



# **”Det kan jo være kunst likevel...”**

**Tanker om kunst og kunstinstitusjoner hos  
kunstarbeidere i Tromsø**

***Ingvild Buhaug***

*Masteroppgave i sosiologi  
Det samfunnsvitenskapelige fakultet  
Universitetet i Tromsø  
Høsten 2008*



# FORORD

Først og fremst vil jeg rette en takk informantene mine, som alle er aktive mennesker med mange viktige ting å gjøre, men som likevel har tatt seg tid til å svare på mine (mange) spørsmål. Jeg håper funnene jeg har gjort vil interessere dere og andre som engasjerer seg for kunst og kultur, slik at jeg ikke bare har fått, men også gir noe tilbake.

Takk til veilederen min Willy Guneriussen, som har latt meg snoke mye rundt på egenhånd, men hele tiden har gitt meg positiv tilbakemelding og oppmuntret meg til å fortsette. Jeg har nok en måte å arbeide på som ville frustrert de fleste andre veiledere, men Willy har ikke gitt opp håpet selv om problemstillinga har vært litt tåkete og jeg har ”overfalt han” med tekst. Jeg vil også takke Ann Swidler for hennes inspirerende lesegruppe. I forsøket på å holde følge med henne og resten av gjengen lærte jeg utrolig mye. Om hun ikke husker den litt i overkant snakkesalige nordboeren fra høsten 2007, så glemmer i alle fall ikke jeg hennes tilnærming til kultur med det første.

Takk på fârhånd til Siri ”Hawkeye” Gaski, seritifisert korrektur-leser & spâk-ekspert , s om fârhåpentligvis skal rydde bort alle pinli ge skriveleif. Lykke til sie r jeg bare.

Takk for alle gode diskusjoner jeg har hatt med kunstnere og kulturinteresserte mennesker. Det har vært kjempeviktig for meg å lufte mine tanker, og å få innspill og nye ideer tilbake. Jeg tør egentlig ikke nevne navn, for det er så mange. - Men Heidi-Anett, du vet du er en av dem. Jeg vil også hilse til alle nye og gamle Ambassadører, som ikke har hjulpet meg så kjempe mye, men som har stått for distraksjoner og underholdning.

Og med det vil jeg avslutte takketalen, som allerede er lengre enn jeg hadde tenkt. Det er jo tross alt ingen Nobelpris det er snakk om. Men når man har anledning, burde man vel benytte sjansen. Så takk Pappa og hele resten av familien min og alle venner i Tromsø og resten av verden.

Tromsø, 13. november 2008

Ingvild Buhaug



# INNHOOLD

FORORD .....	3
INNHOOLD .....	5
0.0 INNLEDNING .....	7
1.0 FAGFELTET "KUNSTSOSIOLOGI" .....	11
1.1 Tidligere forskning .....	12
1.2 Behov for mer forskning? .....	14
2.0 TEORI .....	15
2.1 Bourdieu og "elite-til-masse"-teorien .....	15
2.2 Ann Swidlers "nye kulturmetaforer" .....	19
3.0 METODE .....	25
3.1 Å forske på egen kultur .....	25
3.2 Etske vurderinger .....	27
3.3 Intervjuene .....	28
3.4 Validitet og reliabilitet? .....	31
3.5 Sammenligning med lignende studie .....	32
4.0 TROMSØ – SENTRUM og PERIFERI .....	37
4.1 Kunstinstitusjonene .....	40
4.2 Politiske visjoner .....	42
5.0 "ET ÅPENT ROM" .....	45
5.1 Grenseløs frihet? .....	47
5.2 Eksklusiv og/eller ekskluderende .....	50
5.3 Kunst eller lignende .....	53
5.4 De som ikke forstår .....	56
6.0 "Å KUNNE LEVE AV DET" .....	61
6.1 To verdssystemer .....	65
6.2 Finansiering og kunstens autonomi .....	67
6.3 Fellesskapets kunst – individuell kunstner .....	72
7.0 "MULIGHETENES BY" .....	77
7.1 Infrastruktur .....	78
7.2 Forum for kunstdebatt .....	83
8.0 "DET KAN JO VÆRE KUNST LIKEVEL..." .....	87
8.1 Kunstens kritiske tradisjon .....	89
8.2 "Folkelighet" hos eliten? .....	94
9.0 "... HVIS DET ER LAGET AV EN KUNSTNER" .....	99
9.1 Usikre friheter og tvungne valg .....	99
9.2 <i>Hvordan</i> velge .....	101
9.3 Kultur som buffet .....	103
10.0 OPPSUMMERING .....	107
11.0 KILDER .....	111
Bøker og artikler .....	111
Dokumenter .....	115
Nettsteder .....	115
VEDLEGG .....	117
Vedlegg 1 – Kvitteing fra NSD .....	117
Vedlegg 2 – Informasjonsbrev til informantene .....	119
Vedlegg 3 - Intervjuguide .....	121



# 0.0 INNLEDNING

*”Det kan jo være kunst likevel... Hvis det er laget av en kunstner”*

Som tittel for denne oppgaven har jeg brukt et sitat fra en av informantene mine, en student i tjuårene som studerer ved Kunstakademiet i Tromsø. Sitatet illustrerer de viktigste tendensene jeg har funnet, nemlig at det er blitt vanskelig å vite om noe er kunst eller ikke, men at aktørene selv ikke opplever dette udefinerbare og usikre som et problem. For å forstå og gi mening til kunst bruker de kultur aktivt, og det er nettopp det åpne og udefinerbare ved kunstbegrepet som de liker med kunst.

Undersøkelsen baserer seg på dybdeintervjuer med studenter ved Kunstakademiet i Tromsø, fagansatte ved kunstinstitusjoner og utøvende kunstnere i Tromsø. Med kunst menes her billed- eller samtidskunst. Jeg bruker uttrykket ”kunstarbeidere” for å omtale gruppen av kunststudenter, fagansatte og kunstnere som helhet.

Bakgrunnen for oppgaven har vært min egen interesse for kunst, og mine erfaringer som deltaker i feltet<sup>1</sup>. Mine egne erfaringer har hatt stor verdi for meg. De har gjort det enklere å få tilgang til, og oversikt over, miljøet. Men samtidig har det vært nødvendig å stille spørsmål ved det jeg trodde jeg visste, for at undersøkelsen ikke skal reduseres til en jakt på bekreftelse av forutinntatte antagelser.

Min problemstilling har endret seg en hel del siden jeg først startet, ikke minst etter de første intervjuene. I begynnelsen hadde jeg en problemorientert tilnærming. Det bunnet dels i mine egne erfaringer som kunstinteressert i Tromsø, dels i de rådene man gjerne får når man skal begynne et slikt prosjekt. Man blir gjerne forklart at å studere et fenomen er alt for stort og upresist, man bør finne seg et problem eller en konflikt å ta tak i. Dette var i alle fall min oppfattelse av hvordan det skulle gjøres. Jeg følte at

---

<sup>1</sup> Jeg har vært med på utstillinger på Tromsø Kunstforening (Hommage à Iver Jåks (2008), Tromsutstillinga (2005)), arrangert konserter i Kafé Eka, og organisert kunstprosjektet Svevekurs (2006), som ble stilt ut i Kafé Eka (kjelleren på Kunstforeninga). Jeg har skrevet kommentarer og anmeldelser av kunst i studentavisa Utopia og var med på å starte og drive Kunstlosjen, en forening for unge kunstnere og kunstinteresserte i Tromsø (Kunstlosjen er ikke lenger aktiv).

masteroppgaven var et problem jeg kunne løse ved å identifisere (og gjerne løse) problemene med kunstmiljøet i Tromsø.

Etter det første intervjuet var det klart at jeg måtte endre taktikk. Jeg oppdaget at faren for å få bekreftet mine forutinntatte antagelser ikke akkurat var overhengende, siden informantene konsekvent unngikk å bekrefte eller avkreftne noe som helst. I starten hadde jeg veldig konkrete spørsmål jeg ville ha svar på, jeg ville blant annet gjerne vite hvordan informantene definerte kunst. Men informantene ønsket ikke selv å finne en slik definisjon, og de fleste mente det var nærmest irrelevant å skille mellom kunst og ikke-kunst. Det har vært utfordrende å forholde seg til informanter som på spørsmål som "Hva tror du folk flest synes om kunst", i stedet for å svare problematiserer begrepet "folk flest" og stiller seg kritiske til hele problemstillingen. For å kunne kommunisere med mine informanter ble det nødvendig at også jeg anla en mer åpen tilnærming. Jeg måtte legge mine påstander og hypoteser til side og heller stille spørsmål om informantenes opplevelser og tanker.

## **Problemstillinger**

Min overordnede problemstilling er:

*- Hvilke tanker har kunstarbeidere i Tromsø om kunst og kunstinstitusjoner?*

Målet med oppgaven er å finne ut mer om kunstmiljøet i Tromsø, og siden det ikke foreligger så mye tidligere forskning å bygge på, og for å kunne kommunisere med informantene, har jeg en ganske åpen problemstilling. I tillegg har jeg arbeidet ut fra følgende delproblemstillinger:

*- Hvordan ser informantene på det å være eller bli kunstner?*

*- Hvordan ser de på det å jobbe med kunst i Tromsø?*

*- Hva tenker de om forholdet mellom finkultur og populærkultur?*

*- Hvordan opplever de forskjellen mellom offentlig og privat økonomisk støtte?*

Hovedteoretikeren i denne oppgaven er Ann Swidler. Swidler mener vi må se på kultur som et verktøysett eller vokabular som aktørene bruker aktivt når de skal gi mening til



verden rundt seg. I forskjellige situasjoner bruker man forskjellige deler av kulturen man har tilgjengelig. Dette er til en viss grad også min tilnærming til masteroppgaven. I teksten har jeg sett på forskjellige tendenser i datamaterialet og analysert det ved hjelp av forskjellige teoretikere og teorier. I forskjellige kapitler har jeg sett på forskjellige sider ved kunstmiljøet og ved informantenes opplevelser. Når man ser kapitlene samlet, utgjør de ikke en enhetlig, overordnet teori. Jeg tror ikke det er mulig å finne en slik altomfattende teori som skal forklare alt. Selv Swidlers teori om at folk bruker det de har tilgjengelig, er bare en teori blant mange. Og vi trenger et slikt mangfold av teorier og teser. Innen kulturforskningen har Bourdieu hatt en veldig dominerende posisjon, kanskje for dominerende. Den teoretiske tradisjon han er en del av er en tradisjon der det legges veldig stor vekt på kulturens forbindelse til makt, og der samfunnet beskrives som grunnleggende klassesdelt. Det gis liten plass til den individuelle opplevelsen av kultur. Dette er én måte å analysere kultur. Men som informantene mine ville sagt – det finnes alltid andre måter å se det på. Som en kulturinteressert person er det vanskelig å godta at kulturbruk utelukkende skal være et spørsmål om klassekamp og makt. Swidlers teori om kultur kan være en annen måte å studere kultur sosiologisk, der det legges større vekt på aktørens egne opplevelser og motivasjoner for handling.

## Oppgavens struktur

Oppgaven kan grovt deles i tre deler. Kapittel 1-3 omhandler tidligere forskning, teori og metode. I kapittel 4-7 presenteres stedet Tromsø og intervjuene. I kapittel 8 og 9 gis en dypere analyse av datamaterialet. Så følger en oppsummering i kapittel 10 og kildehenvisning.

I første kapittel avgrensers jeg kunstsosiologien som fagfelt i forhold til andre disipliner, og gir en grov oversikt over tidligere kultursosiologiskforskning i Norge. Er det behov for mer forskning på kultur?

Det andre kapittelet er teorikapittelet, hvor jeg først går inn på Pierre Bourdieu og hans teori om kultur slik den presenteres i *Distinksjonen*. Bourdieus teorier ses i forhold til Herbert Gans' forsvar av masse- og populærkultur, og Richard A. Petersons undersøkelser av kulturkonsum. Til slutt går jeg inn på Ann Swidlers teorier om kultur og sosial handling.

I tredje kapittel redegjør jeg for metode og datagrunnlag. Jeg ser på etiske utfordringer og problemer knyttet til det å skulle forske på egen kultur. Til slutt sammenligner jeg denne undersøkelsen med en lignende undersøkelse fra 2007, som så på middelklassens forhold til kultur.

I fjerde kapittel beskriver stedet hvor undersøkelsen er utført, nemlig Tromsø. Med utgangspunkt i kunstakademiets profil gir jeg en analyse av strategier som brukes i periferien for å hevde seg i forhold til sentrum. Til slutt går jeg gjennom politiske visjoner for kunstfeltet presentert i de nye kommuneplanene.

I femte, sjette og sjuende kapittel presenteres intervjuene. Først synet på kunstbegrepet, forholdet til tilgrensende kunstuttrykk og til publikum. Så går jeg inn på forholdet mellom kunst og økonomi, og det sterke statlige engasjementet i kunstfeltet. Til slutt ser jeg på opplevelsen av å jobbe med kunst i Tromsø.

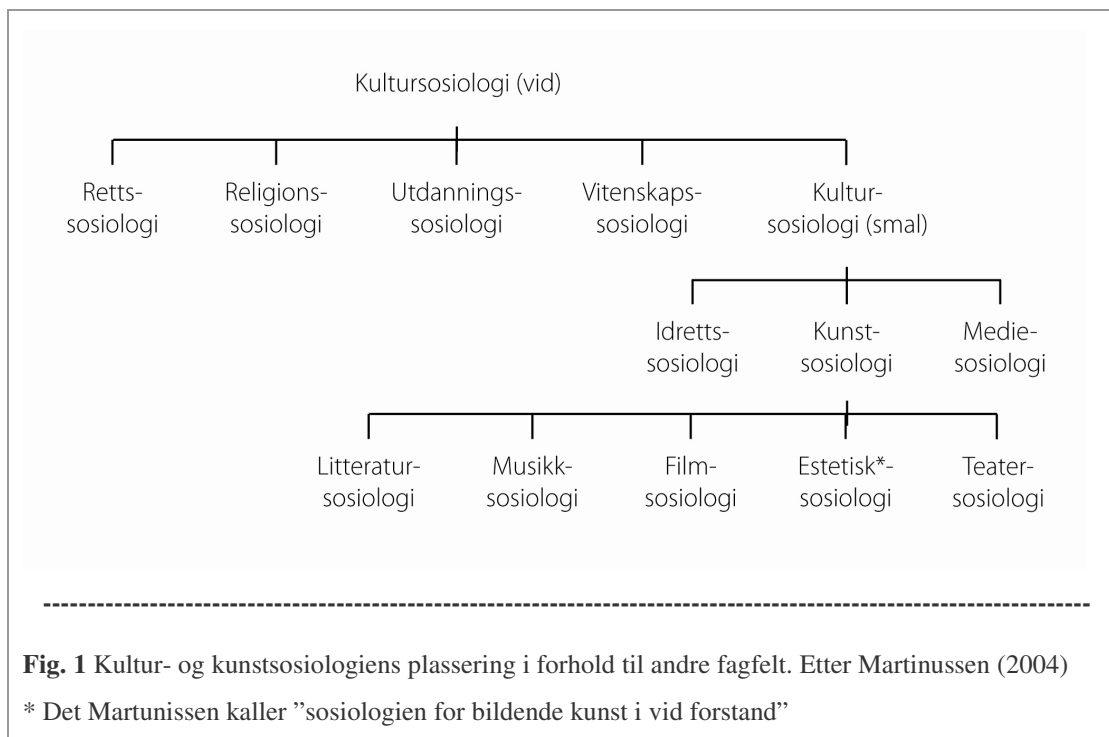
I åttende kapittel ser jeg på informantenes tendens til ambivalens. De unngår bastante uttalelser og er kritiske til generalisering. De ønsker ikke å si at noe *ikke* er kunst. I analysen diskuterer jeg om dette er en følge av kunstens kritiske tradisjon eller om vi ser, som Skarpenes et. al. (2007) argumenterer, en "folkelighet" hos øvre middelklasse i Norge.

I niende kapittel ser jeg på hvordan informantene forholder seg til kunsten ved å ta i bruk sine kulturelle ressurser. Først ser jeg på hvordan Ulrich Beck mener det ikke bare er kunsten, men også andre felt i samfunnet som er blitt 'usikre friheter'. Hvordan kan Swidlers teori om kultur for å forsøke å forklare hvordan aktørene forholder seg til disse frihetene? Hvordan kan noe gi mening som kunst når kunstbegrepet er helt åpent?

I tiende kapittel oppsummerer jeg oppgaven.

# 1.0 FAGFELTET "KUNSTSOSIOLOGI"

Kultursosiologi er et fagfelt som er like bredt og variert som bruken av ordet "kultur". Martinussen (2004:15-17) mener kultursosiologi i vid forstand kan inkludere religions sosiologi, retts sosiologi, vitenskaps sosiologi osv. Eventuelt kan man velge å begrense seg til kultursektoren i vid forstand, som består av idretts sosiologi, mediasosiologi og kunstsosiologi. Under kunstsosiologi finner man spesialiseringene litteratur sosiologi, musikk sosiologi, filmsosiologi, sosiologien om bildende kunst i vid forstand og teatersosiologi. Nedenfor er en grafisk fremstilling av Martinussens plassering av kultur- og kunstsosiologi i forhold til andre fagtradisjoner:



Generelt ser det ut som kulturforskningen har utviklet seg mot en økt spesialisering. Når Røyseng mener teoriutvikling innen forskning på kunst ofte har vært knyttet til spesifikke kunstarter, som kunstvitenskap, litteraturvitenskap og lignende (Røyseng, 2007:83), snakker hun antagelig om det Borgen et al. (2003) kaller den humanistiske tradisjonen, det vil si kunsthistorie, musikkteori, litteraturvitenskap osv. Borgen et al. skiller denne tradisjonen for estetisk forskning fra det han kaller "kulturpolitikkforskning", et begrep som sannsynligvis er knyttet til Per Mangsets utredning *Forskning om kulturpolitikk. Akademisk bakevje eller forskningsfelt i vekst?* fra 1993. Mangset og Borgen bruker en annen definisjon av forskningsfeltet enn

Martiniussen. Ifølge Mangset handler kulturpolitisk forskning om kultursektoren, dvs. sosiale aktører, strukturer, prosesser, institusjoner og ordninger innen sektoren, og forholdet mellom kultursektoren og omgivelsene. Men også det spesifikke politiske, dvs. makt, fordeling, verdi- og interessekonflikter (Mangset, 1993:13).

Kultursosiologi i vid forstand er et begrep så diffust at det egentlig kan handle om hva som helst. Samtidig kan man spørre seg om ikke en sosiologi for bildende kunst eller teater blir for smalt. Villnisset av betegnelser innen kultursosiologi, med spesialiserte fagfelt som i stor grad overlapper, og forskjellige fagtradisjoner som forviller seg inn på hverandres beiteland, gjør det vanskelig å få oversikt. I engelskspråklig litteratur er det nesten verre. Hva *Sociology of Culture* handler om, i forhold til *Cultural sociology* eller *Cultural studies*, er ikke så lett å få klarhet i. I tillegg kommer *Sociology of Arts* og *Sociology of Art*, *Visual Studies*, *Visual Culture Studies*, *Aesthetics* osv.

Denne undersøkelsen befinner seg på mellomnivået i Martinussens inndeling, den er kunstsosiologisk. Selv om datamaterialet er hentet fra det profesjonelle billedkunstfeltet er det brukt generelle kulturteorier i analysen, teorier som potensielt kunne (og har) blitt brukt for å undersøke andre kulturuttrykk, som musikk eller teater. At studier av kultur går på tvers av forskningstradisjoner kan være forvirrende, men i rapportene fra forskningsrådet settes nettopp tverrfaglighet opp som et mål for kulturforskningen fram til 2012 (Forskningsrådet, 2007 og Borgen et al, 2003).

## 1.1 Tidligere forskning

Norges forskningsråd har initiert flere programmer for kulturforskning: Kultur- og tradisjonsformidlende forskning (KULT I og II) fra 1986 til 1997, Program for kulturstudier fram til 2002 og, nå nylig, Program for kulturforskning (KULFO) til 2007. Fokuset har dreid fra konstitueringen av det norske og nasjonsbygging, mot den samtidige kultursituasjonen og generell kulturanalyse (Forskningsrådet, 2007:3). I forbindelse med programmene er det publisert to skriftserier: *KULT* og *Kulturstudier*, som bl.a. inneholder artikler av kunstsosiologisk karakter. Norsk kulturråd har siden 1995 publisert en rapportserie med fokus på kunstfeltet i vid forstand og kunstneres kår. I tillegg har SSB har noe kulturstatistikk, som levekårsundersøkelsene, men de er blitt kritisert for å ha få analyser (Borgen et al. 2003:42).

Når det gjelder kultursosiologiske studier på og i Nord-Norge gjennomførte Oddrun Sæter (1988) en levekårsundersøkelse blant kunstnere i Nordland Fylkeskommune i 1988. Mange av organisasjonene og institusjonene hun skrev om opererer på nasjonalt nivå eller i den nordnorske landsdelen. Man kan anta at arbeidsforholdene og erfaringene kunstnerne i Nordland hadde ikke er så ulik levekårene til kunstnere i Tromsø på den tiden. Vi har også I. R. Hansens fornøyelige ”Landet bak hundrede mile: nordnorsk regional identitet i et kulturhistorisk og kulturpolitisk perspektiv” (2005), hvor han kommer til noenlunde samme slutninger som Eli Høydalsnes (2003) når han beskriver Nord-Norges plass i den nasjonale kulturhistorien.

Innen samfunnsfag mener mange at det har vært lite forskning på kunstfeltet (Røyseng, 2007:83). Martinussen (2004:17) mener at det, med unntak av Dag Solhjells (1995) *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*, er ”praktisk talt ingen forskning” på det han kaller sosiologien om ”bildende kunst i vid forstand”. Per Mangset (1993) mente at samfunnsvitere hadde ”en avmålt holdning” til kulturpolitikk som forskningsområde, fordi kulturpolitikk handler om spørsmål som i stor grad angår den sosiale eliten i samfunnet. Tradisjonelt har samfunnsvitenskapen vært mer opptatt av svake grupper i samfunnet, som arbeidere, sosialklienter osv. (Mangset, 1993:16). Og når kunst er et tema innen sosiologien er de viktigste spørsmålene gjerne maktforholdet mellom for eksempel elite og arbeiderklasse, eller kunst og kunsthåndverk. Ove Skarpenes synes å være av en helt annen oppfatning enn Røyseng, Martinussen og Mangset. Han mener at ”Det finnes i Norge omfattende forskning om kultur. Derimot er det ganske få empirisk-sosiologiske bidrag som eksplisitt har tatt opp relasjonen mellom kultur og klasse- og/eller gruppetilhørighet.” (Skarpenes 2007:535)

I 2003 var det ifølge Borgen et al. ”to ’sentra’ i kulturpolitikkforskningen i Norge. Miljøene i Bø – ved Høgskolen i Telemark og ved Telemarksforskning-Bø – og omkring Kulturrådets utredningsseksjon. I tillegg finnes det et spredt nettverk av enkeltforskere som mer eller mindre permanent driver med kulturpolitikkforskning” (Borgen et al. 2003:22-23). Telemarksforskning-Bø har publisert en rekke interessante forskningsarbeider, bl.a Mangsets undersøkelse av kunstnerrollen fra 2004. Dette er en undersøkelse som minner mye om mitt prosjekt, både i funn og metode.

## 1.2 Behov for mer forskning?

I 2003 bestilte Norges forskningsråd en utredning om kunnskapsbehovet i kulturfeltet. Rapporten mente kulturfeltet er større og mer variert enn før - ”Estetikkenes relevansområde utvides til nye samfunnsfærer, og de estetiske kategoriene er i bevegelse både i kunsten, i offentlige rom, i populærkulturen, i reklamen, i mediene osv [...] Utviklingstrekk av denne typen bidrar, etter flertallet i utredningsgruppens mening, til at behovet for uavhengig forskning og forskningsbaserte utredninger og evalueringer er stort.” (Borgen et al. 2003:9-10)

I forarbeidet til Forskningsrådets nye kulturforskningsprogram kom det innspill som pekte på behovet for mer forskning på kunstens og kulturlivets rolle i samfunnet, og estetiseringen av hverdagslivet. Det pekes på at ”både lokale og sentrale kulturmyndigheter, organisasjoner og utøvere trenger mer forskningsbasert kunnskap” (Forskningsrådet, 2007:5). Forskning på det vi kanskje kan kalle ”estetisk kultur” har derfor blitt prioritert: Programmets overordnede målsetting er ”å styrke og videreutvikle kulturforskningen gjennom grunnleggende studier av kulturell verdsetting med fokus på estetisering/estetiske praksiser”. Det er definert seks forskningsområder som programstyret ønsker å undersøke, ”kunstfeltene” og ”interaksjon mellom kunstfeltene og andre praksisfelt” er to av dem (Forskningsrådet, 2007:7)

Flere av innspillene til et nytt kulturforskningsprogram stemmer overens med forslag til kulturpolitisk relevant forskning som Forskningsrådets rapport *Kunnskapsbehov i kultursektoren* (2003) trakk opp. Rådene i rapporten har bare i liten grad blitt fulgt opp av departementer og forskningssystemet (Forskningsrådet, 2007:4).

Når det gjelder Tromsø gjenspeiler kommuneplanene en interesse for mulige økonomiske ringvirkninger i kultursatsning. Ideen om kultur som lønnsom vokste fram på 80-tallet, inspirert av internasjonale kulturøkonomiske studier (Mangset, 1993:30-31), og henger fortsatt igjen. Kommunen ønsker også å satse på kultur, både for å fremstå som en attraktiv by å bo i, og å skape en identitet. Det er et uttalt mål å styrke miljøet for billedkunst, og mer forskning på området kunne kanskje gi større forståelse for hvordan dette ønsket kan realiseres.

## 2.0 TEORI

Inspirert av tidlige arbeider av Max Weber og Thorstein Veblen utviklet sosiologer teorier om statusgruppers forhold til kunst, litteratur, klesstil, språk, fritidsvaner osv., det Peterson kaller "elite-til-masse"-teorien (Peterson 1992:244). Den mest kjente teoretikeren innenfor denne tradisjonen er Pierre Bourdieu, og hans teoretiske rammeverk er kanskje det som oftest benyttes når kunst og kultur skal studeres sosiologisk.

### 2.1 Bourdieu og "elite-til-masse"-teorien

Veblen mente at konsumvarer ikke bare har en økonomisk, men også en symbolsk verdi, og at det moderne konsumsamfunnet kjennetegnes av en konkurranse om sosial status. Dette skjer på to måter: enten ved at mennesker fra lavere sosiale sjikt forsøker å etterligne de som tilhører høyere sjikt, eller ved at de konsumerer noe uvanlig for å øke sin sosiale status. For eksempel bruker overklassen iøynefallende forbruk (conspicuous consumption) som et tegn på økonomisk velstand og ærbarhet. Veblen kaller dette sjiktet i samfunnet for fritidsklassen (leisure class) fordi de unngår produktivt arbeide (Miegel & Johansson 2002:62-65). Hans hypotese om at det å konsumere fritid gir status har fått stor betydning.

I *Distinksjonen* (1979) skriver også Bourdieu om hvordan overklassen markerer grenser mellom seg selv og de lavere klassene. Tittelen på boken refererer både til det å *distingvere*, det å se forskjeller, og det å *være* distingvert, ” (...) den bærende ideen at for å eksistere i et rom, for å være ett punkt, et individ i et rom, må en atskille seg, være annerledes – eller etter den formelen Emilie Benveniste anvendte på språket: ’å være atskillende og å ha betydning er samme sak.’” (1995(1979):38) Bourdieu mener at de borgerlige og herskende lag i Frankrike har en annen smak enn de under herredømme. De har en distingvert, kultivert smak, i motsetning til lavere klassers følelsesstyrte smak. Dette er et resultat av de forskjellige levekår og tilhørende habitus. ”Smak er en ervervet disposisjon for å kunne ’differensiere’ og ’verdsette’ som Kant sier, eller, om en vil; for å etablere eller markere forskjeller ved å kunne *skjelne* mellom gjenstander og verker, ved å *distingvere* (...).” (Bourdieu,1995(1979):217). ”Og intet er mer klassifiserende, mer særmerket, mer utsøkt enn evnen til å gi estetisk rang til en hvilken

som helst gjenstand, ja, til alminnelige eller 'vulgære' gjenstander (regnet som det fordi alminnelige eller 'vulgære' mennesker har skaffet seg dem, og da først og fremst til estetiske formål), eller evnen til å anvende den 'rene' estetikkens prinsipper på de mest alminnelige valg i den alminnelige tilværelse, som når det gjelder matlaging, klesdrakt eller dekorasjoner." (Bourdieu, 1995(1979):51).

Bourdieu skiller mellom overklassens distingverte smak, middelklassens "gode vilje" og arbeiderklassens folkelige smak. Den distingverte smaken underkuer andre, men innebærer samtidig en viss selvtvang: "Den rene estetikk forankres i en etikk, eller bedre, en etos<sup>2</sup>, som innebærer et valg om å holde avstand til det naturlige og den sosiale verdens nødvendigheter." (Bourdieu 1995(1979):51). Småborgerskapets forhold til kulturen, "Den gode viljen", kjennetegnes ved at en tar feil av gjenstander, viser forrækt, malplassert tiltro og allodoksi. (Bourdieu 1995(1979):141). Det er altså avstanden mellom kjennskap og anerkjennelse som er kilden til den gode viljen (Bourdieu 1995(1979):133). Den gode viljen ser seg selv i motsetning til det vulgære og forsøker å strekke seg etter det distingverte. Men "Uten tilstrekkelige forsikringer om sine klassifiseringer, og splittet mellom den smaken de er tilbøyelige til å ha og den smaken de ønsker å ha, er småborgerne dømt til valg som står i sterk motsetning til hverandre (...)" (Bourdieu 1995(1979):140). Folkets brede lag lever under nødvendighetens åk, de får en smak for det nødvendige, en smak som minner om det Kant ville kalt "vulgært". Bourdieu mener den folkelige smak må ta til takke med musikk som er enkel, repeterende og masseprodusert. Menneskene reduseres til fans: lidenskapelige men passive (Bourdieu 1995(1979):201). Bourdieu viser hvordan den folkelige smaken nettopp forkaster skillet mellom det "interesseløse behag" eller kunst for kunstens skyld, og sansenes pirring. Den folkelige smaken vil at kunsten skal gjøre livet lettere og lysere, formen underordnes funksjonen.

Ifølge Miegel & Johansson brukte Norbert Elias "den term som vanligvis brukar förknippas med Bourdieus sociologi, nämligen habitus (...) för att beteckna sådana personlighetskaraktistika som individen har gemensamt med de andra medlemmarna i sin sociala grupp" (Miegel & Johansson 2002:124). Grunntanken bak Bourdieus bruk av begrepet er at "de sosiale strukturene fins innskrevet eller forkroppsliggjort i hvert enkelt individ". Habitusen bestemmer hvordan en person "oppfatter, forstår og vurderer

---

<sup>2</sup> Et menneskes karakter, moralholdning



den verden hun lever i", og manifesterer seg i "språk, kroppsholdning, filmsmak, lesevaner, matvaner, bordskikk, måte å hilse på, klesstil, frisyre, idrettsinteresse osv." Habitusen er individuell, ubevisst og kan ikke styres ved viljen. Mennesker med samme sosiale klasse har ofte lignende habitus, dvs. at de "har noenlunde samme preferanser eller smak på en mengde ulike områder." (Miegel & Johansson 2002: 273-274). Miegel & Johansson mener at "Pierre Bourdieus (...) resonemang om kampen mellom ulike grupper i samhället om kulturellt, økonomisk, utdannings- og andre typer av kapital, oppvisar stora likheter med Webers tankar om att den sociala stratifieringen inte skjer utifrån enbart rent ekonomiska principer" (2002:44).

