

Spændvidder

– om kunst og kunstpolitik



Jørn Langsted (red.)

Kulturpolitisk Forskningscenter
Århus, september 2010

Spændvidder

Spændvidder kan være en måde at anskue moderne kunst og kunstopolitik på. Ikke én spændvidde, men mange forskellige – på kryds og tværs af hinanden.

Det kan være spændet mellem de forskellige kunstarter og deres udtryksmidler og -muligheder. Det kan være spændet mellem tradition og fornyelse. Det kan være spændvidden i en offentlig kunstopolitik mellem institution og projekt eller mellem skabelse af kunst og brug af kunst.

Spændvidder kan både betyde paradokser, dilemmaer og modsætninger, noget, der gensidigt udelukker hinanden. Og det kan også betyde rummelighed, forskellighed og mangfoldighed, noget der skal skræves over i de samme bukser, uden at de sprækker. Spændvidder kan være et både-og begreb, men det kan også være et enten/eller begreb.

Spændvidder kan bruges til at opridses to yderpoler i et givet emne, hvorimellem et konkret fænomen befinder sig, og hvor man kan bruge tænkningen med spændvidder til at diskutere og analysere det konkrete fænomens bevægelsesretning og placering på det kontinuum, som kan opridses mellem de to yderpoler.

Spændvidder kan også betegne to gensidigt udelukkende positioner, hvor et konkret fænomen enten er det ene eller det andet, og hvor gradbøjninger – à la lidt det ene og lidt mere det andet – ikke giver mening.

Dagens kunst har spændvidder. Kunstopolitikken bør have spændvidder. Men det er ikke de samme.

Indhold

1. Forord	6
2. Resumé	8
3. Om kunsten i samfundet	11
Kunsten i samfundet	11
Hvorfor kunspolitik?	21
4. Kunsten nu: tendenser og udfordringer	23
Kunstens globale virkelighed	23
Tværkunstneriske og tværmediale perspektiver	27
Performativ kunst	29
Interaktiv kunst	33
Digitalisering/netkunst	35
5. Kunst i uddannelse og i erhvervsliv	39
Kunst i uddannelse	39
Fra kunst til faktura	46
6. Kunstens publikum	53
Altæderen	54
Kulturvaner	62
7. Temaer i kunspolitikken	69
Produktionsstøtte eller forbrugsstøtte	69
Staten og kommunerne	72
Armslængdeprincippet – kunspolitikken grundlov?	76
Statens Kunstråd	80
8. Brobygger, grøftegraver og blæksprutte	84

1. Forord

“ [...] kunsten er ikke kun opgaver og forpligtelser, den er også skønhed og glæde, spil og leg, gøgl og dæmoni, den er fandenivoldskhed, galskab og grotesker, overstadighed, tricks og amoral, den kan være upassende og uanstændig og foruroligende, det, der går grassat og kan krænke og forulempe og bringe os fra koncepterne og ud af os selv, det uregerlige og undergravende, den kan være tvivlsom smag og dårlig smag, det, der bringer os i tvivl og byder os imod, den kan være fresier i håret, djævlesplinter i øjet og uro i jernet, anarki, kaos og uorden, den kan være David mod Goliat, kattens leg med musen.

Og leg og spil, gøgl og galskab og grotesker og det alt sammen, det skal selvfølgelig tages alvorligt, det skal ses i sammenhæng med alvoren; alvor og sjov hører sammen, de skal gensidigt fremhæve og belyse hinanden. Kunsten og dens udøvere skal turde begge dele.

Al kunst er ikke og skal ikke være provokerende; men kunsten skal, hvad enten den vil gavne eller fornøje eller begge dele, hvad enten den er munter eller alvorlig, dødsstriks eller ironisk, til alle tider have lov til at indebære risikoen for at komme til at provokere og træde nogen både for nær og hårdt over tæerne.”

[Johannes Riis: “Kunst er også gøgl og fresier i håret”, kronik i *Politiken* 22.4.2010]

I marts 2010 indgik formanden for Statens Kunstråd Mads Øvlisen og institutleder Niels Lehmann, Institut for Æstetiske fag, Aarhus Universitet en aftale om, at instituttet for Statens Kunstråd skulle udarbejde en forskningsbaseret analyse af kunstens og Statens Kunstråds vilkår og rolle med deadline 1. september 2010. I aftalen var der udspecificeret en række temaer, som Kunstrådet ønskede belyst.

Analysen, der hermed fremlægges, er udarbejdet af en forfattergruppe på Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet (i parentes er anført, hvilke kapitler de enkelte har bidraget til):

Lektor, ph.d. Birgit Eriksson, Afdeling for Æstetik og Kultur (4 og 6)

Post.doc., ph.d. Louise Ejgod Hansen, Institut for Æstetiske Fag (4, 6 og 7)

Lektor, ph.d. Ida Krøgholt, Afdeling for Dramaturgi (4 og 5)

Professor, cand.mag. Jørn Langsted, Afdeling for Dramaturgi og Kulturpolitisk Forskningscenter Århus

Lektor, cand.phil. Charlotte Rørdam Larsen, Afdeling for Musikvidenskab (4 og 5)
Professor, dr.phil. Henrik Kaare Nielsen, Afdeling for Æstetik og Kultur (3 og 4)
Lektor, ph.d. Karen-Margrethe Simonsen, Afdeling for Litteraturhistorie (3 og 4).

Jørn Langsted har koordineret arbejdet, har leveret bidrag til samtlige kapitler og er ansvarlig for den afsluttende redigering og gennemskrivning.

Statens Kunstråd har haft nedsat en følgegruppe, bestående af Mads Øvlisen og Pia Buchardt og med Martin Vive Ivø fra Kunststyrelsen som administrativ ankerperson. Forfattergruppen og følgegruppen har holdt et møde ultimo maj 2010, og Jørn Langsted har præsenteret de foreløbige overvejelser på Kunstrådets sommerseminar medio juni 2010.

Vi starter med at analysere kunstens rolle i det moderne samfund, og der reflekteres over kunstpolitikens nødvendighed (kap. 3). En række vigtige tendenser i kunsten her og nu af betydning for kunstpolitikken bliver beskrevet i kap. 4. Kunstens berøringsflader med uddannelse og erhvervsliv, to aktuelle temaer, diskuteres i kap. 5. Den aktuelle viden om kunstens publikum præsenteres i kap. 6. Og en række centrale temaer i kunstpolitikken og for Statens Kunstråd diskuteres i kap. 7. – Som start (kap. 2) findes et resumé.

Analysen er udarbejdet med bidrag fra en række forskere på Aarhus Universitet. Det betyder bl.a., at der er forskelligheder, spændvidder, til stede i analysen. Den er ikke skrevet ud fra en samlet synsvinkel, men indeholder brudflader og måske direkte modsætninger. Det styrker forhåbentlig analysens satsning på at stille spørgsmål og oprids kunstpolitiske udfordringer mere end at give definitive svar. Helt i overensstemmelse med Statens Kunstråds ønske, så analysen forhåbentlig kan fungere som diskussionsoplæg.

Tak til medlemmerne af Statens Kunstråd for tilliden.

Århus, den 31. august 2010

2. Resumé

Analysen omfatter kunstens og Statens Kunstråds vilkår og rolle. Den er bestilt af Statens Kunstråd og udarbejdet af en række forskere ved Institut for Æstetiske Fag, Aarhus Universitet.

Kunsten i det moderne samfund (*kapitel 3*) har den overordnede opgave at rokke ved faste og indarbejdede betydninger for at åbne for nye oplevelser og erfaringer. Det er på denne måde, kunsten indgår i det offentlige rum. Hensigten er ikke at levere faste meninger, men at sætte spørgsmålstejn ved indarbejdede måder at sanse, opleve og forstå verden på. Denne kunstens funktion kan kun varetages, hvis kunsten eksisterer som en relativt autonom sfære i samfundet. Ikke indelukket i et reservat, men selvstændig i forhold til andre samfundssektorer og i selvstændig dialog med disse sektorer.

Kunst- og kulturpolitikken i Danmark har siden 1960'erne haft en central civilsamfundsmæssig profil. Tankegangen har været, at befolkningens beskæftigelse med kunst og kultur har givet positive samfundsmæssige effekter i form af højnet almindelse, myndiggørelse af individet som borger i samfundet og en deraf følgende styrkelse af demokratiet. Paradokset er, at det er den relativt autonome kunst, der antages at have disse virkninger uden for kunstens eget samfundsmæssige felt.

Kunstpoltikkens formål i det moderne samfund er at opretholde og udvikle dialogiske rum for oplevelser og erfaringer, hvor menneskelivets og samfundets store og små spørgsmål endevendes på en sanselig, følelsesmæssig og intellektuel måde, uden at det nødvendigvis skal føre til et eller andet målbart her og nu. Kunstpolitikken opgave er at sikre og udvikle frirum. For fællesskabets skyld er det nødvendigt, at nogen på en oplevelsesbaseret måde undersøger menneskelivet, samfundet og naturen og deres forbindelser.

I den aktuelle kunst afsøger analysen (*kapitel 4*) fem tendenser, som har central betydning for kunstpolitikken, bl.a. fordi der sættes spørgsmålstejn ved, hvad et

kunstværk egentlig er, hvordan forholdet mellem værk og medskabende publikum er, hvordan genre- og kunstartgrænser overskrides, hvordan globaliseringen præger kunsten, og hvilke udfordringer internettet og den kunst, der skabes dér, stiller. De fem udvalgte tendenser er Kunstens globale virkelighed, Tværkunstneriske og tværmediale perspektiver, Performativ kunst, Interaktiv kunst samt Digitalisering/netkunst.

Nogle af de spørgsmål, som disse tendenser rejser, er: Hvordan forholder man sig moralsk til kunst, der involverer tilskueren? Kan man gøre hvad som helst med sit publikum? Hvordan bedømmer man æstetisk (og etisk) en kunstnerisk udfoldelse, der er helt beroende på publikums aktive medvirken? I sidste ende: Hvem skaber kunsten?

To af kunstens aktuelle forbindelser med andre sektorer i samfundet – uddannelsesområdet og erhvervslivet – undersøges i *kapitel 5*. Anbefalingerne er i begge tilfælde at søge at undgå de instrumentaliseringer af kunsten, der kan ligge lige for. Der er imidlertid ingen grund til at forholde sig jomfrunalsk til, at kunsten går uden for sit eget område og samarbejder. Der peges specielt på, at kunstneriske arbejdsprocesser har potentialer af uforudsigelighed, risikotagning, fleksibilitet og initiativtagning, der kan anvendes i såvel undervisningsforløb i uddannelsessystemet som i erhvervslivet. Særlig hvis målet er at bevæge Danmark i retning af den kreative økonomi, som flere og nu senest Europa-kommissionen mener, at vi i højere og højere grad skal leve af.

Undersøgelser over kunstens publikum (*kapitel 6*) beskæftiger sig ikke med, hvordan publikum reelt bearbejder og fortolker kunstoplevelser, men er som regel kvantitative opgørelser over, hvem der gør hvad hvor tit. Det gælder også den danske kulturvaneundersøgelse. Den seneste undersøgelse fra 2004 viser, at der er store forskelle fra kunstart til kunstart på, hvor stor en del af befolkningen, der er hyppige brugere eller er ikke-brugere. Specielt det sidste har været omtalt i den offentlige debat som, at 1/3 af befolkningen ikke bruger tilbuddene om kunstoplevelser. Det viser sig, at det er rigtigt for et par kunstarter, mens det for andre er 1/5, der oplyser at være ikke-brugere. I en kulturpolitik, der er anlagt på at ville give lige muligheder, er det selvfølgelig et tankekors, at man ikke når flere. På den anden side er det nok også il-

luserisk at tro, at hele befolkningen skulle opsøge kunsten. Det er heller ikke hele befolkningen, der opsøger idrætsbegivenheder på stadions og i idrætshaller.

I øvrigt er det stadigvæk sådan, at indtægt, uddannelse, køn og bopæl har indflydelse på, om man bliver publikum til kunsten. Men eftersom mange af individernes valg bliver mere og mere holdningsbaserede, er livsstil også en forklaring på brug/ikke-brug af kunsten.

Aktuelle undersøgelser tyder på, at vi er ved at få en ny type bruger af kunsten, nemlig den kulturelle altæder, der ikke kendetegnes ved tidligere tiders eksklusive kunstbrug, men som er nysgerrig efter såvel kunst som populærkultur. Den kulturelle altæder manøvrerer ubesværet på kryds og tværs i det kulturelle og kunstneriske landskab på evig jagt efter det nye, det udfordrende og det foranderlige. En ny kunstbrugerelite tegner sig, hvis kulturelle behov passer som fod i hose til de krav, arbejdslivet stiller om opstillingsparathed, fleksibilitet og fornyelse.

I *kapitel 7* diskuteres en række aktuelle temaer for kunstpolitikken. Skal kunststøtte ydes som produktionsstøtte eller som forbrugsstøtte? Altså: Skal det offentlige støtte frembringelsen af kunst eller afsætningen af kunst til et publikum? Hvordan etableres et samspil mellem flere offentlige instanser (stat, kommuner og – i mindre grad – regioner) i kunstpolitikken? Hvorfor er armslængdeprincippet så vigtigt i kunstpolitikken, at nogen betegner det som kunstpolitikken grundlov? Hvordan kan Statens Kunstråd styrkes i dets aktørrolle i offentligheden som den samlede kunsts talerør?

Afslutningen (*kapitel 8*) knytter ideen om spændvidder i kunsten og i kunstpolitikken sammen med et krav om, at denne sidste skal kunne bygge bro og grave grøfter og samtidig være en blæksprutte. En blæksprutte over spændvidder.

3. Om kunsten i samfundet

Kulturministeriet er ansvarligt for hovedparten af landets *kunstpolitik*. Og vi har ikke noget kunstministerium i Danmark, derimod har vi Kunstråd og Kunstfond under Kulturministeriet. Kultur er undertiden i den offentlige debat synonymt med kunst. I denne analyse søger vi – uden at begive os ud i større definitions-slag – at skelne mellem kunst og kultur. Hovedinteressen er rettet mod kunst og kunstpolitik, men kunsten har forbindelseslinjer til kulturen, og kunstpolitikken betragtes som en del af kulturpolitikken. Derfor vil vi også i det følgende komme til at tale om kulturpolitik.

Kunsten skabes og lever i samfundet, kunsten modtages og bruges af mennesker i samfundet, og samfundet har en kulturpolitik, der omfatter en kunstpolitik, som både handler om skabelse, formidling og reception af kunst.

Kunsten i samfundet

Når vi forholder os til kunstværker eller på anden vis deltager i kunstneriske og kulturelle aktiviteter, gør vi det først og fremmest, fordi vi har lyst til det, eller fordi vi ikke kan lade være. Der er med andre ord tale om en praksis, som i modsætning til andre former for praksis (at tjene penge, at gå til stemmeurnen, at støvsuge, etc.) bærer sin mening i sig selv.

Kulturlivet i almindelighed og kunsten i særdeleshed er endvidere institutionaliseret som et særskilt område i samfundet. Kunstens særlige status har betydet, at det i de seneste 200 år har været et omstridt spørgsmål, om kunsten har en rolle at spille i forhold til samfundsmæssige og politiske spørgsmål, eller om kunst tværtimod repræsenterer en absolut 'andethed' i forhold til det øvrige samfundsliv og derfor er underdraget udveksling med ikke-kunstneriske områder.

I udgangspunktet forstod den moderne kunst sig som en del af den borgerlige danneskultur og dermed som en del af denne danneskulturs overordnede samfundsmæssige oplysnings- og frigørelsesprojekt. Kunsten havde her status som et re-

fleksionsrum for det moderne individs eksistentielle problematikker. Den abstrakte filosofi og den politiske tænkning kunne godt nok reflektere over de samme problemstillinger. Men kunstens særkende var, at dens betydning blev skabt i uløselig tilknytning til et særligt objekt, værket, og på den sanselige oplevelses og den æstetiske formnings præmisser. Idealet var med andre ord, at kunsten skulle bidrage aktivt til samfundets offentlige selvrefleksion, men uden at opgive sin autonomi – forstået som sit særlige sanselige princip for betydningsdannelse.

Fra relativ til absolut autonomi eller opgør med autonomien

Kunstlivet blev imidlertid op igennem det 19. og 20. århundrede mere og mere domineret af positioner, som fortolkede autonomikravet som en absolut udskillelse af kunsten fra de almene samfundsmæssige sammenhænge. Kunstens relative autonomi blev nu til et krav om absolut og principiel autonomi. Kunsten fandt ofte sit stof i kunsten selv: i dens eget materiale og formsprog, i dens egen institutionaliseringsform – og i den betydningsdannelse, der kan vristes ud af eksperimenter med disse størrelser.

Udviklingen af kunsten i retning af en eksklusiv ekspertkultur kendetegner til dato visse, ikke ubetydelige dele af den institutionaliserede kunstverden. Denne hovedtendens har dog ikke været enerådende. Den har løbende været udfordret af (kultur-)radikalistiske og avantgardistiske strømninger, som på forskellige måder har forsøgt at genskabe en engageret udveksling mellem kunst og samfund. Det er bl.a. sket i opgør med kunstens autonomi og forsøg på at integrere kunsten i samfundet, lade liv og kunst være direkte forbundne. Hertil kommer den udfordring af kunstfeltets grænser, som historisk og aktuelt er udgået fra folkelige oplysningsbevægelser kunst- og kulturaktiviteter.

Kunstens betydningsdannelse

Hvis vi i dag ser på kunstens principielle potentiale i et samfundsmæssigt perspektiv, ligger det lige for at sammenligne kunstens måde at skabe betydning på med politikens. Grundprincippet i politisk praksis er hver enkelt aktørs eller interessegruppes

kamp for at *bestemme* – altså for på sine egne præmisser at fastlægge og styre den samfundsmæssige betydningsdannelse. Kunstens overordnede princip er derimod *udfordringen* af etablerede form- og betydningsdannelser og dermed *åbningen* af nye refleksionsrum og erfaringsprocesser gennem sanselige oplevelser.

