seg sjølv gje utgangspunkt for interessante refleksjonar når det gjeld kulturpolitiske vurderingar av kulturuttrykk integrerte i seremoniar og markeringar. Ser vi her eit døme på det som var musikkmeldaren sitt problem når det gjaldt melding av ei kantate i ei gudsteneste?: Kriteria for kritikk blir annleis, det dreier seg ikkje primært om korleis dei spelte, men om dei får oss til å delta ”annerledes”. I forhold til det siste kriteriet var publikum sin dom klar: Kulturen bidrog til folkefesten. Om vi skal halde oss innanfor Aftenposten sin ski-metaforikk kan vi oppsummere ”Kultur-VM” slik:

- Ski-VM sitt kulturprogram var folkeleg seremonikultur på silkeføre
- VM-kirken var klassisk konsertkultur på kladdeføre
- Aftenposten si føremelding var kulturkommentar på blindspor

## **Katastrofen sin kulturpolitikk**

Så langt har vi snakka om kulturpolitikk knytt til sykliske seremoniar (som nasjonaldagsfeiring og julefeiring) eller planlagde store offentlege hendingar som idrettsarrangement. Ein annan type offentlege hendingar som kan utløyse sterke kollektive kulturuttrykk, er katastrofar, valdshandlingar og krig. Dette er uføresette og utilsikta hendingar, men når vi ser på karakteristiske trekk ved desse kollektive uttrykka, kan vi snakke om ”katastrofen sin (implisitte) kulturpolitikk”. Katastrofar representerer unntakssituasjonar der vanlege måtar å oppleve og handle på blir sett til side. Eg har tidlegare referert til Victor Turner sin omtale av dette som ein liminal tilstand der eit av kjenneteikna kan vere ei ny fellesskapskjensle (communitas). Reaksjonane på terrorhendingane i Noreg 22.juli 2011 kan sjåast i dette perspektivet. Dei mobiliserer kollektiv handling på tvers av etniske, ideologiske, religiøse og estetiske skiljelinjer: det skjer ei massemobilisering frå alle grupper av befolkninga til fakkeltog og rosemarkeringar (dei 200.000 som er samla på Rådhusplassen 25.juli utgjer det største ”konsertpublikumet” som har vore i Noreg). Leiar for Islamsk Råd tenner lys i Oslo Domkyrkje, ein imam og ein prest i Den norske kyrkja forrettar saman i ei gravferd osv.

Kollektive kulturytringar som minnekonsertar, minneseremoniar og minnegudstenester kan tolkast som meiningsskapande handlingar. Dei blir utløyste som svar på trugsmål, men oppstår ikkje av ingenting; dei bygger på eit sosialt og kulturelt fundament. Dei er i stor grad forankra i sivilsamfunnet, kanskje kan ein kalle dei eit ”kulturelt sivilforsvar” og mobiliseringsevna kan seie oss noko om ”kulturrikets beredskapstilstand”. Erfaringar frå møte med tidlegare kriser ber vi vidare i møte med nye trugsmål, i så måte kan vi snakke om kollektive minnehendingar som ”kulturrikets beredskapsøvelser” i forhold til framtidige meiningstrugande hendingar. Men det er ikkje berre kollektive krisereaksjonar som kan fungere på denne måten. Også andre markeringar og seremoniar (som nasjonaldagar og idrettsfestar) kan gje erfaringar av det kollektive sin styrke og meiningsskapande kraft som kan takast fram i krisesituasjonar. Slik sett kan det også vere ein samanheng mellom begeistringsfellesskapet på Universitetsplassen i februar og

sorgfellesskapet på Rådhusplassen i juli.

## **Revitalisering og nyfortolkning av kulturuttrykk**

Kriser og katastrofar kan vere sterkt meiningsskapande ved at nye kulturuttrykk kan oppstå eller gamle få ny meining. Dette har vi sett mange døme på etter 22.juli. Songen "Til ungdomen" vart sunge som salme under den første større minnemarkeringa som var minnegudstenesta i Oslo Domkyrkje 24.juli. Seinare blei det den ein av dei mest brukte songane under markeringane etter 22.juli (mellom anna sunge under Rosemarkeringa i Oslo 25.juli og den nasjonale minnemarkeringa i Spektrum 21.august). Songen vart også ein periode på førsteplass på VG-lista. Teksten er skriven av Nordahl Grieg i 1936 og blitt til i ein heilt annan samanheng, inspirert av den spanske borgarkrigen.

Den norske kyrkja er inne i arbeidet med å revidere salmeboka, og etter 22.juli-hendinga og erfaringa frå minnegudstenesta blir det foreslått at songen skal inn i den nye salmeboka. Forslaget reiser debatt. Nokre er i mot forslaget og seier det vil vere gale både for Den norske kyrkja og det miljøet som denne songen spring ut av, å ta songen ut av sin kontekst og setje den inn i ein ny. Saksordførar Kristin Gunleiksrud argumenterer derimot for at 22.juli har skapt ein ny situasjon: "Det handler ikke om å ta sangen ut av en kontekst og sette den inn i en ny. Tvert i mot tolker jeg det slik at tiden etter 22.juli viste oss behovet for et større vi" (Dagsavisen 28.09.2011).

Den andre store minnesongen i tida etter 22.juli blei "Mitt lille land". Den vart mellom anna brukt under Rosemarkeringa 25.juli, Minnekonserten 30.juli og den nasjonale minnemarkeringa 21.aug. Songen gav også tittel til den første minneboka som var utgjeve etter 22.juli. Også denne songen har vore igjennom ein transformasjonsprosess. Dagbladet omtaler dette som ein transformasjon "fra EU-debatt til felles søragesang" (Dagbladet 28.07.11). Songen vart opphavleg skriven i samband med EU-valet 1994 av Ole Paus.

Desse to songane vil for ettertida truleg alltid bli forbundne med 22.juli 2011. Gjennom ei hending er det blitt skapt kulturpolitikk; "kulturriket" har fått eit nytt kulturuttrykk. Spesialistar på lyd og emosjonar kommenterer det som skjer slik: "Musikk får mening gjennom bruk. Når den brukes i en ny anledning, gir det ny mening" (Even Rud, professor i Musikk ved UIO, Dagbladet 28.07.11). "Disse sangene blir som et soundtrack for situasjonen. Jeg tror de blir et varemerke for all framtid. Så pass sterkt er det, og så raskt går det" (Elisabeth Hartmann, Reklamebyrået Siste skrik, Dagbladet 28.07.11).

I denne samanheng er det interessant å merke seg lydinntrykk si evne til å vekke assosiasjonar og utløyse kjensler. Frå filmteori veit vi at lydsporet blir brukt til å mobilisere kjensler og treffer oss ofte utan at vi merkar det. Lyden av seremoniar og markeringar, det vi kan kalle "kulturrikets soundtrack" kan ha ein liknande verknad. Rubina Rana kommenterte den norske lyden av nasjonaldag slik: "Og, jo: Hornmusikken er flott! Det er så stille ellers. Når korpene spiller blir det liv. Det er noe jeg assosierer med bryllupsmusikk i Pakistan" (Rana 2001:95). Publikum og deltakarar under Ski-VM 2011 fortel om det overveldande kroppslege inntrykket som lydbølga langs langrennsløypa i Holmenkollen skapte. Som for Rubina Rana kunne dette gje

assosiasjonar til heilt andre hendingar og stader; det var ”som å gå på ski gjennom karnevalet i Rio” (Dagbladet 5.03.2011).

## Avsluttande kommentarar

I denne presentasjonen har eg prøvd å vise at seremoniar og markeringar kan vere med å forme nasjonal kulturpolitikk. Eg har teke utgangspunkt i ei vid forståing av kulturpolitikk som handlar om kopling mellom kultur og makt og inkluderar andre politikkområde som til dømes identitetspolitikk, idrettspolitik og religionspolitikk. Framstillinga har vore eksplorerande gjennom mange eksempel utan at eg har gått grundig empirisk og teoretisk inn i dei einsskildede eksempel. Poenget for meg har vore å vise at dette er eit perspektiv som kan vere relevant for kulturpolitisk forskning fordi seremoniar og markeringar til dømes kan:

- Skape nye kulturuttrykk og gje ny meining til gamle
- ”Seremonialisere” kulturlivet ved å knyte kulturopplevingar til seremonielle tider, stader og uttrykksformer
- Skape kulturpolitisk debatt og bli utgangspunkt for kulturpolitiske vegval
- Gripe drastisk inn i kulturøkonomien ved at seremoniar og markeringar (som jubile og store idrettshendingar) kan vere svært kostnadskrevjande prosjekt
- Stadfeste, kritisere eller redefinere minoritetar sin plass i nasjonal kulturpolitikk

Seremoniar og markeringar påverkar oss kroppsleg og emosjonelt og formar vårt kulturelle opplevingslandskap. Dei kan skape skilsetjande hendingar. Dei som opplever slike hendingar brukar ofte sterke ord som skakande, vanvittig, magisk, eineståande, ugløymelege. Ord, stader, lydar og fargar blir ikkje dei same etterpå. Seremoniar og markeringar er kulturpolitiske arenaer der forandringar kan skje raskt, men setje varige spor. Den som skal forstå dynamikken i ”kulturrikets tilstand” bør ikkje oversjå slike arenaer.

## Litteratur

Aagedal, Olaf (2003): *Nasjonal symbolmakt. Makt- og demokratiutredningen 1998–2003*. Oslo: Unipub Forlag.

Aagedal, Olaf & Helene Egeland, Mariann Villa (2009) *Lokalt kulturliv i endring*. Bergen: Fagbokforlaget.

Brottveit, Ånund, Brit Marie Hovland og Olaf Aagedal (2004). *Slik blir nordmenn norske. Bruk av nasjonale symbol i eit fleirkulturelt samfunn*. Oslo: Unipax.

Christoffersen, Svein Aage (2005) ”Kirkens syn på kunst”. I *Kunsten å være kirke: om kirke, kunst og kultur*. Utarbeidet av Norske kirkeakademier på oppdrag fra Kirkerådet. Oslo: Verbum.

Dayan, Daniel og Elihu Katz (1992). *Mediaevents. The Live Broadcasting of History*. Cambridge: Harvard University Press.

- Egeland, Helene og Olaf Aagedal (2010): *Kultur i kirken*. KIFO Notat nr 1/2010. Oslo: KIFO.
- Gullestad, Marianne (1989). *Kultur og hverdagsliv. På sporet av det moderne Norge*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Handelman, Don (1990). *Models and mirrors: towards an anthropology of public events*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Løvland, Anne & Pål Repstad (2008). *Julekonserter*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Rana, Rubina (2001). "Den norskeste av de norske" i Hovland, Brit Marie og Olaf Aagedal (red): *Nasjonaldagsfeiring i fleirkulturelle demokrati*. Forskningsprogrammet Norden og Europa. Nord 2001:4. København. Nordisk Ministerråd.
- Staubo, Marina (2011). *Folkelivsprosjektet Ski-VM 2011. Evalueringsrapport*. Oslo: Concept Communication.
- Storstad, Oddveig (2010). *Kommunal kultursektor i endring*. Bergen: Fagbokforlaget.
- Turner, Victor (1969). *The ritual process. Structure and anti-structure*. New York: Cornell University Press.

# Looking forward, looking back: alternative models of arts policy in France and Britain

David Looseley

## Introduction

I think I have been invited here today because of the research I am currently undertaking comparing arts policies in France and Britain. I am a cultural historian rather than a policy analyst; from a Humanities rather than Social Sciences background. So what interests me particularly in this research are the discursive patterns that run through the respective policy histories of France and Britain; I compare the way the arts are thought about and argued over by cultural and political institutions. I am interested, then, in arts policies not just as a set of measures or procedures but as a set of narratives about culture and society.

## Discursive Patterns

I must confess to having no expertise in Norwegian cultural policy. But I have just read an illuminating chapter about it by Per Mangset (2011), published just a month or two ago for a French volume of worldwide national studies, to which I contributed the chapter on UK arts policy. Now, what struck me above all from Per Mangset's chapter is that those 'discursive patterns' I detect in French and British policy histories are also present in Norway's. Let me just spell these out very briefly, as five stages.

In all three countries,

1. The 1920s and 1930s saw the beginnings of a public-service vision of the arts.
2. The Second World War saw a period of defensive nationalism.
3. For several decades after the war, the establishment of a human-rights-based, welfare-state ideology led to a commitment to 'democratising' high culture – 'democratisation' here meaning widening access to the traditional arts.
4. Despite the long-term dominance of top-down democratisation as a policy directive, in the 1960s and 1970s a bottom-up alternative discourse developed, known as cultural democracy. This entailed (at least in theory) widening the definition of culture by recognising existing cultural practices rather than trying to manipulate public tastes to meet accepted norms.
5. But in all three countries, this alternative has since become entangled with what Mangset calls an instrumentalist rhetoric, which sees the arts as deserving of public support not for their intrinsic value or civilising effects but in so far as they are deemed to have more material benefits: economic and industrial benefits, benefits related to the social integration of minorities, etc. This instrumentalist rhetoric still pertains today, one of its recent applications in the UK being the notion of 'public value', drawn from new public management theory.

Now of course, this outline of a series of historical discursive stages shared by all three countries is familiar and too schematic. Mangset in fact makes a significant point in this regard, which is that Norway sits somewhere between France and Britain where central government arts policies are concerned. France is conventionally identified with a centralising, interventionist, ministerially driven model; the UK is traditionally identified with a relatively independent Arts Council model (even though there is now a dedicated Ministry, the DCMS ); but Norway, like other Nordic countries, mixes these traditions.

Now this seems more than just an incidental difference. The Nordic countries have somehow managed to hold on to that founding welfare state/public service, civic discourse, somewhat more than France (perhaps) and certainly more than Britain.

This raises the question of today's conference: what, if *anything*, does Norway have to learn from these two, alternative national models, as Norway's election of 2013 approaches? To address this question, I want to return to the question of democracy.

Mangset brings out the theoretical distinction in Norway between democratisation and cultural democracy. This distinction applies equally to France and Britain and is familiar to cultural policy specialists. But let me just briefly spell it out. In all three countries, top-down democratisation was found to be wanting: both theoretically, because it supposed a need for high culture and assumed therefore that high culture was necessarily a public good; and practically, because democratisation simply didn't work. Working-class people were not generally persuaded to take up more high-cultural practices.

In which case, the alternative, cultural democracy, would on the face of it seem the obvious way forward. It looks more pragmatic, more flexible and more aware of the multiple practices of national cultural life that exist alongside high culture: amateur arts, popular education, leisure, the cultural industries. However, if we take this line, we do need to ask what cultural democracy actually means today, in an era of global migrations and cultural exchange, of the commodification, dematerialisation and interactivity of cultural forms and practices in the digital age. So what are the cultural democracy issues for the early 21<sup>st</sup> century in France and the UK?

In the UK, I suggest, the answer that has been given here has largely been univocal, under both Conservative and Labour administrations in the last 20 years. Cultural democracy is primarily taken to mean the market, because the market is 'naturally' democratic. If we can go to, or download, whatever cultural activities we want, relatively easily and cheaply, surely that's the end of the story; the arts are simply commodities? And if there are commodities out there that we don't want, then clearly there's no need for them to survive. The market, then, is implicitly presented as an infallible measure of value, and a much needed dose of realism and common sense in the frivolous world of the arts. But, of course, as we have seen since the financial crisis of 2008, the market has proven in reality to be no less fallible, no more commonsensical, than social democracy and state voluntarism. It is just an alternative narrative.

Now, I may be caricaturing attitudes in my own country somewhat. But it does seem to me that French cultural policy thinking, at least in some of its backroom manifestations, has a more complex grasp of what cultural democracy ought to look like in the 21<sup>st</sup> century. To illustrate this difference, I have to talk about the popular arts as well as high culture, i.e. about mass, industrialised cultural production.

Why, you might ask? Is it even relevant today to talk of a high-mass divide, when Kylie Minogue has had her own exhibition at London's prestigious Victoria and Albert Museum, and when she was recently made a Knight of Arts and Letters by the French government? For a more substantial answer to this question, I would refer you to the special issue of *International Journal of Cultural Policy* that I have recently edited, entitled 'Policy and the Popular' (Looseley 2011b). But in brief, I would say: yes it is still relevant to an extent, because 'the popular' still is construed as the 'Other' of high culture, albeit more subtly. And I think that popular culture is important for the future of European arts policies generally because it is today the nexus of the discursive patterns that have been running through cultural policy debate since the 1930s, the confluence of the aesthetic, the social, the civic and the industrial/economic. It is also in policy attitudes to the popular that the differences between France and Britain are especially visible.

## **Policy and the Popular**

We might assume that the motive for any policy engagement with popular culture is automatically a democratic one. How can a government justify spending the lion's share of its budget on opera, for example, in London or Paris, while doing nothing for majority and regional tastes? Yet comparison of France and Britain suggests that this simple 'democratic' rationale is actually a palimpsest of other discourses.

One of these discourses is that popular culture is the very model of free-market entrepreneurialism. New Labour under Tony Blair approached it as a set of profit-based creative industries requiring primarily economic forms of support to remain internationally competitive. French policy too has played up its economic dimensions in the last 20 years, especially under Sarkozy. Yet market ideology hasn't taken root in France with the same ease as in the UK. Accordingly, the justifications for supporting popular culture are more complex there.

One of these justifications is the need to socialise young people in urban environments whom formal education has failed, training them in expressing their identities, in teamwork, responsibility and communication skills. Another is the need to strengthen civic and national solidarity. La Fête de la musique can be interpreted in this light, with its ambition to depart high and low musics, amateur and professional, and to emphasise social cohesion and a new experience of nationhood in the sharing of musical creativities. Now, of course, such social, civic and national values inform UK policy too. But they aren't articulated as the central focus or primary justification of the state's endeavours, which have primarily concerned economic impact, i.e. in narrowly instrumental terms.

There is, though, a third justification that has sometimes been put forward in France, though it is one that neither country seems to have tackled head-on, and that is what we might call aesthetic democracy, i.e. the belief that popular arts can be as 'good' and as deserving as high arts. Aesthetic democracy isn't an issue that can easily be addressed or avoided. Officials sometimes talk about redressing the hierarchy between major and minor arts, yet neither country has seen significant redistribution of funds. Instead, abolishing that hierarchy is pursued discursively, by gesture and spectacle. Now, there is a case for saying that this is all that is actually required. Given that the popular arts do generally flourish in a market economy, it is conceivable that all that is really needed in order for them to achieve parity is a rhetoric of recognition. But this can only go so far. If popular arts are to be fully recognised alongside elite arts, aesthetic evaluation needs to be addressed. But how such evaluation should be carried out is the problem.

The best response to this that I know of is Georgina Born's article on popular music: 'Music Policy, Aesthetic and Social Difference' (Born 1993). She asks whether there can be such a thing as a workable 'postmodern' music policy, and she uses the UK and France as brief illustrations. One component of such a policy, she suggests, should be 'support for new social sources and forms of culture' (women, ethnic and sexual minorities, and so on). But for Born, this could be problematic if the social is allowed to obliterate 'the specificity of the aesthetic'. No advances 'in the social and institutional forms of cultural production' will be fully satisfactory 'if they are not matched by "*good enough music*". Thus, 'musical-aesthetic judgments must be made, and not evaded [. . .]' (Born 1993:280–81).

So her second component of a postmodern policy is aesthetic pluralism: which means supporting marginalised forms such as rock, ethnic or improvised musics, in the way that both Jack Lang in France and Ken Livingstone as head of the Greater London Council attempted to do in the 1980s. Born writes (1993:274):

whatever political aims one may have for the aesthetic, the need to evaluate how cultural producers and their works deal with issues of form, meaning, pleasure and displeasure which are specific to a particular medium – that is, problems which cannot ultimately be reduced to the social and institutional – will inevitably remain one central concern of cultural policy.

What is needed, then, is a way of organising critical evaluation which doesn't lay down supposedly eternal, all-purpose criteria of judgment but which also avoids complete relativism: 'a diverse, plural and volatile set of genre-specific panels, made up of elected musical "experts" (organic intellectuals) for those genres; but changing, evolving, and above all interrelating, shifting the boundaries' (Born 2011:281).

In France, one attempt to embody this kind of theoretical reflection in policy proposals is a government-commissioned report from the late 1990s, one section of which is written by an academic and music activist, Philippe Teillet, who argues that a future aesthetic policy for popular music is one which seeks to combine the aesthetic with the democratic (see Looseley 2003:178–80). The culture of pop music, Teillet argues, blurs the traditional divisions between the professional, the amateur and the consumer, in a rich



humus of influence and exchange. This makes it a quite distinctive art form, which needs help to survive and grow. This is clearly a cultural democracy objective. But this objective is not enough for Teillet. There's also a need to work on access to the finished products of the form. If, as Bourdieu argues, tastes are socially constructed rather than 'natural', the idea that pop is fully and equitably accessible by its very nature is false. There is in fact a case for, as it were, 'popularising the popular'. Public intervention in disseminating pop is needed simply because an entirely unfettered market leads to both aesthetic and democratic impoverishment. It's needed in order to offer audiences 'a musical journey leading them from familiar aesthetic worlds towards less well-known ones'.