I tillegg til at mange har stilt spørsmål ved hvorvidt Bourdieus forskning på det sterkt klassedelte franske samfunnet kan overføres til det relativt egalitære Norge (sist Skarpenes et. al 2007), er det også gjort nyere undersøkelser som tyder på at overklassen kan ha endret kulturvanene sine. Richard A. Peterson har gjort undersøkelser som tyder på at overklassens smak hadde endret seg, fra "snobbete" til kulturelt "altetende" (omnivore): "Not only are high-status Americans far more likely than others to consume the fine arts but (...) they are also more likely to be involved in a range of low-status activities. This finding confirms the observation of DiMaggio (1987) and Lamont (1992), but flies in the face of years of historical research showing that high-status persons shun cultural expressions that are not seen as elevated (...)." (Peterson & Kern 1996:900). Å være kulturelt altetende betyr ikke at man liker absolutt alt uansett, men at man er *åpen* for å like alt, "In this sense it is antithetical to snobbishness, which is based fundamentally on rigid rules of exclusion" (Peterson & Kern 1996:904).

Den snobbete elitismen er erstattet med kulturell relativisme, hvor kulturuttrykk blir forstått på deres egne premisser. Det at overklassen ikke lenger skyr lavkultur, betyr ikke at de er likegyldige til distinksjoner, men at det er dannet nye regler for håndhevingen av symbolske grenser. (Lamont & Fournier 1992, i Peterson & Kern 1996:904). Det som skiller klassene er altså ikke lenger at overklassen hører på klassisk musikk mens arbeiderklassen hører på country. I dag vil overklassen, i tillegg til klassisk musikk, også sette pris på country, ikke fordi de identifiserer seg som steinharde country-fans, men i lys av "some knowledge of the genre, its great performers, and link to other cultural forms, lowbrow and highbrow" (1996:904).

Det er altså viktig å se på *hvordan* folk bruker (konsumerer) kultur, ikke bare hva som blir brukt. "Several studies have shown that criteria of distinction, of which omnivorousness is one expression, must center not on what one consumes but on the way items of consumption are understood." (Peterson & Kern 1996:904) Selv bruker Peterson data fra nasjonale spørreundersøkelser<sup>3</sup> (surveys). Slike spørreundersøkelser er lite egnet for å gi svar på *hvordan* respondentene forholder seg til kulturen de bruker. Det er ikke nok å telle kulturkonsum uten også å undersøke hvordan aktørene forholder seg til kulturen de konsumerer. I de tilfellene spørreundersøkelsene spør om deltakelse på kulturelle arrangementer eller bruk av kultur, som et mål på smak, er det også et problem at respondenter som setter pris på konserter osv. kanskje ikke har økonomiske forutsetninger for å forfølge sin interesse.

Alt i alt mener Peterson at "the elite-to-mass hierarchy", som kanskje stemte før, ikke lenger gir et godt bilde av mønstrene for fritidsaktiviteter og kulturkonsum i USA (Peterson 1993:244). (Se også diskusjon av Petersons teori i kap. 8)

Både Bourdieu og Petersons funn bør nok ses i sammenheng med det historiske synet på populær- eller massekultur som fenomen. I etterkrigstiden var det stor interesse for dette temaet blant humanister og samfunnsvitere. Det var uro og bekymring for at populærkulturen ville være en trussel mot både finkultur, det enkelte individ og samfunnet som helhet (Miegel & Johansson 2002:266, Peterson 1993:243). Herbert Gans' *Popular Culture and High Culture* fra 1974 var et forsvar av populærkulturen på en tid da denne ble sett på som pasifiserende, fordummende og kommersialiserende. Her er Bourdieus beskrivelse av den folkelige kulturen er et godt eksempel. Gans regnes som en av populærkulturforskningens pionerer (Miegel & Johansson 2002:266), og han anså boken sin som et argument for "kulturelt demokrati", og mot ideen om at bare kulturelle "eksperter" vet hva som er bra for folk og for samfunnet (Gans 1999(1974):xi). Gans mente at angrepet på populærkulturen egentlig var uttrykk for en klassekrig, der overklassen forsøker å forsvare sine kulturelle og politiske privilegier (1999(1974):4, 77). Gans problematiserer, i motsetning til Bourdieu, at forskerens eller kulturkritikerens syn på populærkultur (eller det Bourdieu kaller folkekultur) er en smaksdom, påvirket av at de selv tilhører en annen smaksgruppe. Gans mener at man

---

<sup>3</sup> Survey of Public Participation in the Arts, utført av U. S. Census Bureau for the National Endowment of the Arts. (Peterson & Kern 1996:900)

"istället för att göra den skarpa åtskillnad mellan fin- och populärkultur som var en förutsättning för masskulturkritikken, i större utsträckning borde ta fasta på likheterna och förstå att det finns en mängd olika populärkulturer i ett samhälle och att dessa liksom finkulturen bör betraktas som smakkulturer"<sup>4</sup> (Miegel & Johansson 2002:268-269). Samtidig mener han ikke at begrepene er modne for å pensjoneres: "(...) many writers now question whether the popular culture - high culture distinction still makes sense. The new Introduction argues that it does, because the distinction reflects and expresses, albeit in imperfect fashion, the country's [USA] socioeconomic hierarchy. There is no simple correlation between 'higher' and 'lower' taste cultures, as I call them, and the higher and lower classes, but what people choose for their arts and entertainment is still influenced by their socioeconomic resources, symbolic as well as material." (Gans 1999(1974):vii). "(...) class explains only part of why people choose the culture they do (...). In addition, the relation between class and culture continues to be complicated in two other ways. First, age, gender, and race may be becoming more important factors than they were in the past, although even when people of the same age, gender, or race make cultural choices these are also still stratified by class. Second, people do not limit their choices to one culture. For example, those who choose from the higher cultures also continue to indulge in the lower cultures, a practice that was once called 'slumming'." (Gans 1999(1974):9)

## **2.2 Ann Swidlers "nye kulturmetaforer"**

Ifølge Swidler stammer det dominerende synet på kultur fra Weber. For ham var mennesker motivert av idealer og materielle interesser (Swidler 1986:274). Mennesket har et mål, for eksempel å komme til himmelen eller tjene masse penger, og dette målet motiverer handling. Talcott Parson mente sosiologiens oppgave var å undersøke hvilke mål aktørene hadde. Han videreutviklet Webers modell, og kom fram til at mennesker var motivert av verdier: "Unlike ideas, which in Weber's sociology are complex historical constructions shaped by institutional interests, political vicissitudes, and pragmatic motives, Parsonian values are abstract, general, and immanent in social systems. Social systems exist to realize their core values, and values explain why different actors make different choices even in similar situations." (Swidler 1986:274).

---

<sup>4</sup> Argumentasjonen til Gans er mye mer interessant enn konklusjonene han kommer fram til. Han foreslår til slutt å skille mellom fem forskjellige smakkulturer. Disse representerer heller en videreutvikling av høy- vs. lavkultur dikotomien enn et brudd.

Ifølge dette synet er kulturens rolle er å definere aktørens mål, og det er slik kultur påvirker menneskelig handling.

Men så viser det seg, når man tester teoriene empirisk, at mennesker i mange tilfeller kan ha det samme målet og de samme verdiene, men at de likevel ikke handler på samme måte. Som et eksempel refererer Swidler til ideen om en "fattigdomskultur" (culture of poverty) (Swidler 1986:275). Det er tydelig at fattige ikke benytter seg av mulighetene som faktisk finnes for å komme seg ut av sitt fattigdomsproblem, som for eksempel å få seg utdanning eller fast jobb. Med utgangspunkt i Weber har det blitt argumentert at forklaringen på dette måtte være at fattige har andre verdier enn middel- og overklassen. Men empiriske undersøkelser underbygger ikke denne teorien. Fattige mennesker setter like stor pris på stabile ekteskap, fast jobb og høy inntekt som rike mennesker gjør. Verdiene er ganske like men sosial handling er forskjellig.

Swidler mener oppfatningen om at kultur motiverer handling er fundamentalt misvisende. Det legges for stor vekt på verdier som det kausale elementet (Swidler 1986:273). Det er kulturell kompetanse gir både aktørers handlinger og deres mål. De fattige bruker andre strategier, ikke fordi de har forskjellige verdier, men fordi de har annen kulturell kompetanse. "One can hardly pursue success in a world where the accepted skills, style, and informal know-how are unfamiliar. One does better to look for a line of action for which one already has the cultural equipment." (Swidler 1986:275). I sin analyse setter altså Swidler handling (action) i sentrum, ikke verdier, selv om disse også spiller en rolle. Ifølge det tradisjonelle synet på kultur ser "handlingsforløpet" slik ut:

**Kultur (definerer) verdier/mål (motiverer) handling**

Kulturen er det underliggende som definerer aktørens verdier og mål. Det er disse som motiverer handling. I forskjellige situasjoner er det handlingene som er forskjellige, mens verdier og mål består.

Swidlers oppfatning av forholdet mellom kultur, handling og verdier/mål kan illustreres slik:

Kultur (definerer) **handling (definerer) verdier/mål**

Kulturen gir et utvalg handlingsmønstre, og det er måten folk handler på som består, mens målene og verdiene skifter. For eksempel vil en som er god på skolen gjerne verdsette akademiske prestasjoner høyt, mens en som kan spille fiolin kanskje vil drømme om å bli en verdenskjent virtuos. Evner eller talent er utgangspunktet, så kommer målet. I tillegg spiller også ytre ressurser en stor rolle. Med ytre ressurser menes for eksempel tilgang til bøker og utdanning for de som har talent for det akademiske, eller til instrumenter og øvingstid for de med evner innen musikk. Målet kan endres, men aktørene vil fortsatt holde fast ved de handlingsmønstre de er vant til, og gode på. Den akademiske begavede kan bestemme seg for å bruke sine språkkunnskaper og skriveevne til å bli journalist eller forfatter i stedet. Fiolinisten kan legge drømmen om suksess på hylla og heller bruke sine kunnskaper som musikkklærer, musikkritiker eller noe helt annet.

Swidler mener handling er samlet i større ”ensembler”, det hun kaller *handlingsstrategier* (strategies of action): ”For me, strategies are the larger ways of trying to organize life (...) within which particular choices make sense, and for which particular, culturally shaped skills and habits (what Bourdieu calls “habitus”) are useful.” (Swidler 1986:276, fotnote 9). Aktørene velger ikke handlingene sine bit for bit, men satser heller på en slags pakkøløsninger. ”People do not build lines of action from scratch, choosing actions one at a time as efficient means to given ends. Instead they construct chains of actions beginning with at least some pre-fabricated links. Culture influences action through the shape and organisation of these links, not by determining the ends to which they are put. (...) A culture is not a unified system that pushes action in a consistent direction. Rather, it is like a “tool kit” or repertoire (Hannerz, 1969:186-88) from which actors select differing pieces for constructing lines of action.” (Swidler 1986:277).

Swidler argumenterer for at vi trenger ”nye metaforer” for å beskrive hvordan kultur

fungerer (Swidler 2001:24). Hun beskriver kultur som et vokabular, en magikers ”bag of tricks”, et merkelig verktøysett, et repertoar. Ideen om kultur som et verktøysett eller vokabular minner mye om Bourdieus habitus-begrep, noe hun også selv bemerker. Kultur gir aktørene identitet, ferdigheter, stiler og vaner, markerer gruppetilhørighet og allianser, og gir forklarende ideer og bilder (Swidler, 2001:73-75): "Cultural experience shapes the sense of self, the styles and habits of acting, and the larger beliefs about the world that allow individuals and groups to construct and enact particular life strategies." (Swidler, 2001:83). Forskjellen mellom Swidlers ’kulturelle vokabular’ og Bourdieus ’habitus’ er at habitusen er mye sterkere knyttet til individet. Habitus er ikke noe som kan velges bevisst. Swidler, i motsetning til Bourdieu, legger vekt på at man til enhver tid kjenner til store mengder kultur som man ikke bruker. Hun mener også at individet kan ta i bruk handlingsstrategier som man ikke er fortrolig med, litt på samme måte som man bruker et verktøy. Selv om du har sett en hammer, og vet hvordan den brukes, vil du kanskje ikke ta en i bruk før behovet melder seg. Og hvis hammeren ikke gjør nytten, har man skrutrekkere, brekkjern osv. tilgjengelig. Det betyr ikke at folk er helt frie når de velger sine handlinger. Noen er flinke med sine kulturelle verktøy, andre er ikke fullt så flinke. Og det er bedre å bruke verktøy man kjenner, enn å skulle begynne å lære seg noe nytt.

En annen forskjell mellom Swidler og teoretikere som Gans, Bourdieu og Peterson, er at hun i større grad tar utgangspunkt i individet, i stedet for sosiale grupper og klasser. Den personlige opplevelsen av kunst og musikk kan forsvinne helt i nytteteorier, der mennesket handler rasjonelt for å oppnå eller verne om makt. Men for oss som har latt seg rive med av en rockekonsert, som har latt seg røre eller engasjere av kunst, og som gråt i kinomørket som fjortenåring da Leonardo DiCaprio sank i havet, er det ikke et stort sprang å anta at kultur betyr noe for mennesker, ut over kampen om makt og sosiale posisjoner. Her, mener jeg, fremstår Swidlers teorier om kultur som et mer menneskelig alternativ.

Swidlers beskrivelse av hvordan mennesker bruker kultur som et vokabular for å forklare eller gi mening til verden er ikke så ulikt Cato Wadels definisjon av teori som ”utsagn som ordner en mengde praksis” (Wadel, 2006:14). Wadel mener at teori brukes av alle i dagliglivet, men at teorien ofte er ”taus”. Forskeren skal teoretisere praksisen ved å utvikle nye begreper. Forskjellen mellom praktisk kunnskap – teorier som alle

bruker i dagliglivet, og teoretisk kunnskap – forskerens teorier – er at praktisk kunnskap vanligvis strekker seg over et begrenset område (Wadel, 2006:14). På samme måte som teori brukes i dagliglivet og i vitenskapelig forskning, gjør også kultur det. Som forsker har man også et kartotek av forklaringer, teorier og begreper man bruker for å gi mening til verden.

Beskrivelsen av teori og kultur som en del av aktørens "verktøyskrin" eller "vokabular" kan også beskrive tilnærmingen i denne oppgaven. I forskjellige sammenhenger har jeg brukt forskjellige teorier og forklaringer for å belyse forskjellige aspekter av temaet. Jeg har brukt teorier som gir god mening innenfor den enkelte situasjonen. Men på samme måte som ellers i livet, er det vanskelig å sammenfatte alle disse forskjellige situasjonene eller aspektene til en samordnet teori. Å finne én overordnet forklaring som gir svar og løsninger på alt, eller å sammenfatte en rekke forklaringer slik at de ikke virker motsigende, er veldig vanskelig. Og, som Swidler påpeker, det er et problem for teoretikere og akademikere, ikke for vanlige mennesker som bare forsøker å forstå så godt de kan, med de virkemidlene de har tilgjengelig: "It is important to note that while cultural contradictions, confusions, and inconsistencies may worry researchers, they do not seem to bother ordinary people in the course of their everyday lives." (Swidler, 2001:182-182)





## 3.0 METODE

Fordi målet med undersøkelsen er å undersøke aktørenes egne tanker om kunst, og fordi det ikke gjort mye lignende forskning fra før, er det naturlig å bruke kvalitative intervju. Det gir aktørene mulighet til å fortelle om sine erfaringer med sine egne ord, og det er ikke noe hinder at man ikke vet så mye om feltet på forhånd. Valget av metode henger også sammen med teori, eller hvilke forestillinger man har om verden (Ryen 2002:10). Den bærende teoretiske tilnærmingen i denne undersøkelsen bygger på en tolkning av Ann Swidlers praksisteori, som legger vekt på aktørenes bruk av kultur. Deres subjektive opplevelse av verden står sentralt, og gjør at en kvalitativ metode, som kan avdekke motivene bak handlingene, er mest egnet.

### 3.1 Å forske på egen kultur

Som nevnt i innledningen har jeg selv tilknytning til feltet jeg studerer. For noen av informantene mine er jeg kanskje ikke først og fremst forsker, men venn eller bekjent. Jeg har vært en deltaker mye lengre enn jeg har vært en forsker på kunstmiljøet. Det er altså i stor grad snakk om deltakende observasjon. Det at jeg har så tett tilknytning til feltet jeg studerer kan være både en fordel og en ulempe.

”I kulturstudier er det aktørenes fortolkninger av sine handlinger som er utgangspunktet for analyse. Disse fortolkningene ligger ikke der åpent og tilgjengelig som data forskeren bare kan dra ut i felten og samle inn. Data skapes av forskeren som ledd i det arbeidet han eller hun utfører i felten (Wadel 1991)” (Paulgaard 1997:70). Mens man kan studere bakterier i mikroskop, og orkaner fra satellittbilder, er det umulig for forskeren å studere for eksempel aktørers forhold til kunst utenfra. Hvis man skal ha håp om å forstå, er man nødt til å tre inn i sammenhengen og delta. Å forske på en totalt fremmed kultur, der man ikke kjenner språket, sosiale normer og koder, er en vanskelig oppgave. Samtidig må man stå utenfor sammenhenger for å velge ut, kategorisere og analysere på en vitenskapelig måte. Man er nødt til å ha både nærhet og distanse. Om det er mulig å distansere seg fra sin egen kultur for å studere den som en forsker er et omstridt spørsmål. Enkelte mener det vil være ”umøtelig vanskelig” å oppnå den analytiske distanse som kreves i vitenskapelige arbeider (Hastrup 1991, i Paulgaard 1997:71).

Det største problemet ved å forske på egen kultur er at man har forutinntatte oppfatninger om hvordan ting er. Man tar ting for gitt, blir blind for det selvsagte. Mange hevder at forskeren *må* være en fremmed og jobbe ut fra et prinsipp om "ikke-viten" for å kunne få innsikt. "Egentlig innsikt vil fra et slikt perspektiv innebære at forskeren overvinner sin egen subjektivitet. Dette kan ses i sammenheng med kravet om at vitenskapelig kunnskapsproduksjon fordrer at kunnskapen avpersonifiseres. (...) Den mest avpersonifiserte kunnskapen har vært oppfattet som den mest vitenskapelige kunnskapen" (Paulgaard 1997:72). Kulturfortrolighet kan gi kulturblindhet. Men det er en posisjon forskeren, og kanskje spesielt samfunnsforskeren, aldri helt kan komme unna. Forskerblikket er aldri objektivt, det er farget av forskerens bakgrunn. Det gjelder ikke bare rollen som deltaker innen kunstfeltet i Tromsø, men like mye rollen som masterstudent ved Universitetet i Tromsø. "Det faktum at vi er lokaliserte i tid og rom og i spesifikke forskningstradisjoner, innebærer at våre tankeredsaker på grunnleggende vis er formet av denne lokaliseringen." (Røyseng 2007:74).

Selv om måten man ser og forholder seg til verden på alltid vil være farget av ens egne erfaringer, kan man ved å være klar over og reflektere over sin egen rolle håpe å unngå de største bommertene. "Observasjoner underveis, kommentarer eller spørsmål fra fagfeller, teoretiske modeller og perspektiver kan gi en som er innenfra, den distanse som gjør at en ser det man tidligere har hatt en implisitt og diffus oppfattelse av." (Paulgaard 1997:90). Ved å konferere med kollegaer og faglitteratur trenger ikke nærhet til forskningsfeltet være en hindring for kunnskapsproduksjon.

En mer praktisk ulempe i forbindelse i intervjusituasjoner er at informantene kan bli usikker på min rolle. Det kan være at de ikke tar meg seriøst som forsker fordi de er vant til at jeg har en mer uformell rolle som deltaker på feltet, som venn. Eventuelt kan de føle seg observert til enhver tid, som om jeg er en slags spion eller infiltrator. For å unngå dette har jeg forsøkt å skille skarp mellom rollene mine. Selv om jeg selvfølgelig har mine erfaringer, regner jeg intervjuene som mitt datamateriale. Jeg bruker bare sitater som er hentet inn i intervjuer som er avtalt på forhånd, og hvor informantene er klar over at det de sier vil bli brukt i oppgaven. Jeg har også til en viss grad forsøkt å finne fram til informanter i miljøet som jeg ikke kjenner fra før.

Røyseng (2007:80-82) skriver at kulturforskeren, i likhet med administrativt ansatte

innen kunst, ofte fremstår som en uforløst eller mislykket kunstner. Hun siterer DiMaggio (DiMaggio 1987:11-12, i Røyseng 2007:80): "Arts managers are sometimes portrayed as failed artists, frustratedly accepting executive positions for which they are unqualified as substitutes for artistic roles they would rather play." Røyseng har mange eksempler på kulturforskere som også er utøvende innen kunst, og hun kommer med mange gode grunner til hvorfor en karriere som kulturforsker både kan lindre skuffelsen over å måtte oppgi kunstdrømmen, og være et praktisk alternativ når man først har denne interessen. Hun mener selv hun passer til beskrivelsen, og det er kanskje kledelig beskjedenhet, men jeg savner en problematisering av hva denne forestillingen sier om synet på kunst, og på det å "lykkes" som kunstner. At forskere med interesse for kunst og kultur også forfølger denne interessen som utøvere burde ikke være så sjokkerende. Oppfattelsen av at suksessfull kunstutøvelse må være en hovedgeskjeft, at utøveren må vie seg og mest mulig av sin tid til kunsten, kommer også fram i mine intervjuer. For min egen del vil jeg kalle meg en kunstutøvende kulturforsker. Så får det være opp til andre å vurdere min suksess på de respektive områder.

### **3.2 Ethiske vurderinger**

Temaet for oppgaven er lite sensitivt, det oppgis ingen personopplysninger og det er lite sannsynlig at oppgaven vil få negative konsekvenser for de som involveres. Prosjektet er godkjent av NSD (Vedlegg 1).

Den kanskje største utfordringen ved prosjektet er å anonymisere informantene effektivt, fordi det er snakk om et så lite og gjennomsiktig miljø. Å bruke snøballmetoden kan forsterke dette problemet, siden det indirekte setter informantene i kontakt med hverandre. Et spørsmål som har kommet opp er om det i det hele tatt er nødvendig å anonymisere informantene. Flere av informantene ga uttrykk for at det ikke spilte noen rolle om de ble anonymisert eller ikke, de kunne godt stå fram med navn. Når jeg likevel har valgt å anonymisere er det for å gi informantene mulighet til å snakke fritt, i alle fall litt friere enn om hver uttalelse skal knyttes til dem direkte. En annen grunn til å anonymisere er at jeg selv ikke ønsker at sitatene skal knyttes til person. Hva enkeltpersoner måtte mene er i denne sammenhengen mindre interessant.

Informantene ble gjort oppmerksom på problemet med effektiv anonymisering både

skriftlig og muntlig i forkant av intervjuene, samtidig som de fikk informasjon om at deltakelse var frivillig og at de når som helst kunne trekke seg fra studien (se informasjonsbrev, vedlegg 2).

I forskningssammenheng vektlegges det ofte at forskeren er en maktperson, og det er også derfor det er ekstra fokus på de etiske sidene av slike undersøkelser. Men i enkelte tilfeller, som dette, kan man oppleve at informanten har større makt enn forskeren. Som en masterstudent er det ikke alltid man føler man sitter i førersetet, når man møter kjente personer og ledere for store institusjoner. Både kunstnerisk og akademisk er dette personer som har kommet lengre og oppnådd mer. Og som dermed sitter på vesentlig mer makt. Da vil utfordringen kanskje ikke være faren for å gjøre overtramp, men faren for å "jatte med" eller bli blendet.

### 3.3 Intervjuene

Intervjuene er det Steinar Kvale (1997) beskriver som "det halvstrukturerte livsverden-intervjuet", hvor målet er "å innhente beskrivelser av den intervjuedes livsverden, med henblikk på fortolkning av de beskrevne fenomenene" (Kvale, 1997:21). Jeg hadde ganske detaljerte intervjuguides, men tilpasset dem til hver enkelt intervjusituasjon. Ikke alle spørsmålene ble stilt til alle informantene, og i noen tilfeller kom vi inn på tema og spørsmål som ikke var en del av planen. Intervjuguiden ble også justert underveis i undersøkelsen.

Informantene var hele tiden oppmerksom på sammenhengen de inngikk i, og de tilpasset språket etter dette. Mange av de fagansatte (som også har muligheten til å gjøre det, med sin lange fagutdannelse) valgte å bruke hva man kan kalle sosiologisk fagterminologi. Et eksempel er en kvinnelig fagansatt som sa: "Jeg er jo en del av en type kunstner... eh... - diskurs, kan du kanskje si, [du som er] sosiolog." Denne informanten trakk også fram bl.a. Foucault og Bourdieu som viktige teoretikere som hadde påvirket hennes kunstsyn. Begge disse tenkerne forbindes med sosiologi, og ble flere ganger nevnt også av de andre informantene. De er i høyeste grad relevante for kunstnere og kunstvitere, og spesielt Bourdieu er godt kjent også blant kunststudentene og de yngre kunstnerne. Likevel er det rimelig å tro at grunnen til at disse to ble nevnt såpass ofte dels skyldes settingen – at det er et forskningsintervju til en sosiologisk

undersøkelse. Informanten i eksempelet over refererer helt konkret til intervjuerens rolle og fagbakgrunn, men det er trolig mange flere tilfeller der informantene på mer subtile måter tilpasser sine uttalelser og sin selvrepresentasjon til situasjonen.

## Utvalget

Utvalget er strategisk og informantene er rekruttert gjennom kunstinstitusjonene i byen,

01	Student	Mann (24 år)
02	Student	Mann (30 år)
03	Student	Kvinne (25 år)
04	Student	Kvinne (26 år)
05	Student	Kvinne (22 år)
06	Fagansatt	Kvinne (42 år)
07	Fagansatt	Kvinne (30 år)
08	Fagansatt	Mann (39 år)
09	Fagansatt	Mann (41 år)
10	Kunstner	Mann (23 år)
11	Kunstner	Mann (48 år)
12	Kunstner	Kvinne (31 år)
13	Kunstner/ kunsthåndverker	Kvinne (67 år)

-----

**Fig. 2** *Liste over informanter*

via personlig nettverk og ved hjelp av snøballmetoden (informantene foreslår nye informanter). De fleste informantene ble først kontaktet via e-post, der de fikk informasjon om prosjektet (vedlegg 2) og forespørsel om å delta. Hvis de ikke svarte fulgte jeg opp med en telefon noen dager senere. Noen få av informantene er blitt spurt ansikt til ansikt når jeg møtte dem i forbindelse med sosiale sammenkomster, eller kontaktet via telefon eller vanlig brev.

13 personer ble intervjuet, intervjuene er på mellom 1,5 – 3 timer og ble tatt opp med diktafon. Intervjuene blir gjennomført på informantens kontor eller arbeidsplass, en stille kafé eller et

annet rolig sted etter informantens ønske. Informantene er fra tidlig i tjuårene til slutten av sekstiårene, og har gjennomgående høy utdanning. Selv kunststudentene, som er yngst og som er i starten av sin utdanning har minst ett eller to år forskole fra før. Flere av studentene har også en yrkesrettet utdanning fra før, eller bl.a. kunsthistoriske- eller kunstvitenskapelige emner fra universitet. Informantene som er ferdigutdannede har fra tre til seks års høyere utdanning fra kunstakademi eller kunsthistorie.

Kjønnsfordelingen er veldig jevn, med sju kvinner og seks menn. Det er fem kunststudenter, fire fagansatte og fire kunstnere. Kjønnsfordelingen er jevn også

innenfor gruppene. Jeg har bevisst forsøkt å oppnå kjønnsbalanse i utvalget, og det bød ikke på noen spesielle utfordringer.

Underveis i intervjuet fikk informantene en oppgave som gikk ut på å rangere en rekke ord og begreper. Denne metoden var inspirert av Michèle Lamonts (1992) undersøkelse *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and American Upper-Middle Class*. Oppgaven var ment som et metodisk eksperiment, og blir ikke brukt, fordi det ikke var mulig å trekke klare konklusjoner, og fordi utvalget var for lite.

## Transkribering

Av 13 intervjuer ble 7 transkribert. Informantenes sitater er "sminket" ved å fjerne unødvendige ord og skrive om til bokmål. Med unødvendige ord menes typiske fyllord som kjennetegner et muntlig språk, og som man ofte ikke selv er oppmerksom på. Begrunnelsen for å fjerne fyllord og skrive om til bokmål er først og fremst for å øke leseligheten, men også for å verne om identiteten til informantene.

Informantene er delt inn i tre grupper: Kunststudenter, kunstnere og fagansatte. Samlet omtales de som "kunstarbeidere" eller rett og slett "informantene". Kunststudenter er de som studerer på Kunstakademiet. Fagansatte er kunstnere eller kunstvitere som er ansatt ved en av kunstinstitusjonene. Gruppen "Kunstnere" består av utøvende kunstnere eller kunsthåndverkere. To av kunstnerne har atelier på Kysten, de to siste har en annen form for tilknytning til kunstinstitusjonene. Det er ikke vanntette skott mellom disse gruppene. Bl.a. er flere av de fagansatte ansatt i en tidsbegrenset periode, og er vanligvis utøvende kunstnere. Kunststudentene kunne også blitt regnet som utøvende kunstnere, og noen av kunststudentene og kunstnerne jobber som på Kunstforeninga enten som omvisere eller på Kunstskolen. Bortsett fra at kunststudentene trakk gjennomsnittsalderen i utvalget ned, og at de fagansatte trakk utdannelsesnivået opp, er det heller ikke så store forskjeller mellom gruppene. Men det er noen nyanseforskjeller. Informantene er naturlig nok gjerne opptatt av ting som er knyttet til deres rolle eller posisjon. Kunstformidlere var mest opptatt av utfordringer knyttet til formidling av kunst, og mangelen på faglig kritikk og debatt om kunst i lokalaviser. Studentene var idealistiske og håpefulle på kunsten og kunstnerens vegne, men bekymret seg også mye for hvordan de skulle kunne leve av yrkesvalget sitt.

### 3.4 Validitet og reliabilitet?

Konstruktivistiske tilnærminger til empirisk forskning har ført til kritikk av validitet og reliabilitet som kvalitetskriterier: "Dersom det ikke finnes noen virkelighet "der ute" som man kan enes om, er det heller ikke mulig å oppnå direkte kunnskap om den. Det samme gjelder når språket ikke lenger anses for å kunne referere til en stabil ytre virkelighet, og når ulike personer kan avgi flerfoldige konstruksjoner av virkeligheten<sup>5</sup>." (Ryen 2002:176-177) Validitet og reliabilitet bygger på en naturvitenskapelig tenkemåte, men er vanskelig å bruke i en kvalitativ forskningstradisjon (Dalen 2004:102). Ifølge Dalen (2004:102-103) har det innen etnografi, sosialantropologi og psykologi vært en oppfatning om at forskerens nærhet til feltet og informantene i seg selv er en garanti for gyldighet og troverdighet, og at det derfor ikke er nødvendig å gå inn på sånne spørsmål. Dette omtales som "økologisk validitet". Ut fra dette synet vil denne undersøkelsen oppnå en høy grad av validitet nettopp fordi jeg er en del av fenomenet det forskes på. Men å ta dette for gitt er ikke en spesielt vitenskapelig måte å jobbe på, og Dalen mener kvalitativ forskning må problematisere spørsmål om validitet og reliabilitet, men "på en annen måte" enn i naturvitenskapelig forskning (Dalen 2004:103).