På denne måde kan kunstens rolle i forhold til sociale og politiske forhold siges at være at *destabilisere* overleverede betydningsstrukturer, tankemønstre og oplevelsesformer og dermed åbne for nye spørgsmål, søgeprocesser og refleksions- og handlemuligheder på det givne område.

Hvis man vil forsøge at bruge kunsten til for firkantet og brugsrettet at nydefinere det felt, der er blevet destabiliseret, kan den miste sin egenart og tendere mod at blive et politisk udsagn på linje med andre politiske udsagn. Et sådant tab af egenart var der f.eks. tale om i nazismens og stalinismens totalitære instrumentalisering af kunsten i politikens tjeneste.

Kunstens primære funktion er altså ikke at fastlægge nye principper for social praksis, men kunsten optræder ikke desto mindre med sine søgende og udfordrende indgreb i den sociale praksis som aktiv deltager og medproducent. Det offentligt tilgængelige kunstværk griber med andre ord på åbnende vis ind i en omfattende social og kulturel sammenhæng, som er gennemtrængt af konflikter og forskelligartede betydningsprægninger. Disse konflikter og betydningsprægninger forholder sig overordnet til institutionerne *marked* (pengeformidlet social interaktion), *stat* (lovreguleret social interaktion) og *civilsamfund* (offentlig, kommunikativ interaktion, som forpligter sig på almenvellet).¹

Markedet og staten repræsenterer formelle, systemorienterede reguleringer af det sociale samkvem, mens det civile samfund danner rammen om offentlig meningsdannelse og demokratiske processer.

Det afgørende spørgsmål er nu, på hvilken måde kunsten i praksis indgår som aktør i dette modsætningsfyldte felt. De konflikter i det offentlige rum, som er særligt interessante i vores sammenhæng her, står mellem markedets og civilsamfundets

¹ Jean Cohen & Andrew Arato: *Civil Society and Political Theory*, MIT Press, Cambridge, Mass. 1992; Jürgen Habermas: *Faktizität und Geltung*, Suhrkamp, Frankfurt am Main 1992; Henrik Kaare Nielsen: *Konsument eller samfundsborger? Kritiske essays*, Klim, Århus 2007.

principper for betydningsdannelse og de heraf følgende prægninger af samfundets offentlige rum. Markedets appeller har monologisk karakter, og selvom de udspilles i det offentlige rum, forholder de sig udelukkende til individet i dets private konsumentrolle. Heroverfor står de civilsamfundsmæssige appeller, som henvender sig til individet som samfundsborger og inviterer til dialog og kritisk refleksion over de fælles anliggender.

Kulturpolitikens formål

Dansk kulturpolitik har lige siden oprettelsen af Kulturministeriet i 1961 haft en markant civilsamfundsmæssig profil. Den har sigtet på at sikre udviklingsmuligheder for og garantere adgang til de dele af den skabende kunstneriske virksomhed og kulturarven, som kulturdebatten udpeger som værdifulde, men som ikke ville kunne eksistere på markedsvilkår.

Denne bestræbelse er begrundet i en *samfundspolitisk målsætning* med kulturpolitikken: Skatteydermidlerne stilles ikke til rådighed for kunstens – eller for den sags skyld: kunstnerens, kuratorernes eller konservatorernes – blå øjnes skyld, men derimod fordi der er bred politisk enighed om, at befolkningens adgang til og beskæftigelse med kunst og kultur fremmer den almene oplysning og velfærd i samfundet. Som daværende kulturminister Niels Matthiasen formulerede det i sin kulturpolitiske redegørelse fra 1977:

Hvad der betyder mest, er, at en aktiv kulturpolitik kan gøre os alle bedre rustede til at møde udfordringerne, og det kan den efter min overbevisning ved at give stadig flere mennesker mulighed for en personlig udvikling, der kan sætte dem i stand til aktivt at tage del i udformningen af samfundet og deres tilværelse. Det er for mig nok det vigtigste formål med kulturpolitikken.²

Eller med andre ord: Dansk kulturpolitik opererer med positive samfundsmæssige effekter af en udbredt beskæftigelse med kunst og kultur i form af en højnet almindelse, myndiggørelse af det enkelte individ som samfundsborger og en deraf føl-

² *Kulturpolitisk redegørelse. November 1977*, Information fra kulturministeriet, april 1978, s. 4.

gende styrkelse af demokratiet. Den statslige regulering af kunst- og kulturlivet udfolder sig således i en spændvidde mellem en politisk og en æstetisk begrundelse, men den er i sin klassiske grundopfattelse forpligtet på at bevare autonome og frie vilkår for den kunstneriske skabelsesproces.

Dette syn på kunsten og dens muligheder befinder sig i en tradition, som går tilbage til Immanuel Kant³ og ikke mindst Friedrich Schillers⁴ fortolkning og videreudvikling af Kants tanker, som har haft stor indflydelse på de efterfølgende kulturpolitiske tankegange og formuleringer. Beskæftigelsen med kunst på dens autonome præmisser for betydningsdannelse er i denne tradition blevet fremholdt som mulig katalysator for mere omfattende dannelsesprocesser, hvorigennem individet vokser og myndiggøres i både sanselig, følelsesmæssig og intellektuel henseende. Ad denne indirekte vej og uden at opgive sin autonomi bidrager kunsten altså til højnelsen af den almene velfærd og til udviklingen af et bedre, mere demokratisk samfund.

Kunsten og/i samfundet

I det følgende skal denne opfattelse af samspillet mellem kunsten og det moderne samfunds øvrige praksisfelter videreudvikles. Det vil være en grundlæggende antagelse, at et samspil under alle omstændigheder finder sted: I hverdagens usorterede mylder af forskellige praksis- og erfaringsformer opstår der hele tiden mere eller mindre konfliktyldte forbindelser og udvekslinger mellem det moderne samfunds forskellige handlingssfærer og deres forskellige principper for betydningsdannelse. Det springende punkt er, om vi som samfundsmæssige aktører reflekterer over dette samspil i den offentlige debat og forholder os aktivt indgribende og formende til det? Eller om vi negligerer det og dermed stiltiende overlader denne udformning af de samfundsmæssige relationer til markeds kræfterne – dvs. til menneskelig handlen, som ikke reflekterer over sine samfundsmæssige implikationer.

Et andet grundlæggende synspunkt vil være, at kunst i det moderne, demokratiske samfund hele tiden har haft – og fortsat har – status af et offentligt gode. På trods af

³ Immanuel Kant: *Kritik af dømmekraften*, Det lille forlag, Frederiksberg 2005 (1790).

⁴ Friedrich Schiller: *Menneskets æstetiske opdragelse*, Gyldendal, København 1996 (1794).

tendenserne til indadvendthed i kunstinstitutionens egne udsagn og på trods af de neoliberalistiske bestræbelser på at gøre skabelsen, formidlingen og receptionen af kunst til rene markedsanliggender repræsenterer et kunstværk, som skabes, udgives, udstilles eller opføres offentligt – helt uafhængigt af værkets ejerforhold og den pågældende kunstners selvforståelse – et indlæg i den uophørlige kulturelle selvrefleksion, som former og forandrer samfundets kollektive betydningsrum. Kunsten kan i denne forståelse ikke meningsfuldt gøres til bærer af en bestemt ‘mission’, men den repræsenterer altid en indgriben i den kollektive betydningsdannelse. Denne – i udgangspunktet æstetiske – indgriben kan principielt udløse refleksions- og læreprocesser, som også kan have moralske og kognitive konsekvenser.

Kulturpolitikens skiftende udformninger

Den æstetiske erfaringsproces’ principielle mulighed for at bidrage til samfundsborgernes dannelse og samfundets demokratisering har fra starten været kernen i den danske kulturpolitik samfundspolitiske målsætning.

Denne mulighed har historisk været søgt realiseret i to forskellige udformninger.⁵ 1960’ernes kulturpolitik orienterede sig efter den klassiske, nationale danneskultur og søgte at udbrede kendskabet til og dialogen med dennes værker til hele samfundet. Under overskriften *demokratisering af kulturen* udvalgte den offentlige kulturpolitik med andre ord kunsten i klassisk forstand til at have monopol på værdifulde æstetiske erfaringsmuligheder. Kulturpolitikken betragtede det derfor som sin mission at nedbryde de sociale, uddannelsesmæssige og geografiske skranker, som ifølge strategien udgjorde hindringen for denne kulturforms almengørelse.

Denne strategi kom under stærkt, tredobbelt pres fra begyndelsen af 1970’erne. Der var på den ene side tale om en international udvikling, hvor de nye nationalstater i den tredje verden, som var opstået som led i afkoloniseringsprocessen, i tiltagende grad manifesterede sig i den internationale offentlighed og gjorde krav på kulturel ligeberettigelse: de tidligere kolonimagters elitekultur kunne ikke længere legitimt

⁵ Jørn Langsted: “Strategies in Cultural Policy”, i: Jørn Langsted (ed.): *Strategies. Studies in Modern Cultural Policy*, Aarhus University Press, Århus 1990, s. 11-24; Peter Duelund: *Den danske kulturmodel*, Klim, Århus 1995.

påberåbe sig universel forrang. På den anden side var der i den nationale offentlighed tale om, at en mangfoldighed af decentrale kulturinitiativer, som dels havde rod i folkelige oplysningsbevægelser, dels var opstået i regi af ungdomsoprøret og de nye politiske græsrodsbevægelser, begyndte at gøre den klassiske elitekultur rangen stridig. Hertil kom det populistiske pres på den enhedskulturelle politik, som fra midten af 1960'erne udgik fra rindalismen.

Ud af disse kampe voksede der en ny strategisk udformning af kulturpolitikken, *kulturelt demokrati*, der fortsat baserede sig på dannelse, myndiggørelse og demokratisering som samfundspolitisk målsætning, men som erstattede den hidtidige, enhedskulturelle opfattelse med en kulturpluralistisk og deltagelsesorienteret forståelse af, hvordan denne målsætning skulle realiseres. I den nye udformning var der altså ingen kulturform, som havde patent på myndiggørende æstetiske erfaringsprocesser.

Selvom den pluralistiske, deltagelsesorienterede udformning af kulturpolitikken vandt stærkt frem og på det politisk-ideologiske niveau blev dominerende i løbet af 70'erne, har det imidlertid kun sat sig beskedne spor i den praktiske kulturpolitikks fordeling af ressourcerne. Her er det fortsat de veletablerede kunst- og kulturinstitutioner, som refererer til det traditionelle kunstbegreb, der tildeles langt størstedelen af de offentlige kulturkrone. Der er med andre ord tale om et betragteligt svælg mellem den principielle kulturpolitiske konsensus og den faktiske tildeling af midler til kulturlivets forskellige aktører.

Når dette iøjnefaldende skisma mellem kulturpolitikens principielle selvforståelse og dens måde at fordele støtten på ikke har givet anledning til større kontroverser og omlægninger af kulturstøtten, skyldes det først og fremmest de *styrkeforhold*, som fortsat kendetegner det danske kulturliv. Det gælder på det kulturpolitiske felt som på ethvert andet politikfelt, at man skal etablere sig i en stærk og synlig position, hvis man vil tilgodeses. Den enhedskulturelle traditions institutioner har fra første færd været etableret i en sådan styrkeposition i kraft af deres gennemorganiserede og institutionaliserede karakter, deres opbakning i den samfundsmæssige elite og de betragtelige midler, som allerede var investeret i dem, da den demokratiorienterede kulturpolitik tog form. Det kulturelle demokratis aktører har derimod som hovedregel været

svagt organiserede og har haft deres praktiske opbakning i decentrale fora, som ikke i tilstrækkelig grad har formået at slå igennem i forhold til den institutionelle politiske proces.

Denne mangel på sammenhæng kendetegner kulturpolitikken den dag i dag, men den overskygges i de senere år mere og mere af en teknokratisk tankegang og talemåde, som med henvisning til den økonomiske internationaliseringsproces søger at gøre kulturlivet til instrument for sikringen af det danske erhvervslivs internationale konkurrenceevne. Der er vel at mærke ikke tale om noget principielt, ideologisk opgør med den myndiggørelses- og demokratorienterede samfundspolitiske målsætning, men den pragmatisk-strategiske kulturpolitiske tænkemåde anskuer i tiltagende grad kunst og kultur som potentielle kreativitetsressourcer for erhvervslivet og som middel til at tiltrække turister og investeringer. Også denne instrumentelle interesse i kunst og kultur favoriserer eliten og den enhedskulturelle tradition, idet konkurrencekampen om opmærksomhed på det globale marked udkæmpes på alment anerkendte toppræstationer, som kan konsumeres problemløst overalt på kloden.⁶

Den moderne identitetsproblematik og kulturen

Det kulturelle demokratis decentrale, pluralistiske og deltagelsesorienterede bud på dannelses- og demokratiseringsprocesser står med andre ord ganske svagt i disse konflikter. I et civilsamfundsmæssigt perspektiv er dette forhold problematisk, eftersom realiseringen af de muligheder, der knytter sig til dannelses- og demokratiseringsprocesserne, forekommer vigtigere end nogensinde i betragtning af den stadig mere centrale rolle, kultur spiller i befolkningens hverdagsliv. Individuer og grupper definerer i stigende grad deres samfundsmæssige identitet og mening i livet med udgangspunkt i kulturelle mønstre og æstetiske genstande. Den æstetiske erfaringsproces indtager hermed en stadig mere central position i den almene identitetsdannelse, og som vi så ovenfor, rummer en sådan udvikling positive, demokratiske potentialer, men som det

⁶ Dieter Hoffmann-Axthelm: "Globalisierung und Kultur" i: *Ästhetik und Kommunikation* nr. 97, Frankfurt 1997.

ligeledes blev antydnet tidligere, er det afgørende for de reelle perspektiver i denne 'kulturalisering' af samfundet, på hvilke *præmisser* kulturen sættes i centrum.⁷

Ud over den almene velstand beror tendensen til kulturalisering grundlæggende på det kendetegn ved moderne kultur- og samfundsforhold, at rammerne for vores tilværelse er under konstant og uoverskuelig forandring. I modsætning til mere statiske perioder i historien befinder vi os derfor på godt og ondt i den situation, at vi hele tiden skal forholde os bevidst til snart sagt alt.⁸

Forandringsdynamikken og frisættelsen fra overleverede livsformer og traditioner åbner et ubestemt, nyt mulighedsfelt, men skaber samtidig et lige så ubestemt, nyt moment af risiko og tab af vished. Da der således er meget lidt, der gælder som givet, rummer hverdagen myriader af valgsituationer, som vi individuelt og i fællesskab er nødt til at tage på os og søge at tackle på en meningsfuld måde.

Dette moderne grundvilkår kaldes også 'refleksivitet', og i vores håndtering af det trækker vi løbende på forskellige handlemuligheder: Intellektuel refleksion og analyse er én mulig måde at gøre en kompleks valgsituation overskuelig på; en anden er at lade et moralsk princip afgøre sagen; og en tredje er at lade sanselig lyst og æstetiske smagspræferencer motivere de valg, vi træffer. Alle disse handlemuligheder er med større eller mindre vægt i spil, når vi i vores hverdagsliv bestræber os på at gøre den sociale og kulturelle realitet håndterlig og skabe en sammenhæng i vores egen identitetsudvikling. Men hovedtendensen er, at det i stigende grad er æstetiske smagspræferencer, der skaber orientering for individerne og motiverer dem for at handle.

Det egentlig interessante spørgsmål er imidlertid, inden for hvilken overordnet horisont dette identitetsarbejde udspiller sig, altså hvilken type kulturel erfaringsorganisering der er dominerende blandt de moderne individer. Er der tale om en selvtilstrækkelig, privatistisk selvforståelse, som forstørrer individualiseringen til egoistisk individualisme? Eller er der tale om et identitetsarbejde, som opretholder en åben dialog mellem den individuelle livshistorie og den sociale og kulturelle sammenhæng og knytter disse poler sammen i en fælles forpligtelse på at forholde sig til almenvellet?

⁷ Henrik Kaare Nielsen: *Kritisk teori og samtidsanalyse*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2001.

⁸ Anthony Giddens: *Modernitetens konsekvenser*, Hans Reitzels Forlag, København 1994 (1990).

Vi har i modsætningsforholdet mellem disse to horisonter at gøre med en af samtidens centrale konflikter: konflikten mellem individet som passiv *konsument* og individet som aktiv, deltagende *samfundsborger*. Begge horisonter byder sig til som orienteringsmuligheder for moderne individers dynamiske identitetsarbejde, men alt efter, hvilken af polerne der bliver dominerende, vil de trække det kulturaliserede samfunds udvikling i ganske forskellige retninger.

Tror man på, at markedet kan fremme kreativitet og forskellighed, kan man fint satse på appellen til individet som konsument og altså lade markedskræfterne råde. Finder man det derimod nødvendigt at styrke det demokratiske fællesskab og den offentlige dialog, er det individet som deltagende samfundsborger, man skal have i tale. Eftersom demokratisk myndiggørelse af borgerne fortsat er den formulerede målsætning for den offentlige kulturpolitik, har denne en central forpligtelse til at forholde sig til denne konflikt og styrke samfundsborgerhorisonten for individernes identitetsarbejde.

En lignende konfliktlinje gør sig gældende på den kulturelle fællesskabsdannelse niveau, hvor en markant tendens går i retning af, at moderne individer skaber overskuelighed i en uoverskuelig verden ved at danne indadvendte fællesskaber, som definerer sig negativt udadtil og distancerer sig fra andre fællesskabers kulturformer og værdier.⁹ Denne tendens er indlysende til stede i forholdet mellem de etnisk definerede kulturelle fællesskaber, men også den etniske flertalsbefolknings forskellige livsstilsgrupper afgrænser sig over for hinanden efter dette princip. Et velfungerende demokratisk samfund er imidlertid afhængigt af, at borgerne ikke blot tolererer hinanden, men også er i stand til at mødes og gå i dialog på tværs af forskelle.