In a curious twist, then, he calls for a return to the classical 'democratisation' of the 1960s, but now applied to a popular rather than high cultural form. So he wants democratisation and cultural democracy to be pursued in tandem, not to be seen as alternatives.

In practice, of course, this is all much harder than it looks. Approaches like these have to an extent been implemented in France, particularly at local level, though somewhat tangentially to mainstream policy trends. Cultural-diversity policies supporting hip-hop are a case in point, as are recent policies for the so-called 'new territories of art': abandoned industrial buildings reappropriated by arts collectives for alternative, multidisciplinary or hybrid arts activities.

Such policies have in large part been attempts to address the troubled multicultural urban neighbourhoods or suburbs (*banlieues*). From the melting pots of the *banlieues* and the new territories of art – at once sites and metaphors of artistic hybridity – and from the injection of new technologies into these creative spaces, has come a wind of aesthetic change, an alternative discourse concerned with overturning the traditional power relations between art forms and between artist and public. This amounts to a questioning of established creative forms, practices, methods and institutions. And, I suggest, it amounts to a postcolonial reconfiguration of popular culture through the notion of cultural diversity (see Looseley 2005).

For the moment, such ideas are neither fully formed nor problem-free. It's proved difficult in practice for established local cultural agencies to recognise such divergent forms without unwittingly condescending to them or applying inappropriate aesthetic standards drawn from established arts. Cultural diversity also poses a particular problem for France because of the still dominant French republican ideology of universalism, which resists whenever multiculturalism comes close to recognising a citizenship of difference rather than sameness.

These days, the notion of 'intercultural dialogue' is sometimes put forward as a way out of this dilemma. However, French researchers have occasionally pointed out that the notion of dialogue as developed by intergovernmental forums for the European Year of Intercultural Dialogue in 2008 implicitly constructs it as taking place between cultures that are homogeneous and closed – as therefore merely the multicultural juxtaposition of bounded cultural blocs. For the '*multicultural*' to become genuinely '*intercultural*', it is

argued, dialogue must become genuinely two-way, involving hybridisation, negotiation and a genuine decentring of the dominant culture (see Glasson-Deschaumes 2008:19 and Looseley 2011a:377). This seems to me a suggestively postcolonial reading of intercultural dialogue, that helps us see different cultural practices – majority and minority, high and low – as complementary rather than asymmetrically weighted.

In Britain, meanwhile, one wonders whether mainstream policy reflection on the whole has got anywhere near such complexity, entirely absorbed as it seems to be in a single, market vision of popular culture. Perhaps, for all its faults, policy thinking in France, at least in some of its recesses, is proving more able to recognise that the popular is at once economic, social, democratic and aesthetic, and to ask some of the tactical and strategic questions that need to be asked for the future—even if it hasn't found all the answers. What still needs to be devised, however, in France are ways of thinking about the newer, often more disconcerting, more multidisciplinary creative forms emerging from urban communities, where the artist, the performance space and even the art-form are not always straightforwardly or conventionally identifiable.

So what other countries might learn from the comparison of British and French models is that policy makers do need more than ever to seriously address popular culture alongside (not instead of) high culture, because it is more integral to policy debate than it might first appear. As ever more dematerialised creativities and practices evolve, using new portable media and new forms of interactivity, popular culture, straddling the live and the digital, the amateur and professional, art, industry and welfare, has arguably become a laboratory for arts policy in the 21<sup>st</sup> century.

## References

Some of the arguments presented here are drawn from my other published works listed below.

Born, G. (1993) 'Afterword: music policy, aesthetic and social difference', in Bennett, T. *et al* (eds) (1993), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. London and New York: Routledge, pp.266–92.

Glasson-Deschaumes, G. (2008) 'Négocier les différences: les pièges de dialogue interculturel', *Culture et recherche*, no.114–15, Winter 2007–8, p.19.

Looseley, D.L. (2003) *Popular Music in Contemporary France: Authenticity, Politics, Debate*. Oxford and New York: Berg.

Looseley, D.L. (2005) 'The return of the social: thinking postcolonially about French cultural policy', *International Journal of Cultural Policy*, 11:2, 145–55.

Looseley, D.L. (2011a) 'Notions of popular culture in cultural policy: a comparative history of France and Britain', in Looseley, D. L. (ed.) 'Policy and the Popular', special issue of *International Journal of Cultural Policy* 1:4, 365–79.

Looseley, D. L. (ed.) (2011b) 'Policy and the Popular', special issue of *International Journal of Cultural Policy* 1:4, 365–79.

Mangset, P. (2011) 'La politique culturelle en Norvège', in Poirrier, P. (ed.) (2011) *Pour une histoire des politiques culturelles dans le monde 1945–2011*. Paris: La Documentation Française, pp.371–88.

# **The Significance of the ~~Saatchi~~ Phenomenon for Cultural Policy in Britain**

**Jim McGuigan**

## **Introduction**

Per Mangset has asked me to speak at this event about cultural policy in Britain. I was honoured by the invitation and agreed happily to do it. But, I also made it clear to Per that I am not inclined to do so in the terms of one of those mapping exercises that is especially characteristic of the bean-counting strand in cultural policy studies. My approach is rather more theoretical and oriented towards socio-historical critique, a perspective that I call ‘critical and reflexive cultural policy analysis’.

In recent years, I have been preoccupied by what I consider to be the prevailing cultural aspects of neoliberalism, which in a recent book I labelled as ‘cool capitalism’ (McGuigan, *Cool Capitalism*, 2009). This is relevant to cultural policy since it relates to the neoliberal transformation of the world over the past thirty or so years, involving the discrediting of social democracy, the dismantlement of progressive forms of public provision and, in effect to put it succinctly, the marketisation of everything. All of which has ‘impacted’, in a fashionable word, on cultural policy not only in Britain but around the globe. Britain has, however, been arguably in the vanguard of such development, at least within the European context. In order to illustrate how Britain has led the way in this respect, I want to concentrate here on a particular case, the so-called ‘Saatchi phenomenon’.

## **Neoliberalisation and Cool Capitalism**

Publicly subsidised arts organisations, like other public-sector organisations, from public service broadcasting through to public health services, have been subjected to immense pressure to operate more like private businesses in recent times, which is a particular feature of the transition from organised to neoliberal capitalism. The public sector in the cultural field is now being usurped by private business and, in the case of ‘the Saatchi phenomenon’, literally replaced by it with the promotion (and sale) of ‘cool’ art.

In my work I use an admittedly schematic three-phase history of capitalist civilisation since the nineteenth century: liberal capitalism, organised capitalism and neoliberal capitalism. Roughly speaking, organised capitalism refers to the societal formation in the West, during the middle part of the twentieth century, when governmental intervention saved capitalism from a near terminal crisis brought about by the excesses of an earlier, ‘liberal’ phase of capitalism. Majority populations were also rewarded for their loyalty with various welfare-state measures. That settlement was itself to enter into crisis in the 1970s, out of which, to cut a long story short, neoliberal capitalism emerged. The rolling back of ‘the social state’, the liberation of entrepreneurship and a generalised faith in the

magic of market forces duly followed. As David Harvey (*A Brief History of Neoliberalism*, 2005) and others have pointed out, the advent of neoliberalism not only represented a transformation of political economy; it also entailed a battle for hearts and minds, a discursive and ideological campaign to legitimise a different set of hegemonic arrangements.

A particular feature of organised capitalism had, of course, been a much extended role for the state in the cultural field, exemplified by the setting up of arts councils and ministries of culture that took public cultural policy much further than the nineteenth century establishment of national and local galleries, museums and public libraries. In a classic study, the American researcher Janet Minihan dubbed this mid-twentieth century process in Britain, 'the nationalization of culture' (*The Nationalization of Culture*, 1977). These were the circumstances, incidentally, within which many twentieth-century acts of private patronage and bequests to the nation also occurred in addition to publicly subsidised provision.

Since the 1980s, though, the public sector of art galleries and museums has been subjected to enormous financial and indeed ideological pressure, which is a particular manifestation in this governmental sector of the transition from organised capitalism to neoliberal capitalism that has swept through the world. It has featured, most notably for our purposes here, a long drawn-out de-legitimisation of public subsidy and state involvement in the cultural field, as in a great deal else, which, incidentally, was only itself legitimised quite recently in historical terms.

Although there has been much actual privatisation of public assets during the period of neoliberalisation, it is perhaps just as vital to appreciate that public-sector organisations that are still funded through taxation have themselves been required increasingly to perform like private businesses, a practice known in Britain as 'the new public management'. A key influence on such policy was David Osborne and Ted Gaebler's 1992 book, *Reinventing Government – How the Entrepreneurial Spirit is Transforming the Public Sector*, inspired by the American 'tax revolts' that were associated with the Reagan presidency of the 1980s.

In the new so-called 'post-industrial society', under tight budgetary constraints and in the face of radically changed economic circumstances, according to Osborne and Gaebler, governments have to be much more 'enterprising' than they were in the 'bureaucratic-industrial' era. This meant the introduction of various measures such as the outsourcing of services and, more generally, treating citizens like sovereign consumers, acknowledging 'customer power'. While Osborne and Gaebler denied that they were calling upon government to be 'run like a business', it is hard to see quite how they could justify such a denial.

And, the growth of arts sponsorship in both the USA and Britain towards the end of the twentieth century has led to 'the unprecedented entry of business into contemporary culture', in Chin Tao Wu's words (*Privatising Culture*, 2002). Business sponsorship of the arts is aimed at fostering an 'enlightened' corporate image, even for the tobacco manufacturer, Philip Morris. Such corporate involvement has had implications for the

very ambience of public art galleries and museums where the logos of sponsors are displayed prominently. Gallery spaces and exhibitions often take the sponsor's name. Exclusive events are held for executives, corporate friends, celebrities, opinion leaders and politicians.

For instance, the Institute for Contemporary Arts on the Mall in London acknowledges the generosity of Toshiba and Tate Britain's Nomura Room is named after the Japanese bank that contributed £1.5 million to its refurbishment. Arts administrators like the Tate's Nicholas Serota became mediators of art and business. On the opening of Tate Modern, Serota expressed, to quote him, 'our deepest gratitude for supporting our vision' to 'public *and private* donors [my emphasis]'. Yet, Serota, the public servant, was unable to secure for the nation Damien Hirst's mummified shark in a tank, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living*, with an offer of 2 million pounds. Saatchi sold it to a private American collector for 12 million US dollars instead.

Damien Hirst's work and, indeed, the whole dismal episode in the history of art that has been dubbed 'Young British Art' manifest the cultural formation that I call 'cool capitalism'. *Cool capitalism* is defined quite simply as *the incorporation of signs and dispositions of disaffection into capitalism itself thereby neutralising their critical effect*, to which I shall return after outlining my take on the closely related 'Saatchi phenomenon'.

## **~~The Saatchi Phenomenon~~**

The role of Charles Saatchi in the British 'art world' has been debated fiercely since the late 1980s. 'Supercollector', 'patron', 'dealer', what has it been? The best book on the former advertising executive's entry into the market for art over thirty years ago and his subsequent machinations within it is Rita Hatton and John Walker's, *Supercollector – A Critique of Charles Saatchi*, now in its fourth edition (2010).

Saatchi's *modus operandi* in the art world, it has often been remarked, replicated the techniques and values of advertising. A pioneer cool hunter, he bought and sold restlessly, spotting and valorising the work of emergent young artists, creating (and occasionally destroying) reputations, from which he profited handsomely. Saatchi became especially noted for the construction of 'Young British Art' in the 1990s. Although he shunned personal publicity, Saatchi had the aura of British art's great Svengali bestowed upon him, not only nationally but internationally. He was the object of endless fascination in the media, albeit forever stepping backwards into the limelight, never showing up at his own openings.

Although Saatchi has made money from his art-world transactions, that is not the sole nor even the principal criticism that Hatton and Walker make of him; after all, he has ploughed much of the money back into art and provided patronage to young and aspiring artists, for which many are grateful. Rather, their criticism is to do with the excessive power he has wielded. Hatton and Walker argue, with considerable substantiation, that Saatchi's 'power is threefold: first, economic; second, ideological/political; third, aesthetic/cultural/semiotic' (p340). This threefold power was exercised in a period when

public sector institutions in the cultural field were required to rely much more on the private sector through sponsorship and to be more businesslike generally; at a time, in fact, when the legitimacy and persistence of the public sector in countries like Britain was put under siege. Such developments in the arts and media represented a shift towards the wholesale corporate takeover of culture that Herbert Schiller documented thoroughly in the USA.

According to Hatton and Walker, to quote them, '[t]he public is at the mercy of Saatchi's selection of what art is deemed worth displaying and much of it has been meretricious.' (p345) Moreover, '[t]here is no democratic input in his selection and there is no long-term guarantee of support for the visual arts: the access Saatchi grants today he could withdraw tomorrow.' (p346) And, '[w]ithout Saatchi's influence, more minds might have focused more usefully on these questions: what kind of art should be made, for whom and for what purposes?' (p347) In sum, then, Hatton and Walker's criticism of the Saatchi phenomenon is that it is undemocratic and, in effect, closes off, rather than opens up, the public conversation about art.

In 1997, Lisa Jardine, Professor of Renaissance Studies at Queen Mary and Westfield College, University of London, was hired to reply, in the catalogue for Saatchi's controversial *Sensation* exhibition at the Royal Academy of Art, to the kind of criticism that was later summed up by Hatton and Walker rather more subtly than had been stated by some earlier detractors. Jardine, a former student of Raymond Williams, argued that 'it was ever thus'. She cited a number of rich collectors in Britain throughout the twentieth century – Samuel Courtauld, William Burrell, Michael Sadler, Kenneth Clark, Robert and Lisa Sainsbury, Ted Power, Alastair McAlpine and Janet Wolfson de Botton – whose tastes shaped not only their private collections but also, and most consequentially for the great British public, their bequests to the nation. With implicit reference to Saatchi, Jardine remarked, '[i]n spite of some insistent claims that new art collecting today has degenerated into something close to banking, or speculating in futures, the contours of purchase made and pleasure sought have remained throughout the 20<sup>th</sup> century startlingly similar to their origins in the High Renaissance.' So, what, then, if Saatchi is a latter day Medici? We will no doubt eventually get around to thanking Saatchi in fifty years time, said Jardine, for having been such a 'vigorously entrepreneurial collector'.

In light of Jardine's historical survey, it is necessary to consider whether or not there is anything distinctive about what has been called 'the Saatchi phenomenon'. Her argument is that there is nothing distinctive about it at all. Should we, then, dispense with it? No. There is indeed a case for retaining the notion, albeit under erasure. I am referring here to the Jacques Derrida's procedure of unravelling the meanings of a term, demonstrating its redundancy yet, at the same, having to retain the discredited term since there is nothing better to replace it with.

In order to be genuinely historical, then, it is crucial to situate Saatchi's operations within the specificities of the recent temporal conjuncture, to be precise, the transition from organised capitalism to neoliberal capitalism and its implications for the politics of culture, not just to assume that ~~the Saatchi phenomenon~~ is merely the latest iteration of an eternally recurrent phenomenon.

### Saatchi Gallery Mark 3

In 2008, Saatchi moved his art gallery into the former Duke of York's Headquarters in Sloane Square, Chelsea. It was built in the early-nineteenth century and had been occupied by the Ministry of Defence until 2005. Owned by the Cadogan Estate, which has extensive holdings throughout West London, Saatchi only rents the building but has part-funded its transformation into an extremely impressive gallery with plenty of room to house his artistic properties. Film covers windows in order to prevent natural light affecting the artificial lighting for the distinctly 'cool' art inside.



A significant feature of the third Saatchi Gallery is its partnership with the auction house and art dealership, Phillips de Pury & Company, which occupies two floors of the building. Phillips de Pury has branches not only in London but also in New York, Geneva, Berlin, Brussels, Los Angeles, Milan, Munich and Paris. It is owned by the Russian based Mercury Group. Yet, the Saatchi Gallery in its latest manifestation looks to all intents and purposes just like a public-sector art gallery, which similarly to public galleries today lists its sponsors inside the entrance, that is, in addition to Phillips de Pury, including Chanel, Dinesen, *The Sunday Times* and Deutsche Bank.

The Saatchi Gallery is free to enter. Free-entry had been a principled policy on publicly funded galleries and museums for the New Labour government that went out of office in



2010 and which has not yet been rescinded by its successor, the Conservative coalition with the Liberal Democrats. Free-entry may survive at the national level under the new regime. And, with its central London location and pretensions, the Saatchi Gallery would be in that category. However, free-entry is not a matter of public *largesse* in the particular case of the Saatchi Gallery. It is funded by Phillips de Pury.

Saatchi's website provides what may be regarded as a public-spirited marketplace for any artist wishing to display their wares at no necessary profit to its donor. However, it is only to be expected that questions are likely to be asked concerning the propriety of the Saatchi Gallery's close relationship with Phillips de Pury. As Hatton and Walker had remarked prophetically in an earlier edition of their book, *Supercollector*, 'all Saatchi needed to complete his value-adding art apparatus was an auction house'.

In recent years, Saatchi has made various pronouncements concerning his intentions of contributing 200 works to the nation and turning the Saatchi Gallery into what he calls 'the Museum of Contemporary Art, London' that could be interpreted as confirmation of Jardine's thesis on ~~the Saatchi phenomenon~~'s lack of historical distinctiveness. Again, such pronouncements were predictably controversial, with the usual criticisms of Saatchi's questionable taste and hubris clashing with applause at Saatchi's 'generosity'.

Saatchi does not actually own the building so his gift to the nation would inevitably become a running cost to 'the taxpayer'. Moreover, his bequest most likely pre-empts any democratic process of decision-making to do with the constitution and contents of a proposed contemporary art 'museum' in the public sector, something which is already represented in terms of its remit by Tate Modern in any case.

The launch of the Saatchi Gallery Mark 3 coincided with the supercollector's new enthusiasm for Oriental art, Chinese, Indian and Middle-Eastern. In October 2008, the gallery opened with an exhibition of contemporary Chinese art, much of which reflected the influence of Occidental 'shock' art, Saatchi's own stock-in-trade as a collector. Very soon, however, Saatchi was selling off his new acquisitions from China, repeating the old pattern of a succession of short-lived though usually profitable enthusiasms.

## **Newspeak—British Art Now**

Subsequently, Saatchi returned to his former stomping ground with the ~~Newspeak—British Art Now~~ exhibition, which opened at the Hermitage in St Petersburg in 2009 prior to its two-part expanded version in London from October 2010 until April 2011. The title of the exhibition and its almost unreadable catalogue (Saatchi Gallery 2010) with scattered marks of erasure throughout indicated a modish appropriation of Derrida's critical strategy of deconstructing words.

~~The Saatchi phenomenon~~ had, in effect, defined 'British Art Now' twenty years earlier with the construction of 'Young British Art'. Latterly, the Saatchi Gallery Mark 3 could only name '~~British Art Now~~' under erasure, for whatever reason known only to Saatchi and his *coterie*. The title of the exhibition referred also to another discourse on language, George Orwell's 'Newspeak' from his much celebrated Dystopia, *Nineteen Eighty-Four*.