Dalen (2004) ser på validitet i forhold til forskerrollen, forskningsopplegget, datamaterialet, tolkninger og analytiske tilnærminger. Forskeren må tydeliggjøre sin egen rolle og tilknytning til fenomenet som studeres, slik at leseren får mulighet til å gjøre seg opp en mening om hvordan disse forhold kan ha påvirket studien. I forbindelse med forskningsopplegget vil beskrivelse av utvalget være viktig for å vurdere i hvor stor grad studien kan generaliseres til også å gjelde andre grupper.

Reliabilitet har kommet i skyggen av spørsmålet om validitet i litteraturen om kvalitativ forskning; "Dette skyldes at reliabilitet av mange oppfattes som et lite egnet begrep innenfor kvalitativ forskning. Reliabilitet i kvantitative studier forutsetter at fremgangsmåten ved innsamling og analyse av data skal kunne etterprøves nøyaktig av andre forskere. I en kvalitativ studie blir det vanskelig å stille et slikt krav" (Dalen

---

<sup>5</sup> For å komplisere ytterligere åpner Swidlers syn på aktørens bruk av kultur ikke bare for at forskjellige aktører har forskjellige konstruksjoner av virkeligheten, men at en og samme aktør i ulike sammenhenger kan ha forskjellige konstruksjoner. Dette kommer jeg tilbake til i kapittel 2 og 9.

2004:103). Videre skriver hun at en måte å nærme seg reliabilitet er å gi en nøyaktig gjengivelse av forskningsprosessen, som omfatter "forhold ved forskeren, informantene og intervjusituasjonen samt beskrivelse av hvilke analytiske metoder som er anvendt under bearbeidingen av datamaterialet." (Dalen 2004:103). Det er nettopp denne beskrivelsen som er forsøkt gjort i dette kapittelet om metode, og ved å inkludere intervjuguiden (vedlegg 3).

### 3.5 Sammenligning med lignende studie

En kulturundersøkelse fra 2007 har møtt sterk kritikk. Er kritikken som har kommet mot prosjektet "Kunnskap og kultur i den øvre middelklassen i Norge" også relevant for min undersøkelse? Sammenligningen baserer seg på artikkelen *Den «legitime kulturens» moralske forankring* av Ove Skarpenes (2007), og kritikken som fulgte. Skarpenes ble tildelt Universitetsforlagets Tidsskriftspris for artikkelen, og forskningsprosjektet er finansiert av Norges Forskningsråd.

Det er klare likheter mellom undersøkelsene både når det gjelder utvalg, tema, metode, teori og funn. Informantene til min undersøkelse kan oppfattes som representanter fra øvre middelklasse, fordi de har relativt høy utdanning og de befatter seg med en type kultur (kunst) som vanligvis regnes som høy- eller finkultur. En stor del av informantene har utdanning på masternivå eller høyere, som er Skarpenes' definisjon på øvre middelklasse. I begge undersøkelsene har informantene fått spørsmål om sitt forhold til kultur, men i min undersøkelse har det dreid seg om én spesiell type kultur, nemlig kunst. Skarpenes et. al. har spurt om fritidsvaner og flere ulike typer kultur, men med spesielt fokus på litteratur. Begge undersøkelsene baserer seg på 1-3 timer lange intervjuer, men utvalget til Skarpenes' undersøkelse er plukket tilfeldig blant høyere utdannede fra Oslo, Kristiansand og Bergen.

Skarpenes er sterkt inspirert av Lamonts metodiske design, de har bedt informantene kritisere, definere begreper og trekke grenser, og de har sett på moralske aspekter. De bruker også i stor grad begreper fra Bourdieu. Min undersøkelse var også inspirert av Lamonts (1994), bl.a. ved at informantene fikk spørsmål om hva slags kunst de *ikke* likte. Men Swidlers teorier har spilt en større rolle, og jeg har ikke lagt spesielt vekt på det moralske aspektet. Å ikke bruke teori fra Bourdieu ville være det samme som å



fullstendig ignorere nesten all tidligere forskning på kultur, spesielt i Norge. Den mest påfallende likheten er at begge studiene tilsynelatende har snublet over samme fenomen, nemlig det Skarpenes kaller "folkelighet". (Mer om dette i kapittel 8.)

Skarpenes' artikkel er kritisert både av Kjetil Skogen et. al. (2008) i *Tidsskrift for samfunnsforskning*, og av Kjetil Rolness (2008) i en kommentar i *Dagbladet*. Rolness kritiserer undersøkelsen for på den ene siden å favne for bredt i utvalget. Han mener det er en svakhet at alle med høyere utdanning er havnet i samme kategori, uten at det skilles mellom fagbakgrunn. Samtidig mener han undersøkelsen har et for smalt kulturbegrep, fordi det bare er finkultur og spesielt litteratur som brukes for å sammenligne. Skogen et. al. (2008: 260-261) er også kritisk til kulturbegrepet, de mener Skarpenes burde lagt større vekt på områder som mote, interiør, ferievaner osv. De kritiserer også Skarpenes for å analysere sitt kvalitative forskningsmateriale på en kvantitativ måte, at han teller i stedet for å tolke.

Den kanskje kraftigste kritikken både Rolness og Skogen et. al. retter mot Skarpenes, er at informantenes fremstilling av seg selv godtas som sannhet, de blir ikke tolket eller problematisert av forskerne: "Bergens-sosiologene lider av samme naivitet som Ottar Hellevik og Norsk Monitor: Når middelklassefolk sier de ikke er opptatt av status, så er de ikke det. For de lyver jo ikke? Hva om vi intervjuet den økonomisk eliten? 'Vi er ikke opptatt av penger.' Dette er også et ærlig utsagn. Hadde vi da fått vite sannheten om rikinger?" (Rolness 2008).

Når det gjelder spørsmålet om utvalg har de to undersøkelsene helt forskjellige måter å finne informanter og avgrense forskningsfeltet. Intensjonen med min undersøkelse er ikke å undersøke en spesiell samfunnsklasse eller forholdet mellom ulike klasser, i stedet er undersøkelsen avgrenset til et spesielt miljø på et spesielt sted: kunstmiljøet i Tromsø. Skarpenes prøver å si noe om den øvre middelklassens forhold til kultur. Representantene for øvre middelklasse er hentet fra Oslo, Kristiansand og Bergen. Informantene har høyere utdanning (minimum hovedfagsnivå eller diplomer fra de vitenskapelige høgskolene) og variert fagbakgrunn (naturvitenskap, teknologi, samfunnsvitenskap, humaniora, helse, medisin og forvaltning) (Skarpenes 2007:534). Skarpenes fremhever at utvalget er sammenlignbart med andre undersøkelser av klasse, bl.a. fra USA og Frankrike (Skarpenes 2007:532). Rolness har helt klart et poeng når

han kritiserer Skarpenes et. al. for å skjære alle med utdannelse over mesternivå over en kam. To andre problemer som følger klassebegrepet, er 1) den hierarkiske inndelingen – klassene står i forhold til hverandre i et slags system, den ene klassen over den andre. Uansett hvor mange klasser man velger å dele opp i, bygger det på en dikotomisk logikk der det ene ytterpunktet – høy – settes opp mot det andre – lav. Det andre problemet henger sammen med det første, nemlig at 2) implisitt i klassebegrepet er et forsøk på en totalteori, en teori som skal omfatte hele samfunnet, ordne opp i kaoset og sette alle grupper i et slags logisk forhold til hverandre.

Hvor stor verdi man vil tillegge kritikken fra Rolness kommer kanskje an på hva man ønsker å få ut av forskningen, og hva slags generaliseringsnivå man vil legge seg på. Representanter for øvre middelklasse, som definert av Skarpenes et. al., har helt klart likhetstrekk, men om de er like og om de utgjør en klart definert sosial gruppe, er et definisjonsspørsmål. Skarpenes studerer en samfunnsklasse, og i forlengelse av dette, samfunnet, fordi han ser øvre middelklasse som en del av en organisert helhet. Når han er ute etter de store linjene kan han tolerere at det er en viss ulikhet innad i gruppen.

Skarpenes & Sakslind svarte på kritikken fra Skogen et. al. ved å minne om at flere av punktene de kritiseres for ble diskutert i den opprinnelige artikkelen. De forsvarer bruken av et "smalt" kulturbegrep med at dette er vanlig i kultursosiologiske undersøkelser, og at Bourdieu også la spesielt vekt på litteraturen (Skarpenes & Sakslind 2008:266). De mener at datamaterialet både må telles og tolkes, og er uenige med Skogen et. al i at de er naive eller for lite mistenksomme ovenfor informantenes utsagn. "Tolkning i dette perspektivet blir fort reduksjonistisk, siden det innebærer at informantenes utsagn skal avsløres som strategiske eller som varianter av falsk bevissthet. Informanters utsagn blir i denne 'analysen' lite annet enn et alibi for en allerede eksisterende sosiologisk teori. Det eneste som vokser med denne tilnærmingen er teorien, ikke innsikten i samfunnet. Teorien er blitt immun overfor empirien, og tolkningene er blitt forutsigbare." (Skarpenes & Sakslind 2008:268). Diskusjonen om tolkning av informantenes utsagn og selvrepresentasjon er viktig fordi det rører ved selve verdien av intervjuet som datamateriale. Hvis man ikke kan stole på informantene, betyr det i ytterste konsekvens at intervjuet som metode ikke kan brukes i forskning. Dette er både fordi intervjuer ikke kan oppfattes som sikre kilder, kun løgner, og fordi en slik tilnærming, som Skarpenes og Sakslind poengterer, bare vil bekrefte forskerens

forutgående antakelser.

Min undersøkelse har samme problem som undersøkelsen til Skarpenes et. al – at den stort sett baserer seg på intervjuer. Nå er det vanlig i samfunnsvitenskapene å godta intervjuet som kilde til data, selv med alle feilkildene knyttet til forskerens rolle som fortolker og informantens selvrepresentasjon. Hvis man forutsetter at intervjuet er en reell kilde til kunnskap, er spørsmålet kanskje hvilken kunnskap man kan trekke ut fra materialet. Skarpenes et. al kan kritiseres for å trekke konklusjonene sine for langt, og for å prøve å si noe om en veldig stor gruppe mennesker, ut fra et ganske lite, og kanskje sprikende, utvalg. Dette er forskjellig fra min undersøkelse, hvor jeg har et lite men veldig samlet utvalg av informanter, og hvor målet er å finne ut noe om denne gruppen, på dette stedet, og deres forhold til akkurat denne typen kultur. Ved å undersøke hvilke tanker kunstnere, fagansatte ved kunstinstitusjoner og kunststudenter har om kunst, og deres opplevelse av å jobbe med kunst i Tromsø gjennom intervjuer får jeg informantens *opplevelse* av kunstmiljøet i Tromsø.



## 4.0 TROMSØ – SENTRUM *og* PERIFERI

På og rundt Tromsøya, vel 2000 kilometer fra Nordpolen<sup>6</sup>, bor 64 492 tromsøværing (50 000 i sentrum). Byen er ganske liten, men selvtilliten er stor. Tromsø er "hovedstaden i Nord-Norge", "Porten til Ishavet" og "Nordens Paris". Det franskklingende kjælenavnet fikk byen allerede for 100 år siden, da besøkende lot seg forbause over å finne "kultur, åndsliv og årets mote så langt mot nord"<sup>7</sup>. Tromsø er en universitetsby med vel 10 000 studenter som setter stort preg på byen, og spesielt gjelder dette uteliv og kultur. Tromsø, eller Romsa som byen heter på nordsamisk, er også en urfolksby. Her har det bodd både samer og nordmenn i flere tusen år.

Hvis Tromsø skulle hatt et motto, ville det kanskje vært noe sånt som "klart det går an" eller "liten tue kan velte tungt lass". Ambisjonene er store, noe arbeidet som de siste fire årene er lagt ned i søknad om vinter-OL 2018 vitner om. Byen er fortsatt stolt over Mandelakonserten og utnevnelsen til verdens første 46664 ambassadørby<sup>8</sup> i 2005. Mange i Tromsø vil gjerne ha en ny anledning til å invitere verden på besøk.

Samtidig som Tromsø er et sentrum i nordområdene, er byen også perifer i nasjonal, og internasjonal sammenheng. Dette gjelder ikke minst innen kunstverdenen. I sin undersøkelse av Nord-Norges plass i den norske kunsthistorien konkluderer Eli Høydalsnes at "...Nord-Norge er i *meget liten grad* omtalt i den norske kunsthistorielitteraturen som skildrer de siste 150-200 år. Kunsthistoriske forestillinger om Nord-Norge, og om et nordnorsk kunst- og kulturliv på 1800- og 1900-tallet er langt på vei *fraværende*." (Høydalsnes 2003:21).

I *Orientalismen* (2001(1972)) skriver Edward W. Said om hvordan Vesten har definert seg selv gjennom konstruksjonen av Orienten, eller "de andre". Orientaleren er emosjonell, primitiv og statisk. Orienten representerer kaos. I motsetning til dette er Vesten rasjonell, utviklet, dynamisk, og den vestlige verden er preget av orden. Høydalsnes viser til et lignende fenomen for å forklare Nord-Norges "fraværende"

---

<sup>6</sup> Kilde: Destinasjon Tromsø, <http://www.destinasjontromso.no/index.html> (07.11.08 kl. 16.43)

<sup>7</sup> Kilde: Destinasjon Tromsø, [http://www.destinasjontromso.no/nyttig\\_info.html](http://www.destinasjontromso.no/nyttig_info.html) (07.11.08 kl. 16.45)

<sup>8</sup> Kilde: Tromsø Kommune, <http://www.tromso.kommune.no/?id=3349> (07.11.08 kl. 16.45)

posisjon innen norsk kunsthistorie. Hun mener det er "en glidning" eller "et skifte i perspektiv" i omtalen av kunstnere fra 1870-1880, i forhold til kunstnere som virker før denne perioden. Før ca. 1880 omtales hele Norge som en provins, kunstmiljøet er snevert og perifert i forhold til den internasjonale kunsten, dvs. tysk og fransk kunst. Etter 1880 får vi "gullaldergenerasjonen i norsk maleri", og "Lysakerkretsen", som altså laget "internasjonal", "nasjonal" og "stor" kunst. Det var flere ting som skjedde samtidig, norske kunstnere skolert i Tyskland og Frankrike vendte hjem og begynte å male motiver fra Norge, gjerne norsk natur og bondemotiver. Dette ble en del av det kulturelle nasjonsbyggingsprosjektet. Kunsten ble også i økende grad institusjonalisert. Høydalsnes mener den "internasjonale" kunsten, dvs. god kunst, fortsatt settes i forhold til en provinsial, retardert kunst: "Forestillingen om et sentrum synes å betinge provinser eller periferier – et tillegg å se sin storhet i forhold til. (...) Sentrums kunst omfatter nå *både* internasjonal og nasjonal kunst, og dette får (...) følger. Forestillingene om periferien forrykkes: Det oppstår en tydeligere rangering *innen* det norske kunstmiljøet, en normerende inndeling i sjikt, som langt på vei synes å være institusjonsbetinget (...)." (Høydalsnes 2003:22-23). Nord-Norge skilles ut som en periferi i periferien. I en kronikk i Dagbladet (2003, gjengitt i Hansen 2005:13) hevdet også Bente Aasjord at mens Nord-Norge før ble definert fra Oslo, så har sentrum-periferi-aksen flyttet seg, sånn at det nå er regionale senter i Nord-Norge som definerer "det nordnorske".

Hvordan forholder så Nord-Norge, og da spesielt kunstmiljøet i Nord-Norge, seg til sin plass i periferien? I tillegg til å forsøke å være mest mulig lik sentrum kan man se to klare strategier: 1) å fremheve sin annerledeshet, og 2) å forsøke å flytte sentrum-periferi-aksen på nytt. Et sted hvor dette vises veldig tydelig, er i profilen til Tromsø Kunstakademi<sup>9</sup>.

I profilen legges det vekt på at Tromsø er "Porten til Ishavet" og at "naturen er kontrastfylt og spektakulær". Hvorfor har lokale fjellformasjoner relevans for Kunstakademiet i Tromsø, og hvorfor profilerer ikke Kunstakademiet i Oslo seg som "idyllisk lokalisert innerst i Oslofjorden"? Gerardo Mosquera (2004(1992)) mener det er en "tørst for det eksotiske" innen den etablerte kunstverdenen, og at kunstnere fra periferien kan få anerkjennelse innen det etablerte kunstsentrum ved å være eksotisk, annerledes og spesiell, dvs. spille på forventningene knyttet til "de andre". Han viser til

---

<sup>9</sup> Kilde: Hitos.no, <http://www.hitos.no/afk/kunstakademiet/profil/> (07.11.08 kl. 16:48)

hvordan latinamerikanske malere som passer inn i den stereotypiske oppfatningen av det "latinamerikanske", oppnår høyere pris på kunstauksjoner, enn kunstnere som bryter forventningene (2004(1992):20-22). Kunstakademiets betoning av den særegne nordnorske naturen kan rett og slett være god markedsføring. Men Mosquera advarer mot denne strategien: "The struggle against Eurocentrism should not burden art with a myth of authenticity which, paradoxally, may add to the discrimination that Third World visual art suffers in the international circuits." Resultatet av å innta den rollen som er knyttet til utkantkunst er at sentrums stereotype oppfatninger bekreftes, og at kunsten "fryses". Nordnorske kunstnere stilles ovenfor et slags krav om å *være* nordnorske, om å hele tiden vise sin identitet. Dette er ikke et krav som stilles til kunstnere fra sentrum, som oppfattes som nøytrale. Hvis det er de nordnorske fjellene som skal gjøre kunsten ved Tromsø Kunstakademi "bra", så er det fra starten av lagt noen føringer, noen forventninger som må fylles, som studentene ved KHiO slipper å forholde seg til. Istedet mener Mosquera at "what should be done is to make traditions work within the new epoch. The problem is not preserving them, but vigorously adapting them. (...) If we have to fight relentlessly against colonisation, which castrates much contemporary art from the Third World, we should not do so through nostalgia for the mask and the pyramid". Mosquera skriver om den tredje verdens kunst, spesielt Sør-Amerika, i møte med den samtidige kunstscenen, som han beskriver som et "very centralised system of *apartheid*" (2004(1992):22). Beskrivelsen kan likevel, om enn kanskje med en litt mildere ordlyd, også brukes for å kaste lys over forholdet mellom perifer og sentral kunst i Norge.

Samtidig som Tromsø er "spesiell", fremheves det også i Kunstakademiets profil at Tromsø er "et naturlig midtpunkt i de cirkumpolare områder" og at "Kunstakademiet skal være et innovativt senter for samtidskunst". Her bruker de den andre strategien for å hevde seg i en perifer posisjon, nemlig ved å selv kreve status som sentrum. Vi ser at de to strategiene, selv om de virker noe selvmotsigende, gjerne brukes samtidig. Et eksempel på kombinasjonen av de to strategiene: "Kunstneren Anne Katrine Dolven stilte spørsmålet om hvordan det som i kunstens verden er periferi, kunne bli sentrum ved å ta utgangspunkt i de spesifikke særtrekkene som kjennetegner stedet selv, i dette tilfelle Nordland med sin spredte bosetting og dramatiske natur" (Fra Skulturlandskap Nordland, Oslo 1999 s. 145-146, gjengitt i Hansen 2005:65). Periferien skal gjennom å dyrke sin egen annerledeshet *bli* det nye sentrum.

Så hva er da den nye periferien? I forhold til forflyttingen av definisjonsmakt fra Oslo til regionale senter bemerker Aasjord at "sett i et historisk perspektiv kan en da spørre om definisjonsproblematikken bunner i avstander og geografiske forhold, eller om den springer ut av spenningen mellom en akademisk elite og folket, mellom de "lærde" og den såkalte menige mann og kvinne" (Hansen 2005:13). Dette er også et viktig poeng for Said. Vesten er ikke mer *geografisk* sentral i forhold til Orienten, selv om det kan se slik ut når man studerer kart. På samme måte er ikke Tromsø et "naturlig midtpunkt i de cirkumpolare områder" geografisk sett. Det det handler om er ujevne maktforhold. Så lenge man tenker i motsetningspar vil et sentrum bare være mulig så lenge noe annet er perifert, Tromsø kan bare være et sentrum på bekostning av distriktene. I Tromsø legges det ofte vekt på "profesjonalitet"; akademiet skal utdanne "profesjonelle kunstnere"; Kysten skal tilby atelierer til "profesjonelle kunstnere". Dette er også uttrykk for en sentrum–periferi-logikk der sentrum er profesjonell, mens periferien består av hobbymalere og amatører.

## 4.1 Kunstinstitusjonene

Nordnorsk kunstmuseum ble stiftet 1 november 1985, elleve år etter at Nordnorsk Kulturråd først tok initiativ til å utrede muligheten. For å bygge en nordnorsk profil har man forsøkt å velge verker med nordnorske motiver, eller verk av kunstnere som er bosatt eller oppvokst i landsdelen (Haverkamp 1991:41-46). I starten holdt museet til i samme bygg som Tromsø Kunstforening, men i 2002 åpnet de dørene for publikum i eget bygg, midt i byen. I starten ble museet kritisert for å være "en filial av Nasjonalmuseet", men denne kritikken har stilnet etter hvert som museet har hatt tid til å bygge opp en samling med nordnorske verk (Aaserud 2006:75-84). Museet er en selvstendig stiftelse finansiert over statsbudsjettet, og den største kunstinstitusjonen i Tromsø. Av kunsttilbudene i byen er det også den institusjonen som i størst grad gir inntrykk av "finkultur". På åpningene er oppmøtet stort, en egen butler går rundt med vin og det er forventet at man kommer rimelig pent antrukket. Selv har jeg fått tilsnakk av vakten for å sitte på gulvet. Sånt passer seg ikke her!

Tromsø Kunstforening har vært i sammenhengende drift siden 1927, og er derfor en av landets eldste. Siden 1981 har foreningen holdt til i Tromsø Museums gamle lokaler, et staselig hus i utkanten av sentrum, med utstillingslokaler i to etasjer og en liten kafé i førsteetasjen. Deler av Kunstsolen, som er en del av kommunens kulturskoletilbud,



holder også til her. Selv om Kunstforeninga har en lang historie, virker huset slett ikke gammeldags eller stivt. Klientellet oppleves som noe yngre enn på Kunstmuseet, noe som trolig henger sammen med at foreninga har vært veldig åpen for å slippe til lokale kunstnere. Blant annet fikk Kunstakademistudentene hele huset til rådighet da de arrangerte *Hjemme alene* i vår. I noen tilfeller, bl.a. under *Hjemme alene*, har det blitt arrangert konserter med lokale og tilreisende band, og med alkoholserving. Selv om Kunstforeninga er åpen for lokale aktører, er hovedaktiviteten mer tradisjonelle utstillinger, med verk av anerkjente kunstnere og vernissasje med hvitvin. Huset favner derfor bredt, og ser ut til å appellere både til den harde kjernen av kunstmiljøet, til unge kunstnere og kulturinteresserte studenter.

Kysten fylkeskultursenter ble etablert i 1994 for å "tilfredsstille behovet for atelier for kunstnerne i Troms."<sup>10</sup> Her kan profesjonelle kunstnere (med høyere kunstutdannelse) søke om å leie lokale. I 2007 var det 37 registrerte leietakere. Kysten er den av de fire kunstinstitusjonene som holder til lengst unna byen, i det som pleide å være det gamle Kysthospitalet. Selv om det er et ganske stort bygg ligger det litt tilbaketrukket fra veien og er lett å overse hvis man kjører forbi. Enkelte har hevdet at bygningens mørke historie fortsatt henger igjen, og at huset vekker assosiasjoner til tæring og lidelse. Kysten har i liten grad henvendt seg til publikum, og bortsett fra muligheten for å leie gjesteatelieret er det ikke så lett å finne opplysninger om at det går an å leie atelier, og hvordan man i tilfelle skulle kunne søke om dette. I den siste tiden har det vært flere utstillinger og arrangementer for publikum, huset synes å være i endring. Kysten har uansett alltid vært viktig for de kunstnerne som har sin arbeidsplass der, og bygget huser også keramikkverksted for kunstsolen.

Tromsø Kunstakademi åpnet dørene høsten 2007, og er landets fjerde kunstakademi. Når denne oppgaven skrives er det to kull ved akademiet, til sammen 24 studenter, og de har allerede gjort seg bemerket innen kunstmiljøet i Tromsø. At et relativt stort antall unge, motiverte kunstnere plutselig flytter inn har gitt ny optimisme, også til de som har jobbet med kunst i byen fra før. Det er store forventninger knyttet til studentene, og til ringvirkningene kunstakademiet skal ha for byen.

---

<sup>10</sup> Kilde: Troms fylkeskommune, <http://www.troms-f.kommune.no/default.aspx?subcat=635&art=3799> (07.11.08 kl. 16:52)

Galleri Krane (Krane galleri og rammeverksted AS) holder til i Strandgata i Tromsø sentrum, ikke så langt unna Kunstmuseet. Butikken ble etablert av glassmester L. Krane i 1908 (100 år i år!), den gang som innramningsverksted med speilfabrikk og glassliperi. Etter hvert er glassmester-aktiviteten flyttet til andre lokaler, og virksomheten har fokusert mer og mer på kunst og innramming. Ut mot gaten er de store utstillingsvinduene fylt med gjenstander av glass, metall og keramikk. Veggene er dekket av malerier, tegninger og forskjellige trykk. Lokalet er lyst, med hvite vegger og hyller i glass, men virker noe overfylt i forhold til byens andre visningssteder for kunst. I tillegg til innramming og utsalg av kunst og kunsthåndverk arrangerer Krane også utstillinger, og de er ”stolte over å være størst i landsdelen på kunst og innramming”<sup>11</sup>. Krane er godt kjent blant informantene, og kommer ofte opp som et tema i intervjuene, selv om butikken ikke er inkludert i undersøkelsen på samme måte som de fire store kunstinstitusjonene i byen. I tillegg til Galleri Brevik og Glasshytta Blåst er dette det eneste utsalgsstedet for kunst og kunsthåndverk i Tromsø.

Andre institusjoner, organisasjoner eller miljøer som holder på med kunst i større eller mindre grad, men som jeg har valgt å ikke direkte inkludere i undersøkelsen er: Kunstfagene ved Universitetet og Høgskolen, SKINN – Samorganisasjonen for kunstformidling i Nord-Norge, Nordnorsk Kunstnersenter (holder til i Svolvær), Perspektivet Museum, Tromsø Museum, Ungdomshuset Tvibit, og Galleri Breivik. Ellers er det Random Gallery som har tilknytning til Tvibit, og Blåst, et glassverksted som selger lokalprodusert glass. Det vises også kunst på enkelte utesteder i byen, her er det Café Circa, G, og Verdensteateret som utmerker seg. Det er to maleklubber: Tinten Tromsø maleklubb og Aurora Maleklubb. Det er også flere husflidlag.

## 4.2 Politiske visjoner

En gjennomgang av kommuneplanen 2007-2018<sup>12</sup> og kommunedelplanen for kultur 2007-2010<sup>13</sup> gir et inntrykk av de politiske visjonene for kunstmiljøet i Tromsø. Den overordnede strategien er at "Tromsø skal styrkes som mulighetenes by, møteplass og senter for kunst og kultur i nordområdene gjennom satsing på vekst og utvikling av

---

<sup>11</sup> Kilde: Krane.com, <http://www.krane.com/galleriet/omKrane.html> (07.11.08 kl. 17.05)

<sup>12</sup> Vedtatt 19. juni 2007

<sup>13</sup> Vedtatt 29. august 2007

profesjonell kunst og kultur." (Kommuneplanen 2007:31). I kommuneplanen legges det vekt på kultur både som en "næring i vekst", og at den er en viktig del av "den demokratiske og mellommenneskelige utviklingen i nordområdene." Kultur er altså både økonomi og velferd, og det at kulturen er en "sterkt voksende del av byens virksomhet" gjør Tromsø "attraktiv som by," spesielt for unge mennesker. (Kommuneplanen 2007:31). Som i Kunstakademiets profil fremheves Tromsø som et "senter."

I dokumentene brukes begrepene "kultur" og "kunst" i en vid betydning, og inkluderer tema som frivillig arbeid, friluftsliv og oppvekstkår for barn og unge. Kulturdelplanen handler ikke bare om musikk, teater og billedkunst, men også om bygdehusene (2007:54), religiøse samfunn (2007:19) og mulighetene for å etablere snøskuterløype (2007:23). Byens film-, litteratur- eller musikkfestivaler omtales som "produsenter av kunst og kultur." Denne måten å bruke begreper på gjør det vanskelig å vite hvilke planer og visjoner som gjelder kunst i den smale betydningen av ordet, altså billed- eller samtidskunst, og hvilke som gjelder for kunst i vid betydning, altså film, teater eller musikkmiljøet. I kommunedelplanen for kultur nevnes billed- eller samtidskunst noen steder spesielt, andre steder ikke. I kommuneplanen brukes ingen av disse begrepene, kun "kunst". Dette har betydning fordi det gjør at utsagn som at det skal "satses på Tromsøs ulike kompetansesentre innen kunst- og kulturproduksjon (...)" (Kommunedelplan 2007:39) ikke nødvendigvis (og med stor sannsynlighet ikke) betyr at det er planer om å satse på *billed-* eller *samtidskunst*. Det er en inkluderende, men noe ullen, måte å bruke begreper på som skaper forvirring om hvilke planer kommunen egentlig har for billed- og samtidskunsten.

I kommuneplanen identifiseres fem satsningsområder: festivalene, kompetanse- og produksjonssentrene, Scener for kunst og kultur, Nordområdemuseet og polarhistorien, og samisk kunst og kultur. Det er først og fremst i forbindelse med satsningsområdet "Kompetanse- og produksjonssentrene" at kunst i betydningen billed- eller samtidskunst blir nevnt (Kommuneplan 2007:33):

*Kysten fylkeskultursenter har planer om å videreutvikle seg som produksjonsverksted og senter for profesjonelle kunstnere. Det nye Kunstakademiet vil sammen med et utviklet Fylkeskultursenter, Tromsø*

*kunstforening og Kunstskolen, utgjøre en viktig kraft i å utvikle Tromsøs visuelle kompetanse og muligheter innen kunstproduksjon. Også her ligger det næringspotensial. Visuelle uttrykk utgjør i dag en stadig voksende virksomhet knyttet til mange typer næringer innen gallerier, arkitektur, utsmykking, gjenbruk, film, kunsthåndverk, digitale bilder og medier m.m.*

Kunstakademiet nevnes også i forbindelse med Filmhuset Tvibit og resten av filmmiljøet i regionen (kommuneplan 2007:33):

*Videreutdanning innen film bør kunne realiseres i samarbeid med Universitetet og Høgskolen som en del av det kommende Kunstakademiet i Tromsø. Profilen til det nye Kunstakademiet ble vedtatt av Høgskolestyret i oktober 2006.*

I omtalen av satsningsområdet "Samisk kunst og kultur" nevnes ikke billed- eller samtidskunst, men kunsthåndverk (kommuneplan 2007:35):

*Samisk kunsthåndverk har på mange måter kommet langt i å utvikle seg som kulturnæring, og viser også stor evne til innovasjon og fornyelse både i kommersiell og kunstnerisk retning.*

Det er påfallende at Nordnorsk kunstmuseum overhodet ikke nevnes når både Kunstforeninga, Kysten og Kunstakademiet er med. Videre ser vi at kunsthåndverk kun nevnes i en bisetning eller i forbindelse med samisk kunst. Det presiseres at Kysten er for profesjonelle kunstnere. Hvor amatører og hobbykunstnere skal gjøre av seg, nevnes ikke. Faktisk kan man begynne å tvile på om det i det hele tatt fins et maleklubb-miljø i Tromsø, ut fra kommuneplanene.