Hvis vi i overensstemmelse med den klassiske kulturpolitiske målsætning ønsker at styrke og videreudvikle den demokratiske deltagelse, ligger der med andre ord en vigtig samfundsopgave i på alle niveauer at forholde sig meget bevidst til disse potentialer og faldgruber ved kulturaliseringstendensen og søge at fremme individernes aktive deltagelse i fællesskaber og engagement i almenvellet samt skabe rammer for kultur møder på tværs af såvel etniske som livsstilmæssige grænser.

⁹ Gerhard Schulze: *Die Erlebnisgesellschaft*, Campus, Frankfurt am Main 1992.

Hvorfor kunstpolitik?

Når økonomer har skullet forklare, hvorfor samfund driver kultur- og kunstpolitik, har de ofte måttet ty til visse standardbegrundelser. Det er inden for den disciplin, der har udviklet sig under betegnelsen kulturøkonomi, at økonomerne bl.a. har søgt mod begrundelser for kultur- og kunstpolitikken.¹⁰ Det har fx drejet sig om, at kultur- og kunstaktiviteter har positive ringvirkninger, både af økonomisk og af ikke-materiel art; at mange kultur- og kunstgoder kan bruges af mange på én gang, uden at den enkeltes brug går ud over de andres; at brugerne har tendens til at undervurdere den nytte, de kan have af kunst og kultur, derfor må nogen (= samfundet) paternalistisk træffe beslutning om, at kunst og kultur af et vist volumen skal være til stede.

Disse økonomiske forsøg på forklaringer fanger ikke, hvorfor der skal drives kunstpolitik. De taler om udenomsværkerne, men ikke om hvorfor kunst er vigtig.

Kunstpolitik må først og fremmest tænkes som et delområde af kulturpolitikken, som denne er karakteriseret ovenfor. *I denne forstand skal der drives kunstpolitik for at opretholde og udvikle dialogiske rum for oplevelser og erfaringer, hvor menneskelivets og samfundets store (og små) spørgsmål endevendes på en sanselig, følelsesmæssig og intellektuel måde uden nødvendigvis at skulle føre til et eller andet målbart her og nu.* I nogle tilfælde opretholder og udvikler markedet den slags rum, i andre tilfælde er der ikke penge i det, eller markedet forvrider og undertrykker væsentlige dimensioner ved disse rum, og det må da blive fællesskabets opgave at sørge for, at der er rum til kunst.

Som det er blevet fremhævet ovenfor, kan kunsten kun have en samfundsmæssig, udviklende funktion, hvis den får lov at udvikle sig som et særskilt område i samfundet. Hvis kunsten underordnes direkte samfundsmæssige eller markedsmæssige funktioner og specifikke målsætninger, sker der en instrumentalisering, som hindrer kunsten i at udfolde sin funktion som laboratorium for afprøvning af forskellige for-

¹⁰ Se oversigtsværkerne: Vidar Ringstad: *Kulturøkonomi*, Cappelen Akademisk Forlag, Oslo 2005; og Trine Bille Hansen: *Kulturens økonomiske betydning – "State of the Art"*, AKF Forlaget, København 1993.

mer for ekspressivitet og ideer om det menneskelige og sin funktion som alternativt refleksionsrum. Ligesom pressen kan kunsten kun fungere, hvis der ikke på forhånd er fastlagt udenforliggende begrænsninger. *Kunstpoltikkens første og vigtigste funktion er derfor, på vegne af hele samfundet, at sikre en ramme for dette frirum, som har en fornyende funktion i forhold til det offentlige rum.*

Det turde være indlysende, at den nyskabende kunst repræsenterer et sådant innovativt potentiale og dermed udgør et kernefelt for kunstpoltikken. Men måske mindre indlysende kan lignende muligheder siges at være indeholdt i kunstpoltikkens anden centrale opgave: bevarelsen af kulturarven. Ofte forstås denne opgave som en passiv, konserverende rolle. Det er imidlertid væsentligt at påpege vigtigheden af en dynamisk brug af det historiske som led i en nyskabende kunstpoltik. Det handler ikke bare om at bevare dét, der var, men om at gentænke det historiske og bruge det aktivt i udviklingen af nye områder/erfaringer.

Paradokset i en kunstpoltik i det moderne samfund er, at den er en del af den åndelige velfærdsptolitik, men at dens opgave ikke handler om fred og ro og tryghed, men om at sikre uro, forandring og spørgsmål. Velfærden består ikke i åndeligt vellevned, men i opbrud med overleverede betydninger, sansninger og tænkemåder.

Det, der kan gøre det svært at forstå kunstpoltikkens helt fundamentale nødvendighed i det moderne samfund, er, at det kan være vanskeligt at sætte ord på og forstå, at det er i fællesskabets interesse, at nogen til stadighed søger udover det kendte. Det er nødvendigt at forstå, at samfundet stagnerer, hvis ikke der til stadighed foregår en oplevelsesbaseret afsøgning af, hvad det vil sige at være menneske, hvad det vil sige at leve i et fællesskab – større eller mindre – med andre mennesker, og hvad det vil sige at leve i en natur og være en del af en natur.

4. Kunsten nu: tendenser og udfordringer

Vi foretager her nogle nedslag i kunsten her og nu, som efter vores opfattelse har betydning for en aktuel kunstpolitik. Hensigten er at pege på nyere tendenser inden for kunsten, som kan have en effekt på selve opfattelsen af, hvad kunst er, og hvordan kunst optræder, cirkulerer og forstås i det moderne samfund. Der er ikke tale om en sammenhængende beskrivelse eller om udtømmende forklaringer, men om væsentlige nedslag, der via en kort problemorienteret beskrivelse og illustrative eksempler af en vis spændvidde kan være med til at nuancere refleksionen over kunstens virkemåde.

Kunstens globale virkelighed

Det, der er blevet betegnet 'globalisering', og som undertiden anses som nærmest en naturlov, er en proces, der ikke kan forstås entydigt. Der er tale om en lang række forskellige bevægelser inden for områder som økonomi, politik og teknologi. Også inden for kunsten sker der i disse år en udvikling, som er præget af og præger globaliseringen.¹¹ Men heller ikke her er der tale om en entydig størrelse: Kunstens globale virkelighed viser sig på mange forskellige måder og udfordrer de forståelser, vi regionalt har støttet os til, som fx vestlig kunstteori og -historie og national kunstpolitik. I et globaliseringsperspektiv ser man på kunsten *worldwide*, som uensartetheder, og derfor vil velkendte grænser for genrer, materialer og formidlingsformer blive forskudt. Dette åbner naturligvis for en række problemfelter for den nationale kunstpolitik. Globaliseringen er dog ikke udelukkende noget, som vedrører forholdet mellem

¹¹ Dette kan illustreres med udviklingen af begrebet *worldmusic*. I starten anvendtes betegnelsen af antropologer om musik, der ikke var af vestlig oprindelse. Derefter kom det også til at inkludere etniske minoriteter inden for vestlig kultur, for til sidst også at inkludere "roots" dvs. traditionel musik inden for vestlig kultur. Globaliseringen kom således til at betyde en udvidelse i forståelsen af betydningen af egne rødder. I kommercielt øjemed blev betegnelsen introduceret i 1987 som en genre-mæssig paraply for en musik, som det ellers var vanskeligt at markedsføre. Worldmusik blev på én gang synonym med globalisering og autenticitet, med hybridisering og med markedsføring

Danmark og omverdenen. Globaliseringen finder sted overalt inden for landets grænser, om end den finder sted på forskellige måder for forskellige mennesker. Man kan overordnet skelne mellem tre forskellige former for globalisering eller tre måder at tolke globalisering på:

1) *Homogenisering og standardisering*: Globalisering betyder en større ensartethed i kulturelle samværsformer og en større umiddelbar tilgængelighed af de samme kulturprodukter. Homogeniseringsinteressen kan også gå i retning af internationale standarder for kunst, der appellerer bredt og spektakulært med det formål at tiltrække sig maksimal opmærksomhed, andel i og købekraft på det globale marked. Der kan være store fordele og risici, jf. U-TURN, ved at søge at profilere sig på dette 'standardiserede' marked, men selv hvis man ikke ønsker at gøre det, skal man være opmærksom på, at smagsstandarder fra dette niveau nemt glider ind over de andre former for globalisering.

2) *Differentiering og tværkulturel udveksling*. Globaliseringen bygger ikke bare på en meget stor kulturel forskellighed, den er også med til at producere nye forskelle. Således handler det måske ikke længere om at forstå verden som en række af parallelle kulturer, hvor det er vigtigt at få 'alle' kulturer repræsenteret inden for den kulturelle offentlighed, men det handler om anerkendelsen af, at et hvilket som helst kunst- eller kulturprodukt er påvirket af en tværkulturel udveksling.

At Statens Kunstråd støtter danske kunstnere i at deltage i internationale netværk og projekter, og at man i det hele taget prioriterer udveksling, samarbejde og gensidighed i indsatsområdet globalisering, stimulerer naturligvis denne funktion i samtidskunsten.

Selv om al kunst i princippet kan anskues som del af en tværkulturel cirkulation, er der manifestationer, som i særlig grad påkalder sig opmærksomhed som kulturel udveksling. Dette gælder dele af den såkaldte interventionskunst, der på en meget håndgribelig måde fører en tværkulturel dialog med 'det fremmede' og har gjort dette til sit hovedanliggende. Interventionskunstens kritiske måde at gribe ind i virkeligheden på kan være en måde at møde nogle af den globaliserede verdens mere utilgængelige steder på, at undersøge og fremstille vanskelighederne i kulturmøder, og ikke

mindst at synliggøre det gensidigt problematiske i at opretholde snævert nationale identiteter og tankemodeller. Da Simone Aaberg Kærn i 2002 fløj fra Lille Skensved til Kabul i et gammelt lærredsbeklædt propelfly, skabtes en aktion, der både var ude på at “befri himlen” over det amerikansk overvågede Afghanistan og samtidig havde til hensigt at skænke en afghansk pige en vestlig rollemodel som kvindelig pilot. Mens det første forehavende lykkedes, idet Kærn som fly-aktionens heltinde trods alle odds overvandt samtlige forhindringer på turen til Kabul, viste udvekslingen med den afghanske kultur sig at være en langt vanskeligere opgave end forventet, og i forhold til dette ærinde rejste Kærn hjem med uforrettet sag. Aktionen og filmatiseringen af den, *Flying in a Warzone* (2007), sætter med dette perspektiv det på én gang mulige og umulige i en tværkulturel udveksling i scene.

Et andet eksempel på tværkulturel aktion er kunstnergruppen Superflex, der bl.a. er kendt for deres Guaraná Power-sodavand, som blev lavet sammen med en gruppe brasilianske bønder. Produktionen var med til at give bønderne en levevej, samtidig med at sodavanden blev et kultprodukt herhjemme.

Disse former for forhandling griber konkret ind i ‘den andens’ virkelighed og fremstiller kunst og kultur som relationer, der udveksles. Samtidig åbnes der for en refleksion over det etnocentriske, der både kommenterer kunstens rolle i globaliseringen og nogle af de økonomiske og politiske globaliseringsproblematikker, kunsten er vævet sammen med.

3) *Nye uoversætteligheder (untranslatable)*. Som en del af nyere globaliserings-teori arbejder man nu med et begreb om nye former for uoversætteligheder. Trods voksende standardisering og interkulturel udveksling så er der inden for det globale også en stigende opmærksomhed overfor det, der yder modstand mod at blive forstået: Det kan være knyttet til små sprogområder, men det kan også være knyttet til lokale erfaringer og kulturelle/kunstneriske udtryksformer, som har vanskeligt ved at blive assimileret – selv som eksotiske andetheder – inden for det globale. Der kan også reelt bare være tale om noget, der populært sagt ‘falder mellem stolene’, dvs. noget der ikke passer ind i nogen dagsaktuel agenda. Den tiltagende migration kan spille en rolle her, idet den lægger op til nye former for kunst, som kan beskrive og formgive

det globale samfunds skiftende og blandede identiteter, og som derfor også kurateres og registreres på afgørende nye måder.

Et eksempel på globaliseret samtidskunst, der forskyder den institutionelle kunst-reception, er Chris Ofilis værker. Ofili er født i Manchester i 1968 af nigerianske forældre og må betragtes som englænder. Desuden er han inspireret af afrikansk kunst og kultur og arbejder med det afrikanske som en del af ikonografien i sine værker bl.a. ved at bruge forseglede elefantlort som materiale i sine billeder. Denne måde at forbinde afrikanske og vestlige perspektiver på kunst på førte til nogle sjove forskydninger i den institutionelle kuratering ved den internationale Venedig-biennale i hhv. 2003 og 2007. Biennalen i 2003 lod Ofili udstille sine hybride værker i den engelske pavillon, mens han i 2007 deltog som nigerianer i den afrikanske pavillon, hvilket vidner om en vanskelighed ved at opretholde pavillonernes regionale afgrænsninger. Pointen er også, at Ofilis værker er skabt på en sådan måde, at de ikke er repræsentative for én national identitet. Selv om Ofili altså teknisk set er brite, udfordrer hans værker en kunstforståelse, der betragter kunstner, værk og nationalitet som identiske – og derfor kan man heller ikke afgøre, om værkerne er autentisk afroæstetik, om de er afro-parodierende, eller om de skal ses som kritik af den vestlige kunsts kanon. På den måde er værkerne altså uoversættelige, og spørgsmålet, der melder sig, er, på hvilket niveau det giver mening at kategorisere kunsten nationalt såvel som globalt? Der gives intet entydigt svar, men det globale og det regionale spiller sammen på nye og ofte skæve måder, og som eksemplet her viser, er skabelsen og receptionen af et værk ikke nødvendigvis samstemmende, men begge forhold er dog under indflydelse af kunstens globale virkelighed.

Det er vigtigt at medtænke alle tre former for globalisering, når man fx overvejer initiativer i forbindelse med immigration og kultureksport, for de tre former for globalisering fører let til tre forskellige normer for god eller støtteværdig kunst: således vil standardiseringsforståelsen lede til et kriterium om forståelse og gennemsigtighed, den interkulturelle forståelse af globalisering vil lede til et kriterium om repræsentativitet, mens den tredje form for globalisering vil føre til et kriterium om modstand og

uforståelighed. Ingen af disse tre kriterier bør på forhånd tildeles forrang, men bør diskuteres i forhold til hinanden, ligesom muligheden af at de tre former kan spille sammen bør medtænkes.

Tværkunstneriske og tværmediale perspektiver

Såvel uddannelsessystemet som det politiske system er baseret på et kunstbegreb, der kan kategoriseres – og helst så entydigt og klart som muligt. Det betyder, at man ikke uddannes som kunstner, men som eksempelvis billedkunstner eller musiker – noget som naturligvis hænger sammen med de specifikke håndværksmæssige kundskaber og teoretiske indsigter, der skal til for at være skabende kunstner. Det betyder også, at langt størstedelen af kunststøtten i Danmark ikke er *kunststøtte*, men eksempelvis *scenekunststøtte* eller *litteraturstøtte*. Konstruktionen af Statens Kunstråd med sine faste underudvalg afspejler denne opdeling, men giver også et fingerpeg om, at der er noget imellem, ved siden af eller oven på de enkelte kunstarter. I forhold til Statens Kunstråd vil vi konkretisere dette forhold nærmere i kapitel 7, men her vil vi se på de tendenser i samtidskunsten, der har gjort det nødvendigt at se på relationen mellem kunstarterne på ny og forholde sig til de tværkunstneriske og tværmediale kunststudtryk som en kunstpolitisk udfordring.

Som sådan er det ikke noget nyt, at kunstarterne blandes, og at enkelte kunstnere eller kunstnerkollektiver arbejder inden for mere end en kunstart. Alligevel vil vi pege på, at denne form for direkte eller indirekte cross overs er særligt relevante at forholde sig til i dag. En del af forklaringen findes i den udprægede tendens til remedialisering, der blandt andet betyder, at den digitale fremstilling på YouTube tænkes med i produktionen af en teaterforestilling – eller at filmprojekter kan få støtte fra Statens Kunstråds Scenekunstudvalgs dansepulje.¹²

Koblingen mellem flere forskellige kunstarter er naturligvis en måde at skabe nye æstetiske udtryk på – kunstnerne lader sig ikke udelukkende inspirere af deres egen tradition, men henter formmæssig inspiration og fornyelse i mødet med andre kunst-

¹² http://www.kunst.dk/scenekunst/nyheder/artikel/film_om_dans_faar_stoette/

arter. Samtidig kan koblingen mellem forskellige kunstarter bruges til at skabe nye formidlingsformer – til at nå et nyt publikum. Dette er hovedintentionen bag det tværkunstneriske børnekulturprojekt *Vandet*, der har “Kulturprinsen – børnekulturens udviklingscenter” som projektudvikler. Med vand som temaramme skabes iscenesatte udstillinger på Randers og Horsens Kunstmuseum samt Museum Jorn i Silkeborg og Skovgaard Museet i Viborg, og det hele bindes sammen af det digitale værk, Vandportalen, skabt af arkitektfirmaet Gustin.¹³ Der inddrages scenekunstnere og videokunstnere i udstillingsarbejdet, og samtidig skabes der to teaterforestillinger af Carte Blanche i Viborg og Randers Egnsteater, der skal spilles på museerne. Resultatet af at lade scenekunstnere som Kirsten Dehlholm og videokunstnere som Lærke Lautar rammesætte værker fra museernes samlinger er, at de indgår i en ny kontekst og åbner for sansede oplevelser. Projektet skaber således nye værker på tværs af kunstarterne samtidig med, at eksisterende værker indsættes i en ny sammenhæng. Som sådan bliver denne form for tværkunstneriske møder også en udfordring for det autonome værkbegreb og for det absolutte skel mellem skabelse og formidling, fordi det reelt bliver kunstnerne, der arbejder formidlende i forhold til andre kunstners værker.