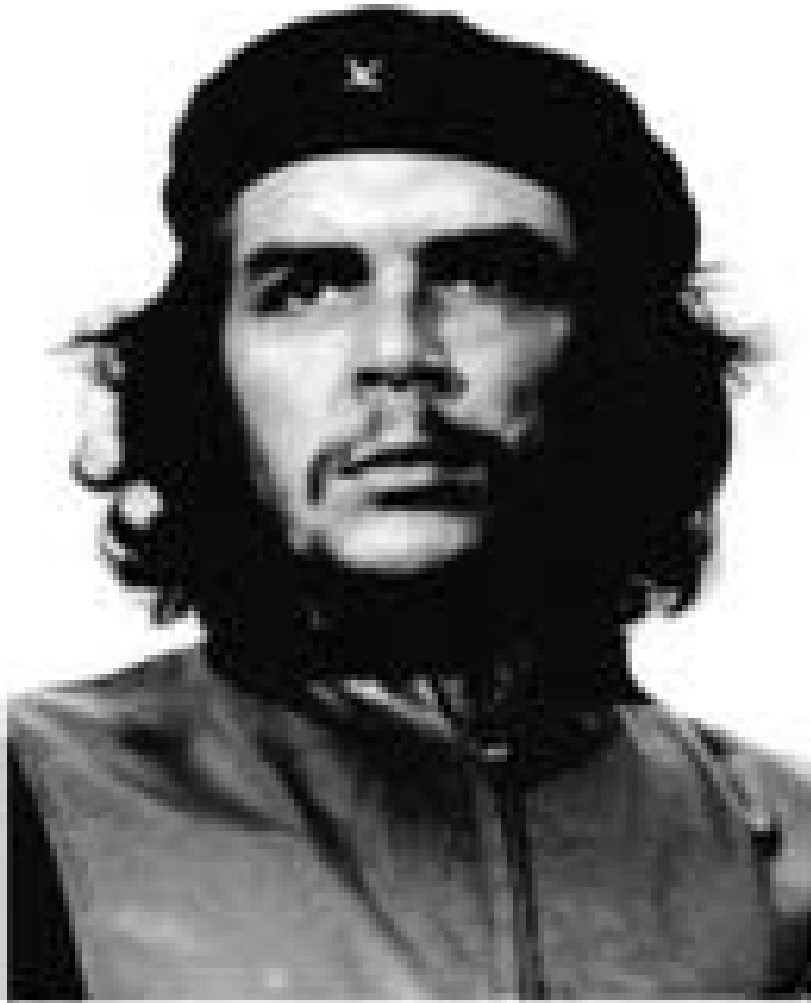
Orwell's dystopian futurology conjured up the nightmare prospect of a Stalinist state in Britain. In this text, as with all such futuristic imagining, Orwell was mistaken about the future. In actual historical fact, the market would become much more powerful than the state in Britain and elsewhere, as indeed exemplified by ~~the Saatchi phenomenon~~ itself.

Juliam Stallabrass in *High Art Light* (2009) has noted persistent use of the word 'cool' with reference to ~~the Saatchi phenomenon~~. 'Cool' certainly does capture the sense of a pervasive sentiment around Saatchi and the art that he favours. It is not unreasonable to call work that has passed through Saatchi's hands over the years, including the latest examples on display at the Saatchi Gallery, 'cool art'. The meaning of 'cool' in a context like this one is not merely semantic; it is cultural-ideological. Let us consider this with reference to a particularly 'iconic' image in the *Newspeak* exhibition: Scott King's Warholesque *Pink Cher*.



*Pink Cher* (2008)

*Pink Cher* obviously refers to Albert 'Korda' Diaz's world-famous photograph of Ernesto 'Che' Guevara, the Argentine Marxist who played a major role in the Cuban revolution of 1959 and also in the early government of socialist Cuba, a hero of young revolutionaries and their sympathisers through the 1960s and since.



*Che (1960)*

The image has been much reproduced, adapted, parodied and abused, especially in advertising.

No doubt because the deconstructionist catalogue of the *Newspaper* exhibition is so unreadable, the Saatchi Gallery produced a supplementary booklet that at least has the virtue of being legible. There, the point of *Pink Cher* is explained

Scott King  
Pink Cher 2008

Screenprint and paint on canvas 300 x 200 cm

Scott King's artworks are infused with a cunning media savviness that deftly navigates between product, messaging, and desire. Reminiscent of Warhol's screen print portraits, with all of their commodified garishness, King's Cher stands in for the counter-culture hero Che Guevara, a rebel-icon and its lost meaning, long dissipated by mass reproduction. Emblazoned in acid-house pink, left-wing radicalism becomes fused with celebrity obsession, a contemporary by-product of cultural dysmorphia. Nostalgic of the politicised youth of Thatcher's Britain, now recaptured and packaged as fashion, King posits contemporary insurgency as homogenised consumer choice.

(Saatchi Gallery in partnership with Phillips de Pury 2010: unnumbered)

I am inclined to offer an alternative reading of *Pink Cher*: that, in this example, a hegemonic code subsumes and obliterates a counter-hegemonic sign (a counter-hegemonic sign that has admittedly been severely drained of meaning over fifty years). Let us connect what is going on here to 'cool'. It so happens that 'cool' today, in terms of cultural discourse, exactly follows Orwell's Newspeak rule that an opposite is signified not by another word but, instead, by 'un-', as in 'ungood' being the opposite of 'good'. The opposite of 'cool' is not the simple semantic 'hot' (which in some cases is virtually a synonym) but, instead, 'uncool'. In this instance, Cher is 'cool' pictorially and Che's legendary image is rendered 'uncool'.

# Danske kulturpolitiske erfaringer: National identitet og flerkulturelle udfordringer

**Dorte Skot-Hansen**

Jeg skal i dag tale om den danske kulturpolitik i forhold til national identitet og kulturel mangfoldighed. Jeg vil forøge at give et rids af den kulturkamp eller rettere den værdikamp, der er foregået i Danmark gennem de ti år, vi har haft en borgerlig-liberal regering. Her har den politiske diskurs især handlet om sammenhængskraft og genoplivning af et kulturelt fællesskab med udgangspunkt i *danske værdier* og den *danske nationale identitet*. Jeg vil søge at vise, hvordan denne kamp har afspejlet sig i kulturpolitikken med konservative kulturministre ved roret gennem etableringen af en kulturel kanon, en oprustning af kulturarven og nedsættelsen af en værdikommission. Men først vil jeg skitsere den historiske og politiske baggrund for diskursen om en national enhedskultur kontra en mangfoldig kulturpolitik i Danmark. Her har reaktionen på globalisering og den stigende indvandring været ekstrem nationalistisk set i en nordisk sammenhæng. Og netop derfor er det måske vigtigt, at kigge os i kortene. Ikke for at lære, men for at forsøge at forstå, hvorfor det er gået så galt.

## Danmark som et flerkulturelt samfund?

Først kan man spørge, om Danmark overhovedet *er* et flerkulturelt samfund? Ser man rent statistisk på det, udgør indvandrere og efterkommere heraf i dag kun ca. 10 % af befolkningen, og ser man alene på folk fra ikke-vestlige lande – dvs. ikke-hvide og flygtninge – udgør de i alt 6 %. Situationen er forholdsvis ny, for indtil 1960'erne var det en sensation at se en sort mand i provinsby-hovedgaden. Først i 1970-tallet kom den første bølge indvandrere fra Tyrkiet, Jugoslavien og Marokko. Senere kom folk fra f.eks. Pakistan, Somalia, Irak og Iran, hvoraf mange søgte asyl. Der er således i dag mange forskellige grupper, som afspejler forskelle i sprog, religion, kultur og livsstil, men da vi er et lille land, er der tale om relativt små nationale grupper.

Der er derfor begrænsede muligheder for at opretholde og understøtte en kulturel infrastruktur såsom lokalradioer, aviser og kulturelle arrangementer i bred forstand, og disse kulturer forbliver derfor også usynlige i offentligheden – bortset fra grønthandlerne og problem-unge. Det multikulturelle forbliver en del af den private sfære, og forsøg på at synliggøre den kulturelle mangfoldighed i det offentlige rum, er især sket gennem præsentation af de tre M'er: Mad, Musik og Mavedans, hvor indvandrerne er blevet set som et eksotisk og spændende krydderi på hverdagen.

Men også disse aktiviteter er blevet nedtonede på baggrund af den vanskelige sag om Muhammed-tegningerne, der kastede Danmark ud i en verdensomspændende konflikt i

2006.<sup>3</sup> Tegningekrisen understregede globaliseringen som et konkret vilkår, og den udfordrede samtidig forestillingen om flerkulturalisme forstået som et samfund med mange forskellige kulturer, der lever i fred og harmoni ved siden af hinanden. Dem, der stadig forfægter ideen om multikulturalisme, bliver nu beskyldt for at være ”naivister” og ”hallal-hippier”. Og hvem vil være det?

En undersøgelse fra 2008 om *Danskernes nationale forestillinger* viste, at danskerne opfatter tilstedeværelsen af flere kulturer som en svaghed snarere end som en styrke for samfundet.<sup>4</sup> Vi er det land ud af 27 lande, hvor befolkningen har den mest skeptiske holdning til multikultur, og danskerne føler sig i sammenligning med de fleste andre lande i undersøgelsen stærkere følelsesmæssigt knyttet til deres nationalstat. Ifølge undersøgelsen lider vi nemlig af et ’lilleput-syndrom’, der har haft fodfæste siden vi måtte afstå Slesvig-Holsten til Tyskerne i 1864, og for alvor blev en nation med fælles sprog, religion og kultur.

Lige siden er den danske enhedskultur blevet set som en styrke, en tendens der blev yderligere styrket da det danske folk i november 2001 stemte for en borgerlig-liberal regering med det indvandrerfjendtlige Dansk Folkeparti som støtteparti. Når vi i de følgende ti år har talt om integration i Danmark, har det først og fremmest handlet om integration i betydningen assimilation, ikke i betydningen en gensidig udveksling af kultur. Dansk Folkepartis Søren Krarup skrev f.eks. i et debatindlæg med titlen "Assimilation: et lodret krav til indvandrere", at hvis man siger integration i stedet for assimilation, så ”splitter og spalter man det folk, der har hjemme i landet”. Og han fortsætter:

De fremmede er kommet for at være hjemmehørende i deres nye land. Derfor skal de assimileres – dvs. leve sig ind i og blive ét med kulturen i landet... uden assimilation bliver indvandrerne en trussel imod deres nye land, ikke et tilskud og et bidrag... Skal man blive dansk statsborger, skal man love at leve sig ind i dansk kultur og for så vidt blive et barn af Danmark. Det er betingelsen for indfødsret. Kun således er man berettiget til at have et blivende sted i Danmark. (*Politiken* d. 23.2.2009)

Presset af Dansk Folkeparti har Danmark under den borgerlige regering haft den mest restriktive immigrationspolitik i Europa. Selv om Danmark var det første land til at underskrive FN's flygtningekonvention i 1951, blev landets forvaltning af forpligtigelserne nu mere og mere indsnævret. Danmark blev i løbet af få år et lille, lukket xenofobisk land, som søgte at hjemsende eksisterende flygtninge til lande, der hverken kunne eller ville tage imod dem, og som forsøgte at holde alle andre potentielle flygtninge og indvandrere ude.

Samtidig blev det sværere og sværere at blive anerkendt som etnisk dansker – Danmarks

---

<sup>3</sup> Stage, Carsten (2011). Tegningekrisen – som mediebegivenhed og danskhedskamp. Århus: Århus Universitetsforlag.

<sup>4</sup> Albrecht Larsen, Christian (2008). Danskernes nationale forestillinger. Aalborg: Aalborg Universitetsforlag.

Statistik har nemlig udvidet definitionen af indvandrere til ikke kun at indbefatte indvandrere og deres efterkommere, men nu også børn af efterkommere. Når man dertil lægger de skærpede regler for familiesammenføring, og den borgerlige regerings asylpolitik, der har interneret flygtninge i op til 6–8 år i flygtningelejre uden mulighed for arbejde, ja så tegner der sig et billede af et samfund hvor forskellen på "dem" og "os" er blevet stadig større. Som den danske forfatter Suzanne Brøgger skrev i sin bog *Sølve*:

Alle lande i Europa har vanskeligheder, når det gælder integration af indvandrere. Ingen lande har fundet opskriften, en strategi, der duer, måske fordi det for alle parter er et tålmodighedsarbejde, der strækker sig over generationer. Men Danmark har været topscorer i fiasko. Danmark har gennem sin særlige historie for demokrati, social samvittighed, menneskerettigheder og tolerance skabt et ry, der med erhvervslivets øjne er milliarder af kroner værd. Et omdømme, vi har sat over styr i løbet af ganske få år. Det, der tager århundreder at skabe, kan trampes ned under føde på ingen tid. (2006:370)

## **Kulturpolitikken mellem enhedskultur og mangfoldighed**

Dette omdømme kunne en aktiv kulturpolitik måske bøde på – men har den gjort det? Og hvilken tradition er der i Danmark for at føre en kulturpolitik, der satser på kulturel mangfoldighed? I denne sammenhæng vil jeg fokusere på den statslige kulturpolitik, selv om det er i kommunerne, det egentlige arbejde med kulturmøder og integration foregår. I kommunerne er der gennemført en lang række glimrende projekter, hvor lokale biblioteker, museer, musikskoler og teatre reelt har bidraget til den kulturelle mangfoldighed. Men det er en anden historie.

I statsligt regi har ansatserne til en mere pluralistisk kulturpolitik været usammenhængende og tilfældige. Her har strategien om *demokratisering af kulturen* stort set hersket siden 1960'erne. Det vil sige, at staten gennem lovgivning og tildeling af støtte har koncentreret sig om produktion og formidling af kulturen med stort K ud fra et universalistisk kulturbegreb, dvs. et kulturbegreb, der bygger på opfattelsen af, at der er én kultur og kun én kunstnerisk målestok.

På den måde kan man sige, at der opereres med en "farveblind" model, hvor kunstnere med anden etnisk baggrund må søge på lige vilkår med alle andre. De må derfor konkurrere med "rigtige" danske kunstnere om de sparsomme midler, der bliver uddelt gennem de statslige fonde og kulturstøtteordninger. For de fleste bliver det en hård konkurrence med mange uoverstigelige barrierer – det er svært at få fodfæste i det danske kulturliv, ikke mindst på grund af det "old-boys-netværk" der hersker. De udøvende kunstnere med anden etnisk baggrund møder ofte "muren" i form af kunstrådernes universalistiske (dvs. vestlige) kvalitetskrav. Her kan man undertiden få indtrykket af, at kvalitetskravet bruges som et skjold over for kunstnere med anden etnisk baggrund. Som emigrantforfatteren Sofia Kuperman udtrykte det i avisartiklen "Forfatter med krykke":

Som emigrantforfatter vil man altid være en outsider og primært have en eksotisk værdi. Man vil altid være et kuriosum, nærmest som et eksotisk dyr i Zoologisk Have. Den respekt og accept, fremmede forfattere higer efter, kommer de aldrig rigtig til at få. Dertil

er de danske forfattercirkler alt for sammenspiste og provinsielle. (*Politiken* d. 24.8.2000).

Først omkring årtusindeskiftet sås en større åbenhed og interesse for det mangfoldige inden for den statslige kulturpolitik. Den radikale kulturminister Elsebeth Gerner Nielsen fremhævede på sin konference "Verdensborger i Danmark", at "vi må finde ud af, hvad det vil sige at være dansk på en flerkulturel baggrund". På ministerens opfordring fik Kulturministeriets Udviklingsfond det etniske og tværkulturelle som ét af sine fokusområder. Fonden ydede således "tilskud til kunstneriske initiativer, som har tværgående og eksperimenterende indhold også på det etniske og tværkulturelle område". Men selv om Udviklingsfonden afprøvede forskellige modeller for støtte, lykkedes det ikke at opstille en egentlig strategi for området, og reelt var det kun 0,05 % af kulturministeriets budget, der gik til etniske og tværkulturelle aktiviteter, Trods gode intentioner var det ikke noget, der for alvor rykkede.

## **National kulturkanon og dansk kulturarv**

Ved den borgerlige kulturminister Brian Mikkelsens tiltræden i 2001 blev Udviklingsfonden straks nedlagt, og dermed blev der sat stop for formaliseret støtte til og udvikling af strategier for tværkulturelle område i den statslige kulturpolitik. Siden Udviklingsfonden blev nedlagt, har der hverken eksisteret særlige puljer, programmer eller støtteforanstaltninger til kunstnere med anden etnisk baggrund, og vi har ikke som i Norge haft et Mosaikk-program for kulturel mangfoldighed eller som i Sverige et helt år for mangkultur. Man kan tale om et "blindspot" i den danske kulturpolitik, og direktøren for afdelingen for Cultural Diversity i Arts Council of England udtalte i denne forbindelse i 2006: "Da jeg besøgte Danmark, havde jeg indtryk af, at I er der, hvor England var i slutningen af 1970'erne eller starten af 80'erne".

Den officielle danske statslige kulturpolitik har under kulturkonservativt styre tværtimod været nationalt orienteret og har sigtet mod skabelse af en geografisk og kulturel identitet, der har danske rødder. Strategien om kulturel mangfoldighed har ikke været et mål i den overordnede statslige kulturpolitik, der i højre grad har handlet om inklusion og integration i dansk kultur. Denne udvikling kulminerede med oprettelsen af den nationale kulturkanon. Kulturministeren nedsatte i 2005 syv fagudvalg inden for de forskellige kunstarter, der skulle udforme hver sin liste over 12 værker, der var "uomgængelige og umistelige i den danske kulturarv". I kanonen skulle indgå "de største ikoner gennem tiden... i den rige danske kulturarv, som var værd at bevare for eftertiden", og den skulle samtidig åbne op for "en debat om den nationale kulturarv og dens betydning for os alle".

I begrundelsen for etableringen af kulturkanonen blev der lagt stor vægt på begrebet *dansk identitet*. Her skulle kanonen skabe et fikspunkt i en stadig større globalisering og gøre os klogere på den kulturelle historie, vi er en del af. På den måde skulle den "styrke fællesskabet ved at synliggøre den fælles historiske bagage som danskere" og give os "indsigt i samfundets historie og tradition, som er en forudsætning for at alle kan tage del i samfundet". Som det fremgår, er der kun tale om én historie og én tradition, og hele kanonprojektet kan ses som et forsøg på genetableringen af den nationale enhedsfortælling. Eller med andre ord at genskabe et værdifællesskab, som



gammeldanskerne kunne genkende, og nydanskerne skulle underkaste sig for at blive rigtig danske.<sup>5</sup> Her var det tydeligt, at kulturkanonen også skulle bidrage til en bedre integration, og i den forbindelse udtalte ministeren:

En middelalderlig muslimsk kultur bliver aldrig så gyldig herhjemme som den danske kultur, der nu engang er vokset frem på det stykke jord, der ligger mellem Skagen og Gedser og mellem Dueodde og Blåvandshuk... Vi skal gøre alt for at indvandrerne bliver fortrolige med det danske samfund, dets historie og dets demokratiske principper ... Vi har sat et arbejde i gang med at udarbejde en national kulturkanon. Den skal være en gave til alle borgere her i landet – også til indvandrere, der får en god adgang til de fælles referencerammer, den danske kultur bygger på. (Tale på Det Konservative Folkepartis Landsråd d. 25.9.2005).

Denne udtalelses nationalistiske undertoner fik flere af kanonudvalgenes medlemmer til at true med at forlade arbejdet, og først da ministeren skriftligt havde beklaget, at hans udtalelser havde skabt ”unødig forvirring”, kom der igen ro om arbejdet.

Man kan spørge, hvad der kom ud af alt det arbejde, der blev lagt i at udforme denne kanon, som blev fremlagt for offentligheden i 2006. Blev danskerne mere dannede, og fik de en større indsigt i kulturarven? Blev sammenhængskraften større og ikke mindst, blev nydanskerne bedre integreret gennem kendskabet til dansk kulturarv? Det tror jeg ikke. Men der er ingen tvivl om, at den bidrog til en cementering af diskursen om ”os-og-dem”, og som symbolpolitik var den uovertruffen.

Vægten på kulturarvens betydning for styrkelsen af den nationale identitet fortsatte, og i regeringsgrundlaget *Mulighedernes land* fra 2007 kunne man læse:

Kulturarven har væsentlig betydning for danskernes identitetsfølelse i en globaliseret verden, og kunst og kultur får i disse år en stigende betydning. Regeringen vil derfor fortsætte arbejdet med at formidle den danske kulturarv nationalt og internationalt.

Igen stod kulturarven i ental, og der blev stadig bygget på ideen om, at der findes en naturgiven og evig dansk kulturarv. Blot for at sætte dette enhedskulturelle og nationale idégrundlag i perspektiv vil jeg helt kort citere fra den norske museumsudredning *Framtidas museum* fra 2008–9<sup>6</sup>:

Det er et overordnet mål at museene gjenspejler det samfunnet de er en del af. Museene er viktige premissleverandører i et moderne demokratisk samfunn og skal ha en aktiv samfunnsrolle. Norge har i økende grad blitt et flerkulturelt samfunn... Museene skal dermed reflektere et mangfold af perspektiver og virkeligheter. (2008/2009:123)

---

<sup>5</sup> Dam Christensen, Hans (2005). ”Kanonkultur og kulturkritik – om diskurser og moddiskurser i kulturpolitikken.” I: Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift, No. 2, 2005, s. 112–42.

<sup>6</sup> Det Kongelige Kultur- og Kirke departement. St.meld. nr. 49 (2008–2009). *Framtidas museum*. Forvaltning, forskning, formidling, fornying. Det Kongelige Kultur- og Kirke departement, Oslo, 2009

I den norske museumsdiskurs ses det flerkulturelle samfund som en præmis, og udredningen påpeger videre, at "tilrettelegge for kulturel mangfoldighed og, følgelig, for dialog anses for at være en af vår tids mest påkrævende opgaver" (s. 147). Hermed lagde man sig tæt op ad Europarådets hvidbog om interkulturel dialog, som fremhæver, at tværkulturel dialog er den langsigtede løsning på de udfordringer, det moderne, multikulturelle samfund stiller os over for.