Bortsett fra det sterke fokuset på profesjonalitet som gjennomsyrrer planene, og betoningen av Tromsø som et senter, er det vanskelig å se hvilke visjoner kommunen faktisk har for billed- og samtidskunsten. Det er mye oppramsing og oversikt over det som er, og mindre fokus på hva man konkret ønsker skal komme, og hvilke prioriteringer man ønsker å gjøre. Upresise begreper gjør det ekstra vanskelig å identifisere noen klare ambisjoner.

## 5.0 "ET ÅPENT ROM"

Når informantene blir spurt om hva de liker med kunst, legger de gjerne vekt på at kunst er "et åpent rom", at det er "andre regler". En kunstner (mann, 20-årene) liker

*At det er åpent. At det på en måte... Det stiller flere spørsmål enn det gir svar, i alle fall det jeg synes er bra kunst, personlig. Det er et åpent rom, på mange måter.*

En student (kvinne, 20-årene):

*Jeg liker at det er en helt annen måte å fortelle en historie på. At det har en mye større nysgjerrighet ved seg, og... at det ikke er regler. Selv om det er regler, så er det andre typer regler, de er mer diffuse.*

Ofte vektlegges det ikke-verbale aspektet ved kunsten, det at man kan si noe som ikke kan sies med ord, utforske et tema eller fortelle en historie på nye måter. En fagansatt (mann, 40-årene):

*Jeg er nok fascinert av hvordan bilder har evne til å kommuniser. Det kan høres banalt ut, men det er alltid noe sånt, akkurat fordi det er et sånt ikke-litterært, eller ikke-konvensjonelt språk som ligger i bilder, så er det alltid noe som er interessant med hvordan et bilde forteller en historie eller formidler en følelse.*

En student (kvinne, 20-årene) mener kunst kan være objektivt, ikke i kunstneres intensjoner men i betrakterens tolkninger:

IB: "Hva er det du liker med kunst?"

*At man kan si ting som man ikke kan si på så mange andre måter, med ord for eksempel. Det er så objektivt på en måte, kan tolkes på så forskjellige måter. Og så kan det være estetisk, det kan være pent å se på.*

IB: ”Objektivt, hva legger du i det?”

*At... Hva var det jeg sa? Jo, at det er opp til hver enkelt, eller alle kan hente sitt eget utbytte ut av kunst.*

IB: ”Det du sier er interessant, de fleste regner jo kunst for å være veldig subjektivt?”

*Ja, men én ting er hva kunstneren legger i det, hva han vil uttrykke. Men det er jo verket, alle vil jo alltid se det basert på egne erfaringer og egen bakgrunn.*

IB: ”Det var en fin tanke.”

*Jaja... [uklart] Jeg pleier aldri å skjønne hva de egentlig, hehe [uklart]. Men det er det jeg syns er ganske bra, og det jeg syns er litt dumt med folk som tror de må forstå kunst, for man kan ikke forstå det nødvendigvis, det som er intensjonen til kunstneren.*

Kunsten er flytende, åpen, udefinerbar. En av akademistudentene svarer kontant og uten å nøle, allerede før jeg er ferdig med å stille spørsmålet (kvinne, 20-årene):

IB: ”Tror du det er mulig å lage en definisjon på hva kunst...”

*Nei, for kunst er alltid i utvikling og kunst skal aldri bli definert!*

IB: ”Mhmm... okey. Det høres jo ut som en definisjon, som en oppskrift på en måte, du har jo en definisjon der egentlig...”

*[respondenten begynner å le] Hehe, åja sånn ja... ja... men... eh..*

På samme måte som kunsten er åpen, legger informantene også vekt på at de er åpne for at alt kan være kunst. De syns det er vanskeligere å snakke om det de ikke liker, enn det de liker. En kunstner (mann, 20-årene):

IB: ”Mhm. Er det noe type kunst du liker spesielt godt?”

*... jeg er glad, dette her blir veldig generelt, men jeg er glad i ting som... har mange plan. Ting som på en måte, samtidig som det er, det har et eller annet, en type visuelle karakterer som også gjør at det er interessant for, ja, barn. Det har veldig mange lag som gjør at veldig mange kan relatere seg til det, også en*

*kunsthistoriker. Det er, uten å si noe spesielt om sjanger egentlig, for det gjelder for alt, om det er en performance, om det er visuell kunst eller musikk eller... uansett.*

IB: "Hva er det du liker ved det, at det er tilgjengelig eller?"

*eh... Det er igjen denne åpenheten. At det er veldig åpent for fortolkning. At du kan, du kan forholde deg til det på mange måter, du kan komme tilbake og se noe annet i det. Det er. Også er jeg veldig glad i ting som tør å ta i bruk et litt lekent uttrykk, at man tør å tulle med ting. Ikke at man egentlig skal være så provokativ eller grensesprengende.*

IB: "Er det noe type kunst du ikke liker så godt?"

*... .. Det er mye vanskeligere å svare på, er det noe jeg spesifikt ikke liker.. Det er mange enkeltverk jeg liker eller ikke liker, men om det er noen gjennomgående tråd der, det tror jeg ikke det er. Det er ikke sånn at, nei, det er det ikke.*

IB: "Men hva er det, hvis du skal tenke på ett av de verkene du ikke liker, hva er det du ikke liker ved dem?"

*... Nei, altså helt sånn personlig så går det ofte på at de ofte er... Nå har jeg liksom jobbet en del som guide, og da merker jeg godt om det er noen verk jeg ikke liker, for det er også noe som går på å formidle det. Det er verk som det er vanskelig å kunne prate og dra noe ut, eller sette det i en større sammenheng. Det går på sånne ting. At de rett og slett kan oppfattes som utilgjengelig for andre enn muligens kunstneren selv. (...) Men det igjen er jo en veldig personlig sak, at du ikke har noen referanser som samsvarer med det kunstneren har tenkt eller gjort. Eller lagt til grunn eller et eller annet.*

## **5.1 Grenseløs frihet?**

Det har vært et krav om ubegrenset frihet knyttet til kunstnerrollen siden romantikken.

"Post-revolutionary romanticism reflects a new interpretation of the idea of artistic freedom. This freedom is no longer a privilege of the genius, but the birthright of every artist and every gifted individual. [...] All individual expression is unique, irreplaceable and bears its own laws and standards within itself. [...] The whole of modern art is to a

certain degree the result of this romantic fight for freedom. [...] The emancipation of the individual, the exclusion of all extraneous authority, a reckless disregard for all barriers and prohibitions, is and remains the vital principle of modern arts." (Hauser 1962/77c:143-144, i Mangset 2004:49).

Kravet om ubegrenset frihet kommer veldig tydelig frem i spørsmålet om kunstnerens etiske ansvar. I dagens samfunn har en hel rekke yrkesgrupper har etiske retningslinjer, det gjelder bl.a. sykepleiere, advokater, journalister og forskere. I desember 2006 hadde Klassekampen en artikkelserie om kunst og etikk, etter en omstridt kunstanmeldelse av Liv Bugges videoverk "Canary Creeper", skrevet av Nora Ceciliedatter Nerdrum. Bugge har bedt barn fra den norske skolen i Arguineguin på Canariøyene om å tegne sine forestillinger om paradiset. "Tegningene ble senere kastet i havet som flaskepost til de som sitter i båtene på vei mot det spanske øyrike – drevet av forventningene om et lykkeligere liv. Det paradoksale er at et stort antall flyktninger dør av dehydrering før de når land. Flaskenes opprinnelige innhold kunne, i motsetning til barnetegningene, reddet flere av dem" (Nerdrum 2006). Nerdrum mener det er problematisk at kunstneren inkluderer bl.a. barn i kunstverket, og stiller spørsmål ved om deltakerne har vært klar over hva de deltok i. Hun refererer også til et tidligere verk av Bugge, også det en video, der hun har illegal innvandring som tema. I dette tilfellet har kunstneren rekrutterer en ung mauretaner til å stå modell for en skulptur. I verket vises scener der hun via tolk stiller spørsmål om mannens bakgrunn, kryssklippet med bilder av mannen hvor han står naken på alle fire, mens tre andre menn dekker han med gips. Nerdrum mener at "Fra et forskningsetisk perspektiv er filmen utilbørlig. Avtalen med mauretaneren er uklar; er han innforstått med hva han begir seg ut på? Ville han samtykket dersom han visste det? Bugge bryter dessuten med allment aksepterte verdisyn: kan krenkelsen av et annet menneskes rettigheter rettferdiggjøres i kunstens navn, og er kunstneren unntatt alminnelige, moralske hensyn?" (Nerdrum 2006).

Debatten om forholdet mellom kunst og etikk gikk både i Klassekampen og på internett. I en debattråd på kunstkritikk.no skriver en av debattantene: "Etter min mening gjør Klassekampen her nettopp det Liv Bugge forsøker å unngå; de viser et fordømmende moralsk vokterskap der dialog og empati behøves aller mest. Dette vokterskapet gir seg blant annet utslag i kravet om at Bugge burde ha dreves selvsensur gjennom "vær varsom regler" på linje med journalistiske prinsipper. Rent bortsett fra at jeg overhodet



ikke ser påståtte overgrep i disse arbeidene, ville det være et svært farlig prinsipp hvis det er levende kunst vi ønsker oss i fremtiden.”<sup>14</sup> Dette var også holdningen hos mine informanter.<sup>15</sup> De var sterkt kritiske til alt som kunne minne om regler eller sensur, og som kunne legge hemninger eller bånd på kunsten. Dette inkluderte også selvsensur og selvpålagte etiske retningslinjer. Kunstnere har ikke et spesielt etisk ansvar ut over det andre borgere har. Kunsten og det skapende mennesket er, og må være, fri. Denne frie kunsten er så viktig for et samfunn, at den må settes høyere enn den potensielle faren for etiske overtramp.

Mangset mener kravet om ubegrenset frihet er en versjon av den karismatiske kunstnerrollen, bohemen, og at denne friheten også ofte har inkludert personlig frihet fra samfunnets konvensjoner (Mangset 2004:49). ”At an extreme, the romantic myth of the artist suggest that people with such gifts cannot be subjected to the constraints imposed on other members of society; we must allow them to violate rules of decorum, propriety, and common sense everyone else must follow or risk being punished. The myth suggests that in return society receives work of unique character and invaluable quality.” (Becker 1982;14) I intervjuene tar informantene ofte avstand fra den stereotype oppfattelsen av kunstneren som et geni eller en bohem. Men ideen om den karismatiske kunstneren henger fortsatt igjen i dette kravet om absolutt frihet, også fra etiske normer.

Etiske spørsmål *er* normative, selv menneskerettighetene er ikke universelle.

Etikkspørsmålet i kunsten knyttes ofte opp til det gamle kunstsynet der kunsten har hatt en rolle som moralsk oppbyggende. Ofte blir det et spørsmål om sex, vold, religion og nakenhet. Kunstnerne forbeholder seg retten til å provosere, til å støte, irritere og forarge. De ønsker ikke et ”moralsk vokterskap.” Men det bør diskuteres om det ikke går et skille mellom provokativ kunst og krenkelser av andre menneskers verdighet og grunnleggende rettigheter. Moderne kunstnere som jobber med dokumentarisk og interaktiv kunst griper inn i andre menneskers liv på en helt annen måte en et maleri gjør. Nettopp fordi kunsten ofte problematiserer og kritiserer andre aktørers maktovertramp, bør kunstnere også reflektere over sin egen rolle.

---

<sup>14</sup> Kilde: kunstkritikk.no, [http://www.kunstkritikk.no/article/11566\\_kunstneren-som-overgriper](http://www.kunstkritikk.no/article/11566_kunstneren-som-overgriper) (13.11.08 kl. 22:01)

<sup>15</sup> Ikke alle av informantene ble spurt om etikk og kunst.

## 5.2 Eksklusiv og/eller ekskluderende

Samtidig som informantene ser på det udefinerbare og åpne med kunsten, er det flere som gir uttrykk for at de kan føle seg ukomfortable når de ikke forstår kunstnerens intensjoner eller referanser. En av akademistudentene liker ikke kunst som får henne til å føle seg dum fordi hun ikke forstår, men har heller ikke sansen for overtydelig kunst (kvinne, 20-årene):

IB: ”Er det en type kunst du ikke liker så godt? ... [informanten nøler] ...Som er kjedelig for eksempel...?”

*... Jeg er sånn som ikke liker kunst... Jeg liker ikke å føle meg dum. Jeg liker å forstå. Så jeg kan også føle meg ekskludert fra kunst. Jeg kan få den følelsen av at dette burde jeg faktisk kanskje forstå, og så gir det meg ingenting... Jeg liker at det gir meg noe. Og kanskje [liker hun ikke kunsten så godt] hvis ting er overforklart, hvis det ikke er rom til selv å reflektere. Hvis ting bare er sånn veldig ... Hva skal jeg si... ... Hvis det bare er masse følelser fra kunstnerens side og du ikke selv kan lese deg inn i det, eller lese andre ting i det.*

Man kunne tenke seg at yngre, mer uerfarne kunstnere og kunststudenter har lettere for å føle seg ekskludert, men en av de fagansatte, en kvinne i 40-årene, har samme erfaring. Hun mener kunsten fortsatt knyttes til eliten, og at ekskluderingen skjer veldig bevisst:

IB: ”Hvilket bilde tror du folk flest har av kunst?”

*Ja, jeg tror man opplever det som veldig elitært.*

IB: ”Elitært?”

*Ja, og litt sånn akademisk. Og at det... det er noe som filtreres tilgang til. (...)*

IB: ”Syns du kunst skal være tilgjengelig for alle?”

*... "skal". Jeg vet ikke. Der må vi skille på det syns jeg. Jeg syns for eksempel at, for å ta Skandinavia da, offentlig støttet kunst, den skal være tilgjengelig for alle. Selvfølgelig. Men kunstnerinitierte, litt sånn... som er ofte litt sånn undersøkende prosjekter, det behøver ikke være sånn... nei... nei, man kan vel*

*jobbe separatistisk også hvis man har lyst til det.*

IB: ”Syns du det er et problem med intern, selvrefererende kunst der terskelen for å forstå er ganske høy?”

*Problemet er ikke kunsten, men det er apparatet rundt. Dette blir kanskje litt Bourdieu'sk, men problemet er apparatet rundt som gjør det vanskeligere enn det egentlig er. Og der er vel det som er provoserende. At man får angst, jeg får også angst når jeg går inn i noen kommersielle gallerier. Det er gjort så eksklusivt at man kjenner seg ekskludert. Man merker at man kanskje lukter svette eller noe. Og det er jo meningen. Det er jo tenkt ut at det skal være sånn. Eller samfunnsmessig med vanvittig svære, vanskelige bygninger. Sånn at du skal føle deg veldig ydmyk. Det er bevisst.*

IB: ”Tror du kunst bevisst går inn for å ekskludere noen?”

*Ja, visse kunstnere gjør det.*

Informantene mener at "Akkurat som kirka skal være for alle, så skal kunst være for alle." Flere nevner Bourdieu, og de som kjenner til Bourdieus teorier om at overklassen bruker bl.a. kunst for å distansere seg fra lavere klasser, føler at dette er moralsk galt. Samtidig kan refererende kunst også være "gøy for de som forstår det." Kunst som ekskluderer de som ikke forstår, de som ikke kjenner referansene, virker også inkluderende for de som faktisk forstår den. En ung akademistudent (kvinne, 20-årene) som meget bestemt mener at kunst skal være for alle, tror ikke det er sånn i virkeligheten, og er usikker på om folk bare ikke er interessert i kunst, eller om de ikke føler seg velkommen:

*Jeg tror det er mange som velger det vekk selv. Eller aldri har følt seg, aldri har følt at de har blitt invitert eller at de har rett på innpass, eller de vet ikke, føler ikke de vet etiketten eller noe. Mangler kodene. (...)*

En annen student svarer nesten før spørsmålet er stilt (kvinne, 20-årene):

IB: ”Er det viktig at kunst kommer ut til folk?”

*Ja! Ja, jeg syns det er viktig at kunsten kommer ut til folk. Jeg syns det er litt*

*fåfengt hvis man bare skal være en hemmelig klubb [ler]*

IB: ”Er det ikke koselig å være en hemmelig klubb?”

*Neeeee, jeg synes det er... eh... jeg synes det er ofte bra med sånn kunst som lages for kunstnerne del også, og som man må ha lest litt teori for å ha utbytte av. Det handler om å ikke gå på akkord med seg selv for å lage kunst som alle skal fatte heller, men gjøre et forsøk, kanskje danne noen bindeledd, danne en bro. Mellom sånne 'vanlige folk', i hermetegn, og kunst.*

Publikum er veldig viktig for informantene, men det virker som det er en utfordring for kunstnerne å henvende seg til "vanlige folk", de som ikke er del av kunstmiljøet og som ikke har store kunnskaper om kunst fra før. De fleste synes å ta for gitt at kunst er viktig, ikke bare for dem, men for alle. Det er en oppfattelse av at kunst må og bør nå ut til alle. Bekymring over at kunst er ekskluderende kan oppfattes som et forsøk på å forklare andres manglende interesse for kunst med noe annet enn at de rett og slett ikke ønsker kunst. En kunstner (mann, 20 årene):

IB: ”Syns du kunst burde være tilgjengelig for alle?”

*Det er veldig fine ord, men jeg tror ikke på det. Jeg tror ikke alle er interessert i kunst, og jeg tror ikke det er noe viktig å lage kunst for alle som ikke er interessert i det. [uklart] Men jeg har veldig stor sans for verk som på en måte finner sted i offentlige rom og som har så mange lag at det kan nettopp fange alle slags mennesker, kanskje ikke nødvendigvis på det nivået man gjerne begynner å kalle ting kunst på, men... at det var tre tonn legoklosser utenfor Nasjonalmuseet i Oslo<sup>16</sup>, det har jeg veldig sansen for.*

IB: ”Altså, du mener at kunst bør være tilgjengelig for de som ønsker det, og [samtidig] ikke presse seg på folk som ikke er interessert, eller...?”

*Nei, egentlig.... Nå er det så klart, når du bruker byrommet så presser du deg jo på folk som ikke nødvendigvis vil ha det.*

---

<sup>16</sup> Informanten refererer til installasjonen "The Collectivity Project" av Olafur Eliasson (idé) i oktober 2006. Tre tonn legoklosser ble dumpet utenfor det som skulle bli det nye nasjonalmuseet på Tullinløkka i Oslo, og publikum ble invitert til å delta. Kilde: *Aftenposten.no*, <http://oslopuls.aftenposten.no/?service=redirect&sourceid=1444049> (07.11.08 kl. 17:22)

Få av informantene aksepterte så lett ideen om at publikum ikke er interessert i kunst. Og vi ser også her at informanten legger vekt på at han liker kunst som ”fanger alle slags mennesker”. Kunstnerens ønske om å ”nå ut” til publikum med sin kunst stemmer ikke alltid med publikums ønsker og forventninger til kunsten og kunstneren.

### 5.3 Kunst eller lignende

Selv om informantene opererer med et inkluderende og åpent kunstsyn, er det klart at ikke alt er kunst likevel. På spørsmål om *hva* som gjør noe til kunst, svarte de fleste at det var konteksten, intensjonen eller ”metarefleksjon”. To av informantene kom nærmere inn på andre kriterier for at noe er kunst. En kunstner (mann, 20-årene) som sier det er intensjonene bak som gjør noe til kunst, mener også at det ikke er nok at du selv har intensjoner om å lage kunst, du må også overbevise andre:

IB: ”Men altså, kan hvem som helst, med intensjoner om å lage kunst, lage kunst?”

*Pff, ja dette blir et definisjonsspørsmål, de må gjerne kalle det kunst, men hvis det er ingen andre som er enig i det, så er det veldig vanskelig for dem å, ja, få andre til å tenke at det er kunst. For jeg tenker at kunst oppstår jo ikke i et vakuum, det oppstår i et miljø og en kultur, som er på en måte rede til å oppfatte det som kunst. Du må på en måte overbevise andre at du... Jeg kan stable dette oppå hverandre å kalle det kunst [viser med lighter og en røykpakke], men jeg tviler på at det er så mange som er enig med meg i det. Selv om jeg nå har hatt noen intensjoner om at det er det.*

En student ved akademiet (kvinne, 20-årene) mener det er sammenhengen eller konteksten som gjør at noe er kunst. Senere i intervjuet vedgår hun at hun ikke alltid godtar at alt som presenteres som kunst faktisk er det. Men hun har problemer med å sette ord på hva som gjør forskjellen:

IB: ”Tenker du noen ganger at det som presenteres som kunst, ikke er det?”  
*Ja, det kan skje. Jeg klarer ikke komme på forrige gang jeg kom på at - oi! Dette er ikke kunst. Men jeg merker at noen ganger kan jeg liksom bli irritert, og synes det er kjedelig eller tenke at dette må være noe helt annet. Det har*

*skjedd, men jeg klarer ikke sette fingeren på hva, akkurat nå.*

IB: ”Nei... Jeg tenker, du sa jo at det var settingen som gjorde at det er kunst. Da må det jo være noe litt annet også?”

*Jo...*

IB: ”Har du noe, klarer du å sette ord på hva dette andre kan være?”

*... altså, setting da mener jeg for eksempel at man tar det inn i et hus. Eh... men så er det også kvaliteten på det som, arbeidet som vises. Og det har jo også med den som ser. Så man blir jo lært opp til hva som er bra, og hva som er dårlig, og hva som på en måte er kvaliteten på verket. Og den... den skalaen endrer seg jo. Ut fra både sitt eget ståsted, alder... og hvordan verden endrer seg. (...)*

Selv om kunsten er åpen, og alt i utgangspunktet kan være kunst, er det altså fortsatt noen som må overbevises, kunsten blir fortsatt bedømt ut fra noen kriterier om kvalitet. Dette kommer også fram når man spør om forholdet mellom kunst og kunsthåndverk, eller kunst og design. I utgangspunktet mener de fleste informantene at skillet mellom disse forskjellige uttrykkene eller sjangerne er foreldet. En kunstner (mann, 20-årene):

IB: ”Hva er forskjellen, mener du, mellom kunst og kunsthåndverk?”

*Jeg ser ingen åpenbare forskjeller.*

IB: ”Er det akkurat det samme eller?”

*Nei, altså, personlig så syns jeg ikke det trenger å være.. Så syns jeg det er et litt kunstig skille, basert på konvensjoner om hva som har vært god kunst og ikke kunst. Og der kan man gjerne trekke inn litt sånne ting som at det som har vært forbeholdt kvinner i hjemmet, som å veve og lage ting som har hatt en mer, ikke nødvendigvis, men mer tilknytning til en praktisk funksjon. Som har vært ansett for å være lavere... Mens malerkunsten, skulpturer som har mer abstrakte bruksformål har vært mer ansett som god kunst. Jeg ser ingen grunn til å operere med et sånt skille.*

IB: ”Ser du noe forskjell mellom kunst og design?”

*... ja og nei. Ofte syns jeg det blir mer definisjonsspørsmål. Man kan presentere et arbeid som kunst eller man kan presentere det som design. Og det vil bli vurdert ut fra forskjellige regler, både bevisst og ubevisst. Så noe kan definitivt være god design men dårlig kunst kanskje. Og vice versa.*

Ofte er informantene veldig klare på at skillet mellom kunst og kunsthåndverk er oppkonstruert, en historisk etterlevning. Men ved nærmere ettertanke er de ofte ikke så sikre likevel. En fagansatt (kvinne, 40-årene):

IB: "Hva ser du på som forskjellen mellom kunst og kunsthåndverk?"

*Det er også en sånn konstruert forskjell, en konstruert forskjell som egentlig bare har en historisk forklaring.*

IB: "Så det er en historisk forskjell?"

*Ja. At de er havnet i forskjellige mapper.*

IB: "Enn kunst og design?"

*Ja, det er en litt annen historie der. Men det er også, det er en versjon av samme problematikken. Design... er på en måte noe som har oppstått i nyere tid. Ja, [sukker] nå kjenner jeg at jeg ikke har sånn... Jeg trenger å oppdatere meg på designbegrepet, men... Umiddelbart kan man tenke på Bauhaus som en sånn positiv inngang til design, noe optimistisk. Men... Men jeg syns det er mer adskilt som begrep enn kunsthåndverk og kunst.*

IB: "Ja, så du føler det er en forskjell [mellom kunst og design]?"

*Jaaaa..., ja, det er det. Mer en... Det er mer et skille i intensjonen tror jeg. Eller det mener jeg helt klart det er, det er helt klart et skille i intensjonen.*

IB: "Mens det ikke er det for kunst og kunsthåndverk?"

*Altså, ikke på samme måte. Eller, hehe [ler], jo, det er det kanskje også, når jeg tenker etter, fordi... Fordi det er litt at kunsthåndverk skal liksom ha bruksformål, men det er i grenseland. Men at inndelingen har blitt på den her måten har historiske forklaringer.*

Lang kunstfaglig utdanning gjør det ikke lettere å svare på spørsmålet om forholdet mellom kunst og tilgrensende uttrykk, snarere tvert imot. Spørsmålet er en ”problematikk,” etter at kunsthåndverk fra midten av 90-tallet har krevd anerkjennelse som kunst. Skillet mellom kunst og kunsthåndverk har blitt knyttet til kvinneundertrykkning, fordi det er de kvinnedominerte kreative teknikker, som tekstilarbeider, keramikk, miniatyrbilder osv. som er blitt ansett for å ha lavere rang enn ”ordentlig” kunst. Idealet om den åpne, inkluderende kunsten, krever at kunsthåndverk ikke skal ekskluderes fra kunstbegrepet. Samtidig kan man vel si at kunsthåndverk, design og andre kunstuttrykk må innrette seg idealene som gjelder for kunstbegrepet, for å bli kunst. De inkluderes ikke på sine egne prinsipper. På den måten kan kunsthåndverk *gjøres som kunst*, ved å ta opp trekk som kjennetegner kunsten. Det kan for eksempel være at kunsthåndverket teoretiseres, eller at bruksfunksjonen fjernes. Rent kunsthåndverk regnes kanskje som kunst i teorien, men ikke i praksis. Jevnfør synet på Galleri Krane i kapittel 8.

## 5.4 De som ikke forstår

Den karismatiske kunstnerrollen inkluderer en rekke myter og stereotype oppfatninger av kunstneren. Sulten, plaget, eksentrisk, gjerne litt gal, et geni som kanskje bare fullt ut vil verdsettes etter sin død. Absint i glasset, alpelue på hodet og en palett i hånden. Informantene tar i stor grad avstand fra disse kunstnerklisjeene, men mener at folk flest, de utenfor kunstmiljøet, kan ha slike oppfatninger av kunstneren. Flere av kunstnerne oppgir at ”folk” ikke forstår kunst, at de generelt er ”skeptisk til det”, og oppfatter det kunstnerne gjør som meningsløst. En kunstner (kvinne, 30-årene) mener det beste hun kan gjøre er å forsøke å overtale dem:

IB: ”Hvilket bilde tror du folk flest har av kunst?”

*Nå er det vanskelig å si, det har jo vært sånn før, at en kunstner er en bohem eller bla bla bla. Altså, du har kunstnerbildet fra gammelt av. Men som egentlig aldri har vært sånn, ikke sant, men du har hatt den...*

IB: ”Myten?”

*Myten. Selvfølgelig finnes det jo kunstnere som lever på den måten, men det finnes jo veldig mange forskjellige. (...) Men ellers så... Er det jo noen som ser*



*på kunstnere som noen som driver dank. Som ikke gjør noe fornuftig. Fordi de forstår ikke det du gjør, eller de syns det er helt meningsløst. Det er veldig mange tror jeg, veldig mange forståelser rundt omkring, og jeg kan ikke si at jeg vet hvordan flesteparten tenker. Jeg er bare veldig, jeg kommer her med min ting, og du tenker hva du vil, men jeg kan prøve å overtale deg [ler]*

En ung kunstner (mann, 20-årene) liker ikke å snakke om "mannen i gata", men mener folk flest ikke alltid forstår samtidskunsten:

IB: "Hvilket bilde tror du folk har av kunst?"

*Igjen, det spørres hvem du spør... Det er et stort og langt svar, egentlig, for hvis du... Jeg hater å bruke uttrykket, "mannen i gata". Men jeg tror de aller fleste har et eller annet forhold til det. Både på godt og vondt. Det er jo mange innvendinger mot kunst, at det er så forferdelig utilgjengelig. Og de forstår ikke, at man ikke helt forstår dette at man har fjernet seg fra det håndverksmessige i kunsten. Og at veldig mange har en oppfatning av at kunst henger tett sammen med det her 'godt utført', eller faktisk at kunst blir til når man er en skikkelig dyktig håndverker egentlig. Og derfor har [de], ja, problemer med samtidskunsten, og oppfatter maleri som smøreri, og videokunst som en eller annen dame som ikke kan filme.*

En student (kvinne, 20-årene):

IB: "Hvilket bilde tror du folk flest har av kunst, og av kunstnere?"

*Hvis man tenker på folk flest tror jeg veldig mange har et bilde av det som noe overflødig, litt sånn unødvendig. Det er bare å følge med på operadebatten og sånn høykultur, og alle argumentene for at man ikke trenger et svindyrt operahus. Jeg tror folk har det samme synet på kunst, at det er noe som ikke er tilgjengelig på en måte. At det ikke har noe å si for folk flest, at det er noe som ikke angår folk som ikke har utdanning innen det, det er liksom uoppnåelig. Og man føler seg dum, sikkert, konfrontert med kunst. Det gjør jeg også ofte. Fordi man ikke forstår det. Og man vil ikke føle seg dum, så da velger man på en måte å boikotte det. Jeg vet ikke hva folk syns om kunstnere, jeg tror også folk har et syn på kunstnere som bohem. Litt sånn mistenkelige mennesker.*

En fagansatt (mann, 40-årene) er forsiktig med å generalisere, men mener også ideen om kunst som det skjønne fortsatt står sterkt:

IB: ”Er det noe annet, hvilket bilde tror du folk flest har av kunst?”

*Nei, jeg vet ikke jeg. Jeg liker ikke å snakke for folk flest. [ler litt oppgitt] Jeg er også folk flest på mange områder, men... Nei, men jeg tror, og det er også noe, der er man ved noe av det som kan gjøre det vanskelig å snakke om kunst også, det fins jo så mange forestillinger om hva kunst er. Fra at det skal være ren dekor, til at det må ha en politisk betydning, eller en direkte samfunnsmessig konsekvent. At man har et så stort spekter, at folk snakker egentlig om veldig mange forskjellige ting. Det gjør de nok. Ok, for å snakke litt for folk flest, jeg tror nok tankene om kunsten som det vakre, eller det skjønne, at det er fremdeles en viktig del av det, for veldig mange.*

I de aller fleste tilfeller distanserer informantene seg fra den stereotype oppfatningen av kunstneren. Men i noen tilfeller spiller de på kunstnerrollen, som kunststudenten som beklaget at hun ikke husket navn, men det er jo "typisk kunstner" (kvinne, 20-årene.), eller kunstneren i 30-årene som, i tillegg til den fleksible arbeidstiden, satte pris på at hun fikk lov til å "være fargerik."