En måde at arbejde tværkunstnerisk på er altså et samarbejde, hvor udgangspunktet er kunstnere med rod i hver sin kunstart. Denne form for samarbejde viser, at også enkeltkunstarterne spiller en væsentlig rolle i udviklingen af det tværkunstneriske. En del af de nye cross overs, der opstår i disse år, har deres tydelige rødder i en bestemt kunstart og videreudvikler sig herfra med inspiration andre steder fra. Således opstår der nye genrer, som når litteraturen bliver performativ i Poetry Slam.

Men også individuelle kunstnere arbejder på tværs af de traditionelle kunstarter. Det omsiggribende kunstprojekt *Das Beckwerk* kan ikke meningsfuldt betragtes inden for grænserne af en enkelt kunstart. De politiske aktioner kan ses som performances, men ikke uden at tage højde for litteraturvinklen i form af romaner som *Suverænen* (2008) eller *Selvmondsaktionen* (2006). Disse kan hverken betragtes som efterfølgende dokumentationer af en live-performance eller som det egentlige værk, som handlingen blot og bart genererede stof til. Snarere forholder det sig sådan, at media-

¹³ <http://www.vandvejen.dk>

liseringen af de politiske aktioner skaber et dobbeltperspektiv. Når Beckverket både udfører politiske aktioner og bearbejder disse i en litterær form (samt i en udstilling, på en blog) kommer det samlede koncept til at fungere som et prisme af refleksioner. Pointen er, at disse medier iagttager og fremstiller virkeligheden forskelligt. På den måde gør den tværkunstneriske og tværmediale kunst sig til observatør af den komplekse verden på en anden måde, end vi er vant til at få den serveret gennem TV-mediet.

Beckverket tydeliggør samtidig, hvordan den ellers klare linje mellem fiktion og fakta bearbejdes i disse år, hvad der åbner for, at nye, traditionelt faktaorienterede udtryksformer og genrer indlemmes i en kunstkontekst. Også dette kan ses som en kunstnerisk udfordring til de kunstpolitiske grænsedragninger.

Performativ kunst

Performativitet som værkstrategi er ofte med til at nedbryde værkkategorien. Fra at være et begreb, der primært har været knyttet til visse procesorienterede kunst- og teaterformer, har det i de seneste 20 år vundet udbredelse og bruges nu til at indfange mange forskelligartede tendenser, helt fra performative effekter i en sproglig ytring til større handlingsorienterede kunstbegivenheder.

Digtoplæsninger er fx blevet en egen kunstform, hvor der ofte er et tilrettelagt samspil mellem lyd/musik og tekst, som skaber en ny performativ værkenhed. Et relativt kendt eksempel er Peter Laugesen, som i sine performances oplæser tekster fra mange forskellige digtsamlinger og i performanceen sammenvæver tekst og lyd. Selvom teksterne strengt taget findes på forhånd, så bliver oplæsningen i sin kombination af digteriske tekster og lyd et nyt selvstændigt værk, som ikke kun Peter Laugesen er ophavsmand til, men også den gruppe, han optræder med, fx Singvogel. I sine oplæsninger lægger Laugesen vægt på, at han improviserer rækkefølgen af tekster og måden, han læser op på, i samklang med musikken. Det værk, der performes, er således heller ikke identisk med de plader, der er udgivet. Der er altså ikke tale om et værk, der performes, men om, at selve performance skaber et helt nyt værk, der ikke eksisterede før. Herved synliggøres nogle af de basale træk ved performativ kunst: at den

kun kan opleves i selve opførelsesøjeblikket, at den ikke kan identificeres ved de 'materielle delelementer', der indgår i værket, men at selve værket er defineret ved opførelsen. Laugesen trækker på en *jazz and poetry* tradition, der har rødder længere tilbage. Andre nyere eksempler, der også involverer andre musikgenrer, er for eksempel Ursula Andkjær Olsen, der arbejder med grænseflader mellem lyrik og elektronisk musik, og Niels Lyngsø, som arbejder med såkaldte lydskulpturer.

I de nævnte eksempler er der tale om det, man kunne kalde *formel performativitet*. Det handler om, at to forskellige kunstarter blander sig på en kreativ måde, således at slutresultatet ikke kan reduceres til én af kunstarterne. Udfordringen er her, at det kan være svært at vide, hvilken kunstkategori værket skal indordnes under.

Ofte er der imidlertid også tale om *kollektiv performativitet*. Værkernes kollektive iscenesættelse kan være mere eller mindre styret. Et eksempel på et styret kollektivt kunstnerprojekt er Vivi Christensen og Tine Louise Kortermands værk "Knallertsange 2004-2008" (*Performative Mopedsongs*). Christensen og Kortermans har i fællesskab skrevet 12 duetter, som de kører rundt og performer i guldøj på knallerter.¹⁴ Et andet eksempel er Lone Hørslev og Mads Mouritz' videoprojekter, blandt andet "Hus og have" (12. maj 2008).¹⁵

Det kollektive kunstværk rejser et grundlæggende spørgsmål om værkets hensigt og i sidste instans om ophavsret. Dette spørgsmål bliver imidlertid yderligere kompliceret, når det ikke længere er muligt at afgrænse det performative subjekt i værket. Dette problem kan man fx se i et værk, som *Yellow Arrow*, som er et uafsluttet åbent værk, hvor almindelige mennesker til enhver tid kan blive medproducerende ved simpelthen at placere en gul pil (et plasticmærke) på et sted i verden, fotografere den og sende den ind til Yellow Arrows hjemmeside med en bemærkning om, hvorfor netop dette sted er interessant.¹⁶ Hensigten i kunstprojektet er at skabe mulige interessepunkter for fremtidige rejsende og at skabe et labyrintisk fællesskab mellem de personer, der vælger at deltage i projektet. Værket er således defineret ved den ikke afsluttede, kollektive handling og interaktive karakter.

¹⁴ <http://www.vivichristensen.dk/Knallertsange.html>

¹⁵ <http://vids.myspace.com/index.cfm?fuseaction=vids.individual&videoid=34065526>

¹⁶ se: <http://yellowarrow.net/v3/>

En særlig afart af det performative er den såkaldte *performative biografisme* eller *autofiktion*. Det drejer sig her om værker, hvor kunstneren selv bliver en væsentlig del af værket og ikke kan adskilles fra det. Det mest ekstreme eksempel i dansk sammenhæng er nok Claus Beck-Nielsens/Das Beckwerks værk *Claus Beck-Nielsen 1963-2001. En biografi*, hvor kunstneren Claus Beck-Nielsen optræder som sig selv, men under et andet navn inde i værket. Værket blev senere udgivet uden forfatterangivelse, eftersom forfatteren angiveligt var afgået ved døden i 2001. Dette radikale værk udsletter grænserne mellem kunst og liv og mellem forfatter/kunstner og værk. I 2010 startede Beckverket en forlængelse af det biografiske projekt med værket *Funus Imaginarium*, der søger at iværksætte en offentlig afsked med den personlige identitet. Dette gøres blandt andet ved en lang række handlinger, fx syge- og dødsleje med en stor voks- eller gummistatue af Claus Beck-Nielsen, begravelsesoptog og begravelse samt 9 samtaler med bl.a. bedemænd, teologer, kulturanalytikere mv. Projektet løber over et helt år, involverer en række frivillige aktører og er alene af den grund meget svært afgrænset.¹⁷

Das Beckwerk er et ekstremt eksempel på udsletningen af grænserne mellem kunst og liv, men han er langt fra alene. Af andre markante eksempler kan nævnes Brett Easton Ellis (*Lunar Park* 2005), Alain Robbe-Grillet (*Romanesques* 1984-1995), Knud Romer, (*Den som blinker er bange for døden* 2006), Daniel Sjölin (*Verdens sidste roman* 2008). Det drejer sig her ikke om selvbiografier, men om kunstværker, der integrerer det selvbiografiske som kunstnerisk effekt. Sådanne værker sætter spørgsmålstegn ved kunstværkets grænser.

En ny udgave af performativitet er den israelske dj Kutimans værk *Thru-YOU* (2009) f. eks. *I'm New*,¹⁸ som er et værk bestående af collager af samlede YouTube-videoer. Af klip, folk har lagt ud med deres egne instrumentale eller vokale frembringelser, har Kutiman skabt et musikalsk/visuelt værk, som samtidig henviser til de enkelte deltagere i værket. Der er tale om en online-performance, som udbredes via nettet.

¹⁷ se bla. http://dasbeckwerk.com/World_politics/Funus_Imaginarium/

¹⁸ http://www.youtube.com/watch?v=tprMEs-zfQA&feature=player_embedded#

Begrebet performativitet samler således en række tendenser inden for nyere kunstekspiriment, og det dækker et rimeligt bredt spekter af betydningsmuligheder. Det dækker både relativt traditionelle værkers mulige handlingsperspektiv og eksperimentelle værkers potentielle nedsmeltning af hele værkkategorien.

Udfordringen for kunstkritik og kunstpolitik kan skildres på tre niveauer:

For det første kræver forståelsen af performative værker, at man har et ret vidt og ikke genrespecifikt kunstbegreb. Dette gælder både, når man forsøger at afkode og fortolke værket, og når man vil kategorisere dets relation til omverdenen. Performative værker spiller ofte på flere mediemæssige dimensioner, som alle er en aktiv del af værket.

For det andet er det nødvendigt at tænke opførelsen eller den handlingsorienterede dimension som en del af værket. Ofte har performative værker et forlæg (fx en tekst, en drejebog eller et koncept) og ofte er de afhængige af dokumentation (beskrivelse af handlingen, dokumentation af publikums reaktioner mv.). Det performative værk kan imidlertid ikke defineres ved det materielle forlæg eller den efterfølgende dokumentation. I tilfældet Vivi Christensen/Tine Louise Kortermands værk "Knallertsange" foreligger der således en plade, en video og en hjemmeside. Men værket består i lige så høj eller højere grad af selve hændelsen, dvs. den konkrete opførelse af knallertsangene i 2004 på Fyn og øerne. Det er afgørende for forståelsen af sangene, at der ikke kun er tale om en studiebaseret video.

For det tredje kræver forståelsen undertiden, at man anerkender værker, der er tvetydige i afsenderinstansen, enten fordi der er en kollektiv afsender, eller fordi kunstneren er en del af selve værket. Der kan derfor være tale om en tvetydig/mangetydig hensigt. Eftersom dele af kunstinstitutionen har en tradition for at legitimere værkets enhed med henvisning til en påviselig hensigt, lokaliseret i en regulær ophavsmand, kan dette være en udfordring for kunstkritikken. Det bliver sværere at gribe tilbage til afsenderen og 'stille vedkommende' til ansvar. Værket må så at sige leve på sine egne præmisser. Dvs. at værkets værdi ligger i dets effekt.

Interaktiv kunst

At kunst er interaktiv, er ikke noget nyt, for man kan med god mening hævde, at kunsten i mødet med sit publikum er interaktiv: Der skulle gerne ske noget for publikum undervejs i mødet med kunsten – og ingen kunstnere er vel uinteresserede i, hvordan værket møder sit publikum. I dag udspiller interaktivitet sig på mange forskellige måder og niveauer inden for kunsten.

Traditionelle kunstarter spiller sammen, og der udvikles nye, tværæstetiske former. Det er der i og for sig ikke noget nyt i.

Nutidig interaktiv kunst er kunst, hvor grænserne mellem værk og tilskuer/lytter er slørede. Kunstværket medvirker nu ikke kun til erkendelse, sat i værk af en kunstner; tilskueren bliver bruger, og kunsten går fra udelukkende at være *værk*, til at blive *værk-tøj*. Interaktiv kunst er således både oplevelse, der har en erkendelsesmæssig virkning, og brug, idet værket skal være åbent for brugerens input. Hermed får fremtrædelsen af værket en ny dimension, idet også interfacets eller brugerfladens udformning og invitation til deltagelse får betydning: I hvor høj grad appellerer kunstværket til medskaben? Kunstneren bliver en form for designer i den forstand, at designbegrebet netop – i modsætning til kunst – indbefatter et formål. Dette kræver nye former for bedømmelse, hvor værkets kontekst, kommunikation og effekt indgår som en vigtig del af vurderingen.

Hermed bliver kunstnerens rolle iværksætternes, og vellykketheden af kunstproduktet bliver dets evne til at skabe interaktion og kommunikation mellem mennesker. Det er således publikums aktiviteter, der er i centrum, det er publikum, der skaber kunstnerisk aktivitet og derved udfylder den ramme og den idé, som kunstneren har designet. Et eksempel på dette var Superflex, der med Superchannel åbnede WEB-studier på mere end tredive forskellige lokaliteter. Brugeren kunne opsøge WEB-studiet og booke sendetid via adressen www.superchannel.org, men kunne også deltage hjemmefra i debatten. Gruppen blev kritiseret for, at de, der deltog i diskussionen, var folk, der i forvejen var inden for et kunstnerisk miljø. Men at de blev kritiseret, er set fra én vinkel kun godt, for ét af formålene var netop at skabe debat. Med værket formåede gruppen at åbne en debat blandt andet omkring de succeskriterier, vi anvender

over for kommunikationsmedier. Hvordan skaber kunst/medier fællesskaber, skal mediernes succes måles proportionalt med antal seere, og hvilke typer af fællesskaber skal der tilstræbes? Og er nogle typer af publikum bedre at få i tale end andre?

Et andet eksempel på interaktiv kunst er mobiltelefonromanen, en japansk opfindelse fra 2003. I disse romaner kan læseren indføre sig selv som hovedpersonen i 1. person. Romanerne er ofte føljetoner, og deres interaktivitet beror på, at der findes websider med historien, hvor læserne kan forsøge at få indflydelse på de overordnede linjer. De sendes af sted som sms'er fra forfattere, der ofte er anonyme. Fem ud af de ti mest solgte romaner i Japan i 2007 var oprindeligt sms-romaner.

Kunstneren Félix Gonzales Torres udstillingsværk *Untitled (Portrait of Ross in LA)* (1991), er en bunke af slik, der vejer 175 lb. Værkets vægt hentyder til den AIDS-ramte kæreste Ross' ideelle vægt. Publikum blev opfordret til at tage af slikbunken – og blev dermed tilskyndet til at opløse værket, der hver dag blev tilført nye bolcher, så processen kunne gentages: Hver dag genopleves AIDS-patientens vægttab, og hver dag genoplives han. Ved at smage på varerne indgår publikum i den daglige død og genopstandelse.

Interaktiv kunst fordrer både engagement og ansvarlighed. Teatergruppen SIGNA afsøgte med totalteaterforestillingen *Villa Salò* (2010, bygget over Pasolinis film *Salò*) grænserne mellem virkelighed og fiktion ved at konfrontere publikum med sadomasochistisk fornødelse og afstraffelse ofte med udgangspunkt i publikums handlinger eller mangel på handlinger. Hermed blev publikum snarere deltagere end publikum og blev dermed gæster hos og vidner til et hyperrealistisk spil mellem ofre og bødler. I offentligheden blev det især den etiske dimension af forestillingen, der diskuteredes, idet grænserne mellem virkelighed og fiktion var udviskede og overskridende netop på grund af det interaktive element. Dette betød, at det var umuligt at adskille den æstetiske vurdering fra den etiske, idet man som publikum oplevede og følte magtens fornødelse af menneskelige følelser, hvorved det refleksionsrum, som også er teatrets, forsvandt. Interaktionen mellem publikum og performere indeholdt fra

denne synsvinkel en “massiv ulighed mellem afsender og modtager”, idet der ikke var levnet plads til selvstændig refleksion.¹⁹

Interaktivitet er en udfordring for vurdering og for kunstpolitikken. Den overskrider de grænser, man har i de traditionelle kunstvurderinger, både ved ofte at være tværgående mellem kunstarterne og ved i større eller mindre grad at være bygget på brugerstyrede reaktioner. Man kan spørge sig selv, hvordan en kunstpolitik skal tage højde for sådanne tværgående værker, som ikke kan vurderes ud fra de enkelte kunstarter, og som har relationer som deres omdrejningspunkt. Kræver det måske en revurdering af bedømmelseskriterier? Hvis et værk er afhængigt af sit publikums reaktioner, kan man så opstille succeskriterier for værket? Kan man tale om, at publikum reagerer forkert, eller er der rigtige måder, som gør værket til en succes? Og involverer interaktionen et faktisk rum for publikums politiske, æstetiske eller reelle etiske stillingtagen?

Digitalisering/netkunst²⁰

Fremkomsten og udbredelsen af den digitale teknologi har i flere henseender forandret kunstens skabelses- og receptionsbetingelser.

Der er opstået en ny kunstgenre, “netkunst”, hvis værker skabes specifikt til internettet på dettes tekniske og æstetiske præmisser. Netkunst gør således hyppigt brug af internetmediets interaktive kapacitet og involverer modtageren i realiseringen af værket. Der kan eksempelvis være tale om værker, der fungerer på de receptions- og interaktionsbetingelser, som er knyttet til computerens interface (skærm, tastatur og mus), og hvor modtagerens aktive valg er afgørende for, hvilke af værkets æstetiske og tematiske muligheder der træder frem. På denne måde arbejder f.eks. franske Christophe Bruno og danske Lisa Rosenmeier.

¹⁹ Laura Luise Schultz: “Overskridelsesæstetik og publikumsinvolvering i SIGNAs Salò”, i *Peripeti* <http://www.peripeti.dk/2010/08/10/overskridelsesæstetik-og-publikumsinvolvering-i-signas-salo/#more-937>

²⁰ Til dette afsnit se fx: Søren Pold & Lone Koefoed Hansen (red.): *Interface – digital kunst & kultur*, Aarhus Universitetsforlag, Århus 2007.

Men netkunsten kan også omfatte værker, hvor interaktiviteten ikke ligger i forholdet mellem værk og modtager, men derimod er et indre moment ved værket selv. Et illustrativt eksempel er Mark Hansen og Ben Rubins *Listening Post*, hvor en væg af mere end 200 ophængte elektroniske displays løbende gengiver uredigerede tekststumper, som i realtime samples fra live-kommunikationen på tusinder af internetfora. Med musikunderlægning læses nogle af tekstfragmenterne endvidere højt af mesende, computeranimerede stemmer. Ud over sine paralleller til eksperimenterende, modernistisk digtning udmærker værket sig ved i øjeblikksbilleder at formidle en konkret, sanselig nærværsoplevelse af det principielt uoverskuelige internets uophørlige kommunikationsproces og den globale forbundethed.