Men dette synspunkt afspejlede sig ikke i den danske konservative kulturminister Carina Christensens i øvrigt på mange måder velmenende strategi *Kultur for alle – kultur i hele landet*, der kom i 2009. Igen blev der lagt vægt på kultur som sammenhængskraft, men nu defineret med udgangspunkt i et trusselsbillede: Hvis ikke vi kender vores fælles kulturarv, mister vi orienteringen. Dette hænger godt sammen med den generelle samfundsudvikling, hvor frygten for terror, bander og sammenbragte familier bidrager til et xenofobisk verdensbillede.

Endelig fik den sidst siddende konservative kulturmister Per Stig Møller som en af sine få gerninger nedsat en Værdikommission, der skulle kortlægge, hvilke værdier, der er vigtige for danskernes liv. Den skulle ifølge kommissoriet "bidrage til en åben og bred folkelig debat om positive værdier i det danske samfund". Politikens lederskribent Kristian Madsen skrev i denne forbindelse noget polemisk: "Man må håbe, at en ny regering opløser denne dybt overflødige smagsdommerkommission, og sender deltagerne hjem med tak for deres indsats som nyttige idioter i den ny-missionske og nationalistiske værdikamp".

Valget har gjort denne værdikommission overflødig, og vi får aldrig resultatet af dens arbejde. Men det er interessant, at netop den regering, som gik til kamp mod ekspertvælde og smagsdommeriet, afsluttede sin æra med at nedsætte en sådan kommission. Det blev samtidig en epoke, som mere skræmmende end nogensinde i min levetid førte hetz mod dem, der tænkte anderledes. Som resultat har der været påfaldende stille på venstrefløjen. Skal man opsummere den situation Danmark har stået i de sidste 10 år, kan man citere den stærkt kritiske og ofte polemiske danske forfatter Carsten Jensen's udtalelse i et debatindlæg under overskriften "Tag plastret fra munden":

Der var noget, der gik frygtelig galt i Danmark i det forudgående årti. Vi gjorde ikke bare skade på de udlændinge, der befandt os iblandt os, hvad enten de var flygtninge eller indvandrere og deres efterkommere ... Vi gjorde også moralsk skade på os selv... vi har leget med afstumpetheden alt for længe, og den har aflejret en usund kynisme i os. Uden vilje til at konfrontere den ender vi med at forblive indespærrede i den samme gummicelle af had, mistro og frygt ... Skal vi befri os for byrden af de ti forbandede år, tror jeg derfor, det er på tide at få plastret fra munden. Kun sådan bliver en halv sejr til en hel. (*Politiken* d. 17.9.2011)

## **Ny regering – nyt paradigme?**

Nu har vi fået ny "rød" regering, hvor Socialdemokratiet, Socialistisk Folkeparti og De radikale Venstre skal finde et fælles fodslag. Én af de ting de foreløbig *kan* blive enige

om er, at ”børste 10 års borgerlig os-og-dem-retorik væk”.<sup>7</sup> I regeringsgrundlaget fra d. 2. oktober 2011 understreges det under overskriften ”Mangfoldighed gør Danmark stærkt” at

Et mangfoldigt Danmark er et moderne Danmark. Derfor vil regeringen sikre lige muligheder og lige rettigheder for alle danske borgere... Regeringen ønsker at fremme et Danmark, hvor mennesker bliver bedømt på, hvad de gør og ikke, hvordan de ser ud, eller hvor de kommer fra.

Disse formuleringer i regeringsgrundlaget lægger sig faktisk tæt op ad intentionerne med FN-konventionen om kulturel mangfoldighed, og så langt så godt. Regeringen er da også ved at gå nogle tydelige skridt væk fra den stramme udlændingepolitik, vi har set indtil nu. Nogle er mere symbolske som nedlæggelsen af Integrationsministeriet, og andre mere reelle som nedlæggelsen af det pointsystem, som skulle sørge for, at kun de bedst egnede udlændinge skulle slippe ind i landet. Man samtidig står nogle af hjørnesteenene fra VKR – regeringen forsat fast i landets muld: 24 års-reglen der skal forhindre familiesammenføring, hvis en af parterne i et ægteskab er under 24 bevares, kriterierne for asyl lempes ikke, antallet af kvoteflygtninge sættes ikke op, og reglerne for tildeling af humanitært ophold fastholdes. På mange måder punkter ligner den nye regerings udlændingepolitik i forbløffende grad den borgerliges.<sup>8</sup>

I dette lys bliver det spændende at se, hvordan den statslige kulturpolitik kommer til at udvikle sig i de næste år. Her kan man håbe, at mangfoldigheds-diskursen bliver omsat til en egentlig mangfoldighedsstrategi, der kommer til at gennemsyre hele kulturpolitikken, ikke bare et lille hjørne. Eller med andre ord, at der arbejdes seriøst med strategier for kulturel og kunstnerisk mangfoldighed. Den nye, radikale kulturminister Uffe Elbæk har efter sit tiltræden udtalt:

Jeg synes ikke, at kulturområdet skal være en ideologisk kampplads. Jeg er glad for, at vi er kommet ud af 00'erne, hvor der var en særlig måde at tænke politik på, som handlede meget om ”os” og ”dem”. Det er heldigvist slut. Jeg respekterer det arbejde, mine forgængere lavede, men jeg tænker fra et andet sted. De havde en meget nationalbevidst tilgang, der handlede meget om rigtigt og forkert. Vi tror på dialog, fællesskabet, og at Danmark bør indgå i forpligtende internationale relationer. Det er vigtigt, at kulturinstitutionerne åbner sig over for samfundet, når nye målgrupper og fortæller nuancerede historier. (*Kristeligt Dagblad* d. 15.10.2011)

Hvis Uffe Elbæk får magt, som han har agt, vil vi se et nyt paradigme i kulturpolitikken. Her drejer det sig først og fremmest om, at kulturpolitikken går foran og ikke bagefter samfundsudviklingen i erkendelsen af, at vi allerede *er* en del af det globale samfund. Lukker vi os ind bag nationale grænser, der forsvares med kanons og krav om celebrering af specielle danske værdier, styrker vi tendensen til opsplitningen i ”dem” og ”os”. Vi skal i stedet lære at sætte os i den andens sted. Det kan kunst og kultur hjælpe os med.

---

<sup>7</sup> Social- og integrationsminister Karen Hækkerup i Politiken d. 24.10.2011.

<sup>8</sup> Hardis, Arne (2011) ”Farvel, Svend”. I: Weekendavisen d. 21.10.2011

# Danske kulturpolitiske erfaringer: Oplevelsesøkonomi – den nye vin?

Trine Bille

## Introduktion

I denne artikel diskuteres de danske kulturpolitiske erfaringer med oplevelsesøkonomi: er oplevelsesøkonomi den nye vin, eller bare gammel vin på nye flasker?<sup>9</sup> Først diskuteres begrebet oplevelsesøkonomi i afsnit 2 og 3, og i afsnit 4 anlægges et lille historisk tilbageblik, hvoraf det fremgår, at den instrumentelle og markedsøkonomiske tilgang, som oplevelsesøkonomi er et udtryk for, ikke er noget nyt i kulturpolitikken. I afsnit 5 sættes oplevelsesøkonomien i relation til de kulturpolitiske målsætninger og rationaler, og i afsnit 6 sættes den overordnede målsætning om vækst (som oplevelsesøkonomien er et udtryk for) overfor målsætningen om velfærd. I afsnit 7 diskuteres den velfærdsøkonomiske tilgang og den samfundsøkonomiske værdi af kultur i sammenligning med den mere snævre markedsøkonomiske tilgang. I afsnit 8 diskuteres offentlig støtte til kultur og i afsnit 9 de danske politiske tiltag hvad angår oplevelsesøkonomi. Afsnit 10 afrunder artiklen med en diskussion af om oplevelsesøkonomi er den nye vin eller bare gammel vin på nye flasker.

## Hvad er oplevelsesøkonomi?

Begrebet oplevelsesøkonomi blev første gang introduceret med Pine og Gilmores bog *The Experience Economy* fra 1999. Her står markedsorienteringen centralt, og oplevelser defineres som en ny kilde til værdiskabelse for virksomheder, et add-on til forskellige forbrugsprodukter og serviceydelser. I bogen forudsiger Pine og Gilmore, hvordan oplevelser vil blive en afgørende faktor i udviklingen af produkter, service og markedsføring, og hvordan virksomhedernes fremtidige succes derfor afhænger af deres evne til at opbygge et oplevelsesunivers omkring deres produkter og serviceydelser. Siden 1999 er nye bøger udkommet, som skriver sig ind i samme tilgang, fx Pine og Gilmore (2007) og Boswijk et al. (2007).

Den Skandinaviske tilgang til begrebet oplevelsesøkonomi går imidlertid videre end dette. Udover Pine og Gilmore-forståelsen, er begrebet i en Skandinavisk sammenhæng også kommet til at omfatte creative industries som producenter af oplevelser ud fra en branchetilgang, samt oplevelser og kultur i lokal og regional udvikling, hvor oplevelser kan tiltrække turister, indbyggere og virksomheder til et område (se Bille og Lorenzen (2008) samt Bille (2011a) for en uddybning). Herudover udmærker den Skandinaviske tilgang til oplevelsesøkonomi sig ved – i modsætning til originalbidragene ved fx Pine og Gilmore (1999) og Boswijk et al. (2007) – at være tæt knyttet til kulturområdet, idet

---

<sup>9</sup> Dele af denne artikel bygger på Bille (2011b).

kunst, kultur og kreativitet anses for at være de væsentligste input til udvikling af oplevelser generelt. Til gengæld udmærker oplevelsesøkonomien sig ved, at den kulturpolitiske dimension er fraværende. Det er alene virksomhedernes omsætning og den økonomiske vækst, der er i fokus.

## Tre tilgange til begrebet oplevelsesøkonomi

Bille og Lorenzen (2008) har defineret oplevelsesøkonomi således:

Markedsværdien af oplevelser eller kommercialisering af oplevelser – enten i form af ”rene” oplevelsesprodukter eller – serviceydelser eller af blandingsprodukter, hvori oplevelseselementer kobles til funktionalitet eller andet produktindhold.

Oplevelsesøkonomi handler med andre ord om markedsværdi, og der findes tre afgørende forskellige måder hvorpå kultur og oplevelser kan skabe markedsoekonomisk værdi<sup>10</sup>:

1. Kultur og oplevelser som erhverv
2. Oplevelser som kilde til værdiskabelse for virksomheder
3. Kultur og oplevelser som by- og regionsudvikling

### *1) Kultur og oplevelser som erhverv*

Tankegangen er den, at kultur- og oplevelsesbrancherne repræsenterer erhverv med dertilhørende beskæftigelse, omsætning, værditilvækst, eksport m.v., og fokus er på branchernes direkte ”økonomiske størrelse” målt på forskellige indikatorer.

Hvor det i 1980’erne var kulturbrancherne, der på denne måde blev målt (se fx Myerschougn 1988, Hummel og Berger, 1988), blev der i slutningen af 1990’erne sat fokus på de kreative industrier, først og fremmest med satsningen på Creative Industries i Storbritanien, med udgivelsen af de første såkaldte ”mappings” af creative industries (DCMS, 1998 og 2001). Tilgangen var den samme som tidligere, men brancherne blev udvidet fra de mere traditionelle kulturområder til creative industries, som også omfatter brancher som mode, computerspil, restauranter mv. Med udgangspunkt i modellen fra DCMS er der lavet tilsvarende undersøgelser i mange andre lande, som viser, at de kreative industrier eller oplevelsesøkonomien udgør en væsentlig økonomisk faktor og er karakteriseret ved en betydelig vækst. I Danmark udkom en rapport fra regeringen: Danmark i Kultur- og Oplevelsesøkonomien – 5 nye skridt på vejen (2003), med tilsvarende beregninger. I Danmark findes desuden Rambøll (2005)<sup>11</sup> og Erhvervs- og Byggestyrelsen (2008 og 2011). I de øvrige nordiske lande er der lavet tilsvarende rapporter. For eksempler fra Norge se Haraldsen et al. (2004 og 2008) samt Menon og Perduco (2011) og fra Sverige se KK-stiftelsen (2003). I EU-regi udkom i 2007 rapporten: The Economy of Culture in Europe, KEA European Affairs, European Commission.

---

<sup>10</sup> I Bille Hansen (1993) samt Bille og Lorenzen (2008) diskuteres kulturens betydning i forhold til de tre punkter.

<sup>11</sup> Se Bille og Lorenzen (2008, kap. 3) for en kritik af den anvendte tilgang.

Der er imidlertid flere problemer med denne tilgang. For det første findes der ikke nogen klar definition og enighed om, hvilke brancher man skal regne med. Mange undersøgelser medregner fx software udvikling og mode. Men er det en del af oplevelsesøkonomien? Hvad med restauranter, kirken og måske pornobranchen? For det andet giver betragtningsmåden mest mening i forhold til de kommercielle erhverv. For de offentligt støttede kulturområder giver det ringe mening, idet der ofte er tale om betydelige offentligt tilskud samt non-marked værdier, som betyder, at fx øget beskæftigelse ikke er et mål i sig selv. Endelig er de forskellige kultur- og oplevelsesbrancher kendetegnet ved meget forskellige efterspørgselsforhold, teknologi, struktur mv., og dermed udvikler de sig meget forskelligt, og det er bestemt heller ikke alle kultur- og oplevelsesbrancherne, der er i vækst (se Bille og Lorenzen, 2008).

### *2) Oplevelser som kilde til værdiskabelse for virksomhederne*

Dette perspektiv har snæver tilknytning til Pine og Gilmore's (1999) oprindelige definition af oplevelsesøkonomi. Boswijk et al. (2007) bygger videre på disse tanker og taler om 1.0, 2.0 og 3.0 generations oplevelsesøkonomi, hvor 1.0 generation handler om iscenesættelse af oplevelser for forbrugeren, 2.0 handler om forbrugeren som medskabere af oplevelser og 3.0 generation handler om forbrugeren på en "selvstyrende personlig rejse".

Herudover har kultur og oplevelser betydning for innovation og kreativitet i samfundet. Noget som er vanskeligt at måle, men som ikke desto mindre kan have bred betydning for udvikling og innovation i virksomheder og brancher helt generelt. I oplevelsesøkonomien handler det blandt andet om, hvordan "ikke-oplevelsesvirksomheder" potentielt kan købe eller koble sig til oplevelser med henblik på fx branding, markedsføring og fremstilling af produkter, der blander oplevelse og funktionalitet. Den særlige Skandinaviske udgave af oplevelsesøkonomien er tæt knyttet til kunst og kultur og kreative industrier, idet antagelsen er, at det er disse brancher, der særligt kan bidrage med kreativitet og oplevelseselementer til "almindelige" virksomheder. Disse effekter er imidlertid ganske vanskelige – for ikke at sige umulige – at måle og kvantificere på et aggregeret niveau, og er dermed vanskelige at "bevise" størrelsesordenen af (Bille, 2011a). Det er imidlertid netop denne tilgang der sættes på i det nye Center for Kultur- og Oplevelsesøkonomi i Danmark. Dette center har fået en bevilling på 50 mio. DKK at arbejde med (jf. afsnit 9).

### *3) Kultur og oplevelser som by- og regionsudvikling*

Kultur og oplevelser kan have nogle afledte økonomiske effekter, idet der kan skabes ny aktivitet i et geografisk område, fx ved at tiltrække turister, indbyggere og virksomheder. Her er den naturlige afgrænsning et bestemt *geografisk område*, fx en region, idet der i høj grad er tale om flyttemønstre, hvor aktivitet flytter fra et sted til et andet, når turister vælger destination eller indbyggere og virksomheder vælger hvor de skal slå sig ned. Betydningen for den økonomiske værdiskabelse vil derfor bl.a. være afhængig af, hvordan det geografiske område defineres. Ser vi på disse afledte effekter, vil de først og fremmest gøre sig gældende i forbindelse med kulturelle oplevelser, som borgere og turister har mulighed for at opleve i regionen – altså teatre, museer, koncerter, events, festivaler, sportsarrangementer etc.

*Nye indbyggere og virksomheder:* Kultur og oplevelser kan tiltrække nye indbyggere og virksomheder til et område, men spørgsmålet er, hvor stor denne effekt egentlig er? De fleste undersøgelser viser, at det ikke er kulturtilbud, der kommer i første række, når folk skal vælge i hvilket område de vil bo. Den primære årsag er ofte familie og kærlighed, ligesom jobmuligheder, boligudbud, skoler, transportmuligheder etc. kommer før sport, kultur og fritidsfaciliteter (se fx Deding og Filkes, 2004). Men også her, er der behov for at være en lille smule mere nuanceret. Det er klart at en af storbyernes attraktioner er de mange kulturelle tilbud (sammen med uddannelsesmuligheder, jobmuligheder mv.). I udkantsområder er det derimod næppe et nyt bibliotek eller lign., der får folk til at flytte dertil. Herudover er der som altid behov for at se på marginale ændringer, hvilket betyder at man må se på hvad *ekstra* udbud betyder i form af *ekstra* tilflytning til området.

Richard Floridas (2002) teori om den kreative klasse har fået stor politisk betydning i forhold til kultur og regional udvikling. Florida (2002) har introduceret et nyt perspektiv på økonomisk vækst, som tager udgangspunkt i betydningen af tilstedeværelsen af kreativitet. Ifølge Florida flytter erhvervsvirksomheder i dag hen, hvor den «kreative klasse» bor, fordi menneskelig kreativitet i dag og i fremtiden er den vigtigste ressource for virksomhederne. Den kreative klasse skifter ofte job, og det er derfor vigtigt for virksomhederne at lokalisere sig på et sted, som har en «kritisk masse» af den kreative klasse, som ifølge Florida i dag udgør omkring en tredjedel af arbejdsstyrken i USA.<sup>12</sup> Floridas teori er centreret om de tre T'er: tolerance, talent og teknologi, som han mener, er afgørende for økonomisk udvikling i byer. Det nye begreb er tolerance. Tolerance er ifølge Florida vigtig, fordi diversitet og et åbent samfund med stor tolerance tiltrækker den kreative klasse, som ikke kan diskrimineres med hensyn til oprindelsesland, seksuelle præferencer, tøjstil, alder etc.

På det mere policy-orienterede plan er det ifølge Florida afgørende for økonomisk vækst at konstruere "a people climate", som får den kreative klasse til at flytte til et bestemt område. Her er tolerancen som sagt en vigtig faktor, men herudover nævner Florida investeringer i livsstilsgoder, som "den kreative klasse" virkelig ønsker og ofte bruger. Han nævner parker i byer, cykelstier, off-road-stier til løb, cykling og rulleskøjter. Disse oplevelsesmuligheder kan altså have betydning, når "den kreative klasse" beslutter, hvor de skal bo. Florida er dog ikke særlig nuanceret på dette punkt. Bille (2010) har på danske data undersøgt, hvilke kulturtilbud den kreative klasse særlig bruger. Det viser sig, at den kreative klasse i højere grad end andre benytter bl.a. grønne områder, gode rammer for egen kreativ udfoldelse inden for de forskellige kulturelle udtryksformer, adgang til viden (biblioteker), kulturarv samt klassiske kulturformer som teater og klassiske koncerter. Fordi den kreative klasse i højere grad end andre benytter disse kulturtilbud, er det imidlertid ikke noget bevis for, at hvis en kommune eller region etablerer nogle af disse tilbud, vil den kreative klasse flytte derhen.

Det største og helt afgørende problem med Floridas analyser er kausaliteten – altså hvad er det, der er afhængigt af hvad? For at sætte det på spidsen: Er det byer i vækst med god

---

<sup>12</sup> Se Andersen, Lorenzen og Bille (2009) for en dansk analyse af Floridas teorier.

økonomisk udvikling, der tiltrækker den kreative klasse? Eller er det tilstedeværelsen af den kreative klasse, der skaber økonomisk vækst? (Se også Malanga's (2004) kritik samt Bille og Schulze (2006)). Positive korrelationer (som Florida bruger til at "bevise" sin teori) siger i sig selv ikke noget om kausalitet.

*Turister:* Kulturelle institutioner, begivenheder og events kan tiltrække turister til et geografisk område, og de direkte økonomiske effekter kan beregnes i de såkaldte Economic Impact studier. Undersøgelser viser, at disse effekter i nogle tilfælde kan være ganske betydelige, i andre tilfælde helt ubetydelige. Fx viser Christoffersen og Lyk-Jensen (1994) meget illustrativt hvordan de økonomiske effekter af H.C. Andersens Hus i Odense ikke er ubetydelige, fordi det tiltrækker mange turister, mens Brands Klædefabrik (et udstillingssted i Odense med høj kulturel værdi) ikke har nogen økonomiske ringvirkninger, fordi den ikke i særlig stor grad tiltrækker besøgende udefra, som alene kommer for at se denne attraktion.