I sin undersøkelse av kunstnerrollen fant Mangset tegn som tydet på at det skjer en differensiering av kunstnerroller i det senmoderne samfunnet. Det er nye måter å oppfatte og leve ut kunstnerrollen på, i tillegg til den tradisjonelle karismatiske kunstnerrollen. "Men undersøkelsen viser også at den karismatiske kunstnerrollen fortsatt gir sterke nedslag i unge norske kunstneres (kunststudenters) fortolkninger av sin rolle." (Mangset 2004:251) En av de nye kunstnerrollene er det Mangset kaller den postmoderne eller avinstitusjonaliserte kunstneren. Disse kunstnerne er opptatt av å bygge ned grensen mellom "kunst" og andre "sosiale felt". De ønsker ikke å skille seg mye fra andre aktører på medie- og underholdningsfeltet, de er ikke "hellige", men insisterer likevel på å kalle seg kunstnere. De ønsker å utnytte det kommersielle feltet, men ikke primært for å skape kommersiell underholdning. De vil heller integrere det kommersielle som en del av konseptet, en del av det kunstneriske uttrykket. Tradisjonell håndverkskunnskap er ikke viktig, de vil bryte med de håndverksmessige konvensjonene. Men Mangset bemerker at "det kan virke som om selve bruddet med

konvensjonene er blitt en konvensjon (...)." (Mangset 2004:252-253)



## 6.0 ”Å KUNNE LEVE AV DET”

Når informantene ble spurt om hva som er den største utfordringen for kunstnere i dag, var det typiske svaret "å kunne leve av det." I den ferske levekårsundersøkelsen for kunstnere (Torvik Heinan et. al 2008) slås det fast at det er økonomisk hasardiøst å satse på en kunstnerisk karriere. Mange tjener lite og noen få tjener mye, men tilstrømningen til kunstneryrkene øker likevel, dette gjelder ikke bare i Norge men i alle rike land. (Mangset 2004:48, Torvik Heinan et al 2008:1-2) Løkenutvalget anslår at det har blitt 30-40% flere kunstnere bare i årene 1994 til 2006 (Torvik Heinan et al 2008:3) Selv om kulturmarkedet også øker, er rekrutteringen mye større. Det er en vedvarende overrekruttering som gjør at næringsgrunnet rett og slett ikke strekker til. Grunnen til at så mange ønsker å bli kunstnere, på tross av at sjansen for å mislykkes er høy, kan skyldes at de "psykologiske gevinstene" er høyere enn i andre grupper, eller at man får en slags lotteroeffekt: Selv om sjansen for å tape er stor oppfattes gevinsten for de som lykkes som større. Drømmen om suksess og et skjevt mediebilde der fokuset holdes på de som lykkes, gjør at mange overvurderer sine egne muligheter. (Torvik Heinan et at. 2008B:1-2).<sup>17</sup>

Det kommer tydelig fram at informantene bekymrer seg for sine egne økonomiske utsikter, og at det er krevende å jobbe som kunstner. De fleste billedkunstnere jobber som frilansere, må markedsføre seg selv, skrive søknader og føre regnskap i tillegg til det rent kunstneriske arbeidet. Konkurransen om utstillingsplass og midler er hard (kvinnelig student, 20-årene):

*Man er jo nødt til å være business-dame eller buisiness-mann på en måte. Det er liksom hard konkurranse. Så hvis du vil opp og frem så er du nødt til å gjøre vanvittig mye søknadsarbeid og ta kontakt med næringslivet og sånn der. Så det er mye papirarbeid på en måte. (...)*

Det er vanlig å ha andre jobber i tillegg til kunstutøvelsen, noe som stykker opp hverdagen og gjør det vanskelig å fokusere på det kunstneriske. Tiden strekker ikke til

---

<sup>17</sup> For mer om kunstnerrollen og hvorfor kunstnere velger sitt yrke, se Per Mangset (2004): "mange er kalt, men få er utvalgt" kunstnerroller i endring.

(kvinnelig kunstner, 30-årene):

*(...) du må ha andre jobber og sånne ting i tillegg. (...) Kunstnere har veldig lett for å gjøre ting gratis, veldig sånn, at du ikke får noe igjen for det. Og da blir du gående og være blakk. (...) Det er vanskelig å holde på med det uten å måtte jobbe med så mye annet for å få penger til det du skal gjøre.*

En fagansatt (kvinne, 40-årene), som også har lang praksis som utøvende kunstner:

*En annen del av det å lykkes handler om å klare å få det rommet i sin egen hverdag, (...) og ikke blir helt trykket ned av å skulle skaffe penger til å betale husleie og sånne ting. (...)*

Både kunstnere, fagansatte og studenter kjenner til de grimme statistikkene, og det virker som de fleste har realistiske mål. En av studentene ved akademiet (kvinne, 20-årene):

*Jeg mener jo man har lyktes som kunstner bare man får hjulene til å gå, at man kan leve av det på en eller annen måte. Selv om man må ha en deltidsjobb på posten eller et eller annet.*

Drømmen er kanskje å slå igjennom og "bli stor" på kunstmarkedet, men det uttalte målet er mer beskjedent, som hos denne studenten (kvinne, 20-årene):

IB: "Hva er ditt mål som kunstner?"

*Eh... Å utgjøre en forskjell. Eh...*

IB: "På hvilken måte da?"

*Å få noen... Eller å få folk til å betrakte ting på en annen måte, eller betrakte livet på en annen måte. Jeg vet egentlig ikke helt, jeg klarer liksom ikke å ha så svære ambisjoner for mitt eget virke. Det er litt skummelt å komme med sånne der ting, jeg vil ikke bli sitert på det liksom, at jeg skal redde verden eller ha et bilde på MoMa om fem år, jeg er liksom [ler mens hun snakker]. Jeg tar det litt som det kommer jeg, tror jeg kanskje. (...)*

IB: ”Hva legger du i å lykkes som kunstner? Hva forbinder du med det?”

*På en måte tenker man at man kan ha det som hovedinntektskilde, at det er et poeng. Kanskje det å bli kjøpt inn. Men også bare det at noen andre enn deg selv har tro på det du driver med, kan være å lykkes. Det fins jo forskjellige grader.*

En nyutdannet kunstner (kvinne, 30-årene) føler hun har lykkes så lenge hun har muligheten til å reise rundt og gjøre prosjektene sine:

IB: ”Hva legger du i å lykkes som kunstner?”

*... Det er å ha mulighet til å vise folk det du gjør. (...) At det går rundt, at jeg får lov til å holde på med dette her, det tror jeg er det viktigste. Hmm... suksess, suksess. Det å få reist rundt og gjort prosjekter, å ha utstillinger. Det kan jo selvfølgelig være det at du begynner å kunne leve av det. Det er også det å bli kjent, veldig kjent. Men det trenger det ikke være... Mange synes det er suksess, men det er ikke hovedmålet at man skal bli kjempestor. Men i hvert fall å kunne holde på med det, og oppleve nye ting og reise til nye plasser, og møte nye folk. Ja.*

Når den samme kunstneren beskriver sin egen hverdag som kunstner legger hun ikke vekt på hvor vanskelig det er å klare seg som kunstner, men på fordelene ved yrket sitt:

*(...) Jeg regner det jo som et yrke, for det er det jeg gjør hele tiden, men jeg føler ikke at det er noe pes for å gå på jobb liksom. Det er mer sånn, nå går jeg på jobb fordi jeg ønsker det selv. Så kan jeg sove litt lengre hvis jeg ønsker det. Det er jo litt deilig. Så kan jeg være våken litt lengre også hvis jeg trenger det. Det er veldig... jeg liker å ha det fritt. Minst mulig sånn jeg må gjøre.*

Kunstnerlivet er ikke bare forbundet med økonomisk usikkerhet, hard konkurranse og en krevende arbeidssituasjon. Det er også et yrke med stor frihet, der aktøren selv får bestemme over egen tid. For noen kan nok denne friheten veie tyngre enn økonomiske hensyn. Eller som en annen kunstner skyter inn, på spørsmål om hun er involvert i frivillig arbeid (kvinne, 40-årene):

*Frivillig...? Jeg har alltid oppfattet min egen kunstneriske praksis som frivillig.*

Et vesentlig poeng er at ansvaret for kunstneres krevende livs- og arbeidssituasjon tillegges staten. En fagansatt (mann, 40-årene):

IB: "Hva tror du er den viktigste utfordringen for kunstnere i dag?"

*Den viktigste utfordringen? Nei, altså, den viktigste utfordringen er vel kanskje... å få utstillingsplasser og å klare å livnære seg som kunster, i alle fall når det gjelder billedkunsten. Det er jo veldig mange flere kunstnere i arbeid i dag enn det var for bare tjue år siden, i Norge. Så sann for hver enkelt kunstner så tar nok det mye av oppmerksomheten, det gjør det nok.*

IB: "Ja. Har det blitt så mange flere kunstner i det siste?"

*Ja, det har jo det. Altså, det har jo tatt litt, men vi har jo fått flere og flere kunstutdannelse og det er flere som tar utdanning i utlandet nå også, så. Det er et mye mye større bilde.*

IB: "Er det for lett, eller er det for mange som utdanner seg?"

*... nei... Jeg vet ikke. Det er jo, jeg tror også samfunnet har bruk for kunstnere... men.. For å gå inn på kunstpolitikken så er det jo klart at fra statens side så er det jo tydelig at det er mye lettere å utdanne folk enn det er å legge til rette for en senere aktivitet, det er det jo. Det kan jeg vel si. Det tror jeg de fleste er enige om, hehe, de som jobber med det. Det er det nok.*

Å legge til rette for at kunstnere skal kunne drive med kunstnerisk aktivitet er en oppgave for velferdsstaten. Det er viktig å merke seg at kunstorganisasjonene ikke krever velferdsstatens støtte til å omskolere overflødige kunstnere. Her skiller kunstnerne seg fra andre yrkesgrupper. Det ville være ganske utenkelig at staten skulle lage støtteordninger for å sikre at overflødige rørleggere, tannleger eller arkeologer skulle kunne jobbe med sitt fagfelt. Kunstneren *gjør* ikke kunst, som en rørlegger gjør rørlegging, det kunstneriske virke er i mye sterkere grad knyttet til identitet. En kunstners spesielle talenter må sløses bort på ikke-skapende arbeid. Samtidig oppfattes kunst i seg selv som velferd, kunstneren yter en samfunnstjeneste som ikke kan måles etter markedsverdier. Behovet for denne tjenesten er også veldig vanskelig å måle. Når



har vi nok kunst? Når ville det være passende å kanskje kaste noen av de verkene som begynner å samle seg opp?

## 6.1 To verdisystemer

I samtale med informantene danner det seg et bilde av to systemer for anerkjennelse av kunst. De to systemene representerer også to veier til å lykkes som kunstner (kvinnelig fagansatt, 40-årene):

*I vår verden er det jo to store dominante strukturer. Det ene er det kommersielle marked, galleristrukturen og samlerverdenen. Og det andre er institusjonsverdenen.*

Pierre Bourdieu mener kunstfeltet gjennomføres av en grunnleggende motsetning mellom kunstnerisk og økonomisk verdi (Mangset 2004:56). Det er dette som kommer fram i det informantene kaller to systemer eller dominerende strukturer. På den ene siden er arenaer hvor kunstens verdi verdsettes etter en markedslogikk. Her er verdien av verket det kjøperen er villig til å betale for det. På den andre siden er kunstfaglige institusjoner som akademier, nasjonale museer osv. Dette er institusjoner som skal vurdere verkets kunstneriske kvalitet. "De to delfeltene av kunstfeltet domineres av to motstridende logikker. Det ene delfeltet (eller den ene polen) preges av den rene kunstens "antiøkonomiske økonomi", det andre delfeltet (eller den andre polen) preges derimot av en helt ordinær kommersiell logikk." (Bourdieu 1992a:202, i Mangset 2004:56). Bourdieu mener at det i kunstfeltet er et ideal om en slags fornektelse av det økonomiske. Kris & Kurz (1934/79, gjengitt i Mangset 2004:57) hevder at slik asketisk fornektelse av økonomien har historiske røtter helt tilbake til antikken, hvor det var en motsetning mellom den guddommelig inspirerte kunsten og den verdslige økonomien. De skriver at grekerne "could not reconcile the idea of creation under the auspices of divine inspiration with monetary reward for the work created." Det karismatisk-guddommelige og det verdslig-økonomiske var altså uforenlig. (Mangset 2004:57)

En kunststudent (kvinne, 20-årene) virker revet mellom idealet om kunst som løsrevet fra det økonomiske og en mer pragmatisk tilnærming. Hun beskriver seg selv som en romantiker, enn så lenge, når jeg spør om det er en motsetning mellom å lage kunst for å

tjene penger og å lage god kunst:

*Jeg er fortsatt litt sånn der... romantisk, siden jeg fortsatt er student, ikke har vært ute i arbeidslivet enda. Jeg tror fortsatt det må være et ønske om å ytre noe, framfor ønsket om å tjene penger på noe. Men det [tjene penger] må jo kunstnere også. Så... Det er kanskje ikke en motsetning... Eller, det er vel ikke en motsetning, jeg kan ikke si det. Foreløpig vil jeg prøve å tenke at 'det er ikke så viktig med pengene', bare jeg får sagt det jeg ønsker liksom [ler.] Ja. Vi kan komme tilbake til det om ti år, når jeg jobber i barnehage, og vever kurver eller noe sånt i fritiden, he hehe.*

Det økonomiske og det kunstneriske aspektet ved kunst kan ses på som to forskjellige systemer, eller som to poler innenfor det samme systemet, men de er tett integrert. En fagansatt (kvinne, 40-årene) synes å mene det økonomiske aspektet dominerer.

*De [to systemene] henger fantastisk godt sammen, og spesielt i Skandinavia er det fascinerende å se hvor lite den kommersielle bolken og skal vi si det offentlige er adskilt. De arbeider gjerne sammen. Det er et interessant fenomen. (...) Det er fascinerende å se hvordan offentlige institusjoner som skal ta vare på offentlighetens interesse, for eksempel kjøpe inn aktuell samtidskunst, hvordan de egentlig bare kjøper inn det som gallerister allerede har interessert seg for. Og de går til gallerister [for] å kjøpe inn. Det er fascinerende siden de har mulighet til noe annet. De har ikke engang prøvd å stoppe... Og på den måten kan du kanskje si at det er det kommersielle som har makten, mest, over alt. Og det kan man se på utstillingene, tendensene er veldig at nå er det samlernes æra liksom, mye penger i kunstverdenen. Og da gjør også kunststudentene veldig pene objekter, som går an å ta med, sende i kasser osv. (...)*

Systemet for verdsettelse av kunst påvirker direkte hva slags kunst man får. I tråd med både den anti-økonomiske delen av kunstfeltet og med den gamle debatten om masse- eller populærkultur, ses det økonomiske feltet som en trussel mot kunsten. Ifølge Mangset er kulturøkonomen og billedkunstneren Hans Abbing er enig med Bourdieu i

at mange kunstnere er tilbøyelige til å fornekte økonomien. "Men Abbing understreker samtidig dobbeltheten i kunstøkonomien: 'Anti-market behaviour can be profitable'. I første omgang kan det øke kunstnerens symbolske kapital, i neste omgang kanskje også den økonomiske. Det betyr ikke nødvendigvis at kunstnere opererer med bevisst doble strategier. Men de har lært å 'spille spillet' innenfor to sfærer – både den symbolske og den økonomiske, ifølge Abbing (2002:48-49)" (Mangset 2004: 57-58).

## 6.2 Finansiering og kunstens autonomi

Mange av informantene mener statlig finansiering er bedre enn privat finansiering, fordi den potensielle trusselen mot kunstens autonomi er mindre. De mener at man som statsstøttet kunstner står friere enn om man får støtte fra næringslivet. En kunststudent (kvinne, 20-årene):

IB: "Er du enig i at en kunstner som får støtte fra staten står friere enn en som får støtte fra næringslivet?"

*Ja. Ja, jeg tenker kanskje i utgangspunktet at man gjør det. Jeg vet ikke helt hvordan... Altså når man først har fått penger så står man jo ganske fritt, men jeg vet ikke helt hva som kvalifiserer for å få penger av staten heller. De er jo ganske snevre de også, så... Det spørs. Det spørs vel hva man jobber med, hva man opererer innenfor.*

En kunstner (kvinne, 30-årene) vil helst slippe å tenke på hva som vil selge, og heller lage noe som er "viktig":

IB: "Tenker du at statsstøtte gjør det friere, enn om du skal være avhengig av et marked?"

*Selvfølkelig. Det gjør jo sånn at man slipper å tenke på at man hele tiden skal produsere noe som må selges. At du kan fokusere på å lage noe som er viktig [ler]. Noe som virkelig er det du vil gjøre. Når du skal, når du skal produsere noe du vet du skal selge, så vil jo det på en måte være en liten sånn... en liten stopper for folk. Altså, man kan jo kombinere de tingene, men det vil hjelpe. Definitivt. Med støtte. Men, jeg har ikke lyst til å være avhengig av det, så jeg gjør jo, jeg prøver jo å jobbe framover for at jeg skal klare meg uten støtte.*

Denne kunstneren mener det vil være "en stopper" å skulle lage noe for salg. Hun oppfatter dette som å jobbe mindre fritt. Det er en uakseptabel begrensning av kunstnerens frihet. En annen informant, med utdannelse innen kunsthåndverk (kvinne, 60-årene) beskriver en helt annen virkelighet. Hun var med å etablere og drive et utsalgssted for kunsthåndverk i byen, hvor hun i over 25 år solgte egne verk:

IB: "Jobber du enda med keramikk?"

*Ja, inntil.. ja jeg har ikke jobbet så mye de siste årene. Jeg hadde et verksted som jeg pakket sammen nå [i vår]. For det ble, jeg har ikke, jeg har rett og slett blitt litt sånn... For det første er det veldig vanskelig å dele seg. (...) Og så har jeg vært med å drive et galleri, altså vi startet å lage et galleri og utsalgssted for kunsthåndverk, i Tromsø. Som vi holdt på med i, startet med i slutten av 70-årene, og skal vi se, vi holdt vel på til rundt omkring -95 tror jeg. Og der solgte jeg omtrent alt jeg laget. Og det er veldig tilfredsstillende. Når du produserer, og lager ting, så er det veldig hyggelig at folk kjøper det. Vi var jo også med å drive det, og de første par årene så sto vi i butikken, på deling. Og så fikk vi noen studenter til å stå for oss. Men så måtte vi nedlegge (...) Vi fikk ikke andre til å komme inn og være behjelpelig med å drive det. Så vi var tre stykker som, en av oss var hele tiden en entusiast, og ikke ville ikke nedlegge. Men så, åh... Ja.*

Det virker som det var en lettelse å endelig legge ned galleriet, men samtidig ble det vanskeligere å jobbe som kunsthåndverker. I stedet for å selge det hun lager over disk, lokalt, må hun nå delta i utstillinger. Det ble mer arbeid, samtidig som hun ikke får solgt like mye. Ofte kommer arbeidene i retur:

*Så etter det må du jo lage utstillinger for å selge. Altså, du må sende til utstillinger og drive å pakke keramikk og passe på at det ikke knuser, og dra ned og sende det og få mesteparten i retur kanskje. Og mye vanskeligere, det krever deg på en annen måte, du kan ikke ha sånn ad hoc, og lage ting du har lyst til, når du vil. Du må liksom da tenke hva slags utstilling vil jeg lage, hva er det jeg vil vise, hva slags tema vil jeg ha. Hvordan skal du liksom vise at dette henger sammen... ja. Sånn at jeg syns da etter hvert som jeg ikke fikk solgt noen ting. Altså, du har en utstilling og så har du 20 gjenstander og så*

*får du solgt 2-3, og så får du resten i retur. Hva gjør du med det? Ikke sant? Og så er du med på sånne juleutstillinger, og da går det bedre, men jeg syns det ble... Det var noe med at det ble relativt utilfredsstillende, jeg syns jeg fikk til en hel del veldig bra, og så ble jeg veldig skuffet når store, fine krukker som jeg hadde lagt mye i og som jeg hadde satt prisen opp på et par tusen kroner, de kom alltid i retur. Men sånne små ting, kopper og små boller og fat og sånn, de ble alltid solgt.*

Denne kunsthåndverkeren følte altså, i motsetning til kunstneren, at det var å selge varene over disk som ga frihet, ikke det å delta på utstillinger. På utstillingene ble gjerne de fineste produktene, som hun la mest arbeid i, avvist, mens de mindre tingene ble solgt. Det ble "utilfredsstillende" å fortsette.

Eksempelene over viser at frihet er en merkelig ting, og i mange tilfeller en illusjon. Kunstnere må alltid forholde seg til restriksjoner når de jobber. Tilgang til materialer, verktøy og kunnskap legger føringer for hva kunstnere lager. Nye teknikker gir nye muligheter, og nye begrensninger. I alle stadier av kunstproduksjonen må kunstnerne forholde seg til publikum, kjøpere, samlere, kunstkritikere, kunstnerkolleger, politikere, egen familie, osv.

Det at statlig finansiering er mindre begrensende enn å hente midler fra næringsliv eller det kommersielle markedet, er en illusjon. En kunstner forteller om hvordan man tilpasser prosjekter for å sikre seg støtte (mann, 20-årene):

IB: "Hvem er det som bestemmer hva som er kunst og ikke?"

*(...) Jeg tror det er et vanskelig sosialt samspill mellom masse forskjellige aktører. Også aktører som man gjerne ikke vil skal være med å bestemme det, altså de som sitter på pengesekken. Det er mange eksempler på at politikere på en måte kan styre kulturen, og kunsten, fordi de styrer pengene. De gir penger til prosjekter som passer deres profil. Mangfoldsåret i år vil legge vekt på prosjekter som har en sånn profil, og det vil gjøre at du får prosjekter som har den profilen. Fordi folk skriver jo ofte prosjektene sine etter hva de kan få penger for, i og med at man ikke har penger selv. Man er avhengig av nettopp*

*statsstøtte, eller andre former for støtte. Så vil man på en måte forme prosjektet sitt etter det.*

En fagansatt (kvinne, 30-årene) er enig i at både statlige og private penger kan legge føringer på kunstneren. Hun mener at en av utfordringene for dagens kunstnere er nettopp forhandlingen om et "rom" for autonom kunst:

IB: "Kan det være positivt med samarbeid mellom næringsliv og kunstner?"

*Ja. Under visse forutsetninger.*

IB: "Under hvilke forutsetninger da?"

*Ja, altså man skal være forsiktig med å ensrette private penger. Men for å si det sånn her da, offentlig støtte kan være like instrumentaliserende som privat støtte. Privat støtte behøver ikke pr. definisjon å være instrumentaliserende og styrende, det behøver ikke det. Det finnes faktisk intelligente og oppegående personer innenfor det. Så man skal ikke være for firkantet. Man er hele tiden i en forhandlingssituasjon hvor man navigerer og forhandler seg fram til det råderommet.*

En av grunnene til at statlig støtte verdsettes så høyt er antagelig fordi støttemidler ikke bare er rene penger, men også en anerkjennelse av at den aktuelle kunsten er av høy kvalitet. Det er et bevis for at kunsten er så viktig og bra at det er verdt å betale for den med fellesskapets midler (kvinnelig kunststudent, 20-årene):

*Ja, det ligger jo litt ære i det å få statens garantistipend, eller hva det nå heter, det synes jeg er litt stort da. Da tenker jeg at de har utrettet noe for fedrelandet liksom [ler]. Iallefall at staten synes det. Og hvis man er betalt av næringslivet er man litt sell-out eller noe sånt [ler]. Men det er jo fordi jeg fortsatt kan være litt sånn ung og opprørsk. Hvis jeg får meg familie blir jeg nødt til å krype til korset jeg også.*

En del av kunstnerne i Tromsø velger å finansiere sine prosjekter gjennom ølsalg eller inngang. Da blander de den tradisjonelle utstillinga, som vanligvis er forumet for

billedkunst, med utelivs- eller musikkultur. Mangset skriver at den moderne kunstneren ble frigjort "fra laugets, hoffets og kirkens bånd" (Habermas 1971:37, i Mangset 2004:38) da det oppsto et fritt marked for omsetning av kunst. "Kunstnerens frigjøring hang sammen med utviklingen av et kjøpekraftig borgerlig kunstpublikum" (Mangset 2004:38). Fremveksten av en kjøpekraftig middelklasse gjorde at kunstens mottaker ble anonym, kunsten ble ikke lenger bare laget som bestillingsverk. Dette førte til en voldsom økning i både motivvalg og teknikk. Historisk har vi sett at det å finansiere kunst gjennom varemarkedet, der publikum er anonymt, framfor å lage bestillingsverk for næringsaktører eller stat, kan gi økt mangfold innen kunstverdenen. Samtidig truer det også kunstens posisjon som noe "oppøyd" og hellig. Man kan for eksempel argumentere at store deler av den moderne kunstverdenen allerede blir omsatt på varemarkedet. Men da må det "åpne, frie rommet" som kunst oppfattes som innen kunstverdenen, bli så åpent og fritt at det også inkluderer populær- og massekultur. Dette er ikke realiteten i dag.

I sin undersøkelse av kunstnerroller kunne ikke Mangset finne belegg for teorien om at kunstnerne avviser økonomien, "De har i stedet nokså ambivalente holdninger til jakten på kommersielle gevinster. Således er det mange som krysser, eller ønsker å krysse, grensen mellom det kunstneriske og kommersielle. Men det dreier seg om en mangetydig grensekryssing: De fleste unge kunstnerne i materialet holder vakt om noen klare grenser mot visse former for kommersialisering. Det kunstneriske arbeidet må ikke underordnes "lave" kommersielle hensyn. Noen av dem (særlig billedkunststudenter) "estetiserer" denne typen grensekryssing. For dem blir kryssing mellom kunst og kommers en del av det kunstneriske konseptet" (Mangset 2004:252).

Olaf Aagedal (2007) skriver også at den tradisjonelle skepsisen i kulturlivet til "sponsing eller finansieringsformer som kan smake av kommersialisering" er på vikende front. Han mener at "Det begivenhetsbaserte kulturlivet utvikler en "entreprenørøkonomi" som er "altetende" og skaper nye tradisjoner for finansiering av lokalt kulturliv som igjen skaper mindre avhengighet av offentlig finansiering (statlig-kommunalt). Dette kan bety en maktforskyvning i kulturlivet der det *offentlige* (stat og kommune) får mindre makt og der *sivilsamfunnet* og *markedet* i større grad kan utforme den lokale kulturprofilen." Også Aagedal forutser at resultatet av en mer markedsorientert finansieringsmodell kan bli større kulturelt mangfold. Men han mener

det også kan skape større forskjeller innen kultur-Norge: ”I et mer prosjektbasert kulturliv ligger makten i større grad hos de som besitter eller har tilgang til de ressurser og den ekspertise som skal til for å planlegge, finansiere og gjennomføre et prosjekt. Det er et spørsmål om søknadskultur og søknadskompetanse, kontakter og nettverk i forhold til kunstnere, media og næringsliv osv. (...) ”prosjektifiseringen” av kulturlivet kan bidra til at noen kommuner kommer i det ”kulturelle rampelys” og andre havner i ”kulturskyggen” (Aagedal 2007)

### 6.3 Fellesskapets kunst – individuell kunstner

Hvorfor har vi kunst? Hva er kunstens rolle eller oppgave i samfunnet? Disse spørsmålene syntes mange av informantene det var vanskelig å svare på. En representativ student (kvinne, 20-årene):

IB: ”Hvorfor har vi kunst?”

*Hm... åh shit. Vanskelig spørsmål. Burde jo kunne si noe smart om det, for å rettferdiggjøre utdannelsen min. [ler] ... shit, hva skal jeg si? Jeg kommer ikke på noen gode svar...*

IB: ”Jeg har noen mer konkrete spørsmål, vi kan kanskje prøve det. Tror du mennesker har et behov for å uttrykke seg gjennom kunst?”

*Mhm [samtykkende]. Jeg tror det er mange som har det, men som ikke vet det. Altså kunst, eller bare det å uttrykke seg kreativt på en annen måte enn man vanligvis ville gjort. Men det kan jo være hva som helst egentlig. Det kan være sang eller dans eller indirekte omtrent.*

IB: ”Tror du kunst har noe betydning for et samfunn? Altså er det viktig for et samfunn?”

*Mm [samtykkende], det tror jeg jo, selvfølgelig [ler]. Jeg tror absolutt at det er viktig. Shit, hvorfor har jeg ikke forberedt meg på dette her?*

IB: ”Ja, tror du kunsten har en rolle eller...? Er den bare der?”

*... jeg tror vi trenger... Noen mener at folk trenger åndelighet, at man trenger liksom religion. Og man trenger definitivt estetikk. Og man trenger sånn her*



*type andre dimensjoner på en måte. Man presenterer kanskje andre syn eller andre løsninger eller teorier [uklart]. I dagliglivet med jobb og familierelasjoner og sånn, så trenger man liksom sånn... Noe som er noe annet... .... Noe.... noe som ikke trenger å være noe annet enn akkurat det det er.... Ja, lykke til med å tolke [begge ler], Jeg er glad jeg ikke er deg, for å si det sånn.*

Studenten gir uttrykk for at hun synes det er et viktig og relevant spørsmål, som hun burde kunne svare på, for å "rettferdiggjøre" utdannelsen sin. Hun mener kunst er viktig, både for individet og for samfunnet, men det er litt vanskelig å forklare. Når kunst i så stor grad er finansiert av staten, er det antagelig viktig å rettferdiggjøre denne ressursbruken, ved å legge vekt på kunstens betydning for samfunnet som helhet, og alle menneskene som utgjør samfunnet. En annen student (kvinne, 20-årene) sliter også med å finne de rette ordene, men er ikke i tvil om at kunst er "veldig, veldig viktig":

IB: "Hvorfor tror du vi har kunst?"

*Hvorfor? Fordi det er veldig, veldig viktig!*

IB: "Åh, så det er viktig? [ler] – Hvorfor det?"

*[ler] Det fins eksempler på det, at det er viktig. Ehm... for eksempel... ... Krogh, som malte Albertine på venteværelset. Den tingen der, og...*

IB: "Hvorfor var det viktig?"

*Fordi da skjedde det en forandring. Eller... Kunsten er viktig fordi... eller... ja, det tenker jeg også er viktig med kunst, det å kommunisere at folk kan se flere sider ved en sak. Hvis samfunnet eller staten bare fører ett syn. Alle ser på TV, alle mener det samme, blir blinde for alt annet, så er det ganske skummelt. Jeg tenker at kunst trengs, og kunsten gjenspeiler også det som skjer i samfunnet. Kan kanskje se på det [samfunnet] med et mer kritisk blikk. (...)*

IB: "Tror du alle samfunn har kunst?"

*Ja. Alle samfunn trenger kunst, hvis ikke... blir det fælt...*

En fagansatt (kvinne, 40-årene) mener kunst er viktig for menneskers begrepsapparat.