Den digitale teknologi har endvidere i bredere forstand bidraget til at forny de kunstneriske materialer og arbejdsformer. Det gælder de klassiske kunstarter, hvor ikke mindst musikken, fotokunsten og filmkunsten har fået revolutioneret både deres udtryksmuligheder og deres distributionsmuligheder. Og det drejer sig om en mangfoldighed af tværgående æstetiske praksisformer, hvor etablerede kunstnere, vækstlagskunstnere og glade amatører eksperimenterer på livet løs med de nye udtryksmuligheder, som den digitale teknologi stiller til rådighed. Bl.a. under inspiration fra de kunstneriske avantgardebevægelser bruges digitale teknikker som morphing, sampling og remix til at dekonstruere eksisterende kunstneriske former, videreudvikle dem og rekombinere dem på nye præmisser. De tekniske muligheder åbner således for en ny form for kunstnerisk praksis, som skaber betydning ved at blande samlede elementer af eksisterende værker og reorganisere dem i et nyt æstetisk greb. Til denne produktionsmåde hører endvidere en ny receptions måde, hvis forventningshorisont i højere grad er orienteret mod interaktion og det processuelle moment i den kunstneriske praksis.

Disse praksisformer har flydende grænser til den enorme kommunikative og kreative udfoldelse, som finder sted i især unges brug af internettets sociale medier. En amerikansk undersøgelse fra 2005 viser eksempelvis, at mere end halvdelen af amerikanske teenagere kan karakteriseres som "media creators": de blogger, laver web-sider, lægger billeder, fotos, historier eller videoer på nettet – eller remixer online-ma-

teriale til deres egne nye produkter. De fleste gør 2-3 af disse ting, og 1/3 deler det, de skaber, med andre.

Det forekommer indlysende, at denne stærke stigning i (store dele af) befolkningens æstetisk-kulturelle egenaktivitet i regi af de digitale medier er udtryk for et moment af myndiggørelse af aktørerne og således i princippet repræsenterer et omfattende potentiale for det kulturelle demokrati. Der er imidlertid tale om en udvikling, som i overvejende grad forløber i regi af isolerede, private relationer og kommunikationsnetværk, mens samfundets kulturelle offentlighed og de hertil hørende kulturinstitutioner sjældent medtænkes som almene referencerammer.

Såvel for kulturinstitutionerne som for en aktuel kunst- og kulturpolitik har vi her at gøre med en central udfordring, som skriver sig ind i den klassiske spændvidde mellem demokratisering af kulturen og kulturelt demokrati. Udviklingen kan anskues som en mulighed eller som en trussel: vil man fremme kreativitet og mangfoldighed, eller vil man sikre udbredelse af 'det bedste'? Skulle kunstpolitikken også handle om at hjælpe med at agere og finde det interessante på nettet? Altså ikke kun om at støtte produktion, men også om at hjælpe med at udvælge i alt det, der allerede er der? Og skulle kunstpolitikken også prøve at få mangfoldigheden til at hænge bedre sammen (efter andre kriterier end de kommercielle, som selvfølgelig også betyder meget på nettet)? Skulle kunstpolitikken og kulturinstitutionerne forsøge at skabe dialog med de aktive æstetisk-kulturelle netmiljøer og udvikle rammer og faciliteter for integrationen af disse i en almen, tværgående kulturdebat?

Den digitaliserede kunsts mere frie cirkulation på nettet og de nye, interaktive æstetiske produktions- og receptions måder, der lægger vægt på den æstetiske skabens karakter af aldrig afsluttet, eklektisk proces, bevirker endvidere, at det klassiske, afgrænsede værkbegreb kommer under pres. Da den etablerede juridiske regulering af ejendomsforholdene på det kulturelle marked imidlertid bygger på det afgrænsede, enhedslige værkbegreb (som forudsætningen for at påtrykke kunsten varekarakter), tegner der sig her en ikke ubetydelig konfliktlinje mellem den gældende lovgivning omkring ophavsret og de nye skabende praksisformer på nettet. Da disse praksisformer må antages at være kommet for at blive, forekommer det at være en perspektivrig

udfordring for en aktuel kunstpolitik at bidrage til at udvikle nye retsbestemmelser på området, som garanterer, at kunstneres legitime ophavsrettigheder kan varetages i former, som ikke kriminaliserer de praksistyper, der er centrale for en stor del af samtidens kunst- og kulturproduktion.

Afsluttende

Vi har gennem dette afsnit og de udvalgte temaer villet vise, at der er tendenser i samtidskunsten, der er i fuld gang med at ændre begrebet om kunst, forholdet mellem kunst og liv og forholdet til modtageren. Alle de omtalte temaer stiller nye udfordringer til kunstpolitikken. Bl.a. må kunstpolitikken på én og samme tid bygge på kontinuitet og på en stadig genopfindelse af sig selv, en ny start med nye spændvidder.

Hvordan forholder man sig moralsk til kunst, der involverer tilskueren? Hvad kan man som kunstner tillade sig at gøre med sit publikum?

Hvordan bedømmer man et kunstværk æstetisk, der er helt beroende på et aktivt publikums medvirken?

Hvem skaber kunsten?

Det er bl.a. den slags spørgsmål, som aktualiseres af den nye kunst.

5. Kunst i uddannelse og erhvervsliv

Kunsten kan bruges i andre samfundssektorer end kunstens egen. Det gælder både kunstværkerne, de kunstneriske kompetencer og de kunstneriske arbejdsprocesser. I de seneste år har det særligt været kunstens og kunstfagernes rolle i uddannelsessystemet og kunstens samarbejder med erhvervslivet, der har stået på dagsordenen. Kunstpolitikken må interessere sig for og forholde sig stillingtagende til disse samarbejder og anvendelser.

Kunst i uddannelse

Skal børn blot og bart opdrages i kunsten uden videre legitimering (fordi man ikke spørger til formålet med kunst (jf. kapitel 3)), eller skal de opdrages gennem kunst af hensyn til de gavnlige sideeffekter kunstundervisning måtte have?

Den slags spørgsmål trækker på forskellige kunstpædagogiske traditioner og forståelser, som det f. eks. også udtrykkes i Anne Bamfords rapport *The Ildsæl in the Classroom*,²¹ der opererer med en skelnen mellem undervisning i kunst og undervisning gennem kunst.

Kunsthøjskoleundervisningen kan således sigte mod et formål om at bibringe æstetisk oplevelse og indsigt om kunst for: "at give kulturarven videre til unge".²² I så fald prioriterer undervisningen fx mødet med udvalgte værker, traditioner og former. Eller kunsthøjskoleundervisningen kan søge "at sætte dem [de unge] i stand til at skabe deres eget artistiske sprog og medvirke til deres globale udvikling (følelses- og erkendelsesmæssigt)" (smst.). Herunder kan den lægge vægt på det instrumentaliserende som et redskab til at formgive læringsprocesser, der ikke i sig selv har noget med kunst at gøre.

²¹ Anne Bamford: *The Ildsæl in the Classroom. A Review of Danish Arts Education in the Folkeskole*, Kunstrådet. København 2006. http://www.kunstraadet.dk/db/files/the_ildsjael_in_the_class_room.pdf

²² Anne Bamford: *The Wow Factor. Global research compendium on the impact of the arts in education*. Waxmann, New York/München/Berlin 2006, s. 10.

Det værdiskisma, der skiller de to strategier, baserer sig ifølge Bamford på to grundlæggende forskellige kunstpædagogiske forforståelser: en romantisk og en oplysnings-rationalistisk. Den romantiske opfattelse forstår kunstsystemet som et målsfrit rum for adfærds- og følelsesmæssige udtryk, mens den rationelle tilgang forventer målbare output og i forlængelse heraf primært interesserer sig for kunstprocessers kognitive og refleksive kvalitet. Disse to strategier er udtryk for forskellige hensigter med det kunstpædagogiske, men der kan være gode kunstpædagogiske grunde til at argumentere for begges tilstedeværelse eller relevans: 'Undervisning i kunst' varetager principielt kontinuitet og (ud)dannelsen af (børn) borgere, hvilket vil give dem forudsætninger for og sætte dem i stand til aktivt at deltage i kunsten ud fra idéen om dens egenverdi og dens udvidelse af den enkeltes horisont. 'Undervisning gennem kunsten' varetager kunstens merværdi og udvikler gennem kunstpædagogiske metoder, som kan generalisere og applicere erfaringer fra kunstprocesser til deltagelse i andre samfundsmæssige sammenhænge og sektorer. Bamford konkluderer, at effekten af de to strategier er forskelligartede men komplementære: "*Undervisning i kunst og undervisning gennem kunst* er trods forskelligheden indbyrdes afhængige, og man må ikke tro, at man ved udelukkende at anvende den ene eller den anden tilgang vil kunne opnå den fulde gavnlige indflydelse på barnets undervisningsmæssige selvsudfoldelse." (Smst., s. 139).

Diskussion af Bamford-rapportens anbefalinger

Samtidig med sin påpegning af kunstfagenes potentielle bidrag til både dannelse og udvikling peger Bamford-rapporten på det svageste led i varetagelsen af kunstfagene, nemlig at resultaterne af dem som regel ikke er målbare. I bølgen af kvalitetsudvikling og -kontrol, uddannelsesmonitorering og -evaluering kan de kunstneriske fags kvaliteter blive overset på grund af manglende satsninger på udvikling af metoder til kvalitetsbedømmelse, påpeger Bamford. Denne tilbøjelighed er udtalt i det danske uddannelsessystem, jf. *The Ildsoul in the Classroom*, hvilket har den følgevirkning, at der satses forholdsvis ensidigt (og traditionelt) på kunstfagsundervisning, som giver

indsigt i kunstprocesser og værker, mens elevernes træning af kritisk refleksion, problemløsning og risikohåndtering lades i stikken.

I sine egne undersøgelser af kunstfag i uddannelsessystemet forsøger Bamford at undgå ensidigt at spørge til "hvad kunstfag er godt for"? Alligevel er Bamford-rapporten i den efterfølgende debat især blevet citeret for, at kunstfagene kan legitimeres gennem deres betydning for indlæringsevnen i *andre* fag. Sådanne argumenter kan virke besnærende og ville naturligvis kunne bruges som del af en argumentation over for politikerne for den kunstfagsoprustning, Bamford efterlyser.

Men denne type argumentation har dog en række følger, som perspektiveres i en uafhængig undersøgelse af den engelske primary school foretaget af forskere ved Cambridge Universitet, *The Cambridge Primary Review*.²³ Rapporten peger på, at den engelske grundskole i en længere periode (20 år) har været underlagt løbende reformer fra skiftende regeringer. I denne proces har kvalitetssikring rangeret højt på dagsordenen, hvilket har ført til en centralistisk praksis, hvor store ressourcemængder er blevet anvendt på at evaluere fag, på tests og på administrative kontrolsystemer. Som rapporten påpeger, kan pejlemærkerne for denne styring for det første give minder om styringsidealene for den victorianske skole. For det andet er centraliseringen sket på bekostning af ressource tilførsel på en række andre områder, bl.a. udviklingsarbejder, udvikling af lærerkræfter og professionalisering af lærerne. Når Bamford-rapporten efterlyser en dansk satsning på udvikling af metoder til kvalitetsbedømmelse af kunstfag, er det nødvendigt at pege på Cambridge-rapportens pointering af, at man med dette risikerer at svække en anden af de anbefalinger, Bamford har peget på, og som er nok så væsentlig. Nemlig prioriteringen af at uddanne og videreudanne professionelle lærerkræfter i kunstfag. Endelig peger Cambridge-rapporten på, at det er på høje tid at kvalificere offentlighedens forståelse for betydningen af kunst, kreativitet og fantasi i undervisning i forhold til menneskelig udvikling og (national) kultur.

²³ *Introducing The Cambridge Primary Review: The Cambridge Primary Review*, University of Cambridge Faculty of Education, 2009.
http://www.primaryreview.org.uk/Downloads/Finalreport/CPR-booklet_low-res.pdf

To udfordringer:

Vi har et kunstsystem, der i sin tilgang vurderer kunsten som noget, der er formålsløst, og vi har et skolesystem, hvis vægtning af fag – i følge Cambridge-rapporten – stadig er ret præget af de traditionelle dyder: Først og fremmest vægt på læsning, skrivning og regning, hvad der også medfører et tydeligt hierarki blandt fagene i skolen. Skåret ud i pap kan man hævde, at denne hierarkisering betyder, at kunstfagene ikke umiddelbart kan ses at tjene noget formål. Og for at klare sig som fag inden for systemet, skal man så kunne påvise, at kunstfagene skam *er* godt for noget, at de gør nytte i en rugbrødsagtig forstand. Simon Frith har i forbindelse med musikundervisning peget på, at den

ikke [er] vigtig fordi den har en positiv effekt på børns opførsel, på et samfunds sundhedstilstand, eller fordi den forbedrer eksamensresultater [...]. Hvis det var derfor musikken havde værdi, så kunne man i princippet udskifte den med medicinske opfindelser eller nye adfærdsmæssige reguleringsformer og helt sikkert ved en bedre fordeling af indkomst. Det er snarere fordi musik betyder noget, at den har, eller rettere kan besidde alle disse virkninger.²⁴

Denne betragtning om musikkens værdi kan overføres på kunsten som helhed.

Man må ikke være blind for, at netop de kreative processer, som vi kender dem i forbindelse med kunstneriske processer, kan overføres til andre genstandsfelter, ligesom de ganske givet udvikler den enkelte elev og giver grobund for åbenhed over for innovative processer. Frem for at forstå *i* og *gennem* kunsten som modsætninger, må man forstå dem som spændvidder.

Behov for kunstfaglig udvikling

Ser vi på den samlede uddannelsessektor, skal uddannelser i dag i højere grad end tidligere afspejle videnssamfundets brede kompetencebehov. Videnssamfundet beskrives sociologisk som karakteriseret af en række af usikkerheder og risici, og følgerne

²⁴ Simon Frith: "Why music matters. Inaugural lecture given at the University of Edinburgh, 6 March 2007" in *Critical Quarterly* vol. 50, 2007, no 1-2, s. 178.

af dette beskrives som erfaring af diskontinuitet og refleksivitet (jf. kap. 3). Man kan læse denne udvikling i den uddannelsesmæssige anvendelsesorientering, der finder sted: De kompetencer, videnssamfundet efterspørger, er forandringsparathed og risikovillighed formidlet af forandringsparate og risikovillige aktører. I denne sammenhæng spiller kunstfagernes viden om, hvordan “den skabende tilstand” håndteres, en særlig rolle, da de autonome kreative processer, som kunsthøgskoler beskæftiger sig med, principielt er baseret på et fravær af givne løsningsmuligheder, ligesom de kunstneriske aktører lever af forandringsparathed og risikovillighed.

Dette kompetenceperspektiv giver nogle nye muligheder for at undersøge kunstfagernes kreative strategier. Ydermere betyder digitaliseringen og computerens muligheder for genveje til kreative handlinger, at det er muligt at forholde sig til udfordringer inden for musik, billedkunst, teater og skriveprocesser, hvilket også vil inkludere øvelse i at sætte rammer for og strukturere kreativ adfærd og interaktioner. Kreativitetsforskningen har rejst en række almenpædagogiske og -psykologiske perspektiver, og i fx Csikszentmihalyis²⁵ og især Sawyers²⁶ forskning demonstreres, hvordan kunstfagene tilvejebringer metoder til forandringshåndtering og produktudvikling i samarbejdende, kreative teams.

Så meget om de kunstneriske udfordringer i relation til læring, opdragelse og kompetenceudvikling. Men hvad med de enkelte fagligheder? Kunstneriske fag har med deres håndværksmæssige aspekter også en særlig specifik faglighed, der underbygger forskellene fra kunst til kunst. Udelukkende at bygge på videnssamfundets vægtlægning af kreativitet og kompetencer vil være at droppe begrundelsen for den enkelte kunsts faglighed. Og det er jo ofte den, der fanger børn: (Enkelt)fagligheden trives på musikskoler, billedkunstneriske skoler, teater-, danse- og dramaskoler, kreative skoler og kulturskoler, hvor der er tradition for, at kunstnere underviser og er leverandører af redskaber til træning og dygtiggørelse i en bestemt retning.

²⁵ Mihaly Csikszentmihalyi: *Flow. Optimaloplevelsens psykologi*, Munksgaard, København 1991.

²⁶ Keith Sawyer: *Group Creativity. Music, Theatre, Collaboration*, Lawrence Erlbaum Associates 2003. – Keith Sawyer: *Group Genius. The Creative Power of Collaboration*, Basic Books, New York 2007.

Mens omverdenen (især politikerne) i dag har fokuseret på skolefagernes målbarhed og nytte, påpeger Per Fibæk Laursen,²⁷ at der *praktiseres* i idræt og de musisk-kreative fag, og at der kun undervises og læres lidt, idet skolerne betragter fagene som andenrangs fag, hvor de lærere, der underviser, ofte ikke er uddannede i disse fag. Denne problematik understreges i delrapporten *Musik i Folkeskolen*.²⁸ Kun 48% af skolerne anvender kvalificerede musiklærere, og 40% af skolerne ligger under det samlede anbefalede timetal.