Det springende punkt i mange af de studier som ser på de økonomiske ringvirkninger af kulturaktiviteter er, at de fleste analyser ikke gør alternativbetragtninger (for et eksempel se Hjemdahl et al., 2007). Dermed bliver den politiske værdi af studierne begrænset, hvis de skal danne grundlag for beslutninger om konkurrerende ressourceanvendelse, sådan som politiske beslutninger gerne skal (Bille Hansen, 1993 og 1995, samt Seaman, 2003).

## **Et tilbageblik: Økonomiske ringvirkninger i 1980'erne og 90'erne**

Diskussionen om kunstens egenverdi versus en mere instrumentel og markedsøkonomisk tilgang til kunst og kultur er ikke af ny dato. I Danmark, som i flere andre lande, fik økonomiske og instrumentelle argumenter for alvor betydning i kulturpolitikken i 1980'erne, hvor en række Economic Impact analyser viste, at "kultur kan betale sig"! Med henvisning til bl.a. kulturinstitutioners "ringvirkninger" (fx Frame og Rye Jensens (1987) analyse af Århus Musikhus), men også analyser af kulturens samlede økonomiske betydning i et land eller en region (Myerschough, 1988, Hummel og Berger, 1988), blev det "bevist" at offentlige investeringer i kultur betaler sig – pengene kommer nemlig flerfold igen – og det glade budskab blev flittigt brugt i den politiske argumentation. Problemet var bare, at analyserne ofte var lavet på et fejlagtigt grundlag (Bille Hansen, 1993, 1995). Der blev fx ofte ikke taget højde for, at det, der bør analyseres, er om kulturen skaber *ny* økonomisk aktivitet. Hvis ikke indbyggerne havde brugt penge på kultur, havde de brugt dem på noget andet, som også havde skabt økonomisk aktivitet. Det man skal interessere sig for er derfor den *ekstra* økonomiske aktivitet, der skabes. Det kan fx være, hvis mange turister tiltrækkes af en kulturinstitution – så skabes der en merværdi for lokalsamfundet, hvis turisterne bruger penge i lokalområdet. Der blev med andre ord ikke taget højde for alternativbetragtninger i det private forbrug, men heller ikke i det offentlige forbrug. Hvis det offentlige ikke havde støttet bestemte kulturinstitutioner eller aktiviteter, kunne det offentlige tilskud være brugt på noget andet, som også havde skabt økonomisk aktivitet. Det interessante er derfor ikke at vise, at kultur skaber forbrug, indkomst og beskæftigelse – for det gør al økonomisk aktivitet. Det interessante er at vise, om kulturen skaber mere økonomisk aktivitet end alternative



anvendelser af pengene – hvis vi altså er interesseret i at belyse kulturens markedsøkonomiske betydning. Og det er netop spørgsmålet! For hovedproblemet med disse analyser og den argumentation der blev ført frem, er netop, at de ikke tager højde for formålet med kulturaktiviteterne. Formålet med et bibliotek er ikke at skabe indkomst, forbrug og beskæftigelse i lokalområdet. Hvis det var formålet ville det uden tvivl være bedre, at det offentlige støttede noget andet end biblioteket. Det siger næsten sig selv, at bibliotekets formål ikke er at skaffe job til bibliotekarer, og at bibliotekets værdi ikke kan måles på hvor mange bibliotekarer der er ansat, og hvor stort et privatforbrug disse bibliotekarer har.

Hvis argumentet om, at kulturens markedsøkonomiske betydning skal bruges til at føre kulturpolitik, så betyder det i sin yderste konsekvens, at samfundet skal støtte den kultur der skaber størst økonomisk aktivitet. Fx populære koncerter med stjernekonstnere, som tiltrækker mange turister, der bruger penge i lokalområdet. Men når formålet med den offentlige kulturpolitik er noget helt andet – samtidig med at økonomisk vækst uden tvivl skabes bedre og mere effektivt ved andre erhvervspolitiske tiltag – så kan en fokus på kulturens kortsigtede økonomiske effekter skabe en forfejlet kulturpolitik.

## **Kulturpolitikens målsætninger og rationaler**

De vigtigste målsætninger i dansk (og nordisk, jf. Duelund, 2003) kulturpolitik kan siden det danske kulturministeriums oprettelse i 1961 sammenfattes sådan her (Duelund og Bille Hansen, 1994):

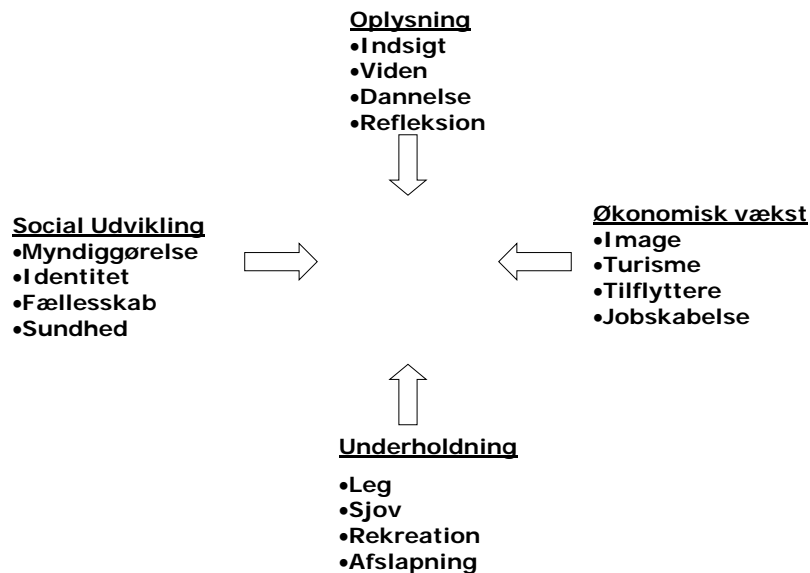
- Produktion af ny kunst: Sikre rimelige vilkår for frembringelsen af kunst inden for alle retninger og genrer og give muligheder for eksperimenterende virksomhed.
- Formidling: Medvirke til, at alle befolkningsgrupper i alle egne af landet får rimelige muligheder for frit at vælge inden for rammerne af et alsidigt kulturudbud og lige muligheder for deltagelse i kulturelle aktiviteter.
- Rammer for aktiv egen-deltagelse: Bidrage til, at der gives alle et maksimum af muligheder for udvikling af evner og anlæg, til at fremme fællesskab og kommunikation mellem mennesker, og til at der tilvejebringes de bedst mulige vilkår for, at de enkelte mennesker aktivt kan tage del i udformningen af deres tilværelse og af det samfund, de lever i.
- Bevaring: Sikre, at vidnesbyrdene om fortidens kunst og kultur bevares og gøres tilgængelig og levende.
- Internationalt samarbejde: Bidrage til det internationale samarbejde på alle kulturlivets områder og til at fremme udveksling af ideer og erfaringer mellem landene.

Dette må siges – på tværs af skiftende regeringer – at være de vigtigste kulturpolitiske målsætninger. De er tillagt varierende vægt over tid, og der er mange forskellige underordnede målsætninger om fx etniske minoriteter, brugerinddragelse osv.

Den danske kulturpolitiske forsker Dorte Skot-Hansen (2005) har udviklet en model for

kulturpolitiske rationaler.

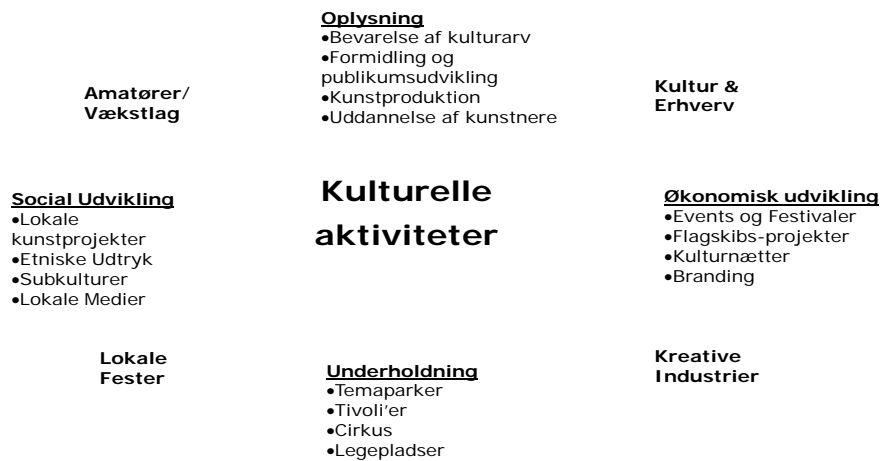
### Kulturpolitiske rationaler i lokal kulturpolitik



Kilde: Skot-Hansen (2005)

Ifølge Skot-Hansen udfolder kulturpolitikken sig i spændet mellem oplysning, social udvikling, økonomisk vækst og underholdning. Oplysningsrationalet ligger tæt på det, der kan kaldes kulturens ”egenværdi”, men også dette rationale kan opfattes som instrumentelt, idet kunsten og kulturen bliver en vej til at skabe indsigt, viden, dannelse og refleksion i samfundet. Selvom ”social udvikling” er et instrument i den forstand at kultur bidrager til udvikling af fx identitet, fællesskab og sundhed i samfundet, ligger det dog også tæt op af en bredere forståelse af ”kulturens egenværdi”, mens økonomisk vækst og underholdning er i den markedsøkonomiske ende af skalaen, hvor kulturen først og fremmest er instrumentel eller til glæde for den enkelte bruger eller virksomhed, der har direkte økonomisk glæde af det direkte eller afledte forbrug, som kulturen skaber.

Ser vi på, hvilke former for kulturelle aktiviteter de forskellige rationaler rummer, hører de ”traditionelle” aktiviteter som fx bevarelse af kulturarv, formidling og publikumsudvikling, kunstproduktion og uddannelse af kunstnere under ”oplysningsrationalet”, mens fx lokale kunstprojekter, etniske udtryk, subkulturer og lokale medier hører under rationale om social udvikling. Kulturelle aktiviteter der kan tiltrække mange besøgende fx events og festivaler, flagskibsprojekter, kulturnætter og branding hører under det økonomiske rationale, mens temaparker, tivoli’er, cirkus og legepladser, der ofte er rent kommercielle foretagender, hører under ”underholdningsrationalet”.



*Kilde: Skot-Hansen (2005)*

Af modellen fremgår det tydeligt, hvordan kulturpolitikken udspænder sig mellem forskellige rationaler, hvordan forskellige kulturaktiviteter typiske er knyttet til bestemte rationaler, ligesom den professionelle kulturproduktion versus amatører og fritidskulturen med vægt på aktiv deltagelse og læring, vil have forskellig vægt og betydning i de forskellige rationaler. Desuden vil forskellige rationaler og målsætninger have varierende betydning over tid og evt. også lokalområder imellem.

I løbet af de sidste 10 år har det økonomiske rationale, som oplevelsesøkonomien er en del af, fået større betydning. I regeringens rapport fra 2003: Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien – 5 nye skridt på vejen, lyder det blandt andet:

Danmark skal blive bedre til at udnytte synergien mellem kultur, sport og erhvervsliv for at fremme udviklings- og vækstpotentialet i kultur- og oplevelsesøkonomien.

Dette afspejler et klart markedsøkonomisk vækstperspektiv på kulturpolitikken.

## **Vækst eller velfærd?**

Der findes to overordnede og afgørende forskellige perspektiver, der kan anlægges, når kulturens økonomiske betydning skal gøres op: Det velfærdsøkonomiske perspektiv og det markedsøkonomiske perspektiv. Det markedsøkonomiske perspektiv tager udgangspunkt i den markedsøkonomiske værdi, som kan handles på markedet og kan opgøres på BNP. Dermed er der en tæt relation til oplevelsesøkonomien. Den velfærdsøkonomiske værdi tager derimod udgangspunkt i den enkelte borgers subjektive

opfattelse af livskvalitet og værdi, nemlig den enkelte borgers nytte. Og det anerkendes, at der eksisterer væsentlige værdier, som ikke handles på markedet (non-market værdier), men som alligevel repræsenterer en væsentlig værdi for borgerne, og derfor må tages med i betragtning, når de offentlige ressourcer skal fordeles og den samfundsøkonomiske værdi skal vurderes.

## **Velfærd: Den samfundsøkonomiske værdi**

Basal samfundsøkonomi tager udgangspunkt i, at det er samfundets samlede nytte, der skal maksimeres. Og samfundet består af borgerne. Samfundet skal derfor producere de varer og serviceydelser, som maksimerer borgernes nytte, herunder den kunst og kultur som efterspørges. Det meste klares af markedsmekanismerne, som på de fleste områder er velegnet til at regulere udbud og efterspørgsel. Det gælder dog ikke for alle varer og serviceydelser, at markedet er god til at regulere udbuddet. Dette gælder fx ikke for offentlige goder. For offentlige goder som fx det nationale forsvar, gadebelysning etc. kan markedet ikke regulere udbud og efterspørgsel, idet det bl.a. er vanskeligt og uhensigtsmæssigt at udelukke brugere af disse tilbud fra at benytte dem, og derfor vanskeligt at indføre brugerbetaling (Stiglitz, 2000). Uden brugerbetaling er der ingen private udbydere, der har lyst til at udbyde ydelserne, fordi alle har glæde af dem, hvad enten de betaler for dem eller ej. Meget kulturudbud er ikke "rene offentlige goder" i den økonomisk-teoretiske betydning, men derimod private goder med eksterne effekter. Private goder fordi den enkelte kulturforbruger har glæde af at læse en bog, se et teaterstykke, se en film, besøge et museum, og derfor er villige til at betale for denne oplevelse. Men meget kultur har bredere samfundsøkonomiske effekter fordi hele samfundet har gavn af kulturaktiviteterne – det er ikke kun brugerne! De rationaler der ovenfor er kaldt "oplysning" og "social udvikling" dækker netop over de eksterne effekter, som kunst og kultur har: viden, indsigt, dannelse, refleksion, myndiggørelse, identitet, fællesskab og sundhedseffekter kommer ikke alene den enkelte kulturforbruger, men hele samfundet til gode. Mange undersøgelser viser, at borgerne faktisk er villige til at betale for disse værdier over deres skat – også for kulturaktiviteter, som de aldrig selv bruger (se fx Bille Hansen, 1997 for en analyse af betalingsvilligheden for Det Kgl. Teater og Noonan (2003) for en oversigt). Og dette er det væsentligste argument for offentlige tilskud til kultursektoren!

## **Den offentlige støtte**

Det store spørgsmål i kulturpolitikken er selvfølgelig hvilke kulturaktiviteter der skal støttes med hvor mange ressourcer og med hvilke instrumenter. Ikke nogen nem opgave med de mange kulturpolitiske målsætninger og rationaler, der ofte trækker i forskellig retning.

Fra et velfærdsøkonomisk perspektiv er svaret enkelt: Det offentlige bør tage udgangspunkt i kulturens betydning for borgerens udvikling og velfærd, og støtte de kulturaktiviteter, der har den største velfærdsøkonomiske non-market værdi, fx i form af oplysning, kulturel og social udvikling. I praksis er det selvfølgelig en langt mere vanskelig opgave at håndtere, idet disse non-market værdier netop er karakteriseret ved,

at de er vanskelige at måle. Men som princip for den offentlige tilskudsfordeling er det en betydningsfuld ledetråd, og i mange tilfælde vil man i praksis have en god fornemmelse af hvilke aktiviteter der er mest betydningsfulde i forhold til fx oplysning, kulturel eller social udvikling.

De markedsøkonomiske værdier kan derimod langt bedre måles, og danner måske derfor langt oftere udgangspunkt for den politiske argumentation. Det offentlige kan og skal imidlertid ikke støtte kulturbrancherne direkte, fordi de er væksterhverv eller skaber beskæftigelse. Det offentlige støtter generelt ikke kommercielle virksomheder i vækst, men derimod kan det offentlige skabe gode *rammebetingelser* for kulturbranchernes udvikling, fx ved zoning, inspiration og viden (Mathiasen S. B. et al., 2006).

## Oplevelsesøkonomi i Danmark

Da oplevelsesøkonomien er kommerciel og tager udgangspunkt i markedsværdien er det derfor spørgsmålet, om og hvordan det offentlige kan og skal støtte og udvikle den kommercielle oplevelsesøkonomi. I Danmark findes der erfaringer med oplevelsesøkonomi både på statsligt og kommunalt niveau samt på institutionsniveau.

På *statsligt niveau* er det ikke Kulturministeriet, men derimod Erhvervs- og Byggestyrelsen, der har ansvaret for oplevelsesøkonomien i Danmark. Der findes to markante tiltag på dette område, der begge er finansieret af Kulturministeriet og Økonomi- og Erhvervsministeriet i samarbejde. Det første initiativ er Center for Kultur- og Oplevelsesøkonomi (CKO), der åbnede i 2009 og har fået 50 mio. DKK af staten. Centeret skal virke i en fireårig periode. Formålet med CKO er at styrke innovationen i erhvervslivet gennem samarbejde med kreative aktører, samt at styre de erhvervsmæssige kompetencer i de kreative erhverv. Centerets opgaver består af projektstøtte, profilering, viden, vejledning og vurdering. Efter de fire år vil centrets aktiviteter blive evalueret. Det andet initiativ er de såkaldte oplevelseszoner, hvor fire zoner er blevet etableret: musikzonen, madzonen, computerspilzonen og modezonen. En oplevelseszone er et netværk, hvor virksomheder, organisationer og institutioner mødes for at skabe vækst, innovation og viden indenfor den kreative industri i hele Danmark. Oplevelseszonerne har altså ingen geografisk afgrænsning, og de har hver fået 10 mio. DKK over 4 år frem til 2012. Hvor CKO først og fremmest handler om ”oplevelser som kilde til værdiskabelse for virksomheder”, er oplevelseszonerne et udtryk for perspektivet ”kultur og oplevelser som erhverv”.

I *kommunerne* er det derimod perspektivet ”kultur og oplevelser som by- og regionsudvikling”, der er dominerende. For kommunerne handler oplevelsesøkonomi primært om at tiltrække besøgende, indbyggere og virksomheder til lokalområdet og dermed skabe vækst og arbejdspladser i kommunen. Der findes mange kommunale strategier: en satsning på ”fyrtårne”, festivaler eller events er meget almindelige, og i Danmark er senest Horsens blevet landskendt for sine mega koncerter med verdensstjerner som Madonna.

På *institutionsniveau* handler det mest om hvad kulturinstitutionerne kan lære af oplevelsesøkonomien (Skot-Hansen, 2008). Mange kulturinstitutioner har fået større og

større fokus på de kommercielle sider af driften samt mulighederne for egenfinansiering. Desuden findes der generelt en større brugerorientering og –involvering, blandt andet som følge af Reach Out, som er et projekt fra Kulturministeriet, der handler om brugerdreven innovationer på kulturinstitutionerne. Større fokus på individuel formidling og differentiering har ligeledes været i fokus og som følge af digitaliseringen en større sammenhæng mellem det virtuelle og fysiske rum og de muligheder, der ligger her. Endelig er mange institutioner optaget af at ophæve den traditionelle modsætning mellem oplevelse og vidensformidling. Alt sammen tendenser der blandt andet hænger sammen med mere generelle tendenser i oplevelsesøkonomien.

## **Oplevelsesøkonomi – den nye vin?**

Alle de tre perspektiver på oplevelsesøkonomi, der blev beskrevet i afsnit 3, er altså til stede på forskellige niveauer i Danmark.

På statsligt niveau er det især ”oplevelser som kilde til værdiskabelse for virksomheder”, der er i fokus på i CKO. Det er netop dette perspektiv, der vurderes af Bille og Lorenzen (2008) at have det største markedsøkonomiske potentiale:

Efter vores mening ligger det store potentiale formentlig i den brede værdiskabelse i kobling til oplevelsesområderne. Antallet af virksomheder, der potentielt kan kobles til oplevelsesvirksomheder, er meget stort. Men det er ikke muligt at fastslå, for eksempel hvor stor en del af dansk erhvervsliv, der potentielt vil have gavn af at markedsføre sig gennem dansk film eller integrere elementer fra dansk film eller video i deres produkter. Fordi de uudnyttede muligheder for koblinger i oplevelsesøkonomien formentlig er store, ligger der for en udfordring i at afdække, hvilke problemer og barrierer der er for de koblinger, der er så afgørende for denne form for værdiskabelse. (Bille og Lorenzen, 2008)

Erfaringer fra CKO indtil videre viser imidlertid, at det er forholdsvis nemt at få kulturlivet og oplevelsesvirksomhederne engageret i projekter, men de ”almindelig virksomheder” som kultur og oplevelser skal kobles sammen med, er langt mere vanskelige at få i tale.