Hun er mer velartikulert i sin forklaring på hvorfor man trenger kunst, men slutningene er de samme – kunst er rett og slett viktig for individet og, i forlengelsen av dette, for samfunnet:

IB: "Hvorfor tror du man har kunst?"

*Det er som en, en enormt viktig del av vårt begrepsapparat. Å hele tiden bearbeide vårt begreps- og følelsesapparat. At kunsten kan liksom... Jeg tror særlig i dag kan kunsten forene komplekse størrelser, og knytte det sammen, og det tror jeg det er enormt stort behov for, sånn menneskelig. (...)*

IB: "Så du mener at kunst på en måte kan være et medium for å hjelpe folk å snakke?"

*Ja, ja. Og også for å forstå. Seg selv og sammenhenger. Og hvor man er i en sammenheng. På den måten er det ikke et speil, for en speil er en ubearbeidet refleksjon. (...)*

IB: "Tror du mennesker har behov for å uttrykke seg gjennom kunst?"

*Ja. Ja. Et enkelt svar. Man har en sånn fordomsfull ide om at andre mennesker ikke har samme behov som en selv, men liksom at... Det spiller ingen rolle hvor en reiser i verden så er det masse billedkunstnere overalt. Uansett om man har norske oljepenger i statskassen til å lage alle mulige [ler] institusjoner og kunststøtte [eller ikke]. Selv om det ikke finnes så har man kunstnere overalt. Det er utrolig viktig.*

Ut fra informantenes fremstilling får man inntrykk av at kunstnere spiller en avgjørende rolle i samfunnet, deres arbeid sikrer individers velferd og selvutvikling, og sikrer stabilitet, selvrefleksjon og demokrati i samfunnet. Det er verdt å merke seg at det ikke legges vekt på kunstens underholdningsverdi, at det er et hyggelig tidsfordriv eller en sosial aktivitet. Noen påpeker at kunst kan være estetisk, noe pent å henge over sofaen. Men fokuset ligger på kunsten som et "behov", som noe "veldig", ikke som en fritidssysse eller hobby, eller noe man bare synes er gøy å holde på med.

Men som vi har vært inne på virker det som det er en viss avstand mellom "folk flest" og aktører innen kunstfeltet. Folk forstår ikke, og denne følelsen av å ikke bli forstått

eller satt pris på kan være en belastning for kunstneren. En student (kvinne, 20-årene) beskriver synet på kunstnere hos folk flest som ganske negativ, og føler kanskje at hun blir møtt med samme holdning også hos sin egen familie:

IB: "Hvilket syn tror du folk flest har på kunstnere?"

*Tror det er mange som har, eller det er jo forskjellig, men jeg tror mange har sånn de bare er på en måte en byrde og bruker skattepengene og masse sånn [ler], jeg tror faktisk noen av dem har den holdningen.*

IB: "Skattesnyltere?"

*Ja, spesielt de som, de som velger kanskje yrkesutdannelse eller... Men så klart, det er jo forskjellig det også, noen synes vel det er fantastisk. Skulle ønske de gjorde det selv og sånn. [i en ironisk tone:] "ja, unge kunstnere i Tromsø tror at alle..."*

IB: "[beroligende] Nei, nei nei..."

*Jeg sier bare det familien min ville sagt [ler]*

En av kunstnerne har lignende erfaringer kunstner (kvinne, 30-årene):

*(...) Men ellers så... er det jo noen som ser på kunstnere som noen som driver dank. Som ikke gjør noe fornuftig. Fordi de forstår ikke det du gjør, eller synes det er helt meningsløst. (...) Jeg vet jo at det er akkurat sånn de tenker, og jeg har opplevd selv at folk sier til meg 'du holder bare på med...' eller 'hva er...', ikke sant, men det er ikke sånt jeg tar meg nær av, for jeg vet jo at det ikke er unyttig. Det er helt greit for meg om andre synes det er unyttig. Men vi er jo forskjellige, jeg kan ikke tvinge folk. Du kan jo bestemme selv om du er der eller om du går. Det er veldig valgfritt, men unyttig er det ikke. Absolutt ikke. Hva skulle man gjort i en verden som var uten noen slags form for kunstneriske innspill? (...)*

Det er problematisk for kunstnerne når kunst oppfattes som unyttig. Selvfølgelig er det naturlig å ønske anerkjennelse for det man gjør, men jeg tror en del av bildet også er et krav om at statsstøttet kunst skal komme fellesskapet til gode. Det skal, på et eller annet

nivå, være samfunnsnyttig.

Selv om kunstnerne beskriver kunsten som fellesskapets kunst, så er de individuelle kunstnere. Forklaringen på at de er hvor de er, er alltid dypt personlig. Her er mine funn de samme som Mangsets, som fant at selv om kunstnerne ikke direkte ser seg selv som fødte kunstnere, så kom valget tidlig: ”I etterhånd blir kreative episoder i barndom og oppvekst gjerne fortolket som tidlige varsler eller tegn på det slumrende talentet.”

(Mangset 2004:251). Dette er ekkoet av den karismatiske kunstnerrollen. Når informantene snakker om motivasjonen for å drive på med kunst, er det orientert rundt individet. Den individuelle kunstner ønsker å lage en kunst som berører fellesskapet.

## 7.0 ”MULIGHETENES BY”

Mange av både ansatte og studenter ved Kunstakademiet er enda ganske nye i byen, og de er positive til byen og sin egen situasjon, samtidig som de erkjenner at kunstmiljøet i byen er lite (kvinnelig kunstner, 30-årene):

*Det er jo ikke så stort, kunstmiljøet i Tromsø. Det kan godt vokse litt.*

Tromsø oppfattes først og fremst som en by med potensial (kvinnelig student, 20-årene):

*Skolen er spennende, og folk er engasjert i det vi driver med. Det er mye godvilje å spore, blant folk. (...) Det er liksom så mange muligheter for å få gjort ting, siden det ikke er så mye her fra før... mindre gallerier og sånn. Det er [et] veldig potensial.*

En fagansatt (kvinne, 40-årene)

*Tromsø kjennetegnes av å være en universitetsby, at det finnes et slags overskudd og interesse generelt, for alt mulig. Som er veldig deilig, syns jeg. Men samtidig kanskje også er litt farget av at kunstnerisk praksis... ikke har hatt noe forum her.*

At kunstmiljøet i Tromsø er så ”lite” oppleves både som en fordel og en ulempe. Det er lett å få til ting, men samtidig er det slitsom å alltid måtte gjøre ting selv. Noen av informantene antyder også at Tromsø trenger flere unge kunstner, og et yngre kunstpublikum. En student (kvinne, 20-årene):

*Det virker som folk kanskje savner et miljø, eller kanskje mer av de yngre som jeg har møtt, som ikke er så mange... (...) Men så er det jo ikke så mange muligheter til å stille ut, det er det jo ikke. Med mindre du driver med foto som kan stilles ut på kafeer eller sånne ting. Det er ikke noe visningsrom for de unge og eksperimentelle.*

Den samme studenten mener det er viktig med støtteordninger:

*sånn at det blir penger til å starte opp ting, og at man får rekruttert kanskje litt yngre publikum enn de som vanligvis går på Nordnorsk Kunstmuseum.*

En annen student (kvinne, 20-årene) mener interessen for kunst i Tromsø er ”veldig økende”, og at man med Kunstlosjen og etableringen av kunstakademiet når ut til et yngre publikum:

*Folk har større... De tør mer. Det har vært veldig dørstokkmil for å se kunst i Tromsø, men jeg tror den er blitt litt mer visket bort (...) De voksne som er interessert i kunst, de har jo sett på kunst hele tiden, det har ikke vært noe problem for dem. Men for den yngre garde så tror jeg nok at det å kunne få navn og ansikt og venner blant folk som driver med kunst gjør det lettere å tørre å komme på utstillinger og gjøre forskjellige andre ting også.*

## **7.1 Infrastruktur**

Blant mine informanter har de fleste tilgang til arbeidsrom enten gjennom Kunstakademiet eller Kysten. Utenom disse institusjonene er det få eller ingen arbeidssteder. En kunstner (mann, 20-årene) mener det på langt nær er atelierer eller verksteder nok:

*Nei, nei, nei, det er ingenting, det er ingen sånn infrastruktur som er lagt til rette for det. Det er noe borte på Kysten, det er veldig sporadisk og vanskelig å få innpass. Det er dyrt å leie, det er veldig lite tilrettelegging for det, og det gjør det jo veldig vanskelig å lage ting som er større enn en A4-side. På hybelen sin. Som igjen skyldes et helt rævva boligmarked her.*

Spesielt for kunstakademistudentene virket det som det aller viktigste var å få flere visningssteder i byen. Foruten Kunstforeninga, opplever de at det er få muligheter. Den samme kunstneren (mann, 20-årene):

IB: ”Enn visningssteder?”

*Det er for få visningssteder. Nå er det heldigvis sånn at det fins en del visningssteder hvis man er interessert, og jobber litt med det.*

IB: ”Sånn for eksempel?”

*... Kunstforeninga, lokale kafeer. Det er jo en gammel tradisjon å vise tingene sine på kafé. Man kan organisere et midlertidig visningsrom i et eller annet (...) tomt lokale. Altså, vil man, så er det en vei. Men det er ikke noe sånn umiddelbart, at du bare kan gå til et lite uavhengig galleri og si at nå har jeg noe fett på gang her.*

IB: ”Er det noen uavhengige gallerier her?”

*Nei.*

IB: ”Det gjør det vel vanskelig å gå til dem?”

*Ja, hehe, det gjør det.*

Det er en generell oppfatning om at Tromsø overhodet ikke har gallerier eller utstillingssteder, forruten Kunstforeninga og museet. Her ser vi en sterk indikasjon på at den åpne, inkluderende holdningen informantene velger å vise i forhold til kunstbegrepet, kanskje ikke er så åpent likevel. Det er i alle fall ét galleri og utsalgssted for kunst og kunsthåndverk i byen, nemlig Galleri Krane. Men denne bedriften blir ofte glemmt. En student (kvinne, 20-årene) mener at kunstnere ikke stiller ut på Krane:

IB: ”Hvordan er arbeidsforholdene for kunstnere? Er det nok atelierer og verksteder og visningssteder sånn at man får vist fram kunsten sin?”

*Nei, det må gjerne bli flere visningssteder. Det er bare museet og Kunstforeninga. Det burde vært flere små gallerier rundt omkring. Bruke nedlagte bensinstasjon eller lokaler som allerede fins og gjøre det om til et galleri. Eller sånne studentstyrte galleri.*

IB: ”Hva syns du om... Det er jo flere gallerier, sånn som Krane for eksempel...?”

*Ja, men kunstnere stiller ikke ut der. Det er mer sånn bilde på lerret, og sånn...*

*oljemaling eller noe sånt.*

IB: ”De har litt forskjellig, litt sånn brukskunst og...”

*Er det rett ved den der bensinstasjonen, rett ved der det var hobbystasjon før?*

IB: ”Ja, har du vært der?”

*Jeg har gått forbi.*

IB: ”Du ser ikke på det som et visningssted for kunst?”

*Jo, det er sikkert et visningssted, men jeg føler meg ikke... at jeg passer inn. At jeg er velkommen. Det er mer... eller det er en sånn ting som jeg ikke kjenner meg igjen i. Men det er kanskje ikke det, jeg har kanskje ikke sett så nøye. Men mer på hobbybasis da. At det er for å... dekorere. Eller at de ikke bruker full tid på det, at det ikke er fulltid.*

Det kommer tydelig fram at Galleri Krane ikke er et alternativ. ”Kunstnere stiller ikke ut der.” At informantene er så opptatt av ”uavhengige” visningssteder, og samtidig fullstendig avviser det mest etablerte private galleriet og kunstutsalget i byen, er interessant. Den eneste informanten i utvalget som i det hele tatt vurderer Krane er kunsthåndverkeren, og hun mener stedet har lite lokalproduserte produkter, og mye import, spesielt fra Danmark. Ellers blir det mer enn antydning at Krane ikke er et sted for (ordentlige) kunstnere. Student (kvinne, 20-årene):

IB: ”Er det gode nok visningssteder for kunst her?”

*Nei, altså, utenom museet og foreninga, som er to veldig offisielle bygninger, så er det veldig få plasser å vise kunst. Det trengs noen gallerier, noen lokale. Og også, det trengs å ha visningssteder som ikke driver på med å skjære opp blindrammer og all mulig annen aktivitet ved siden av. Du har jo på en måte kunstsalgbutikker som også har utstillinger. Men å ha rene gallerier, som ikke er noe annet. (...)*

Omtalen av Galleri Krane viser at det åpne kunstbegrepet ikke er helt åpent likevel. I stedet for å direkte kritisere virksomheten blir den i stor grad ignorert. Krane har kanskje kunst i hyllene sine, men det er ikke kunst som interesserer informantene i mitt



utvalg. At Krane rett og slett blir utelatt er en større avvisning enn kritikk ville vært. Det virker som informantene mener at det ikke er noe galt med Krane, det er bare ikke et sted som angår dem. De hører ikke hjemme.

Akademistudentene og Kunstforeninga er i et gjensidig kjærlighetsforhold. Studentene trekker fram foreninga når man spør om det er noen spesielt viktige personer i kunstmiljøet. En kvinnelig kunststudent (20-årene):

IB: ”Er det noen personer som du synes utmerker seg som spesielt aktiv eller spesielt sentrale i kunstmiljøet i Tromsø?”

*Mmm... Nå tenker jeg sikkert bare Kunstforeninga, siden vi har stilt ut der. Jeg tenker de må være aktuelle siden de er så åpne, og vi får lov til det liksom.*

Informantene har også stor respekt for Kunstmuseet, men dette er en mer tilbaketrukket og lukket institusjon, hvor terskelen for innpass er høyere<sup>18</sup>. En annen student (kvinne, 20-årene):

IB: ”Er det noen personer som du synes utmerker seg i miljøet, som er spesielt sentrale eller aktive?”

*Eh... hm... nei... jeg vet ikke. Kunstforeninga på en måte, og de som jobber der. [De] har en viktig rolle for hva som tas inn og vises i Tromsø. Og (...) Nordnorsk kunstmuseum, men jeg synes på en måte ikke de har så mye med det jeg gjør. Og så så er det noen ildsjeler på Kysten også, men det er ikke noen som samler kunstmiljøet, eller ikke noe sånt naturlig midtpunkt i kunstmiljøet i Tromsø synes jeg ikke, eller i hvert fall ikke så vidt jeg har skjønt foreløpig i hvert fall.*

Det er knyttet store forventninger til Kunstakademiet, og man merker allerede hvordan de nye studentene setter preg på byen. En av studentene (kvinne, 20-årene):

---

<sup>18</sup> På tross av iherdige forsøk var det ikke mulig å få informanter med tilknytning til Nordnorsk kunstmuseum (kunst fra minst en av kunstnerne i utvalget er kjøpt opp av museet). Institusjonen og dets ansatte er høyt respektert blant både akademistudentene, fagansatte og kunstnere. Men ellers fremstår museet som noe tilbaketrukket og distansert.

*Men jeg tror kanskje kunstmiljøet prater mer om oss enn det vi får inntrykk av. Har jeg skjønt. At de liksom [legger] planer for oss og lurer på hvordan det går med oss, uten at vi... uten at vi har så mye kontakt med hverandre. Men, vi har kanskje litt høye tanker om oss selv også... [ler]. Syns vi er liksom Kunstakademiet og vi skal liksom redde Tromsøs kunstrykte. Det blir liksom litt sånn også, vi er liksom de unge og energiske og... og vi vet mye mer om kunst enn resten av dere, 'ædda bædda'-aktig... Jeg får litt sånn der vondt av det, innimellom. Men vi vil jo gjerne samarbeide med... I og med at det ikke er en så stor by så tjener man jo mer på å samarbeide enn om man skal ha hver sin klubb. Det er liksom ikke marked for det.*

Siden miljøet oppleves som så lite har et tjuetalls unge nye kunstneremner enormt mye å si. Som en av kunstnerne (mann, 20-årene) påpeker er det menneskene som utgjør miljøet:

*Kunstmiljøet i Tromsø er så lite enda, at det er veldig opp til de enkelte menneskene som faktisk utgjør miljøet. Det trengs mer aktivitet, flere folk, større miljø. Tror jeg.*

Selv om Akademiet allerede har hatt positiv innvirkning på kunstmiljøet i Tromsø sliter institusjonen med mangelfull finansiering og uegnede lokaler. I høst ble det fremmet forslag om å fryse inntaket av nye studenter høsten 2009, og utsette denne prosessen til høsten 2010. Årsaken er at det ikke finnes midler til å utvide lokalene slik at de vil romme et kull på 15 nye studenter i tillegg til de 24 som er der fra før<sup>19</sup>. Studentene reagerte selvfølgelig kraftig på forslaget, som de mener bl.a. skader tilliten til studiet, både hos studenter, ansatte og potensielle søkere. Det skader også den faglige kontinuiteten, og truer planene om å opprettelsen av en mastergrad i samtidskunst.<sup>20</sup> På feiringen av Akademiets ettårsdag, der mangelen på egnede lokaler var det viktigste temaet, lovet nyvalgte rektor Jarle Aarbakke at inntaksstopp ikke ville bli aktuelt.<sup>21</sup>

---

<sup>19</sup> Kilde: Billedkunst 6-08, <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=1490> (13.11.08 kl. 22:07)

<sup>20</sup> Kilde: <http://www.underskrift.no/vis.asp?kampanje=1848> (13.11.08 kl.22:10)

<sup>21</sup> Innlegg på åpent seminar i anledning kunstakademiets ett-årsmarkering, 13. november 2008.

## 7.2 Forum for kunstdebatt

Informantene mente arrangementer og utstillinger fikk relativt mye oppmerksomhet i lokalavisene. Men mange av dem, spesielt de som selv arrangerer utstillinger og lignende, mente at pressedekningen holdt et for lavt nivå, og ønsket seg mer kritikk, ikke bare forhåndstaler. Flere av respondentene uttrykker en slags skuffelse over miljøet for kunstvitenskap ved Universitetet, som de gjerne skulle sett tok en mer aktiv rolle. En kunstner (mann, 20-årene) med bakgrunn fra kunstvitenskap:

IB: Er det et bra fagmiljø [i Tromsø]?

*hm... hvis jeg får lov å si det jeg mener om kunstvitenskap, så er det ikke et bra fagmiljø der. De er veldig isolert, de sitter på universitetet, altså nå generaliserer jeg, og setter det på spissen littegrann. Men de sitter på universitetet og leser middelalderlitteratur, og er lite synlig i bymiljøet, det er ingen kultur for kritikk. De er veldig fraværende.*

IB: "Fins det noe forum der man kan diskutere kunst i det offentlige rom?"

*I liten grad, ingen formelle i hvert fall, som jeg kjenner til (...)*

IB: "Enn aviser og...?"

*Aviser bærer preg av at det er forhåndstaler av en utstilling, aldri kritikk av en utstilling. Det har jeg til dags dato nesten ikke sett i en sånn lokalavis. Heller ikke på nett. Det nærmeste jeg har sett er noen som skrev en anmeldelse av en utstilling på tromsoby.no. Og som[man] muligens, hvis man legger godsidene til, kan kalle en kritikk. Og ofte er det sånn at man kan finne skrivefeilene i de her avisreportasjene, skrivefeil fra pressemeldingene. De har klipt og limt litt, rett og slett. Det er veldig få som føler seg kompetente til å skrive om det.*

Oppfattelsen av kunstdekningen i media er til en viss grad den samme som Oddrunn Sæter fant i sin undersøkelse i Nordland i 1988: "De fleste av kunstnerne kritiserer nordnorsk presse for enten å skrive for lite om den profesjonelle kunsten, eller for å ha for dårlige anmeldere eller kulturmedarbeidere. Mange etterlyser profesjonelle kritikere." (Sæter 1988:52) Sæter fant også en viss misnøye blant kunstnerne over at amatørkunstnerne fikk så mye oppmerksomhet i media (1988:42). At amatørkunstnere

stjeler oppmerksomhet var overhodet ikke et tema for mine informanter, og det de kritiserte var ikke at avisene skrev for lite om kunst, men at dekningen er ukritisk og holder et for lavt faglig nivå.

Cecilie Wright Lund skrev i 2000 en rapport for Norsk Kulturråd om kulturstoffets rolle i dagspressen. Wright Lund skiller mellom kritikk, som gir vurderinger og fortolkninger av emner og saker, og nyhets – og reportasjestoff, som gir en fremstilling av en hendelse eller en sak (2000:10). Kritikken mot lokalavisene i Tromsø er altså at de dekker kunst som en nyhetssak, i stedet for å vurdere eller fortolke. Wright Lund undersøkte 12 aviser, deriblant Nordlys, og fant at 20% av kulturstoffet var kritikk og 56% var nyhetsstoff. Av nyhetsstoffet var 25% forhåndsomtaler. Mange av nyhetsoppslagene var svært korte artikler eller notiser og dekker gjerne lokale begivenheter (Wright Lund 2000:30-33).

Men mer interessant i denne sammenhengen er å se på hvordan forskjellige kunstformer er representert i kulturdekningen. Lund fant at en tredjedel av alle artiklene handlet om musikk. Til sammen utgjorde musikk (34%), film (18) og skjønnlitteratur (12%) to tredeler av kulturdekningen. 8% av artiklene handlet om billedkunst. Kritikk av billedkunst utgjør kun tre prosent av alle kritikkene i avisene, mindre enn en tiendedel av musikk, på 38% (Wright Lund 2000:39-43).

Wright Lund sammenligner også hvordan dekningen av billedkunst fordeler seg på sjanger, og finner at 77% av det som skrives om billedkunst er nyhetsartikler eller forhåndsomtaler. 12% er kritikk, kommentar eller debatt. "Materialet viser at for billedkunst spesielt, men også for scenekunst er andelen *formidlende* stoff som nyheter, forhåndsomtale og annet lanseringsstoff dominerende – og andelen *kommenterende* og problematiserende stoff som kritikker eller debattinnlegg o.a. er svært lav" (Wright Lund 2000:46). Informantenes inntrykk av at det er for lite kritikk av billedkunst blir bekreftet, og det viser seg at billedkunst stiller svakt ikke bare her i Tromsø.

På spørsmål om det finnes et forum for kunst i Tromsø trekker noen av respondentene fram [kunstkritikk.no](http://kunstkritikk.no). Dette er et nettsted hvor det publiseres anmeldelser, essays og kommentarer om kunst, og målet er å styrke kritisk refleksjon og utvikle norsk

kunstkritikk. Prosjektet ble støttet av Norsk kulturråd fra 2003-2005, og bygget på en oppfatning av at kritikken av den visuelle kulturen var dårligere utviklet og får mindre oppmerksomhet enn de andre kulturområdene. (Røyseng 2008)



## 8.0 "DET KAN JO VÆRE KUNST LIKEVEL..."

Under intervjuene viste informantene en slags ambivalens eller uvilje mot å trekke bastante konklusjoner. Det virket som det var viktig for dem at det alltid ville være unntak, og at det de sa bare var deres eget personlige syn, og dermed ikke kunne regnes som sannhet. De ville ikke felle dommer om hva som er eller ikke er kunst, og de problematiserte ofte begreper som ble lagt fram for dem. De fleste synes det var vanskelig å si noe konkret om kunst de ikke likte, som denne kvinnelige kunstneren (30-årene):

IB: "Er det noe type kunst du ikke liker så godt? Som du synes er kjedelig eller...?"

*Hm.... det er, det dukker jo opp fra tid til annen ting som jeg ikke synes er så fantastisk, men jeg vet ikke helt om jeg har lyst til å beskrive, jeg føler jeg ikke kan gjøre det... Jeg bare ser på ting og så tenker jeg... - ikke sant? Det kan skje. (...)*

IB: "Tror du – nå har vi jo snakket rundt det om kunst, hva kunst er – tror du det er mulig å lage en definisjon på hva kunst er?"

*Nei. [Det] tror jeg heller ikke.*

IB: "Vil du ha det [en definisjon]?"

*Nei. Trenger ikke det heller. Nei faktisk, man kan jo lage en slags definisjon, men den må være ganske åpen tror jeg. Hvis man skulle. Man måtte liksom skrive om, og rundt. Så kan man liksom ikke si at sånn, sånn og sånn er det, for vi er jo forskjellige, og vi har... Vi har forskjellige tanker om hva kunst er, alle sammen.*

En annen kunstner (mann, 20-årene), nøler lenge før han svarer på hva slags kunst han ikke liker. Denne informanten hadde ellers et ganske direkte språk og sterke meninger, men vocket seg likevel fra å gå for langt. Han ville ikke si at noe ikke er kunst, bare at det er "mindre bra" eller "uinteressant":

IB: "Er det noe type kunst du ikke liker så godt?"

*... ... Det er mye vanskeligere å svare på. Er det noe spesifikt jeg ikke liker? ... Det er mange enkeltverk jeg liker eller ikke liker, men om det er noen gjennomgående tråd der, det tror jeg ikke det er. Det er ikke sann at, nei det er det ikke. (...)*

IB: "Er du enig med de som sier at 'alt er kunst?'"

*... Jeg er helt enig i at du kan kalle alt for kunst. Men jeg... Det betyr liksom ikke noe da, på den måten at du liksom må få noen til å være enig med deg om det.*

IB: "Er det viktig at publikum er enig?"

*Ja og nei. Av og til kan det være interessant å presentere noe som kanskje ikke havner innenfor den tradisjonelle kategorien kunst, nettopp for å oppnå noe. Men... Jeg tror også det finnes det man kan kalle mindre bra kunst, som havner utenfor det folk vil kalle for god kunst, fordi det... Det klarer ikke gripe dem på noe som helst plan. De vil forholde seg ekstremt likegyldige til det. Og da snakker vi om kunst som ikke er så veldig bra kunst i hvert fall.*

IB: "Tenker du noen ganger at – det går jo litt på det du sa – men at noe som presenteres som kunst, ikke egentlig er det?"

*Jeg vil ikke gå så langt som å si at det ikke er det, altså hvis det presenteres som kunst, så... Det jeg heller vil si er at det er mindre bra kunst. Uinteressant kunst. Dårlig kunst. Kunst som man forholder seg likegyldig til. Jeg syns selve definisjonen om det er kunst eller ikke på mange måter er relativt uinteressant. Det som er interessant er om det er bra. For meg personlig, og kanskje, hvis det er dét det er snakk om, hvis jeg syns det her... Hvis du hadde spurt meg, syns du dette her er kunst eller ikke, så ville jeg sagt at det kan godt være kunst, men personlig syns jeg ikke det er noe bra. Jeg forholder meg likegyldig til det. Jeg ser på det i to minutter, og så går jeg. Og så tenker jeg aldri noe mer på det.*

Denne ambivalente, åpne holdningen til kunst er veldig typisk for informantene i undersøkelsen. Det kommer også fram i sitatet som er brukt som tittel på oppgaven, nemlig at "det kan være kunst likevel...". Tre mulige forklaringer på denne tendensen er



1) at svarene er påvirket av intervjusituasjonen, dvs. at informantene prøver å svare politisk korrekt, 2) det man kan kalle "kunstens kritiske tradisjon", eller 3) det Ove Skarpenes (2007) kaller "folkelighet" hos øvre middelklasse. Alle tre forklaringene kan spille inn samtidig, i varierende grad, og det kan også være andre grunner til at informantene svarer som de gjør. Spørsmål om intervjusituasjonen er problematisert i tidligere kapittel om metode, nedenfor vil jeg se nærmere på de to andre mulige forklaringene.

## 8.1 Kunstens kritiske tradisjon

Alle har en viss kjennskap til kunsthistorien. Vi kjenner Skriket, mystiske Mona Lisa, og Dalís smeltende klokker. Vi kjenner også kunstnerkarakterer som Van Gogh, Picasso, Warhol og Munch. Vi lærer om kunst i barnehagen og på skolen, og vi møter den i populærkultur og reklame. For informantene i undersøkelsen er kunsthistorien enda nærmere. Alle har hatt undervisning i kunstoffag på videregående og/eller på kunstforskoler. Noen har studert kunsthistorie eller kunstvitenskap i mange år. De forholder seg til og er en del av en kunsthistorisk kontekst, enten de er utøvende kunstnere, aspirerende kunstnere eller kunstformidlere.

Lars Fr. H. Svendsen (2000:13-30) har gitt en oversiktlig og kortfattet gjengivelse av kunsthistorien fra antikken til i dag. Kunsthistorien starter i antikken, med de kjente filosofene Platon og Aristoteles, som ser på kunst som et håndverk der målet er etterligningen (*mimesis*). Platon mente kunst kom av menneskets naturlige uttrykksbehov, at den var irrasjonell og bygger på inspirasjon, ikke kunnskap. Mens Platon var kritisk til kunsten, og bl.a. ville kaste dikterne ut av idealstaten sin, var Aristoteles mer vennlig innstilt. Han mente etterligningene ga menneskene glede. Først i Renessansen begynner man å få en forestilling om *kunstneren*, og i Romantikken oppstår kunstbegrepet som vi bruker det i dag. I antikken var det skjønnhet, det gode og det sanne en og samme ting, men i romantikken løsriver det skjønnhet: "I *Kritikk av dømmekraften* (1790) formulerer Kant autonomiestetikken som blir toneangivende og som på mange måter har vedvart å være det fram til i dag. Denne autonomitanken, at kunsten gir seg selv sine lover, har ikke bare preget forståelsen av kunstens område, det vil si dens plassering i forhold til andre menneskelige aktiviteter, men også etablert et nytt estetisk paradigme. Den klassiske estetikken hadde en mimetisk norm og vektla *tekhne* eller *ars*, det vil si den håndverksmessige kunnskapen. (...) Med utviklingen av

autonomiestetikken er det snarere oppfinnelsen eller nyvinningen som blir satt i sentrum" (Svendsen 2000:17).

Fra og med romantikken har kunsten vært autonom, et eget felt med egne regler. Kunstneren blir viktig, og det gjenspeiles i kunstverkene. Det er viktig å ha sin egen stil, kunstnerens tilstedeværelse markeres med tydelige penselstrøk. "Mens det sentrale i den tidligere kunsten var naturen og Gud, kommer nå kunstneren i fokus. Med den romantiske kunstnerens selvsentrering blir kunsten løsrevet fra sin omverden. Kunsten handler nå om subjekter (kunstnerne) som skal lage suverene uttrykk for sin egen subjektivitet eller personlighet. Og verket vil være vellykket bare hvis dette uttrykket er *autentisk*" (Svendsen 2000:18). I modernismen var det ikke lenger viktig at kunsten lignet, *mimesis* ble redusert til en stil av mange, og utgjorde ikke lenger kunstens vesen (Svendsen 2000:19).

I dag finnes det ingen fikserte regler (Svendsen 2000:20). Et vesentlig kjennetrekke ved postmodernismen er at den blander tidligere stilarter, eksplisitt kopierer tidligere verker og leker med tradisjonen (2000:23). "Autonomiseringen av kunsten er gått så langt at den i vårt århundre mer og mer er blitt en refleksjon over seg selv, der kunstens eneste mulige objekt blir kunsten selv" (2000:20). Et annet trekk er at skillet mellom teori og tolkning er borte, det betyr at verket ikke har noen verdi i seg selv, det er tolkningen som gir det verdi. "Kritikeren blir den egentlige kunstneren" (2000:25). I tillegg er det ikke lenger én virkelighet, det er et mangfold av diskurser.