Det er kun inden for musikundervisningen, denne omfattende undersøgelse er foretaget, men undersøgelsen og Fibæk Laursens formaninger peger på, at professionalisering af lærere er helt essentielt, når det gælder undervisning i de kunstneriske fag. De kunstneriske fag må ikke kun overlades til praksis (*i* kunsten) eller til coaches (*gennem* kunsten). Det er nødvendigt at kvalitetsudvikle de kunstneriske fag, ikke gennem opstilling af klare og kvantificerbare mål, men gennem samlede og samlende visioner for kunstmiljøerne som helhed i forhold til undervisning både i og uden for skolen. Det spændende ved et sådant tiltag vil være, at man ved at tage udgangspunkt i kunsten uden for skolen vil kunne fokusere på lærings- og sociale rum frem for curriculum og faglige kampe, hvor man ofte pønser på at erstatte det ene kunstneriske pensum med det andet. Kvalitetsudvikling må indebære en grundigere udredning af kunstfagernes særegenheder i form af de særlige metoder, fagene arbejder med og baserer sig på, da udbyttet af fx dans må være forskelligt fra udbyttet af visuel kunst.²⁹

Børns møde med kunst

Kunstens æstetiske intervention (jf. kap. 3) finder sted på mange niveauer – også uden for de dertil indrettede institutioner – i mere eller mindre autonome sammenhænge, hvor kunst og kultur – musikalsk, litterær, visuel og performativ – spiller sammen. I børne- og ungdomskulturen spiller computerens tværmediale teknologier,

²⁷ Per Fibæk Laursen: "Man skal lære noget" *Tidsskrift for Idræt*, nr. 3, 2002. s.4-7.

²⁸ Finn Holt & Søren Bechmann: *Delrapport Musik i Folkeskolen – status og perspektiver*. DPU, København 2009.

²⁹ Michael Fleming: "Justifying the Arts: Drama and Intercultural Education" i *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 40, No. 1, 2007, s. 54-64.

indholdsformater og mulighed for interaktivitet en stor rolle, fx gennem flash-mobs, hvor brugerne er orienteret mod teknologisk dokumentation, monitorering, redigering osv. Også interaktiv kommunikation som fx deltagelse i rollespil (on- og off-line), i-scenesættelser for et interfacebruger-publikum på blogs eller på *YouTube* og synkrone eller asynkrone kommunikationsværktøjer som fx musikprogrammer er andre eksempler på kunstens æstetiske intervention.

Eksemplerne ovenfor udfylder store dele af børns og unges selvorganiserede fritidsbeskæftigelser, hvori aktørerne træner uformelle kompetencer ved at udfordre sig selv som brugere, producenter, recipienter og distributører inden for eksisterende muligheder i form af de tilbud, som forskellig soft ware tilbyder. Omvendt tjener det professionelle kunstfelt som laboratorium for udvikling, afprøvning og sprængning af sådanne kendte sensoriske formater og kommunikationsformater. I disse mellemrum mellem børne- og ungdomskulturen og kunstfeltet er der en potentiel udviklingszone for møder mellem børns og unges kulturelle praksis og professionel kunst.

I forlængelse af dette og i et forsøg på at videreudvikle og nuancere Bamfords sondring mellem undervisning *i* kunst og undervisning *gennem* kunst kan man foreslå et krydsfelt, der medregner både de formelle kompetencer, børn og unge kan erhverve gennem kunsthøgskoler, og de mange uformelle, som i dag erhverves på anden vis, jf. ovenstående. Bamfords ærinde var undervisning, men børn skal ikke kun møde kunsten gennem undervisningssystemet.

Der er altså 3 spændvidder, der peger på forskellige udfordringer for børns møde med kunst, og som tager udgangspunkt i og insisterer på *børns og unges* placering i forhold til de kunsttilbud, der kendetegner samtiden.³⁰

1) Kunst for børn og unge

Børn og unge forventes at være modtagere af kunst, som henvender sig til og markedsføres for børn. *Målet er at formidle professionel kunst til børn og unge og uddanne dem som modtagere.*

³⁰ Den følgende opdeling bygger på: Flemming Mouritsen: "Børnekultur – legekultur" i Flemming Mouritsen: *Legekultur. Essays om børnekultur, leg og fortælling*, Odense Universitetsforlag, Odense 1996, s. 9-32.

2) Kunst med børn

Børn og unge inddrages i processer omkring udstillede eller fremførte kunstprodukter – dvs. der er her en *interaktionsdimension* i udstillinger med, scenekunst med, musikalsk optræden med børn. Her kan både de formelle og uformelle kompetencer komme til udfoldelse. *Målet er at producere oplevelse af deltagelse for børnene.*

3) Kunst af børn og unge

Børn og unge inddrages i kunstprocesser som *producenter* – dvs. børn og unge indgår i processer sammen med kunstnere og/eller kunstpædagoger omkring fremstillingen af scenekunst, koncert, tekst, udstilling, billede, film etc. Herved kan man styrke og inddrage både de formelle og uformelle kompetencer. *Målet er at stimulere teknisk kunnen og/eller at stimulere udtryk.*

Kunst for, med og af børn vil udspille sig i forskellige miljøer og institutioner, ligesom de forskellige kunstarter vil have varierende mulighed for at bidrage til de tre bruger- eller mødeformer. Huskunstnerordninger er noget, der kan give indspil på alle tre niveauer.

Med denne tredeling markeres, at kunst for, med og af børn indfrier forskellige hensigter, ligesom den kan inddrage børnenes egenkompetencer. Og i forlængelse heraf understreges vigtigheden af at disse tre former for beskæftigelse med kunst tænkes i en udveksling med hinanden. Den professionelle kunstner, kunstpædagogen og deltageren er uundværlige parter i dette helhedsperspektiv.

Fra kunst til faktura

Samarbejdet mellem kunst og undervisning kan ende i en instrumentalisering, der dræber kunsten. Noget tilsvarende gælder for samarbejdet mellem kunst og erhvervs-liv. Men det behøver ikke at være sådan.

Årsagen til, at der eksisterer kunst, er ikke at skabe økonomisk omsætning. På den anden side sælges det meste kunst på et marked: Der betales entré til en udstilling,

bøger købes, koncert- og teaterbilletter betales. Og bag det gemmer der sig en økonomi af forlag, agenter, gallerier etc. Der er altså markeder for kunst, og der er en kunstøkonomi, men årsagen til kunst og behovet for kunst er ikke markedsøkonomisk. Årsagen og behovet er personlighedsudfordrende og oplevelsesgivende. Det ligger altså på et helt andet niveau end markedsøkonomien.

Kunst og erhverv og kunst som erhverv er siden 1980'erne blevet mere og mere intense temaer i den offentlige debat. I alle tilfælde er der tale om en instrumentel omgang med kunsten, hvor det interessante ikke er kunstens kvalitet, men om den kan sælge og sætte gang i det økonomiske kredsløb.

Fra kulturøkonomi til oplevelsesøkonomi

De kulturøkonomiske undersøgelser fra 1980'erne og frem interesserede sig for kunstens og kulturens økonomiske ringvirkninger. I en dengang meget omtalt undersøgelse af Musikhuset Aarhus³¹ interesserede man sig for, hvilke økonomiske forbindelseslinjer der var mellem Musikhusets aktiviteter og resten af økonomien. Det var alt fra publikums udgifter til transport, restaurant og frisør i forbindelse med besøg i Musikhuset til de ansattes skattebetaling og forbrug. Undersøgelsen viste, at Musikhusets aktiviteter, der modtog offentlig driftsstøtte fra Århus Kommune, gav større afledte indtægter til de offentlige kasser, hovedsagelig statskassen, end der var kastet ind i institutionen som offentlig støtte. Den nærliggende konklusion var, at kultur kan betale sig! Og den konklusion blev også draget, og den kørte i årevis fra debattalerstole landet over, når kunst- og kulturstøtte skulle forsvares, fra Folketingets talerstol til det mindste forsamlingshus. En anden konklusion var, at staten skulle støtte Musikhuset, for staten tjente mest i ringvirkningsøkonomien.

Den her type ringvirkningsundersøgelser blev internationalt foretaget i forhold til byers og landes kulturliv, i forhold til enkeltinstitutioner og til enkeltarrangementer. Og undersøgelserne var meget populære blandt kunst- og kulturpolitikernes fortalere, for her så det ud til, at man én gang for alle havde fat i det argument, der kunne slå

³¹ Wolfgang Framke og Per Rye Jensen: *Musikhuset Århus. En undersøgelse af dets beskæftigelsesmæssige og regionaløkonomiske effekter*, Geografisk Institut, Aarhus Universitet, Århus 1987; John Christiansen: *Kultur som investering*, Musikhuset Aarhus, Århus 1987.

Finansministeriets regnedrenge og kulturpolitikens skeptikere af pinden. Udgifter til kunst og kultur er ikke egentlige udgifter, de er investeringer for at skabe indtægter, hed det.

Også i dag anvendes ringvirkningsargumenterne, fx når det skal forklares, at OL i Danmark er en god idé, eller når regionale filmfonde skal "sælges" politisk, fordi de skaber omsætning og arbejdspladser i regionen.

Det lille og ret enkle spørgsmål, som man ikke stiller sig, er, om det er målet med en kunst- og kulturpolitik, at de offentlige kasser skal skaffe sig indtægter? Og om andre aktiviteter (drift af daginstitutioner, plejehjem etc.) ikke også har tilsvarende eller måske større økonomiske ringvirkninger? Eller man kunne udtrykke det mere populært: Hvis Musikhuset Aarhus var så gavnligt for de offentlige kasser, hvorfor etablerede man så ikke yderligere 3-4 musikhuse i Århus?

Hvis man rendyrker et kulturøkonomisk argument, så bliver det selvfølgelig den kunst og kultur, der kan sætte mest sving i samfundsøkonomien, der skal have offentlig støtte. Man kunne tale om, at det er den mest salgbare kunst, der skal støttes. Her ser man tydeligt, hvordan kulturøkonomiske betragtninger simpelthen kan skævvride hele årsagen til at føre kunst- og kulturpolitik. I stedet for at se kunsten som et drilsk og spørgsmålsstillende område, der har nogle særegne opgaver i det moderne samfund, så bliver det kunstens opgave at gå restløst op i økonomien som dominerende tænkeform i samfundet.

Noget tilsvarende kan siges om den oplevelsesøkonomiske tankegang, der har gået sin sejrsgang over verden, siden to amerikanske konsulenter udgav deres bog om oplevelsesøkonomi.³²

I udgangspunktet var begrebet om oplevelsesøkonomi knyttet til, at det kunne konstateres, at forbrugere ved køb af alle slags varer var villige til at betale en merpris, hvis der fulgte en særlig oplevelse med købet og/eller med varen. Kærneeksemplet hos opfinderne af oplevelsesøkonomien, Pine og Gilmore, var en kop kaffe, der

³² B. Joseph Pine II & James H. Gilmore: *Oplevelsesøkonomien – arbejde er teater og enhver virksomhed en scene*, Klim, Århus 2009 (opr. udg. 1999). – Den mest ædruelige bog om oplevelsesøkonomi er: Trine Bille og Mark Lorenzen: *Den danske oplevelsesøkonomi – afgrænsning, økonomisk betydning og vækstmuligheder*, Imagine... og Samfundslitteratur, København 2008.

drukket (nydt?) på Markuspladsen i Venedig kan sælges for op til 15 gange mere end på en gennemsnitlig café. Det er den tilknyttede oplevelse, der forøger produktets værdi. Og vi er på vej ind i en økonomi, der ikke så meget baseres på varer og services, men derimod på oplevelser.

Oplevelsesøkonomi handler hos Pine og Gilmore altså slet ikke om kunst og kultur, men om “indpakning” af alle mulige andre varer. Efterhånden kom begrebet om oplevelsesøkonomi dog til også at omfatte kunst og kultur. De fremstillede jo også oplevelser, kunne være den positive udgave af en forklaring. En mere kritisk kunne være, at nogen igen forsøgte at spænde kunsten og kulturen for den økonomiske legitimerings vogn. Hvis kunsten og kulturen befandt sig i centrum for den frembrusende oplevelsesøkonomi, som vi skulle bygge vores fremtid på, så var der grund til at opprioritere dem, også med offentlig støtte, var tankegangen.

Slagordene om oplevelsesøkonomi vakte alle mulige projekt- og eventmagere til live. Der var ingen grænse for, hvad der kunne legitimeres under henvisning til, at det var en del af oplevelsesøkonomien. Den lidt mere håndfaste empiri kneb det som regel med at fremlægge.

Kravene til kunsten blev, at den skulle rettes mod salgbare oplevelser, både i kunsten selv og i de produkter, som kunsten skulle være med til at emballere. Kunst skulle noget andet end at være kunst.

Den kreative økonomi

Seneste skud på stammen er den kreative økonomi, som Europa-kommissionen i en nylig Grøn bog mener, at vi skal bevæge os hen imod.³³ Og her tænkes absolut ikke på det, der normalt med et skævt smil betegnes som kreativt bogholderi. Nej, Kommissionen lægger op til noget langt mere alvorligt, nemlig en diskussion af hvordan man kan fremme de kulturelle og kreative industrier. Blandt de kulturelle industrier nævner man bl.a. scenekunst, billedkunst, musik og litteratur.

³³ Europa-kommissionen: *Grøn bog. Frigørelse af de kulturelle og kreative industriers potentiale*, KOM(2010) 183, Bruxelles 2010.

Kommissionens tankegang er, at der i lyset af internationaliseringen og it-udviklingen på en række punkter skal ske en oprustning af de kulturelle og kreative industrier. Der skal eksperimenteres og samarbejdes noget mere. Disse industrier udgør nemlig allerede en stor del af erhvervslivet i EU, og de vokser mere end andre områder i økonomien. Denne vækst skal støttes.

Kommissionen betragter en styrkelse af denne sektor som en forudsætning for en nødvendig styrkelse af kreativiteten i samfundet. Man taler bl.a. for

at øge antallet af bånd mellem kultur og uddannelse for at fremme kreativitet på livslang basis. Hovedantagelsen er, at kreativitet ikke kun er en medfødt gave. Alle er kreative på den ene eller anden måde, og enhver kan lære at bruge sit kreative potentiale.

[...]

I denne henseende spiller kultur- og kunstuddannelser af høj kvalitet en vigtig rolle, idet de har potentialet til at forstærke opfindsomhed, originalitet, koncentration, samarbejdsevne, smag for oplevelser, kritik og ikke-verbal tænkning mv. blandt elever.

Som det fremgår, er styrkelsen af kunst og kultur indlejret i en retorik, der bygger på økonomisk fremgang. Men tankegangen er ikke så simplificeret, at man bare kan afvise den som udtryk for et rent og skært instrumentelt kunstsyn. Kunstens rolle i den kreative økonomi er på den ene side rettet mod at gøre kunsten og dens færdigheder anvendelsesorienterede, men på den anden side har kunsten – netop for at kunne være kreativt animerende – stadigvæk og skal også have sin relativt selvstændige plads i samfundet. Der er altså i Kommissionens tænkning både tale om instrumentalisering af kunsten og om kunstens selvstændighed.

Det er vigtigt, at man i forhold til den her type tænkning er i stand til at gå på to ben. Man skal ikke i pur forskrækkelse over begrebet om 'den kreative økonomi' afskrive den helt og aldeles, tværtimod skal man gå ind i diskussionen, og hvis man vil bidrage med en kunstpolitisk synsvinkel, skal man holde fast i, hvad der karakteriserer kunst. Kunst og kreative industrier kan godt være vigtige begge to.

Andre samarbejder

Traditionel mæcenvirksomhed, sponsorering og kunstkøb (evt. med skattefradrag) er andre kendte former for samarbejde mellem kunst og erhvervsliv. For dem alle gælder, at de er konjunkturafhængige, dvs. at kilderne i økonomiske nedgangstider svinder ind. Derfor kan det være ødelæggende, hvis en kunstinstitution har baseret for store dele af sin virksomhed på disse former for støtte.

Mæcenvirksomhed er forholdsvis uproblematisk, hvis det ikke går hen og bliver den dominerende form for kunststøtte i et samfund, jf. USA. Det største problem er nemlig, at mæcenen som betingelse for sin gave kan stille betingelser. Det kan være af typen, at en hel samling af malerier, der gives til et museum, skal udstilles til evig tid, selvom det måske ikke er alle dele af samlingen, der er lige kunstnerisk interessante.

Sponsorering baserer sig på, at en erhvervsvirksomhed og en kunstinstitution udveksler prestige. Erhvervsvirksomheden yder oftest et pengebeløb for det. Kunstinstitutionen kan yde fribilletter eller anden service for virksomheden. Hidtil har det oftest været betragtet sådan, at det var virksomheden, der ved at støtte en kunstinstitution, købte sig til status ved at blive associeret bevidsthedsmæssigt med en given institution. Men det virker også den modsatte vej. Kunstinstitutionen knytter sig også til virksomheden og kan, hvis fx økologiske problemer rammer en virksomhed, selv blive ramt. Den aktuelle sag om BP, olieudslippet i Den mexicanske Golf og Tate Britain i London, hvor BP er sponsor,³⁴ vidner om, at det i kriseagtige situationer kan give bagslag at modtage sponsorstøtte. Negativ offentlig omtale kan ramme såvel sponsorgiver som sponsormodtager.

Virksomheders kunstkøb har gennem de senere år fået bedre betingelser gennem ændringer i skattefradragsreglerne.³⁵ Intet tyder på, at de nye ordninger er blevet udnyttet særlig meget indtil nu, men fordelene ved dem er, at der er rene linjer mellem kunst og virksomhed.

³⁴ Se protestskrivelsen fra 170 britiske kulturpersoner i *The Guardian* 28.6.2010.

³⁵ Jørn Langsted: "Skattekunst" i: Jørn Langsted: *Indfald og udfald. Kulturpolitiske analyser*, Klim, Århus 2005, s. 37-43.

Det nok mest interessante potentiale i kunstens samarbejde med erhvervslivet ligger i de kunstneriske arbejdsprocesser. De er karakteriseret ved en stadig eksperimentering, nyfortolkning og genstrukturering. Åbningen af disse arbejdsprocesser og deres teknikker mod erhvervslivet vil i mange situationer kunne tilføre kreativitet og nytænkning. Efter vores opfattelse bør denne type samarbejder, der kan udvikle menneskers fantasi og idérigdom i dagligdagen, fremmes i den kommende tid. Det vil være en mere langsigtet indsats end en sponsoraftale. Og kombineres den med en øget og forbedret indsats i kunstundervisningen i folkeskolen, vil Danmark være godt klædt på i den kreative økonomi.