Fra Kulturministeriets side er det imidlertid (heldigvis) fortsat det mere traditionelle kulturpolitiske argumenter der gør sig glædende, og i kulturpolitikken er det fortsat velfærd og ikke vækst, der er langt det mest væsentlige og dominerende perspektiv.

På spørgsmålet om oplevelsesøkonomi er den nye vin, kan der dermed svares nej i den forstand, at markedsøkonomi og oplevelsesøkonomi er ikke et alternativt til den velfærdsbaserede kulturpolitik, men et supplement. For kulturinstitutionerne kan der også være tale om, at de kan ”lære af oplevelsesøkonomien” på forskellig vis, ikke mindst i forholdet i forhold til brugerorientering (Skot-Hansen, 2008). Desuden kan oplevelsesøkonomi til dels godt ses som ”ny vin på gamle flakser” i den forstand, at det instrumentelle og økonomiske rationale ikke er nyt i kulturpolitikken, idet oplevelsesøkonomien kan ses som en videreudvikling af 1980’erne og 90’ernes fokus på økonomiske ringvirkninger. Det er imidlertid først og fremmest i kommunerne at dette

perspektiv har gjort – og fortsat gør – sig gældende.

## Referencer

- Andersen, K.V., M. Lorenzen and T. Bille (2009): Den danske kreative klasse – Hvor bor den? – Hvem består den af? – Hvad betyder den for det danske samfund?, Forlaget Klim, Århus
- Bille, T. (2011a): The Scandinavian approach to the Experience Economy – does it make sense?, *International Journal of Cultural Policy*
- Bille, T. (2011b): Kunstens balancekunst mellem velfærd og marked, I: Hans Christian Germann Johnsen et al. (red): *Kunstens form og kulturens bruk*, Portal, Kristiansand, pp 215–233
- Bille, T. (2010): Cool, funky and creative? – The creative class and preferences for leisure and culture, *International Journal of Cultural Policy*, vol. 16, no. 4, pp 469–499
- Bille, T. and M. Lorenzen (2008): Den danske oplevelsesøkonomi – afgrænsning, økonomisk betydning og vækstmuligheder, *Imagine... og Forlaget Samfundslitteratur*, København
- Bille, T. and G. Schulze (2006): Culture in Urban and Regional Development, I: V. Ginsburg and D. Throsby (ed.): *Handbook of the Economics of Arts and Culture*, Series “Handbook of Economics”, Elsevier
- Bille Hansen, T. (1993): *Kulturens økonomiske betydning – state of the art*, AKF Forlaget, København
- Bille Hansen, T. (1995): Measuring the Value of Culture, *Journal of Cultural Policy*, vol. 1, no.2, 309–322
- Bille Hansen, T. (1997): The Willingness-to-Pay for the Royal Theatre in Copenhagen as a Public Good, *Journal of Cultural Economics*, vol. 21 (1), pp 1–28
- Boswijk, A. et al. (2007): *The Experience Economy – A New Perspective*, Pearson, Amsterdam
- Christoffersen, H. og P. Lyk-Jensen (1994): *Nogle økonomiske effekter af Brandts Klædefabrik i Odense*, AKF Forlaget, København
- DCMS (1998): *Creative Industries Mapping Document*, Creative Industries Task Force, UK Department for Culture, Media and Sport, London
- DCMS (2001): *Creative Industries Mapping Document*, Creative Industries Task Force, UK Department for Culture, Media and Sport, London
- Deding, M. og T. Filges (2004): *Derfor flytter vi – Geografisk mobilitet i den danske arbejdsstyrke*, Socialforskningsinstituttet Rapport 04:19, København



- Duelund, P. og T. Bille Hansen (1994): *Hvor står vi nu?*, Forlaget, Klim, København
- Duelund, P. (2003): *The Nordic Cultural Model*, Nordisk Kultur Institut, København
- Erhvervs- og Byggestyrelsen (2008): *Vækst via oplevelser*, København
- Erhvervs- og Byggestyrelsen (2011): *Vækst via oplevelser*, København
- Florida, R. (2002): *The Rise of the Creative Class – and how it's transforming work, leisure, community and everyday life*. Basic Books
- Framke, W. og P. Rye Jensen (1987): *Musikhuset Århus – en undersøgelse af dets beskæftigelsesmæssige og regionaløkonomiske effekter*, Geografisk Institut, Notat nr. 63, Århus Universitet
- Haraldsen, T. et al. (2004): *Kartlegging av kulturnæringene i Norge – økonomisk betydning. Vækst- og udviklingspotensial, Østlandsforskning, ØF-rapport no.*
- Haraldsen, T. et al. (2008): *Kulturnæringene i Norge. Muligheder og udfordringer – en opdatering av kartleggingen fra 2004, Østlandsforskning, ØF-rapport no.*
- Hjemdahl, K. et al. (2007): *Festivaler på Sørlandet. Kultur i kraftformat. FoU-rapport nr. 4/2007, Agderforskning, Kristiansand*
- Hummel, M. and M. Berger (1988): *Die volkswirtschaftliche Bedeutung von Kunst und Kultur*, Duncker & Humbolt, Berlin/München
- KEA European Affairs (2007): *The economy of culture in Europe*, European Commission, Bruxelles
- KK-stiftelsen (2003): *Upplevelsesindustrin 2003. Statistik og jämförelser*, KK-stiftelsen, Stockholm
- Malanga, S. (2004): *The Curse of the Creative Class*, City Journal
- Mathiasen, S.B. (2006): *Rammebetingelser for Københavns kreative brancher, Imagine...*, Copenhagen Business School, København
- Menon og Perduco (2011): *The role of the cultural industries for Norwegian economy*, Report nr. 9, Menon Business Economics, Oslo
- Myerschough, J. (1988): *The Economic Importance of the Arts in Britain*, Policy Studies Institute, London
- Noonan, D.S. (2003): *Contingent Valuation and Cultural Resources: A Meta-Analytic Review of the Literature*, *Journal of Cultural Economic*, 27 (3–4), pp 159–176

Pine, B.J. and J.H. Gilmore (2007): *Authenticity. What Consumers really want*, Harvard Business School Press, Boston

Pine, B.J. and J.H. Gilmore (1999): *The Experience Economy – Work is Theatre & Every Business a Stage*, Harvard Business School Press, Boston Mass

Rambøll Management (2005): *Oplevelsesøkonomi Hovedstadregionen – Perspektiver og forslag fra seks kreative brancher*, Rambøll Management, København

Regeringen (2003): *Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien – 5 nye skridt på vejen*, København

Seaman, B. (2003): *The Economic Impact of the Arts*, I: R. Towse (red.): *A Handbook of Cultural Economics*, Edward Elgar

Skot-Hansen, D. (2008): *Museerne i den danske oplevelsesøkonomi – når oplysning bliver til en oplevelse*, Imagine...og Forlaget Samfundslitteratur, København

Skot-Hansen, D. (2005): *Why Urban Cultural Policies? I*: J. Robinson (ed.): *Eurocult21, Integrated Report*, Helsinki

Stiglitz, J. (2000): *Economics of the Public Sector*, W.W. Norton & Company

# En borgerlig kulturpolitikk – mangfold og konflikt i kulturen

**Nicolai Strøm-Olsen**

Jeg er kommet hit for å snakke om et alternativ til den rødgrønne kulturpolitikken.

I en sådan stund er det på sin plass å komme med et par presiseringer i forhold til hva som er målet. Så la oss slå fast det første først. Det bør være et mål for en borgerlig kulturpolitikk å redusere statens makt innenfor kulturfeltet og på sikt å redusere den statlige intervensjon og engasjement i kulturlivet. Så det annet mål, og nå skal jeg gjøre det meget vanskelig for meg selv, men dette er et viktig poeng: En borgerlig kulturpolitikk bør ikke, som en rødgrønn kulturpolitikk, se på kulturen som instrumentell. I Norge ser vi at Annikken Huitfeldt vil bruke kulturen til integrering og likestilling, gjerne med tanke på at alle skal med. Men å ikke se kulturen som instrumentell gjør det vanskeligere, fordi vi i det tilfellet må begrunne tilskudd til kulturen ut i fra det kulturtilbudet som tilbys, ikke ut i fra at man skal drive med distriktsutbygging, velferdstilbud til barn og unge eller næringsutvikling.

Imidlertid viser flere rapporter i den senere tid at kulturnæringer taper effektivitet. Georg Arnestad sa under fjorårets seminar at han tviler på at kulturnæringene vil fungere som en motor i økonomien. I følge Arne Isaksen, gjengitt i Minerva, tiltrekker ikke kulturhus særskilt kompetanse i de områdene de bygges. Jeg tviler også på at Opera eller drama er spesielt godt for integrering – og innvandrerkultur appellerer også i liten grad til befolkningen generelt. Og hvis det funker, hva er effekten? Vi spiser indisk mat laget av pakistanere, men hjelper det integreringen? Kanskje, kanskje ikke... Hovedpoenget er at det er gode grunner til at man ikke skal tenke instrumentelt om kultur. For hva skjer om ikke det instrumentelle slår til? Jeg tror det på sikt kan føre til at oppslutningen ovenfor kulturpolitikken faller.

Når man fjerner en instrumentell tilnærming til kultur, må man altså i større grad ta stilling til hva en støtter. En borgerlig politikk bør føre til en reel debatt om bevilgninger. Begge disse presiseringer er viktige for å oppnå det som må være hovedmålet med en borgerlig kulturpolitikk. ***Så la meg gjøre det klart:***

En borgerlig kulturpolitikk må ha som et mål å skape et større mangfold i kulturlivet. Det vil si å hindre maktkonsentrasjon gjennom desentralisering av beslutninger, og at kulturlivet bør få flere aktører med forskjellig finansiering.

I dette mangfoldsidealet ligger det at kulturlivet bør være et sted hvor det finnes flere åpne konflikter og debatter der kvalitet stilles foran kvantitet, og der kvalitet diskuteres. Det pleide å være tilfellet: I historien finner vi kjente debatter mellom Wergeland og Welhaven, mellom Bjørnson, Ibsen og Grieg, mellom Sigurd Hoel og Jens Bjørneboe om landssvik. I kulturlivet skal man være uenige, det er en verdi.

Det er ikke godt å si hvorfor norsk kulturliv er så konsensuspreget, men jeg har en magesfølelse om at når alle får støtte fra kulturdepartementet og må jobbe med mangfoldsår og likestilling, kvier lederen for Den National Scene seg for å kritisere Operaens Babyopera for dårlig kvalitet, nettopp fordi de selv ikke har en god løsning på inkluderingsproblematikken. Når alle er avhengige av kulturrådet, har jeg problemer med å forstå at det ikke skal hindre debatt. For indirekte, når du slakter et prosjekt som får støtte, slakter du også hånden som føder deg.

Jeg tror ikke det finnes noen "quick fix" for å oppnå mer mangfold og mer debatt, men jeg skal gjøre det jeg er blitt bedt om, nemlig peke på noen grep som kan gjøres i finansieringssystemet i en alternativ kulturpolitikk. Jeg vil trekke frem to momenter:

1. Det bør være et mål å hindre den konkurransevidende effekt av offentlig støtte til kulturinstitusjoner (hvilket betyr at den årlige støtte til institusjoner må bli mer selektiv, stille høyere krav).
2. Det bør være et mål å støtte opp om private aktørers evne til å formidle kultur. (Dette kan bety skattefradrag for gaver og donasjoner, eksportstøtte for enkelte prosjekter og en bredere innkjøpsordning for kultur).

I 2008 gjorde jeg en utredning om dette temaet for Civita. En god del av det som foreslås nedenfor er hentet derifra. Annet er kommet til siden. Fra et liberalt ståsted vil det være naturlig å argumentere for at den offentlige rolle i forhold til kulturlivets institusjoner bør begrenses til å korrigere markedssvikt. Det vil si at det bør være en forutsetning at institusjonen som støttes ikke kan klare seg kommersielt, og ikke går i en direkte konkurranse med private aktører. Samtidig bør staten konsentrere seg om utvikling av produkter man antar har varige verdier. Det vil si å legge forholdene til rette for at det kan skapes nye verk som man antar vil få en interessant virkningshistorie. Man skal altså kunne drive kulturvirksomhet uten offentlig støtte.

### **Unngå konkurransevidning**

Vi har i Norge kommet i en situasjon hvor den offentlige støtten ofte virker konkurransevidende. Det henger sammen med innføringen av det utvidete kulturbegrep hvor staten støtter alt fra rockefestivaler og spillutvikling, design og folkekultur. Historisk beskriver Trond Berg Eriksen det slik i *Norsk idéhistorie*:

Mens staten litt etter litt trakk tilbake sin kontrollerende hånd på det økonomiske feltet, invaderte statlige initiativet det kulturelle feltet så massivt og vellykket at svært få kulturaktiviteter etter hvert kan drives uten omfattende statlige støtteordninger.

Jan Grundt skriver i sin bok *Kulturpolitikk er kunst* om utviklingen av en kulturpolitikk preget av stadig mer "statliggjøring", en utvikling hvor alt fra korps til kunstgallerier gradvis blir absorbert av det offentlige. Dette understreker problemet med det utvidede kulturbegrep innen kulturforvaltningen: Det blir omtrent umulig å sette grenser for politikken. Det blir omtrent umulig å klare seg uten det offentlige, og vi får en maktkonsentrasjon som kan være uheldig for mangfoldet.

En naturlig konsekvens er at offentlige bevilgninger har fått en definerende makt. De tilbudene som får statsstøtte, betraktes av mange som gode, altså at støtten signaliserer kvalitet. Et eksempel på dette ser vi når leder for Norsk Rockeforbund, Monica Larsson argumenterer for at alle former for musikk, blues, klassisk, rock og populærmusikk, bør få like mye offentlig støtte. ”Knutepunktstatus er en endelig anerkjennelse av at også rock er kultur”, sier hun til nettstedet *Ballade*.

Nok et eksempel på dette forekom da flere rollespillprodusenter klaget over at de ikke fikk offentlig støtte i Klassekampen, og krevde mer støtte til fanziner og tegneserier. Dataspillprodusenter i dette landet ønsker i følge oppslaget i Klassekampen like mye støtte som filmindustrien.

Og så er det festivalene som er et minefelt av kryssende interesser: Enkelte unike festivaler er avgjørende for kunstformens utvikling (for eksempel Oslo Kammermusikkfestival som har gjort mye for å bygge opp kammermusikken i landet), disse vil oftest ikke overleve uten statlig støtte. Men det er like fullt problematisk at festivalene kommer inn på kulturbudsjettet som egne poster. I den grad festivaler må ha støtte, bør ansvaret for dette overlates til Norsk kulturråd og, i filmens tilfelle, Norsk Filminstitutt. Festivalene bør være underlagt en kontinuerlig kvalitetskontroll. Festivaler har nettopp det særpreg at de raskt kan oppstå og fort gå til grunne. Staten bør ikke hindre denne dynamikken og forsøke å skape institusjonaliserte festivaler som utlever sin besøkestid. I tillegg er problemet med denne type støtte at det gis til noen og ikke til andre. For å gi et eksempel: Øyafestivalen leverer et overskudd på 2 mill. og får cirka 3 mill. i offentlig støtte, Norwegian Wood får ikke offentlig støtte. Om dette ikke er konkurransevridende, vet ikke jeg.

Oslo Nye Teater selger billetter til musikalene til 349,- og får 80 mill. i offentlig støtte. Det er konkurransevridende, fordi for eksempel Folketeateret og Edderkoppen må selge dyrere billetter siden de ikke får støtte. Konsekvensen er at kulturlivet blir fordummende fordi de kommersielle teatrene må bli ennå mer enn folkelige for å selge og det offentlige løper etter: Mine damer og herrer, hvorfor skal Nationaltheatret spille Rockeulven på hovedscenen?

I løpet av de siste årene har Christiania Theater gått under og Talia spiller mindre. Hvorfor? For hvordan skal du kunne tjene penger på Cats på Chat Noir når Oslo Nye spiller The Producers og Det Norske Teater spiller West Side Story?

Ambisjonene med teatrene bør være at de kan bli best i Norden. I dag sitter de med markedsanalyser og spør seg hva publikum vil ha, men som Henry Ford sa, hvis jeg spurte kundene hva de ville ha, ville de sagt en raskere hest. Noe av eksistensberettigelsen til offentlige kulturpenger er å gi folk det de ikke vet at de vil ha.

Til spillene, kommer vi til å ha kommersiell uavhengig spillproduksjon hvis den begynner å få omfattende offentlig støtte? Vil den være like sulten på vekst og søke seg ut på jakt etter potensielle kunder? Hvordan måler vi hva som er bærekraftig?

## Dilemmaer

Med dagens kulturpolitikk får vi også en rekke dilemmaer. I kunstbransjen gis det støtte til kunstnerdrevne visningsrom. Tanken er at disse visningsrommene skal utvikle seg profesjonelt. For enkelte av dem ville det vært naturlig at de gradvis gikk over til å bli et kommersielt galleri. Men det vil være konkurransevidende i forhold til andre gallerier. På den ene siden kan altså den offentlige støtten holde igjen virksomheten fra sin naturlige utvikling, på den andre siden ville man aldri kunne tillate kommersiell drift med såpass omfattende offentlig støtte.

Poenget er: å gi offentlig støtte til institusjoner uten å stille noen repertoarkrav fører til at tilbudet lett blir dårligere og et ras mot bunnen. Derfor bør det, i den grad det er mulig, stilles krav til at de som mottar offentlig støtte, ikke vil kunne overleve i et marked, og at de enten opprettholder en kulturarv eller er nyskapende.

En borgerlig kulturpolitikk bør systematisk gå igjennom støtteordninger med tanke på å hindre konkurransevidning, samt stille strengere krav til kunstnerisk kvalitet, og/eller forskning ved offentlige institusjoner. Slik vil man fjerne et hinder for uavhengig kulturliv. Når hindringene er fjernet blir neste spørsmål: hvordan støtter vi, eller stimulerer vi det frie kulturliv, hvordan får vi mest mangfold?

## Sponsing

Den mest effektive måten å sikre et større mangfold i kulturlivet er å skape flere finansieringskilder. Slik kan kulturen sikres støtte fra institusjoner, organisasjoner og privatpersoner som har andre mål enn Kulturdepartementet. Det er nærliggende å se på forskjellige ikke-offentlige finansieringsmuligheter: kultursponsing, støtte fra private, allmenntilgitt stiftelser, mindre donasjoner fra enkeltindivider og styrking av kulturmarkedet.

Ifølge boken *Kultursponsing* av Anne Britt Gran og Sofie Hofplass sponset norsk næringsliv kulturlivet med 519 millioner i 2007. Til sammenligning var bidragene fra Kulturdepartementet til kultur på 5.4 mrd. i 2008, det var på 7.4 milliarder i 2010. Sponsing legger altså cirka 10 prosent til statlige budsjetter. Kultursponsing, ikke medregnet eventsponsing, utgjorde 17 prosent av den mer enn 3 milliarder kroner store sponsorkaken. Til sammenligning får idretten 61 prosent av sponsormidlene.

Et særtrekk ved norsk kultursponsing er at amatørkultur får den største andelen. 56 prosent av norske kulturbedrifter har sponset amatøraktiviteter, 34 prosent semi-profesjonell virksomhet og 32 prosent profesjonell virksomhet. Bedrifter velger også å støtte lokale tiltak som lokal opera og spel. Musikk får den største andelen av sponsormidlene, og da i særdeleshet festivaler, mens museer og kunstinstitusjoner får minst. Det kan derfor virke som om næringslivet har en spesiell interesse av å støtte nærmiljøet fremfor nasjonale institusjoner. Sponsing har det særtrekk at en institusjon får midler fra næringslivet samtidig som næringslivet kan kreve profilering tilbake. Det inngås således sponsravtaler som varer over flere år.

I Danmark kan bedrifter utgiftsføre sponsorkostnader til kultur, i hvert fall har de kunnet

det frem til nå. Dette har ført til en økning på 200 prosent i sponsorater til kulturlivet. Siden sponsormidler i Norge i særdeleshet kommer lokale tilbud til gode, bør det være store muligheter for det regionale kulturlivet. Skattefradrag på sponsorater kan derfor føre til at disse institusjonene får en god mulighet til å skaffe seg sponsormidler i stedet for at staten støtter lokale spel, festivaler og kulturtilbud. En annen fordel er at en slik ordning vil sikre fri konkurranse, og Kulturdepartementets makt over kultursektoren vil svekkes. Derfor kan en tilsvarende policy med hell innføres i Norge.