Svendsens fremstilling av kunsten fra antikken til i dag gjengir det hegemoniske synet på kunsthistorien, men at historien skal være så glatt og ensrettet virker usannsynlig, og mange kritiserer den lineære, deterministiske måten å se kunsthistorien på. Svendsen skriver blant annet; "Et vesenstrekk ved den moderne kunsten har vært at den «siterer» tidligere kunst. Riktignok finner vi en rekke eksempler på dette, som når Manet «låner» fra Rafael eller Picasso «låner» fra Rubens, og i en viss forstand henviser ethvert bilde til tidligere bilder. En mer presis bestemmelse av den postmoderne siteringen er at det handler om bilder som *primært* henviser til andre bilder. Selve denne henvisningen er bildets hovedinnhold" (Svendsen 2000:102). Hvis vi tar en titt på et av Manets mest kjente verk, *Olympia* (1863), så er det en klar referanse til Tizians *Venus fra Urbino* (ca. 1538). I begge maleriene ser vi en naken, hvit kvinne liggende støttet på en albue, på en

seng med et litt krøllete, hvitt laken og to puter. I Tizians maleri holder kvinnen noen blomster i den ene hånden, en hundevalp ligger sammenkrøllet i fotenden og i bakgrunnen ser vi to kammerpiker. I Manets versjon har kvinnen en blomst i håret, hundevalpen er byttet ut med en svart kattunge, og i bakgrunnen står en mørkhudet tjenestekvinne med en stor blomsterbukett. Manets bilde er gjengitt i *Billedspor 2*, en lærebok i kunsthistorie for VK 2 formgivingsfag. Under bildet står følgende tekst: "OLYMPIA (1863) av Edvard Manet. Bildet henviser til et kjent maleri av Tizian, *Venus fra Urbino*. Manet inviterte på denne måten til en sammenligning med Tizians Venus, som alderen hadde nøytralisert til kunst". Ut fra beskrivelsen som følger bildet kommer det fram at siteringen nettopp *er* en vesentlig del av bildet, og dette er en ukontroversiell tolkning av verket siden den presenteres i en lærebok for videregående skole<sup>22</sup>. Svendsen har derfor ikke helt belegg for påstanden om at bilder der referansen er hovedinnholdet er et rent postmoderne fenomen, mens tidligere malere kun lånte elementer eller motiv fra andre bilder.

Svendsen tar utgangspunkt i den etablerte "sannheten". Han bygger videre på, og bekrefter, kunsthistorien som den er blitt fremstilt i oppslagsverk og lærebøker. Her er Kunsthistorien europeisk historie, den starter i antikken (noen ganger i oldtidens egypt), og går derfra i mer eller mindre ryddige tidsepoker fram til i dag. Det er en historie om malerier og skulpturer laget av menn, for mannlige mesener og herskere. Det er en utviklingshistorie, fra primitiv til moderne. Denne historien har blitt kraftig kritisert, ikke minst av feministiske kunstteoretikere. På spørsmål om hvorfor ingen av kunstverkene som illustrerer boken er laget av kvinner, og hvorfor alle teoretikerne han refererer til er mannlige, svarer Svendsen følgende (via e-post, 16.09.08):

*Hei,*

*Jo visst liker jeg kvinner! Jeg er faktisk samboer med en...*

*Boken min handler om den kanoniserte kunsten fra Duchamp og fremover, og hvordan den har transformert/avviklet kunstbegrepet. Og du må jo medgi at den kanoniserte kunsten har vært mildt sagt mannsdominert. Boken dreier seg ikke om min personlige smak (da ville eksemplene vært ganske annerledes).*

*Vennlig hilsen*

*Lars*

---

<sup>22</sup> Godkjent juli 1996 av Nasjonalt læremiddelsenter for bruk i v.g.s.. (Danbolt & Kjerschow 1996:4)

Forfatteren er enig i at den kanoniserte kunsten har vært mannsdominert, men problematiserer ikke sin egen rolle, hvordan han med sin utgivelse bekrefter og viderefører en historie der kvinner er marginalisert.

Selv om den hegemoniske kunsthistorien er omdiskutert er det klare likhetstrekk mellom Svendsens beskrivelse av moderne og postmoderne kunst, og informantenes oppfattelse av kunst. En kvinnelig akademistudent (20-årene):

IB: "Hva er det du liker med kunst?"

*Jeg liker at det er en helt annen måte å kunne fortelle en historie på. At det har en større nysgjerrighet ved seg. Og... at det er ikke regler. Selv om det er regler, så er det andre typer regler, de er mer diffuse. (...)*

IB: "Er det en type kunst du liker spesielt godt?"

*Jeg liker egentlig ideen, altså å arbeide med ideen. (...) Det er det som er min hovedgreie når det gjelder kunst, det å kunne ha en god idé, finne den beste måten å gjøre det på. Og så gjøre det på den måten. (...)*

IB: "Hva er det du liker med å jobbe på den måten?"

*Idébasert? Det betyr at jeg kan bruke veldig mange forskjellige uttrykksformer, og at jeg ikke nødvendigvis blir stående og male i tre år. Altså... det kan være veldig fint å gå inn i akkurat ett uttrykk, altså bruke performance for alt det er verdt, eller bruke maleri for alt det er verdt, eller bruke foto for alt det er verdt. Men det kan også være spennende å ikke nødvendigvis la teknikken og [uklart] ta overhånd, men også la ideen slippe til.*

Det hun liker ved kunst, er at det ikke er noen regler. Hun kan fritt velge teknikk eller uttrykksform, og det er ideen som er det viktigste. Interessant er det også at hun ikke fremstiller dette som et trekk ved moderne kunst, men at det er slik hun, personlig, liker å jobbe, det er dette som er hennes "greie". Hun fremstiller ikke seg selv som en del av en tradisjon, men som et individ. Det er hennes personlige mening, hennes eget valg.

I en kunsthistorisk kontekst er det å lage vakre imitasjoner av virkeligheten noe umoderne. Det er antikke idealer, bokstavelig talt. Men vi ser at informanten ikke

avviser maleriet, det er én av mange muligheter. I en postmoderne kontekst, der alt er lov, er det også lov å lage pene malerier, som ikke har annen funksjon enn å henge over sofaen. En ung mannlig student uttrykker det slik:

IB: "Hvorfor tror du vi har kunst?"

*Hvorfor jeg tror vi har kunst? Ja, det var jo et fint spørsmål, hehe. (...) Men jeg tror også på at det... rett og slett er et behov for en åpen arena der ikke alt er satt. I veldig mange, det at du kan ta inn ting fra forskning, du kan bruke fri assosiasjon. Det er noe med at... Jeg tror det trengs i et samfunn, en sånn arena.*

IB: "Ja... Hvorfor trenger samfunnet det?"

*... Fordi vi er mange forskjellige mennesker, med så mange forskjellige ideer om hva et samfunn skal være. Og alle kan ikke få det samfunnet de vil. Men vi kan ha en arena hvor man kan uttrykke dette her. Kanskje.*

IB: "Du føler at kunsten har en rolle eller oppgave da, det å føre folk sammen..?"

*... en av oppgavene.*

IB: "Hvilke andre oppgaver?"

*Den andre oppgaven er å pynte i hjemmene til mennesker som synes fin kunst skal henge over sofaen. Og det er en vel så viktig rolle for det. Andre vil kanskje finne at, de som er mer opptatt av farger og, ja, at det vil kunne gi dem en indre ro og hjelpe dem å slappe av eller være en inspirasjon i en grå hverdag.*

Vi ser at informanten skifter fokus når det spørres oppfølgingsspørsmål, i stedet for å bekrefte eller underbygge tidligere svar. Han påpeker et det fins andre måter å se på kunstens rolle, andre måter å glede seg over kunst. Og han legger vekt på at det ene perspektivet er like godt som det andre. Dette er et veldig tydelig eksempel på at det i den postmoderne kunsten fins et mangfold av diskurser. Han nevner også, som flere av de andre informantene har kommet inn på, dette med at vi er forskjellige mennesker, med forskjellige ideer om hva samfunnet skal være.

Moderniteten og det postmoderne ikke bare er noe som har rammet kunsten. Det er trekk ved tiden vi lever i, og påvirker alle aspekter av vår virkelighet. (se også kap 9)

## 8.2 "Folkelighet" hos eliten?

Skarpenes skriver i artikkelen "Den «legitime kulturens» moralske forankring" om det han kaller "folkelighet" hos øvre middelklasse. Beskrivelsene av informantenes holdninger til kultur og litteratur, minner om det jeg har sett i mitt materiale: "Den høyt utdannede middelklassen, slik den fremtrer i våre data, mener det er udemokratisk å si at noe er bedre enn noe annet, den mener det er stakkarslig å felle kulturelle dommer, og å hevde at en kanonisert forfatter er bedre enn en kioskeforfatter er uttrykk for arroganse, nedlatenhet, ja, det er til og med et eksempel på at andre behandles som mindreverdige. All smak er individuell, man liker ikke at "noe er vedtatt" å være bedre enn noe annet, man skal ha respekt for alle osv." Skarpenes 2007:549).

Skarpenes jobbet ut fra en hypotese om at øvre middelklasse bruker kultur for å trekke grenser og skille seg fra lavere klasser, og konkluderer med at denne hypotesen ikke stemmer. Peterson mener også at denne teorien, som han kaller "elite-til-masse teorien" (elite-to-mass theory), ikke stemmer overens med hvordan fritid og kultur konsumeres i USA. Teorien går ut på at eliten foretrekker høye kunstarter (fine arts), de har gode manerer og korrekt tale, de bruker de rette klærne og frekventerer de rette klubbene. I tillegg til å gjøre de rette tingene, kjennetegnes eliten av å sky andre kulturelle praksiser. Å delta i noen form for populær-, masse-, eller lavkultur er å sette sin egen sosiale klasse på spill, og det knyttes til ideer om umoral og "urenhet". I denne teorien vil middelklassen forsøke å etterligne høykulturen, uten helt å ha kunnskapen, tiden eller ressursene til å klare det. (Peterson 1992: 244-245)

Ifølge Skarpenes er det koblingen mellom kultur og moral som gjør det vanskelig for øvre middelklasse i Norge å markere avstand til lavere klasser gjennom kulturkonsum. Kulturen må være moralsk for å få legitimitet. Den moralske verdien som verdsettes over alle andre er det å være "god". Den øvre middelklassen beundrer sliterne i samfunnet, de som gjør noe godt for andre, sånn som sykepleiere, eller "industriarbeiderklassens hverdagshelter" (Skarpenes 2007:556). Ærlighet, vennlighet, toleranse, demokratisk innstilling osv. er viktige verdier. Skarpenes mener denne

moralen er "dypt forankret i kulturen og internalisert også i middelklassens identitet på en slik måte at det fører til en form for usikkerhet, ambivalens og selvjustis (kanskje til og med selvforakt) som "hindrer" dem i å bruke kunnskap og kultur aktivt i et grensearbeid mellom seg selv og andre (..)" (Skarpenes 2007:557). Hypotesen er altså at øvre middelklasse ikke bruker kultur for å skape distanse til lavere klasser, slik Bourdieu hevdet skjedde i Frankrike. Og grunnen er sterke moralkoder som gjør at det ligger mer prestisje i å være snill, enn å rakke ned på lav- og populærkultur. Dette gir seg bl.a. utslag i en offentlig debatt der "kultureliten" kritiseres, en kritikk som oppleves som meget legitim.

Peterson har funnet at overklassen (highbrow) i USA har beveget seg bort fra snobberi, og nå er karakterisert av å være åpen til flere former for kultur. Overklassen bruker ikke bare høykultur i større grad enn lavere klasser, de bruker også mer lavkultur. Peterson kaller dem "altetende" (omnivores). Det er vanskelig å sammenligne undersøkelsene til Skarpenes et. al. og Peterson fordi Skarpenes bruker kvalitativ metode og fokuserer på informantenes moral og verdier, og hvorfor de gjør som de gjør, med spesielt fokus på litteratur. Peterson har tatt utgangspunkt i statistiske undersøkelser over hva slags kultur, og spesielt, hva slags musikk sjanger respondentene liker eller ikke liker.

Både Skarpenes og Peterson finner at overklassen ikke holder seg til overklassekultur, men at de også er åpen til, og noen ganger foretrekker, lavkultur. "(...) just 30% of those in the highest status group say they like classical music best and only another 6% say they like opera best. Thus 64% of the top group do not fit the model of the aesthetically exclusive snob. Indeed 9% of this top status group says they like country and western music best – the music with the lowest prestige of all!" (Peterson 1992:248). Gripsrud (1989, gjengitt i Gripsrud 2003:66) har brukt uttrykkene "dobbelt" og "enkel" adgang. Han fant at den utdannede eliten har "dobbelt adgang" til kulturlivet (både høy og lav) i motsetning til flertallets "enkle adgang" (kun populærkultur). Gripsruds begreper viser tydeligere hvordan eliten bruker lavkultur, men på en annen måte enn "flertallet" (som er betegnelsen han bruker). Men i motsetning til Petersons begrep om altetenhet er Gripsruds begreper bundet til begrepene om høy- og lavkultur.

Skarpenes mener Petersons teori ikke kan forklare deres funn: "Det er ikke usannsynlig at "omnivore-tesen" kan forklare noe av den kulturbruken vi har observert hos

representanter for den høyt utdannede middelklassen. At de siste tiårenes samfunnsutvikling på en eller flere måter har hatt påvirkning på dets kulturbruk, er troverdig. Men jeg vil argumentere for at heller ikke denne tesen fanger logikken i det norske caset. Ifølge våre data er det typiske i den norske kulturen å foretrekke underholdningskultur. Det er de færreste av våre informanter fra den utdannede middelklassen som har noe selvdanningsprosjekt hvor tilegnelse av humanistisk dannelseskultur eller modernistisk avantgardekultur inngår som en viktig del. Dette understøtter en påstand om at det ikke eksisterer en "legitim kultur" i Norge som er knyttet til en slik dannelse man gjerne forbinder med middelklassen og borgerskapet fra Frankrike (Bourdieu 2002, Lamont 1994)" (Skarpenes 2007:545-546). Det ser ut som at Skarpenes mener Petersons teori ikke kan brukes fordi man ikke har tradisjon for en borgerlig, eller "legitim", kultur knyttet til overklassen i Norge. Men etter hvert som Peterson har utviklet sitt begrep om den kulturelt altetende overklassen har han også argumentert for å se altetenhet som en egenskap som er løsrevet fra klassebegrepet: "(...) it seems wisest not to bind breadth and brow-level together by definition, but to see omnivorousness as a measure of the breadth of taste and cultural consumption, allowing its link to status to be definitionally open" (Peterson 2005:264). At Norge ikke har et aristokrati og en dannelseskultur på samme måte som for eksempel Frankrike har hatt betyr altså ikke at begrepet om altetenhet ikke kan brukes. Altetenhet beskriver tilbøyeligheten til å like mange former for kultur, for å ha en "bred" kultursmak. Her kommer kritikken av Skarpenes inn. Skogen et. al. poengterer at informantene, selv om de foretrekker underholdning, har stor kunnskap om også annen kultur: "Det som forsvinner ut er imidlertid at Skarpenes' informanter vet hvem både de nevnte og en rekke andre forfattere er, og kan plassere dem i et kulturelt felt. De besitter med andre ord en form for kunnskap som man kan være ganske sikker på ikke er jevnt fordelt i befolkningen." (Skogen et. al 2008:262). Høyere klasser har altså større kulturell kapital, eller kulturelt vokabular, og bruker et bredere spekter av kultur enn lavere klasser.

I sin artikkel "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore" (1996:905-906) gir Peterson fem mulige forklaringer på overklassens skifte fra snobb til alteter. 1) Strukturelle forandringer. Økt levestandard, økt utdanning og massemedia har gjort overklassekultur mer tilgjengelig. 2) Forandringer i verdier. Siden andre verdenskrig har det vært en historisk trend mot større toleranse ovenfor de som har andre verdier enn en selv. 3) Forandringer i kunstverdenen. En gryende forståelse for at kunstens kvalitet ikke ligger i verket i seg selv, men i kunstverdenens evaluering av verket. 4)



Generasjonspolitik. Før så man på ungdomskulturen som en fase man vokste ut av, men ungdomskulturen på begynnelsen av 70-tallet kom til å se sin kultur ikke som en fase, men som et reelt alternativ til den etablerte elitekulturen. 5) Statusgruppe-politikk. I en global verden vil respekt for andre rett og slett være en bedre strategi for eliten.

Selv om Skarpenes ser på det som "troverdig" at samfunnsutviklingen påviker kulturbruken legger han vekt på den særnorske middelklasse-morale for å forklare sine funn. Selv om egalitære verdier står sterkt i Norge er ikke dette alene en god nok forklaring. Det at andre forskere i flere år har funnet lignende bruk av kultur blant overklassen i Nord-Amerika og Europa (Peterson 2005:263) bidrar paradoksalt nok til å svekke Skarpenes' analyse. Hvis det er særnorske middelklasseverdier som gjør at øvre middelklasse ikke bruker høykultur for å markere avstand til lavere klasser, hvorfor har man da funnet samme fenomen i både Frankrike og England?

Selv om mine funn her i Tromsø kan tolkes i samme retning som både Skarpenes' og Petersons hypoteser er datamaterialet for lite til å trekke noen generaliserende konklusjoner. Informantene har en åpen og inkluderende tilnærming til kunstbegrepet, men jeg har ikke undersøkt hvordan de forholder seg til kunst eller kultur generelt. Når det gjelder en slags "middelklasse-moral" er informantene negativ til elitekunst eller ekskluderende kunst. De fleste kjenner Bourdieus teori om overklassens distingverte smak, og de liker ikke å skulle være del av en slik ekskluderende, undertrykkende elite. Dette kan man kanskje si de finner moralsk galt. Jeg vil likevel ikke si at det trer fram noen klar, entydig "moral", som har avgjørende betydning for informantenes smak og bruk av kunst. Blant annet veksler informantene mellom å kritisere elitistisk kunst og å kritisere "de som ikke forstår" og som har en gammeldags, romantisk ide om kunst og kunstnerrollen.



## 9.0 ”... HVIS DET ER LAGET AV EN KUNSTNER”

Foregående kapitler har vist at kunst ikke lenger er oljemaleri eller marmorstatuer. Det som før var relativt forutsigbart og lett gjenkjennelig, er nå blitt noe åpent, udefinerbart og vanskelig. Ulrich Beck (og andre) mener det er et trekk ved (den nye) moderniteten at alt som tidligere ble tatt for gitt, slik som Gud, naturen, sannhet, vitenskap, teknologi, moral, kjærlighet, ekteskap osv, nå er blitt 'precarious freedoms'. (Beck & Beck-Gernsheim 2002:2) Det generasjoner før oss aldri ville drømme om å stille spørsmål ved, det som ble tatt for gitt, brytes nå ned til "en sky av muligheter" som man må vurdere og forhandle om (Beck & Beck-Gernsheim 2002:6). Også individets identitet er blitt et valg, og det er denne prosessen Beck & Beck-Gernsheimhan kaller ”individualisering” (individualization). "To put it in a nutshell, "individualization" consists in transforming human "identity" from a "given" into a "task" – and charging the actors with the responsibility for performing that task and for the consequences (also the side-effects) of their performance (...). No more are human beings "born into" their identities; as Jean-Paul Sartre famously put it: it is not enough to be born bourgeois, one must live one's life as a bourgeois. (...) Needing to *become* what one *is* is the hallmark of modern living.” (Zygmunt Bauman i Beck & Beck-Gernsheim 2002:xv). Individet er forfatteren av sitt eget liv, han eller hun skaper av sin egen identitet.

### 9.1 Usikre friheter og tvungne valg

Et vesentlig poeng for Beck er at individualisering ikke bare gir frihet, men også risiko og usikkerhet. Det er alltid en fare for å velge galt, og hvis det går galt, er det individets egen feil og eget ansvar. Ting som før ble ansett for å være uflaks, eller bestemt av skjebnen, som sykdom, avhengighet, arbeidsløshet osv er nå individets egen skyld. "Individualization has a double face: 'precarious freedoms'." (Beck & Beck-Gernsheim 2002:16). "Think, calculate, plan, adjust, negotiate, define, revoke (with everything constantly starting again from the beginning): These are the imperatives of the 'precarious freedoms' that are taking hold of life as modernity advances. Even not deciding, the mercy of having to submit, is vanishing." (Beck & Beck-Gernsheim 2002:6). Individualiseringen er en tvingende prosess, individet *må* velge. "One of the decisive features of individualization processes, then, is that they not only permit but

they also demand an active contribution by individuals.” (Beck & Beck-Gernsheim 2002:4). Man kan velge sin egen kropp, sin Gud, sitt eget liv – men man kan ikke velge å ikke velge, den trygge rutinen er borte. I noen tilfeller forsøker folk å hengi seg til tilfeldighetene, for å slippe å velge. Andre søker mot magi, myter og metafysikk for å slippe unna ”this ’tyranny of possibilities’” (Beck & Beck-Gernsheim 2002:7).

Nasjonalstaten, den tradisjonelle familien og tradisjoner har ikke samme betydning som før, men den økte valgfriheten betyr ikke at individet ikke har retningslinjer å forholde seg til. I stedet får man det Beck & Beck-Gernsheim (2002:2,11<sup>23</sup>), kaller 'institusjonalisert individualisme' (institutionalized individualism). Regler og krav blir nå definert av velferdsstaten, arbeidsmarkedet, utdannelsessystemet, byråkratiet osv. "The qualitative difference between traditional and modern life stories is not, as many assume, that in older corporative and agrarian societies various suffocating controls and guidelines restricted the individual's say in his or her own life to a minimum, whereas today hardly any such restrictions are left. It is, in fact, in the bureaucratic and institutional jungle of modernity that life is most securely bound into networks of guidelines and regulations." (Beck & Beck-Gernsheim 2002:24). At tradisjoner har fått en annen betydning, det de kaller ”detradisjonalisering” (detraditionalization), betyr heller ikke at tradisjoner ikke lenger spiller en rolle. Men de mener tradisjoner velges, noen ganger finnes opp, og at tradisjonene bare har betydning gjennom individets opplevelse av tradisjonene. (Beck & Beck-Gernsheim 2002:25-26)

Beck & Beck-Gernsheim er bekymret for at individualiseringen, sett sammen med globalisering og bruddet med gamle tradisjoner, endrer verden på måter vi ikke kan forutse. "If globalization, detradditionalization and individualization are analysed together, it becomes clear that the life of one's own is an experimental life. Inherited recipes for living and role stereotypes fail to function. There are no historical models for the conduct of life. Individual and social life – in marriage and parenthood as well as in politics, public activity and paid work – have to be brought back into harmony with each other. The restlessness of the age, of the Zeitgeist, is also due to the fact that no one knows how or whether this can be achieved." (Beck & Beck-Gernsheim 2002:26)

---

<sup>23</sup> Med referanse til Talcott Parsons (1978:321)

## 9.2 Hvordan velge

Beck & Beck-Gernsheim beskriver et samfunn preget av frihet, men også risiko og usikkerhet. Ann Swidlers teori om kultur og sosial handling kan utfylle dette bildet. Hun ser på *hvordan* mennesker tar de valgene de tar. Sett opp mot Becks noe pessimistiske samfunnsanalyse gir Swidlers teorier oss en forklaring på hvorfor verden tross alt fortsatt fungerer.

Et eksempel er sitatet som utgjør overskriften for dette kapittelet. Informanten er stilt ovenfor et dilemma: kan et usannsynlig kunstobjekt være kunst, selv om verket ikke har de kvaliteter som tradisjonelt har kjennetegnet kunst? Etter å ha tenkt seg litt om kommer informanten til at jo, det kan være kunst, *hvis det er laget av en kunstner*. Et kunstverk står aldri alene, det inngår i en kulturell kontekst. Når verkets kvaliteter fraviker fra normen slik at man får et forklaringsproblem, henter man fram sin kunnskap om kultur for å forstå. Det er mye mer som kjennetegner et kunstverk, enn selve verket i seg selv: Det presenteres som kunst, i et galleri eller et museum, eller det er rammet inn og hengt på veggen. Troverdige personer godtar det som kunst, omtaler det og behandler det som kunst, og det er laget av en kunstner<sup>24</sup>.

I et annet tilfelle prøver en ung kunstner (mann, 20-årene) å forklare hvorfor vi har kunst. Han synes det er vanskelig å gi et entydig svar, og veksler mellom flere forskjellige forklaringer:

IB: "Hvorfor tror du vi har kunst?"

*Hvorfor jeg tror vi har kunst? Ja, det var jo et fint spørsmål, hehe. Jeg tror vi har kunst for.. nei, det er et sirkulært svar. Nei, det er flere grunner til at det eksisterer kunst. Og det tror jeg fins på mange plan. Et plan er nok... mer sånn*

---

<sup>24</sup> Det er mulig at det mer usikre kunstbegrepet kombinert med det sterke statlige engasjementet gjør det viktig å formalisere eller institusjonalisere kunstneren. Å ha utdanning fra kunstakademi, å ha blitt kjøpt opp av en sentral kunstinstitusjon eller samler fungerer som et slags bevis på at man er kunstner, en kvalitetssikring. Det blir vanskeligere å virke innen kunstfeltet uten et slikt "godkjent"- stempel. Skillet mellom de som er, og de som ikke er, er nesten uoverkommelig, og gjør rekruttering til feltet vanskelig. I en slik sammenheng er kunststudenten et legitimt mellomstadium mellom amatør- eller hobbykunstneren og de profesjonelle kunstnerne.

*mystifistisk svar, at det er noe som ligger latent, ønske om å skape noe. Og så kan du sikkert knytte det her til mer sånne samfunns-ting, og da kan du kanskje snakke om at.. Altså, en av tingene som ofte blir innvendt mot kunst, er at det er mer et sånn differensierings- verktøy, det er for å vise at man har høy sosial kapital, eller noe sånt. At det er mer som en sånn distinksjons- og differensierings-verktøy; at vi kan noe om noe ingen andre kan noe om. Det her kaller vi da gjerne høykultur. Og det er sikkert en del av sannheten. Men jeg tror også på at det.. rett og slett er et behov for å ha en åpen arena der ikke alt er satt. I veldig mange, det at du kan ta inn ting fra forskning, du kan bruke fri assosiasjon. Det er noe med at... Jeg tror det trengs i et samfunn, en sånn arena.*

IB: "Ja.. Hvorfor trenger samfunnet det?"

*... Fordi vi er mange forskjellige mennesker, med så mange forskjellige ideer om hva et samfunn skal være. Og alle kan ikke få det samfunnet de vil. Men vi kan ha en arena hvor man kan uttrykke dette her. Kanskje.*

IB: "Du føler at kunsten har en rolle eller oppgave da, det å føre folk sammen, eller?"

*... en av oppgavene.*

IB: "Hvilke andre oppgaver [har kunst]?"

*Den andre oppgaven er å pynte i hjemme til mennesker som synes fin kunst skal henge over sofaen. Og det er en vel så viktig rolle for det. Andre vil kanskje finne det at, de som er mer opptatt av farger og, ja, at det vil kunne gi dem en indre ro og hjelpe dem å slappe av eller være en inspirasjon i en grå hverdag.*

Vi ser at svaret på spørsmålet slett ikke er gitt. For å svare på spørsmålet mobiliserer kunstneren den kulturen han har tilgjengelig. Han har en rikholdig "verktøykasse" å plukke fra; han er fortrolig med den vestlige betydningen av begrepet "kunst", han kjenner tradisjonelle og mer folkelige oppfatninger av kunst, og han kjenner Bourdieus teorier om kultur i et klassesamfunn. Han har en hel rekke forklaringsmodeller til rådighet. Gjennom hele intervjuet skifter han mellom disse forskjellige forklaringsmodellene, men holder seg mest til beskrivelsen av kunst som "åpent". Selv om kunstneren ramser opp en hel rekke mulige forklaringer på hvorfor vi har kunst,

kommer det tydelig fram gjennom intervjuet at han ikke først og framst ser på kunst som dekor, eller som en måte å markere klassetilhørighet. God kunst for ham, er kunst som "har mange plan". Swidler poengterer at selv om man kjenner til masse forskjellig kultur, så gjør man det ikke nødvendigvis til sin egen. "We always select among cultural competitors for our engagement, so that our cultural universe is much wider and more diverse than the culture we make fully our own. (...) We enter the cultural fray armoured with systematic doubt. We do not believe everything we read, or everything our friends say. Indeed, most of our active cultural involvement in everyday life is not joyful participation in shared ritual, but the demanding work of dismissing, criticizing, or filtering the culture with which we come in contact." (Swidler 2001:15).

En svakhet ved Swidlers analyse at hun i for liten grad setter bruken av kultur inn i en historisk kontekst. Hun sier lite om hvorvidt verden har endret seg, eller problematiserer hvorvidt de "oppskriftene" og "rollene" som er tilgjengelig fortsatt er gyldige. På den andre siden kan Swidlers analyse vise hvordan samfunnet og (de fleste) individer klarer seg, på tross av globalisering, individualisering og bruddet med tradisjoner. Beck & Beck-Gernsheim mener individet og det sosiale liv "må bringes tilbake i harmoni", hvis ikke kan ingen forutse hva som vil skje. Men historisk sett kan man vel si at mennesket har vært veldig tilpasningsdyktig, og har klart seg gjennom større samfunnsendringer. Og aldri før har mennesker hatt så mange "oppskrifter" og "roller" å velge blant, når de skal prøve å finne løsninger på livets store og små utfordringer. Der Beck & Beck-Gernsheim legger vekt på usikkerheten som følger med valg, legger Swidler vekt på mulighetene. "Indeed, as I have argued, people are better equipped for life if they have available multiple approaches to situations, if they can shift justifications for their actions, and if they can mobilize different meanings to organize different lines of action." (Swidler 2001:182-183).

### **9.3 Kultur som buffet**

Både Beck og Swidler kan kritiseres for å legge for stor vekt på individets frihet. Swidler's kulturmetaforer – kultur som vokabular, som verktøysett, som et repartoir – fremstiller aktøren nesten som en middagsgjest stilt ovenfor et buffet-bord, fri til å velge den kulturen som smaker best. Isaak Reed mener Swidler overser hvilken rolle kulturen spiller i konstruksjonen av virkeligheten. "For her, culture is an external resource in the

sense that it is something actors 'have' and 'draw upon' in structuring their patterns of actions, in reaction to the realities of situations and institutions. She does not allow for the way in which the very definition of reality – through typification – is influenced by culture.” (Reed 2002:793) Det virker som den eneste hindringen aktørene står ovenfor, er at det kulturelle ”verktøyskrinet” ikke inneholder de verkøy de trenger: “For Swidler, culture limits actions only insofar as it limits the possible responses to situations and institutions. (...) A truly cultural theory, by contrast, would maintain that agents are at the mercy of their culture not only insofar as it can supply them only certain skills and confronts them with publicly accepted readings of their actions, but also insofar as the very comprehension of the external environment is guided by internalized meaning-structures that mediate social reality.” (Reed 2002:793-794)

Swidler tar forbehold om at kulturen også virker inn på mennesket ved å danne virkeligheten han eller hun forstår seg selv innenfor. ”The difficulty with images of tool kits and magicians' trick is that they imply conscious choice or rational manipulation. After all, people are often 'used by' their culture as much as they use it. Indeed, most current understandings of culture assume that it constructs the very selves who act and the terms in which action, self, and the world can be understood. We do not think of people as separate enough from their culture to 'use' it. I share this view of culture's constitutive role (...), but I would insist that culture constitute multiple selves, worlds, and modes of action.” (Swidler 2001:24). Selv om Swidler er enig i at kulturen virker konstituerende, at individet er et produkt av kulturen, er det ikke et poeng hun legger stor vekt på. Hun bemerker også i en fotnote at det var en kollega som insisterte på dette poenget, og som foreslo frasen ”'used by' culture”. (Swidler 2001:239, fotnote 1).