6. Kunstens publikum

I et kunstpolitisk perspektiv er publikum helt centralt. Som det også blev præsenteret i kapitel 3, så er det i bund og grund for borgernes og ikke for kunstnernes skyld, at vi har offentlig kunststøtte i Danmark. Forholdet mellem frembringelse af kunst og reception af kunst vil blive diskuteret videre i kapitel 7, men inden da vil dette kapitel se nærmere på kunstens publikum og de udviklinger, der er sket i kulturforbruget over de seneste tyve år, hvor såvel internationaliseringen som digitaliseringen for alvor er slået igennem. Som det fremgik af kapitel 3 og 4, har dette sat sit præg på kunstens aktuelle vilkår, men hvordan har det påvirket publikums brug af og møde med kunsten?

Undersøgelser af kunstens publikum har den ulempe, at de koncentrerer sig om kvantitative opgørelser af typen: Hvem (antal, køn, socialgruppe m.v.) gør hvad (går i teater, læser, går på kunstudstilling, går til koncerter etc.)? Den slags undersøgelser er ikke kvalitative, dvs. de siger ikke noget om, hvordan den egentlige reception af kunsten foregår, eller hvordan publikum bearbejder og bruger deres oplevelser. Kunstpolitikken har i øvrigt også et andet formål end at opfylde forbrugerpræferencer.

I vores samfund spiller æstetiske udtryk en stadig større rolle for individets identitetsdannelse, og det er klart, at også kunsten indgår i disse processer. Det betyder imidlertid også, at set fra publikums vinkel er kunst en aktivitets- og oplevelsesmulighed blandt mange. For publikum indgår den offentligt støttede kunst altså i et samspil med et langt bredere sæt af kulturelle aktiviteter. Fra den individuelle borgers perspektiv er valget at gå til en koncert med et offentligt støttet symfoniorkester et valg, der konkurrerer med et restaurantbesøg, en middag med gode venner, en tur i motionscentret eller en aften foran fjernsynet.

Men hvordan kan man beskrive mødet med publikum kunstpolitisk, og hvilke udfordringer giver det aktuelle kulturaktivitetsmønster kunstpolitisk? Kunst for alle kan synes et ideal, men er det så den samme kunst, alle skal opleve? Og hvilken betydning vil det have for frembringelsen af kunst, hvis den skal ramme så bredt? I forlæn-

gelse af den klassiske kulturpolitiske målsætning om at gøre kunsten tilgængelig for alle er det stadig vigtigt at se på, hvad det er for nogle forskelle, der er afgørende for, om borgerne opsøger kunstoplevelser. I en klassisk kulturpolitisk målsætning om demokratisering af kulturen var udgangspunktet en fastsat række af kunstneriske udtryk, som var værd at udbrede til hele befolkningen. Her var idealet om, hvilken kunst folket skulle have, klart og let at definere. Allerede med det kulturelle demokrati blev denne selvfølgelighed udfordret af en erkendelse af, at der var flere kulturelle udgangspunkter for at tilnærme sig kunsten. En bredere anerkendelse af forskellige kulturelle udtryksformer blev derfor set som en forudsætning for, at hele befolkningen fandt den offentligt støttede kunst og kultur relevant. Dette skifte var først og fremmest begrundet i en erkendelse af, at kunsten indgår i en bredere samfundsmæssig magtkamp, hvor det at have god smag er et statussymbol.

Ikke desto mindre er store dele af kunstpolitikken fortsat struktureret omkring de klassiske kunstarter, der således stadig – i hvert fald økonomisk og institutionelt – fremstår som privilegerede.

Altæderen

En række nyere kultursociologiske undersøgelser i Europa og USA peger på, at den klassiske, hierarkiske forståelse af kunsten er under pres. Der kan spores en voksende heterogenitet og åbenhed i vores kulturelle smag og forbrug, og sammenlignet med netop tidligere mere eksklusive og elitære smagsmønstre synes der nu at være en voksende åbenhed i forhold til fx pop-, sub- og ikke-vestlige kulturer. Men hvad betyder det for kunstens rolle? Er det et tegn på, at vi endelig har lært at forstå fremmede kunstformer, værdsætte kulturelle forskelle eller måske endda overvinde dem og nærme os noget almenmenneskeligt?

Siden 1990'erne har en række kultursociologiske undersøgelser peget på, at den kulturelle smag er under forandring. Kort fortalt havde kultursociologien indtil da i meget høj grad bekræftet og videreudviklet den franske sociolog Pierre Bourdieus be-

skrivelser af, hvordan 'god smag' er identisk med elitens eksklusive smag, og hvordan kulturel smag generelt gentager og forstærker de sociale hierarkier i samfundet.³⁶

Det vakte derfor opsigt, da flere amerikanske undersøgelser³⁷ kunne påvise et skift i den elitære smag. Eliten syntes ikke længere at foretrække de finkulturelle former og ignorere eller foragte resten. Den var blevet mere eklektisk eller ligefrem altædende ("omnivore"). Mens den traditionelle elitære snob normalt undgik lavstatusaktiviteter, så kunne den nye altæder om ikke nødvendigvis lide det hele så i hvert fald være åben over for mange forskellige kulturelle udtryksformer.

Kulturelle altædere?

Teorien om de kulturelle altædere er blevet bekræftet af flere empiriske undersøgelser, men også videreudviklet. Flere har argumenteret for, at de altædende er mere kræsne, end begrebet antyder. De værdsætter blot ikke perfektionen inden for en velkendt genre, men snarere de kreative eksperimenter og interessante hybridformer. Forskningen har imidlertid også peget på, at eksistensen af kulturelle altædere ikke forhindrer, at smag stadig fungerer som statusmarkør. Det er blot kriterierne for 'den gode smag', der har forandret sig. Med nutidens overflod af kulturelle informationer og kunstneriske udtryk er kriteriet for højstatus ikke længere den fortrolige omgang med en bestemt elitær kanon. Kender man kun den, er det tværtimod tegn på en indskrænket horisont. Den nye norm for god smag er derimod, at man har evnen til at manøvrere og vælge i mangfoldigheden – at man er så fordomsfri, fleksibel og kreativ, at man kan tilegne sig og få noget ud af stort set alt.

³⁶ Pierre Bourdieu: *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*, Routledge, London 1984/1979.

³⁷ Fx: Richard A. Peterson and Albert Simkus: "How Musical Tastes Mark Occupational Status Groups" i: Michèle Lamont and Marcel Fournier (Eds.): *Cultivating Differences*, University of Chicago Press, Chicago 1992. – Richard A. Peterson and Roger M. Kern: "Changing Highbrow Taste: From Snob to Omnivore" i: *American Sociological Review*, vol. 61 (October), Albany 1996, s. 900-907. – Richard A. Peterson: "The rise and fall of highbrow snobbery as a status marker" i: *Poetics* 25, Elsevier, Amsterdam 1997, s. 75-92. – Richard A. Peterson: "Problems in comparative research: The example of omnivorousness" i: *Poetics* 33, Elsevier, Amsterdam 2005, s. 257-282. – Richard A. Peterson and Gabriel Rossman: "Changing Arts Audiences" i: Steven J. Tepper and Bill Ivey (Eds.): *Engaging Art. The Next Great Transformation of America's Cultural Life*, Routledge, New York/London 2008, s. 307-342.

Et samfundsmæssigt skifte

Men hvad er de sociale årsager til skiftet fra ekskluderende snob til inkluderende altæder? Sociologernes hypoteser her er bl.a. 1) at kendskabet til andres smag vokser pga. social mobilitet og massemedier; 2) at man ikke lægger ungdomskulturen bag sig, når man bliver voksen; 3) at der er sket et skift i kunstverdenen fra faste kvalitetskriterier til større mangfoldighed, bl.a. via en udviskning af den skarpe grænse mellem fin- og populærkultur; 4) at der er en generel kulturrelativistisk tendens i retning af større tolerance over for andres værdier; og 5) at det i en tiltagende internationaliseret verden ikke er hensigtsmæssigt at undertrykke eller ekskludere andres udtryk, men derimod at respektere og integrere dem.³⁸

Sammenfattende kan man se den nye inkluderende og eklektiske smag som et svar på det, som aktuel kulturteori beskriver som et generelt skift fra en tidligere stabil, enhedslig og hierarkisk kultur til en nuværende mangfoldighed af ustabile, fragmenterede og sammenflettede kulturelle elementer. Er denne samtidsanalyse rigtig, forklarer den imidlertid også, hvorfor altæderens åbne fleksibilitet er blevet den nye norm for god smag. Altæderens fremkomst kan ses som et kulturelt udtryk for personlige kvaliteter, der ikke bare er højstatus, men ligefrem nødvendige i det aktuelle, hastigt foranderlige samfund. Det gælder især evnen og viljen til at holde mulighederne åbne og indstille sig på nye forhold. Det er kvaliteter, som bliver mere og mere efterspurgt på et arbejdsmarked, hvor fleksibilitet, omstillingsparathed og dynamik er nøgleord.³⁹

Disse krav afspejles i den kulturelle deltagelse, hvor den altædende med sin åbenhed og fleksibilitet netop repræsenterer den type, der i dag er behov for på arbejdsmarkedet. Det er en type, der ikke længere kan basere sig på stabile procedurer og faste regler. Det er en type, der må være i stand til at agere uden faste regler, at forstå situationer og udtryk, der ikke svarer til dens tidligere erfaring, og at internalisere forskellige omgivelseres krav. På den måde både kræver og fremelsker vores højt differentiere-

³⁸ Richard A. Peterson and Roger M. Kern 1996, s.905-06.

³⁹ Som Richard Sennett skriver i *Det fleksible menneske*: "Stive bureaukratiske former er kommet under angreb, og det samme gælder den blinde rutine. De ansatte skal kunne reagere hurtigt, være forberedt på forandringer med kort varsel, hele tiden løbe risici og gøre sig mere og mere uafhængige af regler og formelle procedurer." (Richard Sennett: *Det fleksible menneske – eller arbejdets forvandling og personlighedens nedsmeltning*, Hovedland, Højbjerg 1999, s. 7)

de samfund de nye altædere. De er ikke primært karakteriseret ved deres positive interesse i den kulturelle mangfoldighed, men ved – af nødvendighed – at indrette sig efter omgivelsernes krav til fleksibilitet, mobilitet, omstillingsevne og netværksdannelse.

Forbrugsevne

Hvis ovenstående holder, så peger den forandring i økonomien, der sætter forbruget i centrum, på en tæt sammenhæng mellem personlige værdier og kvaliteter, kulturel deltagelse og position på arbejdsmarkedet. Den ny økonomi kræver nemlig en etisk omstilling:

Den nye logik i økonomien forkaster den asketiske produktions- og akkumulations-etik [...] til fordel for en nydelsesfuld forbrugs-moral, baseret på lån, forbrug og fornøjelser. Denne økonomi kræver en social verden, der bedømmer mennesker lige så meget på deres forbrugsevne, deres levestandard og deres livsstil som på deres produktionskapacitet. [...] de nye smagsdommere står for en moral, der kan koges ned til en forbrugets og nydelsens kunst.⁴⁰

Denne “forbrugsevne” er ikke bare, hvad de nye fleksible altædere har, men også hvad de nødvendigvis *må have* for at klare sig. Når kulturelle altædere inkluderer en mangfoldighed af kulturelle former, viser de deres evne til at gå ud over deres eget segment eller egen niche. Dette bliver særlig relevant i takt med, at medier, reklamer m.m. i stadig højere grad retter sig mod snævre segmenter i form af niche casting, niche marketing osv. Dermed deles publikum, borgere og forbrugere i stadig mere snævert definerede grupper, som kun præsenteres for informationer, synspunkter og kulturprodukter, de forventes at være interesserede i.⁴¹

På sin vis synes denne segmentering at modsige det her beskrevne krav om fleksibilitet, åbenhed etc., men det er snarere den anden side af den samme sag. Det er ikke på trods af, men præcis på grund af den kulturelle mangfoldighed og de forskellige livsstilmiljøer, at det er eftertragtet at være i stand til at gå ud over sit eget begrænse-

⁴⁰ Pierre Bourdieu 1994, s. 310-11.

⁴¹ Richard A. Peterson 2005, s. 267.

de miljø. Det er nu højstatus at hæve sig over sine egne kulturelle begrænsninger, at kunne tilegne sig og nyde kulturel mangfoldighed. Den aktuelle inklusive smag er en måde at sikre sig selv mod den udbredte risiko for ikke at være i stand til at håndtere uforudsete forandringer.

Æstetisk individualisering

Som forskningen i kulturforbruget viser, er de senmoderne æstetiske præferencer ikke forankret i en traditionel national eller finkulturel kanon, men tværtimod rettet mod hybriditet, flygtighed, eksperimenter og grænseoverskridelser. I forbrugsmønstre og i forhold til et omskifteligt samfund fremstår den kræsne altæder, som flere undersøgelser peger på, som en "idealtpe", der ikke er afhængig af velkendte begreber og faste regler, men måske selv kan producere nye. Kunstverdenens udgave af denne definerende elite er dem, der bestemmer, hvad der er kunst og hvad ikke – dem, der vurderer, hvad der er nyt, interessant og værd at investere i. Den bredere kulturelle udgave er de kræsne altædere, som har viden og evne til at bedømme alt æstetisk. De finder det, der er interessant, bruger det på en kreativ måde og laver deres egne miks. I en tid karakteriseret af på én gang kulturel overflod, mange kunstneriske hybridformer og stadig mere snævert definerede niches, er de i stand til at navigere.

En sådan idealtpe er aktuelt i meget høj kurs, eftersom den synes i stand til at håndtere samtidens individualiserede og internationaliserede vilkår. Således hævder i hvert fald Ulrich Beck og Elizabeth Beck-Gernsheim:⁴² Mens vi tidligere havde faste kriterier og generelle regler at støtte os til, når vi skulle vurdere noget, så kan vi nu (i det, der af forskellige teoretikere kaldes det posttraditionelle samfund eller den sene eller anden modernitet) ikke længere underordne det enkeltstående under det almene. Vi må selv finde reglerne. Vores højt differentierede samfund ikke bare tillader, men kræver individualitet. Moderniteten kan netop karakteriseres ved dette, at den erstatter social bestemmelse med obligatorisk egenbestemmelse. I dag skal man skille sig ud gennem selvfremstilling, selvscenesættelse og selvpræstationer. Individualiseringen

⁴² Ulrich Beck and Elizabeth Beck-Gernsheim: *Individualization: institutionalized individualism and its social and political consequences*, Sage, London 2002.

sætter dermed et bestemt værdisystem, hvor det helt afgørende bliver individets pligter over for sig selv. Det etiske krav om at realisere sig selv og opnå noget er den stærkeste strømning i det moderne samfund.

Opfatter man som Beck og Beck-Gernsheim den individuelle kreativitet som det bedste – eller måske eneste – redskab til at håndtere de aktuelle samfundsmæssige forandringer og udfordringer, trækker man store veksler på en moderne kunstnerisk tradition. Det er en tradition, der foretrækker eksperimenter for velafprøvede metoder, fornyelse for tradition, kreativitet for regler, afvigelse for konformitet, det partikulære for det generelle, individualitet for sociale institutioner og æstetisk dømmekraft frem for fornuftens logiske slutninger. Traditionelle æstetiske værdier får således en afgørende rolle for udviklingen af samfundet, som simpelthen ikke kan håndtere forandringerne og mangfoldigheden uden kreative fornyelser og eksperimenter med “selv-fortolkning, selv-observation, selv-åbning, selv-opdagelse, (...) selv-opfindelse.”⁴³

Spørgsmålet er imidlertid, om æstetiske værdier kan generaliseres på denne måde. Eller mere konkret: er der grund til at tro, at de nye smagsmønstre gør os bedre egnede til at klare de aktuelle samfundsmæssige udfordringer?

Kulturel smag og socialt liv

Hvis det i dag er almindeligt at nyde et bredt og forskelligartet spektrum af kunstneriske værker og former, er det så et tegn på, at vi i al almindelighed er blevet mere demokratiske og tolerante? Er der en direkte forbindelse mellem den nye æstetiske åbenhed og social og politisk åbenhed? Kan kunsten i kraft af sin mangfoldighed gøre os mere tolerante og åbne over for verdens mangfoldighed? Det hævder fx den tyske kulturteoretiker Wolfgang Iser.⁴⁴ I forlængelse af traditionen fra Kant og Schiller argumenterer han for, at kunsten via sine ekstremt forskelligartede værker, genrer, traditioner, stilarter, udtryksformer etc. kan give os en sensibilitet over for forskelle ikke kun i forhold til kunstneriske former, men også i dagliglivet. Museumsbesøg gør os naturligvis ikke automatisk til bedre mennesker. Men den æstetiske sensibilitet kan,

⁴³ Ulrich Beck and Elizabeth Beck-Gernsheim: *Anførte arbejde* s. 18-19.

⁴⁴ Wolfgang Iser: *Undoing Aesthetics*, Sage, London 1997.

hvis den overføres som generel social færdighed, gøre os opmærksomme på de forskellige livsformers egen logik og egne rettigheder og derigennem indirekte bidrage til en mere retfærdig og anerkendende politisk kultur.

Kan kunsten udfordre vores verdensopfattelse, åbne for andre erfaringer og få os til at se med nye øjne, så kan det også have et socialt og politisk potentiale. Det er imidlertid problematisk, som nogle sociologer gør, at sætte lighedstegn mellem æstetisk åbenhed og en mere generel åbenhed over for kulturelle og sociale forskelligheder. Gør man det, vil man komme til at tegne et flatterende (selv)portræt af den altædende elite som værende mere tolerante end de mennesker, der blot ikke praktiserer deres tolerance i forhold til kunstværker, men i hverdagslivets møder med fx immigranter på arbejdet, børnenes skole og kammerater, det lokale fodboldhold og de subsistensløse på bænken.

Universaliseret æstetik?

Fremkomsten af den kulturelle altæder har altså ikke medført, at de klassiske kulturso- ciologiske problemstillinger knyttet til den kulturelle elite er forsvundet. I forhold til kunstens sociale og politiske potentiale giver det på ingen måde sig selv, at en æstetisk tolerance og åbenhed over for innovative eksperimenter også med nødvendighed betyder en refleksiv bearbejdelse med positive demokratiske konsekvenser.