## **Donasjoner**

Historisk sett har donasjoner vært selve bærebjelken i europeisk kulturliv. Nationaltheatret ble finansiert ved gaver fra Christiania Brændevinssamlag og Christiania Sparebank. Stenersenmuseet er et eksempel på en samling gitt av en privatperson. I nyere tid ga Jens Ulltveit-Moe 37,7 millioner kroner til Nasjonalmuseet for kunst for å hjelpe til med byggingen av Arkitekturmuseet. Historisk var gavene gitt i en filantropisk tradisjon fra rike enkeltindivider. I dag ser vi i større grad at gaver blir gitt av stiftelser. Et eksempel kan være sparebankstiftelsen DnB NOR, som gir 25 prosent av overskuddet i allmennyttige gaver.

I Danmark innførte regjeringen i 2002 en lov som gjør at stiftelser kan avskrive alle gaver samt penger satt til side for fremtidige gaver. I tillegg kan 25 prosent av det totale gavebeløpet trekkes fra som et konsolideringsbeløp for å bygge opp stiftelsens kapital. Kulturministeriets undersøkelse "Samspillet mellom private fonde og den offentlige kulturpolitikk" fra 2004 viser en markant økning i donasjoner og opprettelser av allmennyttige stiftelser etter lovens tiltredelse. Et tydelig eksempel på dette er opprettelsen av A.P Møller-gruppens Almenfond som finansierte byggingen av Operaen i København. De danske fondene har i dag over 400 milliarder danske kroner i forvaltningskapital.

Allmennyttige stiftelser oppstår ofte gjennom en stor eller flere store donasjoner. Samtidig har man eksempler på stiftelser som er bygd opp av mange små gaver. I Norge har disse gjerne vært organisert som venneforeninger. I stor grad klarer venneforeninger å tiltrekke mennesker med en spesiell interesse for et område. De skaper en tilhørighet og et eierskap til institusjonene de er tilknyttet ved å ha egne arrangementer for medlemmene sine. Siden det er enkeltmennesker som er medlemmer av venneforeningene, er de også med på å forankre institusjonene i den sivile sektor. Samtidig gir venneforeningen gaver til institusjonene, slik som innkjøpet av maleriet *Nature morte* av Maurice de Vlaminck til Nasjonalmuseet.

Akkurat her ser vi faktisk en ganske omfattende endring i kulturstrukturen de siste årene. For det første har Fritt Ord etablert litteraturhuset. Sparebankstiftelsen holder på å etablere et eget kulturhus i Christiania Sparebank på 12.000 kvm. Det er større enn det gamle Nasjonalmuseet. Det opprettes sparebankstiftelser over hele landet, her vil det komme mer penger.

## **Venneforeninger**

I USA og England er venneforeninger store bidragsytere til kulturinstitusjoner. Venneforeningene blir derfor en aktør for "folk flest" innen forskjellige kulturinstitusjoner, og de oppfordrer sivilsamfunnet til å ta ansvar. Som insentiver får medlemmene i amerikanske og britiske venneforeninger forskjellige tilbud ut fra hvor store donasjoner de gir. Stiftelsene jobber aktivt for å skaffe penger til institusjonen, penger som i stor grad kan skrives av på skatten. Det er også mulig å gi arv til disse institusjonene, og disse slipper da arveavgift.

For å styrke slike stiftelser og venneforeninger bør alle gaver til allmennyttige stiftelser kunne gi skattefradrag. En slik regel er positiv da den oppfordrer til å bygge opp allmennyttige stiftelser, men bør også sees i et demokratisk perspektiv. Ved å la folk trekke fra på skatten når de gir noe, får man nok et insentiv til å støtte det man bryr seg om.

Å styrke stiftelser vil kunne hjelpe spesielt museer å beholde sin autonomi i forhold til det offentlige. Det vil være vanskelig for kulturdepartementet å slå sammen institusjoner med et klart særpreget og et internasjonalt renommé hvis institusjonen samtidig kan miste større donasjoner, eller at sammenslåingen ødelegger dynamikken i venneforeningen.

## **Styrke det kulturelle markedet**

En målsetning for en liberal kulturpolitikk er at flere skal ha muligheten til å leve av de kulturproduktene de produserer. Det er to hovedårsaker til dette. Dersom flere kan leve av sin kunst, vil dette kunne forandre kulturlivets vektlegging av hvor stipender deles ut og til å fokusere på hvor det er interesse for verkene. Det gjør kunstnere mindre avhengige av det offentlige og svekker slik makten i departementet. Slik kan det være med på å gjøre det norske kulturliv mer dynamisk og senke faren for ensretting. Selvfølgelig må det tas i betraktning at forskjellige kulturuttrykk har forskjellige utfordringer.

En komponist, en filmskaper og en forfatter vil leve av royalties, mens en billedkunstner lever å selge sine verker eller av utstillingsvederlag. En forutsetning for å gi flere kunstnere muligheten til å leve av sine verk er at kulturmarkedet er sterkt. Å styrke markedet handler om å sikre friest mulig konkurranse og å gjennomføre like regler, samt å innføre insentiver.

I dag er salg av bøker og samtidskunst fritatt for merverdiavgift. Kulturmomsutvalget foreslo 26. februar 2008 å legge 8 prosent mva. på billetter til museer, teatre og konserter. Det ble innført fra 1. august 2011. På et vis er det en forbedring, da det gjør det enklere for institusjonene som ikke trenger å skille mellom mva. fra disse inntektene og mva. fra salg av tilleggsprodukter som kioskvarer eller T-skjorter. Men det er slutt på gratis museer i Norge.

På samme tid er det vanskelig å finne en prinsipiell begrunnelse for hvorfor en kunstner eller forfatter kan selge sine produkter mva.-fritt, mens filmskapere, dramatikere eller komponister får mva. på fremførelsen og omsetningen av sine verker. Det bør derfor være en målsetning at mva. på alle kulturprodukter harmoniseres, men fradragsretten beholdes.



Fra et liberalt ståsted vil det si at mva.-satsen senkes.

Et annet moment som hindrer konkurranse, er maktkonsentrasjon. I denne forbindelse er det nærliggende å se til bokbransjen. Mellom 1981 og 2004 økte Gyldendal, Aschehoug, Cappelen og Egmont Damm (nå Cappelen Damm) sin markedsandel på salg av bøker fra 59 prosent til 83 prosent. Ifølge rapporten *"Bokbransjeavtalen – en analyse av det norske bokmarkedet"* er dette et resultat av oppkjøp fremfor effektivisering. Maktkonsentrasjonen forsterkes ved at de to største forlagene, Gyldendal og Aschehoug, eier Forlagssentralen for distribusjon av bøker og Den Norske Bokklubben. Gyldendal eier dessuten bokhandelskjeden Ark, og Aschehoug eier 50 prosent av Norli. Samtidig har markedsandelen til frie bokhandlere falt fra 45 prosent i 1985 til 5 prosent i 2004. Fedje og Verlo påpeker at dette medfører en fare for at bøker fra selvstendige forlag blir utestengt fra bokhandlene.

Et element som motvirker denne maktkonsentrasjonen er den senere tids fremvekst av internettbokhandler og forlag som selger egne bøker på nettet. For å styrke disse bør det innføres fri prisfastsettelse på alle bøker, altså oppheve bokavtalen, noe som også vil knekke bokklubbenes konkurransefortrinn. En tilsvarende policy ble iverksatt i Sverige i februar 2006, da den svenske forleggerforeningen sa opp alle avtaler med Sveriges Författarförbund.

Etter at Bondevik II-regjeringen åpnet for mer konkurranse i bokmarkedet, med innføring av bokavtalen 1. mai 2005, økte salget av litteratur med 39 prosent i forhold til 2004. Dette viser at en liberalisering av bokmarkedet også fungerer i praksis.

Støtte til mangfoldet innen litteratur bør gis i form av utgivelsesstøtte, slik som det gjøres i Sverige, fremfor gjennom en bokavtale. I denne forbindelse bør det nevnes at stiftelser som Fritt Ord støtter utgivelser og således sørger for et større mangfold. Man bør oppmuntre til at flere driver denne typen virksomhet. Derfor bør private bidrag, fra bedrifter eller privatpersoner, til utgivelse av bøker og produksjon av film som har forlagskontrakt eller kontrakt med produsent, kunne utgiftsføres på samme måte som gaver til stiftelser.

I praksis vil dette være som å overføre en dansk lov angående kunstmarkedet til litteraturfeltet. For å stimulere kunstmarkedet, innførte den danske regjeringen i 2004 "LOV 39: Lov om ændring af afskrivningsloven, ligningsloven og skattekontrolloven (Fradrag for gaver til kulturinstitutioner og udvidelse af reglene for afskrivning på kunstøb)"<sup>42</sup> som gjør at virksomheter kan avskrive investeringer i kunst, på samme måte som andre avskrivninger. Kulturminister Brian Mikkelsen gjorde rede for dette i Det svenske Kunstakademi i Stockholm 24. september 2007:

Kunstnerisk udsmykning, der indgår som en del af en virksomheds bygninger kan afskrives med 4 pct. om året. Kunstværker, der ophænges eller opstilles i virksomhedens bygninger kan afskrives med 25 pct. om året. Man kan kun afskrive på originale, billedkunstneriske værker. Altså maleri, skulptur, grafik, fotokunst, installationskunst eller lignende. Der skal også være tale om førstegangskøb. Det vil sige, at værket skal købes fra kunstneren selv. Eller fra et galleri eller en anden formidler, der sælger værket på vegne af kunstneren. Der er i øvrigt intet krav om, at kunstneren skal være dansk.

Kunstmarkedet skal være internasjonalt. Det skaber kunstnerisk utvikling og inspiration.

Resultatet har vært en vekst i kunstmarkedet. Flere danske kunstnere lever i dag av å selge sin kunst, og mer kunst har kommet offentligheten til gode. Særlig har dette ført til at flere mennesker får glede av å se god kunst på arbeidsplassen. Samtidig er det blitt flere beslutningstagere innen kunstfeltet.

### **Hjelp til å nå markeder**

Offentlige stipender til kulturproduksjon bør i større grad konsentreres om å bringe kulturen til offentligheten. Disse stipendene kan gis i form av en eksportstøtte til musikk, kunst og litteratur.

Det er igjen nærliggende å se til Danmark. I Danmark får gallerier støtte til å delta på anerkjente internasjonale kunstmesser. Dette har vært med på å bygge opp og profesjonalisere kunstgalleriene, samtidig som det har gitt danske kunstnere et mye større marked, med den konsekvens at flere lever av den kunsten de lager. Ordningen har også den fordel at mange gallerister bestemmer hva som er støtteberettiget, altså det de har tro på, fremfor et allmektig kulturråd. Man får altså en større maktspredning. Et resultat av dette er at dansk kunst har blitt sendt verden rundt og blitt kjent. Den ansees som trendsettende på det internasjonale marked, noe som igjen bringer kulturinvestorer til Danmark.

Det er nærliggende å foreslå at en slik ordning også bør omfatte komponister, forfattere og dramatikere som får en avtale med en impresario, et forlag eller et teater internasjonalt.

Danmark (BNP -) – kulturbudsjett staten på 12 mrd: i 2009 inkl. kommune 16.3. økning etter 2000 fra 11.6 mrd.

Norge (BNP -) – kulturbudsjett på 16.3 mrd. Stat 7.4 – kommune 7.7 mrd. Økning fra 2000 fra stat 3.5 mrd. kommune 6,4.

Sverige (BNP -) – Kulturbudsjett 22.8 mrd. SEK.

# Et kulturpolitisk lykkeland

Jørn Langsted

Norge er et kulturpolitisk lykkeland. Norge er et kulturpolitisk paradys. Sådan sagde Anne-Britt Gran i sit indledningsforedrag på sidste års KulturRikets Tilstand. Om hun sagde det med en snærtende ironi – hvad man godt kunne have hende mistænkt for – er ikke til at udlæse af den skriftlige udgave af foredraget.

Men set i forhold til praktisk taget resten af verden er det da rigtigt, at Norge nærmer sig paradisiske tilstande på det kulturpolitiske område, eller man skulle måske sige: i den statslige støtte til kulturlivet. Det skyldes udelukkende de pengetilførsler, som har fundet og finder sted gennem Kulturløftet. Det er ganske exceptionelt, at en regering satser så massivt økonomisk på kulturen, som den siddende norske gør – og nu i anden valgperiode. 3,7 milliarder, tre tusind 700 millioners forøgelse af statens kulturbudget i årene 2006–12! Her kan man godt blive rigtig misundelig. På den anden side vokser træerne ikke ind i himlen. Det, man stræber efter, er at nå op på statslige kulturudgifter på 1% af statsbudgettet. Så startpunktet for den massive satsning har været ganske lavt.

Mens den norske kulturpolitik i 1800-tallet bestod i at kitte nationen sammen til en stat, altså kulturpolitikken havde nationsbyggende eller statsbyggende målsætninger, så har dagens norske kulturpolitik et andet sigte, nemlig "en visjon om at Norge skal være en ledende kulturnasjon [...]". I 1800-tallet skulle der opbygges institutioner og kulturel infrastruktur i den nye stat, og statens rolle i kulturlivet skulle langsomt defineres i en stadig kamp mod sparsommelighed og liberalistiske begrænsninger af statens rolle. Nu, i dag, skal Norge ikke bare hænge sammen som stat, nej nu skal Norge gå i spidsen blandt verdens lande. Internationalisering og globalisering er kommet til, og kultur er nu blevet et konkurrenceparameter og et brand.

"Norge skal være en ledende kulturnasjon": På den ene side kan man ikke undgå at trække på smilebåndet over denne bombastiske selvhævdelse, som jo på paradoksal måde hænger sammen med den generelle norske underlegenheds- og udkantsfølelse. På den anden side er der jo ikke noget galt med at have ambitioner, heller ikke på nationens vegne. Det er dog påfaldende, at denne anden nationsbygningsfase finder sted på et tidspunkt, hvor den internationale udvikling betyder, at nationalstaterne er under nedbygning. I Europa (ikke kun for os i EU) træffes flere og flere beslutninger i Bruxelles. I en eller anden forstand kan man altså betegne Kulturløftet som *sympatisk usamtidigt*.

Måske er det usamtidigt på flere måder. Uden at være dybt inde i detaljerne om de konkrete bevillingsforøgelser som følge af Kulturløftet, så ser det ud til, at langt den største del af pengene bruges til at styrke *institutioner* af alle typer i norsk kulturliv. Man kan netop sige, at der er tale om en repetition – på et langt højere niveau – af 1800-tallets institutionsbygning. Man kan godt spekulere på, om konsolidering af de eksisterende

kulturinstitutioner er det bedste svar på kulturpolitikens udfordringer? Man kan spekulere på, om der er for meget reparationsarbejde i Kulturløftet og for lidt nyudvikling, eksperimentering. For meget institution – for lidt projekt?

Når man fx erklærer: "Regeringen har valgt å øke innsatsen på alle kulturfelt [...] Det betyr at alle kunstformer og sjangre er inkludert."<sup>13</sup>, er det så ikke udtryk for en manglende vilje/evne til at prioritere, til at sige, at noget er vigtigere end noget andet? At man vil satse på noget, og ikke bare på det hele? Bliver det her ikke udtryk for, at den kulturpolitik, regeringen har arvet, grundlæggende er god nok. Der skal bare smøres flere penge ud over den? Og gør vi det, så vil verden opdage, at vi er en ledende kulturnation!

Selvom Kulturløftets satsning på den økonomiske side er voldsom ambitiøs, så forekommer den på den politiske – den kulturpolitiske – side minimal.

Og så er Norge et land, der har Kulturlov. En del af Kulturløftet har været at få vedtaget en generel kulturlov. Kunstnerorganisationer og andre har kæmpet for det i årevis. Jeg er ikke bekendt med, at andre lande i verden skulle være i besiddelse af en generel kulturlov. Det er altså en norsk specialitet. Men er det noget, man bør være stolt af? Som bekendt er kulturlovens 6 paragraffer ganske almene og generelle. De siger noget meget generelt og overordnet om statens, fylkeskommunernes og kommunernes opgaver på det kulturpolitiske område. Og det er selvfølgelig vigtigt nok at få slået fast, at alle tre instanser *har* kulturpolitiske opgaver, men set udefra bliver kulturloven alligevel så generel, at den ikke rigtig siger noget. Den er sært uforpligtende, og i Danmark ville man nok sige, at den mest er af symbolpolitisk art. Og det skal så ikke være nogen hemmelighed, at der også er danske kulturpolitikere, der drømmer om at få en dansk kulturlov – efter norsk forbillede. Udefra set er det ganske vanskeligt at forstå, at dele af norsk kulturliv i årevis har haft hede drømme om at få en kulturlov. Men på den anden side: Den kan vel aldrig skade.

Er den norske kulturpolitiske model "på sottesengen", spørges der om. Og det i en situation, hvor landet flyder med mælk og honning, eller altså kulturpolitiske millioner og milliarder. Og i en situation, hvor kulturen er blevet lovfæstet i sin egen kulturlov. Ha, må man bare sige. Hvad er det for et selvundertrykkende og selvplagerisk spørgsmål?

Og så alligevel: Millionerne og milliarderne er sært retningsløse, og kulturloven er helt almen. Hvis der er tale om sygdom, så består diagnosen i, at der mangler høje og tydelige prioriteringer, og der mangler ordet SKAL.

---

<sup>13</sup> *Kulturløftet. Politisk regnskap 2005–2009*, Kultur og kirke departementet, Oslo 2009, s. 8.

# Frihet, konkurranse og maktspredning

## Kristian Meisingset

Takk for invitasjonen til KulturRikets Tilstand 2011. Utgangspunktet for denne debatten er: "Trenge det et alternativ til sosialdemokratisk kulturpolitisk ideologi?" Svaret er enkelt: Ja!

### Sosialdemokratisk kulturpolitisk ideologi

Dagens kulturpolitiske ideologi kan oppsummeres med noen hovedprinsipper:

1. Kulturen er til for publikum. Anne-Britt Gran på BI skriver for eksempel i et essay: "Kulturorganisasjoner er til for publikum, det er publikum som er deres mål, deres eksistensberettigelse, og publikum opprettholder offentlige institusjoners kulturpolitiske legitimitet."

2. I arbeidet med å nå publikum er det demokratiske en rettesnor, noe som går igjen hos kulturminister Anniken Huitfeldt: "Kulturen skal omfordele kulturell kapital til alle grupper i samfunnet, uavhengig av sosial, etnisk eller geografisk bakgrunn". Slik skal kulturen inkludere grupper og skape harmoni i samfunnet, noe ingen andre virkemidler kan gjøre. Eller som Sigrid Røyseng, også forsker fra BI, sa på denne konferansen i 2009: "Kultur skal hjelpe mot de fleste samfunnsmessige problemer vi ikke finner andre løsninger på".

3. Demokratiseringen bygger på troen om at kultur, og da fremfor alt profesjonell finkultur, siviliserer og opplyser befolkningen. Som Egil Bjørnsen ved Agderforskning skriver et sted, er dette troen på "kunstens evne til å tilrettelegge for personlig vekst", altså *Bildung*, dannelse.

Resultatet av denne kulturpolitiske ideologien har de siste årene vært mer penger til det aller meste. Det er en kulturpolitisk ideologi som setter kvantitet fremst: Flest mulig kulturprodukter og størst mulig publikum. Kvalitet er knapt relevant.

### Spennende, kvalitativt interessant kultur

En alternativ måte å tenke på er følgende: *Det offentlige skal legge til rette for at det skapes mest mulig spennende, kvalitativt interessant kultur. Dette er på ingen måte noen ny idé, men den kan ha stor betydning.*

Dette gjelder for eksempel i filmpolitikken, hvor vi må slutte å spørre hvordan vi skal få frem flest mulig filmer som ses av flest mulig, og i stedet spørre: Hvordan kan vi utforme systemet for å få frem spennende film?

Det samme gjelder for Den Norske Opera & Ballett. Den norske operascenen har blitt et utrolig ambisiøst prosjekt, blant annet er det et mål å bringe opera ut til mange. Men det har også gitt oss et problem: Det er så dyrt og risikabelt å sette opp ny, norsk opera at det knapt skjer. Har den brede operasatsingen bidratt til at det skapes ny, spennende opera? I liten grad.

Et tredje eksempel kan være kommunale kulturhus: De gjør det dyrt å produsere ny kultur og de konkurrerer med eksisterende kulturliv som antakeligvis er langt billigere i drift. Styrkes eller svekkes kulturen av dette?