Et annet trekk ved Swidlers forskjellige kulturmetaforer, er hvordan hun legger vekt på det individuelle valg. Også i denne forstand fremstår aktøren som en sulten gjest ved et buffet-bord, i motsetning til en familie samlet rundt et måltid. Howard Becker har sett på hvordan kunst skapes kollektivt, og hans teorier kan kanskje ses som et motstykke til Swidlers individorienterte syn på kultur. Becker legger vekt på at ”All artistic work, like all human activity, involves the joint activity of a number, often a large number, of people.” (Becker 1982:1) Kunstnere er ikke bare avhengig av en samfunn rundt seg for å ha tilgang til de materialene, treningen, utdannelsen og verktøyene de trenger for å lage et kunstverk. Også *mening* produseres kollektivt. ”Art worlds produce works and



also give them aesthetic value. (...) From this point of view, the interaction of all the involved parties produces a shared sense of the worth of what they collectively produce. Their mutual appreciation of the conventions they share, and the support they mutually afford one another, convince them that what they are doing is worth doing. If they act under the definition of “art”, their interaction convinces them that what they produce are valid works of art.” (Becker 1982:39).

Teoriene til Swidler kan forklare noen sider ved hvordan mennesker handler, men ikke alle. Dette er altså ikke en perfekt teori som kan forklare alle sider ved et fenomen. For å forstå aspekter som sosial samhandling, hvordan aktørene fungerer som gruppe og samfunn, hvordan strukturer i samfunnet og kulturen påvirker aktøren, og betydningen av makt, må man supplere med andre teoretikere.



## 10.0 OPPSUMMERING

Denne undersøkelsen har sett på hvilke tanker kunstarbeidere i Tromsø har om kunst og kunstinstitusjoner. Med ”kunstarbeidere” menes studenter ved Kunstakademiet, fagansatte ved kunstinstitusjoner og aktive kunstnere. Det er 13 representanter fra disse kategoriene som utgjør utvalget av informantene i undersøkelsen. Informantene er blitt spurt om hvordan det er å være eller å skulle bli kunstner og hva de synes om kunst. De er også blitt spurt om hva de tenker om forholdet mellom privat og offentlig finansiering, og hvordan det er å jobbe med kunst i Tromsø.

Tromsø er en vital universitetsby med et levende kulturliv. Men selv om porten til Ishavet er et sentrum i landsdelen er byen perifer sett i en nasjonal eller internasjonal sammenheng. Med Kunstakademiets profil som eksempel ser vi to strategier for å hevde seg i forhold til sentrum: 1) å fremheve det eksotiske. 2) å forskyve sentrum – periferiaksen ved å etablere seg som et nytt sentrum i periferien.

Av informantene oppleves Tromsø som en by med potensial. Kunstmiljøet er lite, men etableringen av Kunstakademiet har gitt nytt blod og ny optimisme. Informantene ønsker seg flere gallerier og visningssteder, og det bør vurderes å etablere verksteder og arbeidsplasser for uetablerte kunstnere. Det mangler et forum for kunstkritikk og faglig debatt. Dagsavisene skriver forhåndsomtaler, men gir seg sjelden i kast med kritikk eller analyse. Flere informanter legger vekt på at i et lite kunstmiljø kan hver enkelt gjøre en forskjell. Det er menneskene som *er* kunstmiljøet i Tromsø, og det er de som bestemmer hvordan miljøet skal være.

Når informantene snakker om hva de liker med kunst legger de vekt på at det er ”åpent”. Kunst er noe udefinerbart og flytende, det er opp til hver enkelt å tolke. Noen ganger oppfattes kunst som ekskluderende, fordi man ikke forstår. Det kan være et bevisst valg fra kunstnerens side, og både kunststudenter og mer erfarne kunstfaglige ansatte har opplevd å føle seg ekskludert. Skillet mellom kunst og kunsthåndverk, og kunst og design, er også uklart. Informantene oppgir at dette er et historisk forankret skille som ikke er viktig i dag. Samtidig avvises betydningen av det håndverksmessige i kunsten. Informantene avviser den karismatiske kunstnerrollen, men mener ”folk flest”

ofte ser på kunstnere som bohemer eller genier.

Å kunne leve av å være kunstner oppfattes som den viktigste utfordringen for kunstnere i dag. Det rekrutteres flere kunstnere enn det er marked for, og kunstnerne synes det er utfordrende å måtte forholde seg til rollen som både skapende kunstner og privat næringsdrivende. Det er to systemer for anerkjennelse av kunst, et økonomisk og et kunstnerisk. Som kunstner kan man lykkes økonomisk ved å verdsettes høyt av pengemarkedet, eller man kan lykkes kunstnerisk ved å få anerkjennelse fra kritikere og kjøpes opp av viktige kulturinstitusjoner (eller begge deler). Informantene verdsetter kunstens autonomi høyt. Statlig finansiering ses på som en mindre trussel mot denne autonomien enn private penger. Det kan ha sammenheng med at statlige penger også kommer med en anerkjennelse av arbeidets kunstneriske verdi. Staten er den største og viktigste sponsoren av kunst i Norge. Kunstnerens levekår oppfattes som en del av velferdsstatens ansvar. Dette kan være grunnen til at informantene i så stor grad legger vekt på kunsten som *felleskapets* kunst. Kunsten er et gode for samfunnet, og det må den også være, for å rettferdiggjøre at den er betalt av fellesskapets midler. Samtidig er kunstneren et individ og kunstnerskapet er personlig og unikt.

To tendenser har kommet tydelig fram i intervjumaterialet, og disse er blitt utforsket i de to siste kapitlene. Det er disse trekkene som kan illustreres sitatet ”Det kan jo være kunst likevel, hvis det er laget av en kunstner.”. På den ene siden viser informantene en slags ambivalens, eller en uvilje mot å generalisere eller trekke bastante konklusjoner. På den andre siden opplever de ikke denne usikkerheten som noe problem.

To mulige forklaringer på informantenes ambivalens kan være kunstens kritiske tradisjon, eller det Skarpenes et al. beskriver som ”folkelighet” hos øvre middelklasse. Etter hvert som kunsten har blitt et autonomt felt har man gitt slipp på det tradisjonelle kunstsynet der kunsten imiterer virkeligheten. Moderne kunst refererer i stor grad til kunsttradisjonen; kunsten kommenterer og kritiserer kunst. Man ser en blanding av stilarter og sjangere og lek med tradisjonene. Det finnes ikke lenger noen fikserte regler. Kunsten er åpen, alt er lov. Ifølge Skarpenes et. al kan en annen grunn være at Norge, som et relativt egalitært samfunn, har en middelklasse-moral som verdsetter folkekultur. Å felle kulturdommer oppfattes som umoralsk. Selv om mine informanter er kritiske til

elitistisk og ekskluderende kunst, fant jeg ikke noen entydig støtte til Skarpenes' antagelse om en "folkelighet" hos øvre middelklasse. Informantene var like kritiske til lekfolk og deres manglende forståelse for det moderne kunstbegrepet, som de var til elitistisk og ekskluderende kunst. Forskjeller, spesielt i utvalget av informanter, kan gjøre det vanskelig å sammenligne denne undersøkelsen og undersøkelsen av Skarpenes et. Al.

Det ble ikke oppfattet som et problem at kunstbegrepet er så åpent og udefinerbart. Beck mener det er et trekk ved det moderne samfunnet at det som tidligere var gitt, nå er "usikre friheter". Åpenhet, frihet og usikkerhet er altså ikke bare noe vi finner innen kunstfeltet. Swidlers teori om kultur som "verktøyskrin" eller "vokabular" kan gi en forklaring på hvordan mennesker navigerer i slike usikre farvann. For å avgjøre om et usannsynlig kunstobjekt er kunst eller ikke tar aktøren i bruk den kulturen han eller hun har til rådighet. Når kvaliteter ved selve verket ikke lenger er viktig er det andre trekk som kjennetegner kunst som spiller inn når aktøren gjør sine vurderinger. Slik kan et pissoar gi mening som kunst, hvis det presenteres som kunst i et kunstgalleri.

Swidlers kulturmetaforer antyder at aktøren handler individuelt, og rasjonelt. Hun legger mindre vekt på hvordan aktøren også er formet av kulturen han eller hun er en del av, hvordan kulturen gir selve virkeligheten aktøren lever i. Hun sier heller ikke så mye om hvordan aktører samhandler. Swidlers teorier kan brukes til å forklare noen sider ved fenomenet kunst, men hennes teorier må suppleres med bidrag fra Bourdieu, Becker, Peterson og andre, som i større grad forklarer sosial samhandling, hvordan aktørene fungerer som gruppe og samfunn, hvordan strukturer i samfunnet og kulturen påvirker aktøren, og betydningen av makt.

Denne undersøkelsen gir et innblikk i opplevelser og erfaringer hos en gruppe kunstnere, studenter og fagansatte i Tromsø. Med et så begrenset empirisk materiale er det ikke mulig å trekke noen generaliserende konklusjoner. Men materialet kan likevel gi et lite inntrykk av kunstmiljøet i Tromsø, og et grunnlag for å stille noen spørsmål ved etablerte teorier om kunst og kultur.



# 11.0 KILDER

## Bøker og artikler

- Aagedal, Olaf (2007); "Det nye kulturterrenget - og det gamle kartet" i *Kultmag* 04.12.2007, [www.kultmag.no/id/340.0](http://www.kultmag.no/id/340.0)
- Aaserud, Anne (2006); "Et kunstmuseum for Nord-Norge. Nordnorsk kunstmuseum 1985-2005" i *Kunst og kultur nr 02*, 2006.
- Beck, Ulrich og Elisabeth Beck-Gernsheim (2002); *Individualization. Institutionalized Individualism and its Social and Political Consequences*. Sage Publications. ISBN: 0-7619-6111-9
- Becker, Howard S. (1982); *Art Worlds*. University of California press. Berkeley, Los Angeles, London. ISBN: 0-520-05218-8
- Borgen, Jorunn Spord, Jostein Gripsrud og Svein Bjørkås (2003); *Kunnskapsbehov i Kultursektoren. En utredning om forskning og forskningsformidling på kulturfeltet utført på oppdrag av Norges forskningsråd*. Norges forskningsråd, Oslo.
- Bourdieu, Pierre (1995(1979)); *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Pax Forlag, Drammen. ISBN: 82-530-1721-9
- Dalen, Monica (2004); *Intervju som forskningsmetode – en kvalitativ tilnærming*. Universitetsforlaget, Oslo. ISBN: 82-15-00300-1
- Danbolt, Gunnar og Mabel Kjerschow (1997); *Billedspor 2*. Tell forlag, Oslo. ISBN: 8275220653
- Gans, Herbert J.(1999(1974)); *Popular Culture And High Culture: An Analysis And Evaluation Of Taste* (Second Edition). Basic books. ISBN-10: 0465026095
- Gripsrud, Jostein (2003); "Hva er Kunst?", i *Kulturforskning*, red.: Bjarne Hodne og Randi Sæbøe. Universitetsforlaget. ISBN: 82-15-00396-6
- Hansen, Ivar Roger (2005); "Landet bak hundrede mile: nordnorsk regional identitet i

et kulturhistorisk og kulturpolitisk perspektiv” i *Norsk kulturpolitikk 1814-2014*, red.: Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth. Unipub AS.

ISBN: 82-92625-12-7

Haverkamp, Frode (1991); ”Nordnorsk Kunstmuseum” i *Ottar nr. 188*. Tromsø Museum.

Høydalsnes, Eli (2003); *Møte mellom tid og sted: bilder av Nord-Norge*. Forlaget Bonytt, Oslo. ISBN: 82-7039-061-5.

Klausen, Arne Martin (1977); *Kunstsosiologi*. Gyldendal Norsk Forlag, Oslo. ISBN: 8205104883

Kvale, Steinar (1997); *Det kvalitative forskningsintervju*. Gyldendal akademisk. ISBN-13: 978-82-417-0807-7

Lamont, Michèle (1992); *Money, Morals, and Manners: The Culture of the French and American Upper-Middle Class*. University of Chicago Press, Chicago.

Mangset, Per (2004); *Mange er kalt, men få er utvalgt*. Telemarksforskning-bø. Rapport nr. 215.

Mangset, Per (1993); ”Forskning om kulturpolitikk. Akademisk bekevje eller forskningsfelt i vekst?”, i *KULT's skriftserie nr. 19*. Norges forskningsråd, Oslo. ISBN: 82-12-00209-8

Martiniussen, Willy (2004); *Kultursosiologi*. Det Norske Samlaget, Oslo. ISBN: 82-521-6357-2

Miegel, Fredrik og Thomas Johansson (2002); *Kultursociologi*. Studentlitteratur, Lund. ISBN: 91-44-02295-6

Mosquera, Gerardo (2004/1992); "The Marco Polo Syndrome: Some Problems around Art and Eurocentrism" i *Theory in Contemporary Art since 1985*, red. Zoya Kocur og Simon Leung. Blackwell, side 218-225

Paulgaard, Gry (1997); “Feltarbeid i egen kultur – innenfra, utenfra eller begge deler”, i *Metodisk feltarbeid: produksjon og tolkning av kvalitative data*. Red.: Erik Fossåskaret, Otto Laurits Fuglestad, Tor Halfdan Aase. Universitetsforlaget,



Oslo. ISBN: 978-82-00-22914-8

Peterson, Richard A. (2005); "Problems in comparative research: The example of omnivorousness." i *Poetics*, vol. 33, nr. 5-6 (October-December 2005), side 257-282

Peterson, Richard A. (1992); "Understanding Audience Segmentation: From Elite and Popular to Omnivore and Univore." i *Poetics*, vil 21, side 243–258.

Peterson, Richard A. og David G. Berger (1975); "Cycles in Symbol Production: The Case of Popular Music," i *American Sociological Review* 40 (April 1975) s. 158-173.

Peterson, Richard A. og Roger M. Kern (1996); "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore" i *American Sociological Review*, Vol. 61, No. 5 (Oct. 1996), side 900-907.

Reed, Isaac (2002); "Review: [untitled ]", i *Theory and Society*, Vol. 31, nr. 6 (desember 2002). Springer.

Rolness, Kjetil (2008); "Kultureliten som forsvant". Kommentar i *Dagbladet*. Publisert på nett lørdag 06.09.2008 kl. 00:00, oppdatert 05:55.  
<http://www.dagbladet.no/kultur/2008/09/06/545958.html> (07.11.08. kl. 11.36)

Ryen, Anne (2002); *Det kvalitative intervjuet. Fra vitenskapsteori til feltarbeid*. Fagbokforlaget, Bergen. ISBN: 82-7674-541-5

Røyseng, Sigrid (2008); *Kunstkritikk.no. En evaluering*. Norsk kulturråd. ISBN: 978-82-7081-143-4

Røyseng, Sigrid (2007); *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Doktoravhandling, Universitetet i Bergen. ISBN:978-82-308-0335-6

Said, Edward W. (2001(1978)); *Orientalismen. Vestlige oppfatninger av Orienten*. De norske bokklubbene. ISBN: 82-525-4318-9

Svendsen, Lars Fr. (2000); *Kunst: en begrepsavvikling*. Universitetsforlaget, Oslo.

ISBN: 82-00-45430-4

Skarpenes, Ove (2007); "Den «legitime kulturens» moralske forankring" i *Tidsskrift for samfunnsforskning Nr 04: 531-558*.

Skarpenes, Ove og Rune Sakslind (2008); "Kulturforskning og empirisk analyse", i *Tidsskrift for samfunnsforskning nr. 2 2008*. Universitetsforlaget.

ISSN: 0040-716X

Skogen, Kjetil, Kari Stefansen, Olve Krange og Åse Strandbu (2008); "En pussig utlegning av middelklassens selvforståelse", i *Tidsskrift for samfunnsforskning nr. 2 2008*. Universitetsforlaget. ISSN: 0040-716X

Swidler, Ann (2001); *Talk of Love: How Culture Matters*. University of Chicago Press, Chicago. ISBN: 0-226-78691-9

Swidler, Ann (1986); "Culture in Action: Symbols and Strategies", i *American Sociological Review 51* (April 1986): 273-286.

Sæter, Oddrun (1988); *Kunstnerkår i Nord*, Kommuneforlaget, Oslo. ISBN: 82-7242-555-6

Torvik Heinan, Mari Torvik, Knut Løyland og Per Mangset (2008A); *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Rapport nr. 241. Telemarksforskning bø. ISBN: 978-82-7401-263-9

Torvik Heian, Mari, Knut Løyland og Per Mangset (2008B) : *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold, 2006*. Telemarksforskning-Bø. Rapport nr. 241. (Oppsummering) ISBN: 978-82-7401-262-2 <http://www.telemarksforskning.no/mediafiler/fil.asp?id=231> (06.11.08. kl. 11:48)

Wadel, Cato (1991); *Feltarbeid i egen kultur. En innføring i kvalitativt orientert samfunnsforskning*. SEEK a/s, Flekkefjord. ISBN: 82-991781-4-2

Wadel, Cato (2006); *Forskning i egne erfaringer*. SEEK a/s, Flekkefjord. ISBN: 82-996765-4-1

Wright Lund, Cecilie (2000); "Kritikkens rom - rom for kritikk?: kulturstoffets rolle i dagspressen", i *Rapport nr. 21*. Norsk kulturråd, Oslo. ISBN: 82-7081-091-6

## Dokumenter

Norges Forskningsråd (2007); *Kulturell verdsetting. Program for kulturforskning 2008*  
– 2012. Forskningsrådet, September 2007.

Tromsø Kommune (2007a): *Kommuneplan 2007-2018*. Vedtatt av Tromsø  
kommunestyre, 19 juni 2007

Tromsø Kommune (2007b): *Kulturplan for Tromsø kommune – handlingsprogram*  
2007 – 2010. Vedtatt av Tromsø kommunestyre, 29. august 2007

## Nettsteder

Aftenposten nett: [www.aftenposten.no](http://www.aftenposten.no)

<http://oslopuls.aftenposten.no/?service=redirect&sourceid=1444049> (07.11.08  
kl. 17:22)

Billedkunst: [www.billedkunstmag.no](http://www.billedkunstmag.no)

<http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=1490> (13.11.08 kl.  
22:07)

Destinasjon Tromsø: [www.destinasjontromsø.no](http://www.destinasjontromsø.no)

<http://www.destinasjontromsø.no/index.html> (07.11.08 kl. 16:43)

[http://www.destinasjontromsø.no/nyttig\\_info.html](http://www.destinasjontromsø.no/nyttig_info.html) (07.11.08 kl. 16:45)

Høgskolen i Tromsø: [www.hitos.no](http://www.hitos.no)

<http://www.hitos.no/afk/kunstakademiet/profil/> (07.11.08 kl. 16:43)

Krane Galleri og rammeverksted: [www.krane.com](http://www.krane.com)

<http://www.krane.com/galleriet/omKrane.html> (07.11.08 kl. 17:05)

Kunstkritikk.no: [www.kunstkritikk.no](http://www.kunstkritikk.no)

[http://www.kunstkritikk.no/article/11566\\_kunstneren-som-overgriper](http://www.kunstkritikk.no/article/11566_kunstneren-som-overgriper) (13.11.08  
kl. 22:01)

Troms Fylkeskommune: [www.troms-f.kommune.no](http://www.troms-f.kommune.no)

[http:// www.troms-f.kommune.no/default.aspx?subcat=635&art=3799](http://www.troms-f.kommune.no/default.aspx?subcat=635&art=3799) (07.11.08 kl. 16:52)

Tromsø kommune: [www.tromso.kommune.no](http://www.tromso.kommune.no)

<http://www.tromso.kommune.no/?id=3349> (07.11.08 kl. 16:43)

Underskrift.no: [www.underskrift.no](http://www.underskrift.no)

<http://www.underskrift.no/vis.asp?kampanje=1848> (13.11.08 kl. 22:10)

# VEDLEGG

## Vedlegg 1 – Kvittering fra NSD

Norsk samfunnsvitenskapelig datatjeneste AS  
NORWEGIAN SOCIAL SCIENCE DATA SERVICE



Postboks 4704  
N-2007 Trondheim  
Vaknag  
Tel: +47 75 55 21 11  
Fax: +47 75 55 21 10  
nsd@nsd.uib.no  
www.nsd.uib.no  
Org.no: 989 911 088

Willy Gundersen  
Institutt for sosiologi  
Universitetet i Tromsø  
Arcticvika  
9037 TROMSØ

Vår dato: 07.08.2008

Vår ref: 19/5172/KH. Deres ref:

Deres ref:

### KVITTERING PÅ MELDING OM BEHANDLING AV PERSONOPPLYSNINGER

Vi viser til melding om behandling av personopplysninger, mottatt 18.06.2008. Meldingen gjelder prosjektet:

<i>19461</i>	<i>"Det skal jo være herre blest..." Tanker om kunst i innkvarteret i Tromsø</i>
<i>Behandlingsansvarlig</i>	<i>Universitetet i Tromsø, ved institusjons- og studieleder</i>
<i>Daglig ansvarlig</i>	<i>Willy Gundersen</i>
<i>Sted:</i>	<i>Ingvild Bahang</i>

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

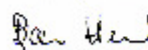
Personvernombudets vurdering forutsetter at prosjektet gjennomføres i tråd med opplysningene gitt i meldeskjemaet, korrespondanse med ombudet, eventuelle kommentarer samt personopplysningsloven/helseregisterloven med forskrifter. Behandlingen av personopplysninger kan settes i gang.

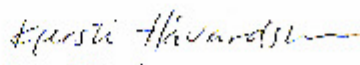
Det gjøres oppmerksom på at det skal gis ny melding dersom behandlingen endres i forhold til de opplysninger som ligger til grunn for personvernombudets vurdering. Endringsmeldinger gis via et eget skjema, <http://www.nsd.uib.no/personvern/forstetstund/skjema.html>. Det skal også gis melding etter tre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

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

Personvernombudet vil ved prosjektets avslutning, 28.11.2008, rette en henvendelse angående status for behandlingen av personopplysninger.

Vennlig hilsen

  
Bjørn Hennrichsen

  
Kjersti Håvardstun

Kontaktperson: Kjersti Håvardstun tlf: 55 58 29 53  
Vedlegg: Prosjektvurdering  
✓ Kopi: Ingvild Bahang, Conrad Holmboes vei 1, 9011 TROMSØ

Ansvarlig leder: Ingvild Bahang

NSD, Postboks 4704, Trondheim, Norge. 7503 E-mail: [nsd@nsd.uib.no](mailto:nsd@nsd.uib.no) Tel: +47 75 55 21 11  
PERSONNS, NSD, 9037 Arcticvika, Tromsø, Norge. 9011 E-mail: [nsd@nsd.uib.no](mailto:nsd@nsd.uib.no) Tel: +47 75 55 21 11  
TROMSØ, NSD, 9037 Arcticvika, Tromsø, Norge. 9011 E-mail: [nsd@nsd.uib.no](mailto:nsd@nsd.uib.no) Tel: +47 75 55 21 11



## Vedlegg 2 – Informasjonsbrev til informantene

# Informasjon til deltakere i masteroppgaven ”Kunst i Tromsø”

Denne undersøkelsen skal brukes i min masteroppgave i sosiologi. Målet med forskningsstudien er å finne ut mer om kunstsynet hos kunstnere og andre aktører innen kunstmiljøet i Tromsø.

### **Hva innebærer studien?**

Studien består av intervju med kunstnere, kunstformidlere og andre innen kunstmiljøet i Tromsø. Intervjuene varer ca. 2 timer og blir tatt opp med diktafon. Lyddopptak slettes ved prosjektslutt.

### **Anonymisering**

Alle opplysninger vil bli behandlet uten navn og eller andre direkte gjenkjenner opplysninger. En kode knytter deg til dine svar gjennom en navneliste. Det er kun undertegnede student og veileder som har adgang til navnelisten.

Så langt det er mulig vil resultatene publiseres sånn at identiteten til inkluderte ikke kommer fram, men siden kunstmiljøet i Tromsø er ganske lite, kan det være vanskelig å anonymisere informantene effektivt.

### **Frivillig deltakelse**

Det er frivillig å delta i studien. Du kan når som helst og uten å oppgi noen grunn trekke ditt samtykke til å delta i studien. Dette gjelder både før, under og etter intervjuet, og det får ingen konsekvenser for deg. Du trenger heller ikke oppgi noen grunn.

Dersom du ønsker å trekke deg eller har spørsmål til studien, kan du kontakte Ingvild Buhaug på mobil 47019775 eller epost [knust.moskus@gmail.com](mailto:knust.moskus@gmail.com)

### **Publisering**

Masteroppgaven er planlagt ferdig innen utgangen av året 2008. Den vil bli offentlig tilgjengelig på lik linje med andre masteroppgaver.

Alle informanter vil få informasjon om resultatet av undersøkelsen på mail. Hvis du ikke ønsker slik informasjon kan du gi beskjed om dette under intervjuet eller senere.

Kontaktperson:

Ingvild Buhaug, mob: 47019775, epost: [knust.moskus@gmail.com](mailto:knust.moskus@gmail.com)

Veileder:

Willy Guneriussen, Universitetet i Tromsø





## Vedlegg 3 - Intervjuguide

### 1. INTRODUKSJON

Alder?  
Utdannelse?  
Yrke (hovedinntekt, biinntekt)?  
Verv, frivillig arbeid?  
Bostedshistorie?  
Fars yrke?  
Fars utdannelse?  
Mors yrke?  
Mors utdannelse?  
Søsken?

Hva er det viktigste du holder på med akkurat nå? Er det noe uvanlig som skjer i livet ditt for tiden?

### 2. BAKGRUNN

Hvordan fikk du først interesse for kunst?  
Hva er det du liker med kunst?  
Var det noen - en slektning, en venn, en lærer... - som introduserte deg for kunst?  
Var det et miljø for kunst der du vokste opp?  
Visste du at du skulle holde på med kunst, eller skjedde det tilfeldig?

Hva er ditt mål som kunstner?  
Vil du si at kunst er et yrke, en livsstil eller en hobby?  
Hva legger du i å "lykkes" som kunstner?  
(å leve av å være kunstner? anerkjennelse? å bli berømt? å selge godt?)

Når du tenker tilbake, hvilke ideer hadde du da du var yngre om kunst?  
Hvilket bilde tror du folk flest har av hva som er kunst?  
Hva tenkte du om å være kunstner?  
Hvilket bilde tror du folk har om kunstnere?

### 3. OM KUNST

Er det en type kunst, en sjanger, teknikk eller kunsthistorisk epoke du liker spesielt godt, synes er spennende eller interessant?  
Hvorfor liker du denne typen kunst?  
Hva er det ved denne kunsten som appellerer til deg?

Er det noen spesiell type kunst, sjanger, teknikk eller epoke du ikke har så stor sans for? Hva er det du ikke liker så godt med denne type kunst?

Hvis du lager kunst selv, hva slags kunst lager du?

Vil du si at du setter pris på en annen type kunst nå enn før?

Hvis ja: Hvorfor tror du det er sånn?

Er det noen kunstnere eller kunstteoretikere som har påvirket ditt syn på kunst?

Hvis ja – Hvem?

Hvorfor tror du vi har kunst?

Tror du mennesker har et slags behov for å uttrykke seg gjennom kunst?

Tror du kunst er viktig for et samfunn? Hvis ja – på hvilken måte?

Tror du kunsten har en rolle eller en oppgave å fylle?

Tror du kunst kan virke positivt på enkeltmennesket? - på samfunnet?

Hva er de viktigste utfordringene for kunstnere i dag?

Hva mener du er forskjellen mellom kunst og kunsthåndverk?

Hva med forskjellen mellom kunst og design?

Vil du si at det er en motsetning mellom populærkultur og kunst?

Tror du skillet mellom billedkunst og andre kunst- eller kulturuttrykk er blitt borte?

Hvis ja – hvorfor tror du det har blitt sånn?

Hva tror du gjør at en gjenstand, en aktivitet, en forestilling eller lignende er kunst?

Hvem tror du definerer/bestemmer hva som er kunst og hva som ikke er det?

Er du enig med de som sier at "alt er kunst"?

Tenker du noen ganger at det som presenteres som kunst egentlig ikke er det?

Syns du det er for mye kunst? For lite?

Går det an å kaste kunst?

Hva tenker du om kunst og etikk? Har kunstneren et etisk ansvar?

Tror du det er mulig å lage en definisjon på hva kunst er?

Hvis ja – hvordan definerer du kunst?

#### 4. OM KUNSTNERE

Hvilke egenskaper tror du er viktig å ha for å lykkes som kunstner?

Hvilke egenskaper tror du er viktig for å lage god kunst?

Hvilke egenskaper tror du folk knytter til kunstnerrollen?

- Tror du noen av disse oppfattningene av kunstneren stemmer?

Tror du man kan bli mer kunstnerisk av å bruke rus som alkohol, sopp eller LSD?

Tror du mennesker med sinnslidelser er mer kunstneriske enn andre?

Tror du vanskelige opplevelser som fattigdom, overgrep eller isolasjon kan gjøre mennesker mer kunstneriske?

Tror du det er viktig å ha talent for å være kunstner?

Tror du hvem som helst kan bli kunstner med øvelse og trening?  
Tror du man trenger en kunstnerisk utdanning for å være kunstner?

## 5. KUNST OG MARKED

Hva syns du om forholdet mellom kunst og markedet?

Noen mener kunst skal være "et fristed" fra markedet, er du enig?  
Er det en motsetning i å lage kunst for å tjene penger og å lage god kunst?  
Tror du det er positivt med samarbeid mellom næringsliv og kunstner?

Hvordan finansierer du ditt eget kunstnerskap?  
Tror du det er prestige knyttet til hvordan en kunstner finansierer sitt kunstnerskap?  
Er du enig i at en kunstner som får statstøtte står friere enn en kunstner som selger bildene sine på et marked?

Har du noen tanker om forholdet mellom kunstner og publikum?

Syns du kunstnere bør tilpasse uttrykket sitt til publikumet?  
Syns du kunst bør være tilgjengelig for alle?  
Tror du kunst er tilgjengelig for alle?  
Hva syns du om intern eller refererende kunst, som krever forkunnskaper for å forstå?

## 6. KUNST I TROMSØ

Hvordan er det å jobbe med kunst i Tromsø?  
Trives du med å jobbe med kunst?  
Ville du anbefalt andre å gjøre det samme?

Hvordan er interessen for kunst i Tromsø? (vanlige folk, næringslivet, politikere)

Hvordan er arbeidsforholdene for kunstnere i Tromsø?  
- Fins det atelierer og verksteder?  
- Er det gode nok visningssteder?  
- Er det gode støtteordninger?  
- Er det et godt fagmiljø?

Hva syns du om etableringen av kunstakademiet? Har det endret forholdene for kunstnere?

Hva tror du kunne blitt gjort for å skape et bedre kunstmiljø i Tromsø?

Er det noen personer som utmerker seg som spesielt sentrale eller aktive i miljøet?

Er det noen du kan anbefale meg å snakke med om kunst i Tromsø?