### **Frihet, konkurranse og maktspredning**

I dag er det nærmest tverrpolitisk enighet om budsjettøkningene. Dersom vi på denne måten vrir det kulturpolitiske målet vekk fra å være mest mulig penger og størst mulig publikum, blir det vanskeligere å være enige.

Hvordan skapes den spennende kulturen? Her vil det være ulike ideologiske svar. Mitt svar, som en del av en liberal og konservativ, borgerlig side er at vi trenger et skifte bort fra sosialdemokratisk sentralisering og målstyring til verdier som frihet, konkurranse og maktspredning. I stedet for å tenke demokrati som fellesskap og felles mål, må vi tenke et liberalt demokrati som består av mange ulike offentligheter hvor det er konkurranse mellom ulike kunstsyn, ideologier og miljøer. Det er et demokrati som består av konflikter og motsetninger. Da blir det for eksempel langt mindre troverdig at én statlig aktør skal lede an i et kulturfelt.

Og en viktig detalj: Det må være et demokratisyn som ikke tenker at sivilisasjonen alltid spres ovenfra og ned. Vi må ha mer respekt for valgene folk flest tar. Også om valgene er populærkulturelle. Også om folk velger vekk moderne kunst og opera.

### **KORO, OCA og pressestøtten**

Jeg har lyst til å ta noen konkrete eksempler på hvordan en kulturpolitisk ideologi med frihet, maktspredning og konkurranse kan slå ut. La oss se på Kunst i offentlige rom (KORO): Kan vi være fornøyde med at én aktør har så mye makt over offentlige utsmykninger og kunst i uterom? Det er mye debatt om dette i feltet, men lite på politisk nivå. Og hva med Office for Contemporary Art (OCA)? Er det bra at én aktør, som har et relativt definert kunstsyn, i så stor grad avgjør hvem som fremmes i utlandet?

I stedet må vi tenke maktspredning: Gi flere aktører makt til å ta beslutninger. Generelt må det være viktigere å spre makten og kreativiteten enn å bygge store, sterke aktører. Det endrer fokus fra å spørre hvilke aktører som skal få "spesielle roller" til å tenke at konkurranse på like vilkår mellom likestilte aktører er det viktigste.

Denne tanken kan vi også overføre til for eksempel pressestøtten: Vi kan gi mer støtte til gründere og til nyskaping. Vi kan gjøre støtten plattformnøytral og ha ordninger for

enkeltprosjekter og grupper av journalister.

Tenk gjerne en parallell til næringspolitikken: Det ville være langt mindre akseptabelt der om det offentlige pekte på én eller to bedrifter og sa at nå skal dere få penger så dere kan bli best og klare dere i den internasjonale konkurransen.

### **Mer ydmykhet fra det offentlige**

Verdiene jeg har foreslått, impliserer mer ydmykhet fra det offentlige. For å vite om kulturstøtten har effekter som ikke var planlagte, må politikken bli langt mer kunnskaps- og forskningsbasert. Det offentlige skal ikke sementere strukturer, men lage åpne infrastrukturer. Det offentlige skal ikke være smaksdommer, men legge til rette for frihet og konkurranse.

Det impliserer også at ideen om at det offentlige er et kulturelt lederskap som leder befolkningen og gjør dem mer siviliserte, må modereres.

### **Åpne systemer gruser de sentraliserte**

Med en slik kulturpolitisk ideologi blir suksesskriteriene langt vanskeligere. Det holder ikke å sette opp en tabell med budsjett, antall kunstprodukter og publikumstall. Monoton samlebåndsproduksjon kan være effektivt, men er uinteressant.

Derfor vil det i langt større grad være et ideologisk spørsmål å vurdere suksess. Mitt svar er også ideologisk. Både fordi jeg mener at de viktigste verdiene, ikke minst i kulturlivet, må være frihet, konkurranse og maktspredning. Men også fordi jeg mener slike systemer alltid vil gruse de sentraliserte. Derfor går frie, kapitalistiske land langt bedre enn andre. Derfor knuser åpne Android lukkede iPhone. Derfor er jeg sikker på at et åpent system vil slå det sentraliserte nåværende ikke bare på kvalitet, men også på kvantitet.

Men fremdeles vil arbeiderklassen og innvandrere flest gi fullstendig blaffen i moderne kunst og opera. Og det gjør de helt sikkert ganske lurt i.

## Om bidragsyterne

**Ole Marius Hylland** er dr. art i kulturhistorie og forsker/ fagkoordinator for kulturforskning ved Telemarkforskning.

**Olaf Aagedal** er professor i sosiologi ved Diakonhjemmet høøgskole og Stiftelsen kirkeforskning.

**David Looseley** er professor emeritus i fransk samtidskultur ved Universitetet i Leeds, UK.

**Jim McGuigan** er professor i kulturanalyse og sosiologi ved Universitetet i Loughborough, UK.

**Dorte Skot-Hansen** er kultursosiolog og senterleder ved Center for kulturpolitiske studier ved Det Informationsvidenskabelige Akademi i København.

**Trine Bille** er Associate Professor i økonomi ved Copenhagen Business School og seniorforsker ved Telemarkforskning.

**Nicolai Strøm-Olsen** er kunsthistoriker og redaktør for tidsskriftet Kunstforum.

**Kristian Meisingset** er litteraturviter og kulturredaktør i Minerva og redaktør i Frekk forlag.

**Jørn Langsted** er professor i dramaturgi ved Aarhus universitet og leder av Kulturpolitisk forskningscenter i Aarhus.



## HiT skrift / HiT Publication

**Nanna Løkka og Geir Vestheim (red.):** KulturRikets Tilstand 2011. 73 s. (HiT-skrift 1/2012)

**Inger M. Oellingrath, Martin V. Svendsen, Ingunn Fjørtoft og Ingebjørg Hestetun:** Kostholds- og måltidsmønster, fysisk aktivitet og vektutvikling hos barn i grunnskolen i Telemark. 32 s. HiT-skrift 5/2011.

**Jan Heggenes, Frode Bergan og Espen Lydersen:** Fiskebiologiske undersøkelser i forbindelse med pålegg om fysiske utbedringer i Vallaråi, Seljord i Telemark. 43 s. (HiT-skrift 4/2011)

**Nils E. Sørgaard:** Pariteter og stabiliseringspolitikk. 87 s. (HiT-skrift 3/2011)

**Jens Wollebæk, Knut H. Røed og Jan Heggenes:** Genetisk struktur hos ørret i Mjøsa. 48 s. (HiT-skrift 2/2011)

**Per Mangset og Kjærsti Skjeldal (red.):** KulturRikets Tilstand 2010. 83 s. (HiT-skrift 1/2011)

**Astrid Gundersen og Ellinor Young:** Barnevernsarbeideres erfaringer med mødre som har intellektuelle funksjonshemminger. 43 s. (HiT-skrift 5/2010)

**Niklas Kreander, Vivien Beattie & Ken McPhail:** Charity Ethical Investment in Norway. 46 s. (HiT Publication 4/2010)

**Espen Lydersen, Anne Trasti og Jostein Sageie:** Tilførsler av næringsstoffer, metaller og andre miljøgifter til grenlandsfjordene 2008. 74 s. (HiT-skrift 3/2010)

**Per Mangset og Espen S. Matheussen (red.):** KulturRikets Tilstand 2009. 93 s. (HiT-skrift 2/2010)

**Ragnar Prestholdt:** Fotomotivundersøkelsen i Vrådalen og Tinn 2008. 48 s., 1 cd (HiT-skrift 1/2010)

**Kirsten Palm og Hein Lindquist:** Læring i en flerspråklig skole. Tospråklig opplæring på barnetrinnet – et eksempel på en organiseringsmodell. 60 s. (HiT-skrift 3/2009)

**Jan Heggenes, Jostein Sageie og Jostein Kristiansen:** Rehabilitering av elvehabitat i Tokkeåi, Dalen i Telemark: Tilstand og tiltak. 85 s. (HiT-skrift 2/2009)

**Sigrun Hvalvik:** "Skal vi dele en historie"? Personlige erfaringer som inntak til forståelse i eldreomsorgen. 20 s. (HiT-skrift 1/2009)

**Inger M. Oellingrath, Martin V. Svendsen, Michael Reinboth:** Kostholds- og måltidsmønster, fysisk aktivitet og vektutvikling hos barn i grunnskolen i Telemark, del 1, 4. klassetrinn. 26 s. (HiT-skrift 4/2008)

**Anne Svånaug Haugan, Niels Kayser Nielsen og Peter Stadius (red.):** Musikk og nasjonalisme i Norden. 162 s. (HiT-skrift 3/2008)

**Niklas Kreander, Vivien Beattie & Ken McPhail:** Charity ethical investment: Policy practice and disclosure. 49 s. (HiT Publication 2/2008)

**Ragnar Prestholdt:** Fotomotivundersøkelsen på Geilo, Hovden og i Rauland 2007. 54 s., 1 cd (HiT-skrift 1/2008)

**Anne Aasmundsen, Per Isaksen og Ragnar Prestholdt:** Reiselivsundersøking i Setesdal 2006. 47 s., vedlegg. (HiT-skrift 1/2007)

**Jan Heggenes og Jostein Sageie:** Rehabilitering av Måna, Tinn i Telemark: Tilstand og tiltak. 73 s. (HiT-skrift 6/2006)

**Nils Per Hovland:** Bygg nettverk – stå på! En studie av entreprenørielle prosesser i Buskerud, Telemark og Vestfold. 45 s. (HiT-skrift 5/2006)

- Sigrun Hvalvik og Ellinor Young:** "Et sted hvor hun kan finne seg til rette og bo...". Om ugifte mødre og fødehem i Telemark i perioden 1916-1965. 36 s. (HiT-skrift 4/2006)
- Halvor Kleppen:** Etikette i golf. 71 s. (HiT-skrift 3/2006)
- Arne Hjeltnes:** Kartlegging av habitater til hjort i deler av 4 kommuner i Telemark. Utpøving av objektbasert klassifikasjon på Landsat 5 satellittdata. 35 s., 1 kart. (HiT-skrift 2/2006)
- Arne Hjeltnes:** Høyoppløselige bilder som grunnlag for overvåking av endringer i fjellvegetasjon. Skisse til nytt registreringssystem. 47 s. (HiT-skrift 1/2006)
- Ole Martin Høystad:** Tempo og paradoks i MENTALITETSHISTORISKE ENDRINGAR. Undset-Elias-Foucault. 40 s. (HiT-skrift 7/2005)
- Ole Martin Høystad:** Hjertet i hjernen. Det biologiske grunnlaget for kjenslene. 49 s. (HiT-skrift 6/2005)
- Else Marie Halvorsen:** Forskning gjennom skapende arbeid? 61 s. (HiT-skrift 5/2005)
- Synne Kleiven:** Overvåking av Prestevju rensepark. Sluttrapport 2002-2004. 15 s., vedlegg. (HiT-skrift 4/2005)
- Anne Aasmundsen, Per Isaksen og Ragnar Prestholdt:** Reiselivsundersøking i Setesdal 2004. 48 s. (HiT-skrift 3/2005)
- Bjørn Egeland, Norvald Fimreite and Olav Rosef:** Liver element profiles of red deer with special reference to copper, and biological implications. 32 s. (HiT Publication 2/2005)
- Arne Lande, Kjell Lande og Torstein Lauvdal (2005):** Fiskeundersøking i 4 kalka vatn på Gråhei, Bygland kommune, Aust-Agder. 22 s. (HiT-skrift 1/2005)
- Oddvar Hollup (2004):** Educational policies, reforms and the role of teachers unions in Mauritius. 37 s. (HiT Publication 8/2004)
- Bjørn Kristoffersen (2004):** Introduksjon til databaseprogrammering med Java. 33 s. (HiT-skrift 7/2004)
- Inger M. Oellingrath (2004):** Kosthold, kroppslig selvbilde og spiseproblemer blant ungdom i Porsgrunn. 45 s. (HiT-skrift 6/2004)
- Svein Roald Moen (2004):** Knud Lyne Rahbeks Dansk Læsebog og Exempelsamling til de forandrede lærde Skolers Brug. 491 s. (HiT-skrift 5/2004)
- Tangen, Jan Ove, red. (2004)** Kyststien – tre perspektiver. 27 s. (HiT-skrift 3/2004)

- Jan Ove Tangen** (2004): Idrettsanlegg og anleggsbrukere-tause forventninger og taus kunnskap. 59 s. (HiT-skrift 2/2004)
- Greta Hekneby** (2004): Fonologisk bevissthet og lesing. 43 s. (HiT-skrift 1/2004)
- Ingunn Fjørtoft og Tone Reiten** (2003): Barn og unges relasjoner til natur og friluftsliv. 83 s. (HiT-skrift 10/2003)
- Else Marie Halvorsen** (2003): Teachers' understanding of culture and of transference of culture. 40 s. (HiT-skrift 9/2003)
- P.G. Rathnasiri and Magnar Ottøy** (2003): Oxygen transfer and transport resistance across Silicone tubular membranes. 31 s. (HiT Publication 8/2003)
- Else Marie Halvorsen** (2003): Den estetiske dimensjonen og kunstfeltet - ulike tilnærminger. 17 s. (HiT-skrift 7/2003)
- Else Marie Halvorsen** (2003): Estetisk erfaring. En fenomenologisk tilnærming i Roman Ingardens perspektiv. 12 s. (HiT-skrift 6/2003)
- Steinar Kjosavik** (2003): Fra forming til kunst og håndverk, fagutvikling og skolepolitikk 1974-1997. 48 s. (HiT-skrift 5/2003)
- Olav Solberg, Herleik Baklid, Peter Fjågesund, red.** (2003): Tekst og tradisjon. M. B. Landstad 1802-2002. 106 s. (HiT-skrift 4/2003)
- Ella Melbye** (2003): Hovedfagsoppgaver i forming Notodden 1976-1999. Faglig innhold sett i lys av det å forme. 129 s. 1 CD-rom. (HiT-skrift 3/2003)
- Olav Rosef m.fl.** (2003): Escherichia coli-bakterien som alle har –men som noen blir syke av – en oversikt. 22 s. (HiT-skrift 2/2003)
- Olav Rosef m.fl.** (2003) Forekomsten av *E.coli* O157 ("hamburgerbakterien") hos storfe i Telemark og i kjøttdeig fra Trøndelag (2003) 25 s. (HiT-skrift 1/2003)
- Roy Istad** (2002): Oppretting av polygon. 24 s. (HiT-skrift 3/2002)
- Ella Melbye, red.** (2002): Hovedfagsstudium i forming 25 år. 81 s. (HiT-skrift 2/2002)
- Olav Rosef m.fl.**(2001): Hjorten (*Cervus elaphus atlanticus*) i Telemark. 29 s. (HiT-skrift 1/2001)
- Else Marie Halvorsen** (2000): Kulturforståelse hos lærere i Telemark anno 2000. 51 s. (HiT-skrift 4/2000)
- Norvald Fimreite, Bjarne Nenseter and Bjørn Steen** (2000) : Cadmium concentrations in limed and partly reacidified lakes in Telemark, Norway. 16 s. (HiT-skrift 3/2000)
- Tåle Bjørnvold** (2000): Minimering av omstillingstider ved produksjon av høvellast. 65 s. (HiT-skrift 2/2000)
- Sunil R. de Silva, ed.** (2000): International Symposium. Reliable Flow of Particulate Solids III Proceedings. 11- 13. August 1999, Porsgrunn, Norway. Vol. 1-2 (HiT-skrift 1/2000)

## HiT notat / HiT Working Paper

- Heidi Haukelien** (2008) I velferdsstatens randsone. Evaluering av Boteam, Porsgrunn. 75 s. (HiT-notat 3/2008)
- Olav Tangvald-Pedersen , red.** (2008) ”Å komme seg”. Pasientformulert rehabilitering. 50 s. (HiT-notat 2/2008)
- Jan Heggnes** (2008) Tinfos I – kanalisering av undervannet, fiskebiologiske vurderinger. 14 s. (HiT-notat 1/2008)
- Olav Dalland og Kjersti Røsvik** (2007) Fra intensjon til realitet og tilbake til intensjonen igjen. Evaluering av fleksibelt bachelorstudium i sykepleie. 77 s. (HiT-notat 3/2007)
- Per Gunnar Disch m.fl.** (2007) Feltarbeid på nett. En oppsummering av erfaringer fra feltarbeid på fleksibel sykepleierutdanning kull 2002. 11 s. (HiT-notat 2/2007)
- Per Gunnar Disch og Anne K. Malme, red.** (2007) Selvevaluering av fleksibelt bachelorstudium i sykepleie. Fra intensjon til realitet. 77 s. (HiT-notat 1/2007)
- Sidsel Beate Kløverød** (2004) Tap av verdighet i møte med offentlig forvaltning. 135 s. (HiT-notat 2/2004)
- Roy M. Istad** (2004): Tettere studentoppfølging? Undervegsrapport fra et HiT-internt prosjekt. 15 s.(HiT-notat 1/2004)
- Eli Thorbergesen m.fl.** (2003):”Kunnskapens tre har røtter...” Praksisfortellinger fra barnehagen. En FOU-rapport. 42 s. (HiT-notat 5/2003)
- Per Arne Åsheim , ed.** (2003) : Science didactic. Challenges in a period of time with focus on learning processes and new technology. 54 s. (HiT Working Paper 4/2003)
- Roald Kommedal and Rune Bakke** (2003):Modeling Pseudomonas aeruginosa biofilm detachment. 29 s. (HiT Working Paper 3/2003)
- Elisabeth Aase** (2003): Ledelse i undervisningssykehjem. 27 s., vedlegg. (HiT-notat 2/2003)
- Jan Heggnes og Knut H. Røed** (2003): Genetisk undersøkelse av stamfisk av ørret fra Måna, Tinnsjø. 10 s. (HiT-notat 1/2003)
- Erik Halvorsen, red.** (2002): Bruk av Hypermedia og Web-basert informasjon i naturfagundervisningen. Presentasjon og kritisk analyse. 69 s. (HiT-notat 2/2002)
- Harald Klempe** (2002): Overvåking av grunnvannsforurensning fra Revdalen kommunale avfallsfylling, Bø i Telemark. Årsrapport 2000. 24 s. (HiT-notat 1/2002)
- Jan Ove Tangen** (2001): Kompetanse og kompetansebehov i norske golfklubber. 12 s. (HiT-notat 6/2001)
- Øyvind Risa** (2001): Evaluering av Musikk 1. 5 vektall. Desember 2000. Høgskolen i Telemark, Allmennlærerutdanninga på Notodden. 39 s. (HiT-notat 5/2001)

**Harald Klempe** (2001): Overvåking av grunnvannsforurensning fra Revdalen kommunale avfallsfylling, Bø i Telemark. Årsrapport 1999. 22 s. (HiT-notat 4/2001)

**Harald Klempe** (2001): Overvåking av grunnvannsforurensning fra Revdalen kommunale avfallsfylling, Bø i Telemark. Årsrapport 1998. 22 s. (HiT-notat 3/2001)

**Sigrun Hvalvik** (2001): Tolking av historisk tekst – et hermeneutisk perspektiv. Et vitenskapsteoretisk essay. 28 s. (HiT-notat 2/2001)

**Sigrun Hvalvik** (2001): Georg Henrik von Wright. Explanation of the human action : an analysis of von Wright's assumptions from the perspective of theory development in nursing history. 27 s. (HiT-notat 1/2001)

**Arne Lande og Ralph Stålberg, red.** (2000): Bruken av Hardangervidda – ressurser, potensiale, konflikter. Bø i Telemark 8.-9. april 1999. Seminarrapport. 57 s. (HiT-notat 3/2000)

**Nils Per Hovland** (2000): Studenter i oppdrag: ein rapport som oppsummerer utført arbeid og røynsler frå prosjektet "Nyskaping som samarbeidsprosess mellom SMB og HiT", 1998-2000. 24 s. (HiT-notat 2/2000)

**Jan Heggenes** (2000): Undersøkelser av gyteplasser til ørret i Tinnelvas utløp fra Tinnsjø (Tinnoset), Notodden i Telemark, 1998. 7 s. (HiT-notat 1/2000)

HiT-skrift og HiT-notat kan bestilles fra Høgskolen i Telemark, kopisenteret i Bø:  
e-post: [kopi-bo@hit.no](mailto:kopi-bo@hit.no), tlf. +47 35952834

HiT Publications and HiT Working Papers can be ordered from the Copy Centre,  
Telemark University College, Bø Campus:  
email: [kopi-bo@hit.no](mailto:kopi-bo@hit.no), tel.: +47 35952834

De fleste HiT-skrift og HiT-notat finnes elektronisk i TEORA -Telemark Open Research Archive  
<http://teora.hit.no/dspace/>

You will find most of the HiT Publications and HiT Working Papers in full-text in TEORA -  
Telemark Open Research Archive <http://teora.hit.no/dspace/>