Igen kan man dog stille spørgsmålet, hvor dybt den tilsyneladende åbenhed og kosmopolitanisme hos den nye elite stikker. Som forskellige undersøgelser viser, vælger også de succesrige "et "fællesskab" af ligesindede, der opfører sig på samme måde, et *enshedens* fællesskab."⁴⁵ Det er et æstetisk fællesskab af mennesker, der ganske frit og individuelt bekræfter hinanden ved at have smag for det samme, vælge det samme og have en ensartet adfærd. Ifølge Jonathan Friedman⁴⁶ er sådanne homogene erfaringer præcis, hvad der kendetegner den globale, kosmopolitiske og i sin egen selvforståelse åbne og progressive elite. Selv om de flyver verden rundt, holder de sig i høj

⁴⁵ Zygmunt Bauman: *Fællesskab. En søgen efter tryghed i en usikker verden*, Hans Reitzels Forlag, København 2002, s. 66.

⁴⁶ Jonathan Friedman: "Globalisation and the Making of a Global Imaginary" i: Gitte Stald and Thomas Tufte (Eds.): *Global Encounters*, University of Luton Press, Luton 2002, s. 13-31.

grad til ligesindede. De er lige så lokale som mange andre, blot ikke i forhold til et nationalt territorium, men i forhold til økonomiske, sociale og kulturelle grænser.⁴⁷

At omgås med verdens forskelle på en homogeniserende måde har naturligvis den fordel, at forskellene frit kan udskiftes og kombineres på kryds og tværs. På den måde er de som skabt til de individualiserede, kosmopolitiske altædere. Problemet er imidlertid, at det er en overfladisk måde at behandle kulturelle forskelle på. I stedet for at blive set som udtryk for andre måder at være i og forstå verden på, bliver verdens forskelle vurderet ud fra, om de kan gøres til objekter, der kan konsumeres umiddelbart. Og det kan alle forskelle ikke. Den altædende kosmopolitiske tilegnelse af kulturelle og kunstneriske udtryk giver således et falsk indtryk af, hvor let det er at overkomme kulturelle forskelle. Den ignorerer, at lokale restriktioner stadig er meget nærværende for de fleste mennesker. Selv om internationaliseringen påvirker os alle, har den meget forskellige konsekvenser. Der er en stigende adskillelse mellem den stadigt mere globale elite og den stadigt mere lokale restgruppe. Med andre ord er der tale om internationalisering/globalisering for nogen, lokalisering for andre.

Kunst som social forskelsmarkør

I kunstpolitikken såvel som i den bredere kulturpolitik har det traditionelt været set som en grundlæggende målsætning, at så mange borgere som muligt oplevede og deltog i de offentligt støttede kulturtilbud. Midlerne til at realisere dette har gennem årene skiftet, men målsætningen er blevet bevaret.

Når kunst for alle fremstår som en konstant udfordring for kunstpolitikken, så er det, fordi kunsten og kulturen ikke blot er områder, der samler en befolkning om fælles interesser og identifikationsområder, eller noget der appellerer til alle på lige fod. Det er for kunstens område såvel som for andre områder som mode m.m. også sådan,

⁴⁷ Her reduceres verdens forskelle til objekter, som kan tilegnes og konsumeres direkte. Derved skabes verdener, dagligstuer, fyldt med den slags objekter, som identificerer deres ejermænd som kulturelt alsidige kendere af verden. Alligevel er de temmelig homogene i deres alsidighed. Den konsumerende måde er den dominerende form for tilegnelse af det fremmede, og den engagerer sig ikke direkte i livets reelle forskelle i al deres skræmmende usammenlignelighed, men kun i domesticerede produkter-for-os. Jonathan Friedman: *Anførte arbejde*, s. 27.

at den bruges til at signalere forskelle. Det at værdsætte en bestemt form for kunst kan også bruges til at markere tilhørsforhold til en bestemt socialgruppe eller en bestemt subkultur. Denne form for kulturelle fællesskaber har naturligvis sine styrker, men de er en udfordring for idealet om en kunstpolitik for alle. Mekanismen bliver meget nemt, at når et kunstnerisk udtryk udbredes til alle – bliver populært – så mister de få interessen, fordi det mister sin eksklusivitet.⁴⁸ De afgørende erkendelser, som allerede lå i Pierre Bourdieus analyser af, at kunst og kulturvaner spiller en afgørende rolle som sociale markører, fremstår stadig som aktuelle: De kunstneriske og kulturelle hierarkier er ikke forsvundet, de har blot ændret karakter. At de umiddelbart er mindre gennemskuelige, gør det dog på ingen måde mere indlysende, hvordan man kunstpolitisk skal handle i forhold til dem.

Kulturvaner

I hele Kulturministeriets levetid er befolkningens kulturvaner med mellemrum blevet undersøgt. De historiske ændringer og de afgørende sociale baggrundsvariabler for befolkningens kulturvaner er på den måde veldokumenteret, dog således at den sidste undersøgelse er fra 2004, hvilket i forhold til især den teknologisk baserede del af kulturudbuddet allerede kan siges at være 'længe siden'. *Danskernes kultur- og fritidsaktiviteter 2004 – med udviklingslinjer tilbage til 1964*⁴⁹ tegner et samlet billede af kulturforbruget herhjemme, herunder også af kunstforbruget. Det er denne rapport, der i december 2009 dannede udgangspunkt for daværende kulturminister Carina Christensens kulturpolitiske oplæg *Kultur for alle – Kultur i hele landet*,⁵⁰ der på mange måder genoptog tankerne fra 1960'ernes kulturpolitiske strategi, demokratisering af kulturen. Baggrunden var den konklusion, at mange års indsats for at udbrede kunstoplevelser til en stor del af befolkningen havde slået fejl. Trods lave billetpriser og geografisk spredning pegede *Kultur for alle – Kultur i hele landet* på, at menne-

⁴⁸ Dette er beskrevet så tidligt som af den tyske sociolog Georg Simmel (1858-1918) (Georg Simmel: *Hvordan er samfundet muligt? Udvalgte sociologiske skrifter*, Samleren, København 1998).

⁴⁹ Trine Bille, Torben Fridberg, Sven Storgaard og Erik Wulff, akf forlaget, 2. oplag, København 2005. – Findes på: <http://kum.dk/servicemenu/publikationer/2004/danskernes-kultur--og-fritidsaktiviteter-2004/>

⁵⁰ <http://kum.dk/servicemenu/publikationer/2009/kultur-for-alle---kultur-i-hele-landet/>

skers kulturvaner stadig er meget forskellige, og det kulturpolitiske oplæg tegnede med baggrund i kulturvaneundersøgelsen et billede af en tredjedel af befolkningen som ikke-brugere, en tredjedel som brugere og en tredjedel som storbrugere.⁵¹

Kunstaktivitet

I forhold til denne overordnede opdeling er det interessant at se på situationen for de enkelte kunstarter.

Hyppige brugere og ikke-brugere af forskellige kunstarter

Kulturvaner (%)	Voksne		Børn (7-15 år)	
	Hyppige brugere	Ikke-brugere	Hyppige brugere	Ikke-brugere
Afspillet musik	71 (u/nu)	10	77	2
Koncerter	48 (å)		29 ¹	32
- heraf rytmisk		25		
- heraf klassisk	14 (å)	57		
Biograf	66 (å)/23 (md)	12	80 (å)	2
Skønlitteratur	31 (u/nu)	24	40 ²	34
Biblioteker	29 (nmd)	22	39 (md)	18
Scenekunst	39 (å)	22	85/42 ³	2/31 ³
Kunstmuseum	35	32	44	34
Kunstudstilling		34		

Ordforklaring:

u = ugentligt

nu = næsten ugentligt

md = månedligt

nmd = næsten månedligt

å = inden for det sidste år

Noter:

¹ koncert eller musikfestival

² romaner, ungdomsbøger, historier, eventyr

³ uden for skole, klub og SFO.

Bearbejdet på grundlag af Bille m.fl. 2005.

⁵¹ *Kultur for alle*, s. 10 og Bille m.fl. 2005, s. 292.

Skemaet viser kulturvaneundersøgelsens tal for hvor stor en del af befolkningen, der er henholdsvis hyppige brugere og ikke-brugere i forhold til de kunstarter, som er Kunstrådets primære støtteområde samt film.

Det, man i forhold til kulturaktivitetsundersøgelsen skal huske på, er, at det naturligvis ikke er al den kunst, der er blevet oplevet, som er offentlig støttet kunst. Danskerne ser også udenlandske film og læser oversatte bøger. I forhold til den gængse opfattelse af, at en tredjedel af befolkningen ikke skulle være brugere, er det værd at bide mærke i, at det faktisk kun er de klassiske koncerter og – med nød og næppe – billedkunstområdet, der ryger op over de 33% ikke-brugere. Der er således store dele af befolkningen, der deltager i aktiviteter, der ligger inden for de klassiske enkeltkunstarters område. Ikke-brugerne udgør for disse kunstarters vedkommende mellem 1/5 og 1/4 og ikke 1/3, som det undertiden hævdes i debatten. Set i det perspektiv er bestræbelsen på at skabe en inkluderende kunstpolitik i høj grad lykkedes. Og spørgsmålet er vel, om man realistisk kan regne med at nå et ret meget større publikum til denne del af kulturen, hvis mennesker da ikke skal tvangs-eksponeres for kunst?

Kulturvaneundersøgelsen peger imidlertid også på, at i forhold til kulturaktiviteter i snæver forstand (opera, musical, ballet, skuespil, klassisk koncert, på kunstudstilling/-museum, andre museer eller folkebiblioteker) har den historiske udvikling været sådan, at mens andelen af ikke-brugere faldt frem til 1987, så har tallet siden været stagnerende.⁵² I samme periode er brugen af de elektroniske medier vokset markant, og det spiller en afgørende rolle for vores kulturvaner i dag.

Nye digitale teknologier, distributionsformer og medieformater giver helt nye brugs- og receptionsmønstre også for kunst. Det betyder, at de traditionelle kulturaktiviteter i dag i langt højere grad end tidligere suppleres af andre. Den traditionelle kunst står altså i dette perspektiv over for et pres fra andre kulturelle fænomener, hvoraf en del tilsyneladende i højere grad lader sig integrere i en daglig æstetisk praksis og foregår derhjemme.

⁵² Bille m.fl. Anførte arbejde, s. 296.

Forskelle i kulturvaner

De tidligere kulturvaneundersøgelser har for de fleste kulturområder fundet en generelt stigende benyttelse, samt en udligning af kulturvaner på tværs af befolkningsgrupper. [...] Meget tyder på, at disse mere traditionelle baggrundsvariabler til en vis grad er "udtømt" for forklaringsmuligheder, og at der er behov for at inddrage andre variabler.⁵³

Behovet for at inddrage nye variabler i kulturvaneundersøgelserne kan ses som et udslag af kulturaliseringstendensen: Selvom de traditionelle sociologiske variabler (indtægt, uddannelse, køn, bopæl) stadig har en vis forklaringskraft, så er mange af individets valg i dag i langt højere grad holdningsbaserede – og således også med kulturvaner. Som en konsekvens heraf har Kulturvaneundersøgelsen fra 2004 også analyseret forholdet mellem livsstil og kulturvaner. Konklusionen er klar: der er afgørende forskelle på niveauet af deltagelse mellem de 8 forskellige livsstile, som undersøgelsen opererer med. Det moderne-fællesskabsorienterede segment er mest interesseret i stort set alle former for kultur.⁵⁴ Det er her, den kulturelle altæder findes, og det billede peger på, at selvom kulturforbruget samlet set er steget hen over årene fra 1964 til i dag, så har det ikke ændret ved, at kunstforbrug stadig fungerer som en social markør. Det, der har ændret sig, er, at livsstil i dag er en afgørende variabel. Det betyder imidlertid ikke, at de forskellige variabler, som altid har været afgørende for kulturforbruget, ikke spiller en rolle i dag. Det gør de.⁵⁵

To andre pointer, det er værd at fremdrage i en kunstpolitisk sammenhæng, er konklusionerne på rapportens delundersøgelser af henholdsvis børns og etniske minoriteters kulturvaner. Kulturvaneundersøgelsen viser en klar sammenhæng mellem børns og deres forældres kulturaktiviteter og altså, at de sociale og kulturelle forskelle, som børn har med hjemmefra, videregives. Ud fra perspektivet kultur for alle er det imidlertid en optimistisk pointe, at forældrene ikke er den eneste faktor:

⁵³ Bille m.fl. Anførte arbejde, s. 45.

⁵⁴ Bille m.fl. Anførte arbejde, s. 339.

⁵⁵ Mads Meier Jæger og Tally Katz-Gerro har undersøgt den kulturelle altæder i Danmark med brug af data fra Kulturvaneundersøgelserne fra 1964-2004 (Jæger og Katz-Gerro: *The Rise of the Cultural Omnivore 1964-2004*. Social and Welfare Services. Working Paper 09:2008, København)

Men undersøgelsen viser også, at det ikke udelukkende er forældrenes interesser, der har betydning for børnenes aktiviteter. Når det gælder kulturoplevelser som teater og besøg på museum og udstillinger, er skolen meget vigtig, og for flere af de øvrige aktiviteter er venner og kammerater vigtige.⁵⁶

Denne konklusion peger på, at skolen har en væsentlig rolle at spille i forhold til at sikre alle børns kunstoplevelser, men også på at rammerne for mødet mellem børns egenkultur og den professionelle kultur i en fritidskontekst er vigtige.

En dimension i diskussionen om kunst for alle, som er relativt ny i en dansk sammenhæng, og som derfor også kun er undersøgt i ringe grad, er spørgsmålet om etnicitet. Kulturaktivitetsundersøgelsen fra 2004 har som den første en undersøgelse heraf, men undersøgelsen er så lille, at den kun kan drage konklusioner for det samlede billede – og ikke for de enkelte kulturaktiviteter. Hovedpointen er imidlertid klar: De etniske minoriteter deltager i langt mindre grad end etniske danskere i stort set alle former for kulturaktiviteter, sådan som vi traditionelt har forstået dem, og som de er defineret i kulturvaneundersøgelsen. Perspektivet i denne konklusion er todelt: Inden for det traditionelle kunstområde eksisterer der en væsentlig udfordring i forhold til at inddrage også denne del af befolkningen – i at producere en kunst, som opleves som relevant for en mere mangfoldig befolkning. Men samtidig peger dette på, at de kulturaktiviteter, der danner udgangspunktet for kulturvaneundersøgelsen, måske ikke formår at opfange alle forskellige kulturformer. Dette er også i forhold til kunstpolitikken en væsentlig pointe.

Afsluttende

Betingelserne for, at kunsten kan møde sit publikum, har ændret sig over de seneste 20 år. Den teknologiske udvikling har skabt en lang række nye brugsformer og dermed udfordret den analoge kunstreception. Det betyder ikke, at hverken boglæsning eller teaterbesøg er ved at forsvinde som kulturaktiviteter, men det betyder, at den selvfølgelighed, hvormed bestemte kunstformer har indgået i folks hverdag, er blevet udfordret. Samtidig har fremkomsten af nye kulturelle forbrugsmønstre udfordret vo-

⁵⁶ Bille m.fl. Anførte arbejde, s. 24.

res traditionelle, kunstartsbaseerede hierarkisering af kulturen. Den nye kulturelle elite er kritisk altædende, hvilket også betyder, at genremæssige skel har en langt mindre betydning som markører af sociale og identitetsmæssige forskelle. Det har medført en mere kompleks sammenhæng mellem identitet og kulturforbrug.

For kunstpolitikken bliver udfordringen at appellere til mange mennesker gennem mange forskellige udtryk samt ikke mindst at sikre mødesteder på tværs af den segmentering, der på ingen måde er afskaffet. En bred æstetisk orientering garanterer ikke en realisering af de mulige positive sociale og politiske potentialer i kunsten, hertil er risikoen for, at mangfoldigheden bliver norm i sig selv og dermed også ekskluderende for stor. Hvis kunstens potentiale i en social og politisk sammenhæng skal realiseres, kræver det reelle udfordringer af individets selvforståelse, sådan som det også blev diskuteret i kapitel 3. I hvilket omfang det sker, viser hverken undersøgelserne af den kulturelle altæder eller kulturaktivitetsundersøgelsen noget om – her er der tale om dokumentationer af, hvad der bliver brugt, ikke hvordan det bliver brugt.

Der er stadig geografiske, sociale og livsstilsbaseerede forskelle på, i hvor høj grad man opsøger kunstoplevelser. Den produktions- og formidlingsmæssige udfordring, der ligger i at være tilgængelig for hele befolkningen, er således stadig en relevant kunstpolitisk udfordring.

Nogle af udfordringerne til kunstpolitikken kunne være:

Skal kunstpolitikken i fremtiden særligt have fokus på at skabe rum for møder på tværs af de eksisterende skel i befolkningen?

Hvordan skal den offentligt støttede kunst indgå i et kulturaliseret samfunds brug af kunsten som en identitetsbearbejdende ressource?

Er det stadig vigtigt at bearbejde de traditionelle skel mellem land og by, højt- og lavtuddannede osv.?

Kunstens traditionelle status som fritidsbeskæftigelse er udfordret af såvel oplevelsesøkonomien som af kulturaliseringen. Hvordan ændrer det kunstens funktion i samfundet, og hvordan håndteres dette kunstpolitisk?

Hierarkiseringen af kunsten som kulturel identitetsmarkør har ændret sig markant – hvilke konsekvenser skal det have for kunstopolitikken: for undervisningen i kunst, for opdelingen af kunsten i genrer og kunstarter og for tildelingen af støtte?

7. Temaer i kunstpolitikken

Kunstpolitikken har berøringsflader til mange andre politikområder, først og fremmest naturligvis til kultur- og mediepolitikken, men også til fx uddannelsespolitikken, kirkepolitikken, boligpolitikken og skattepolitikken. Det er vigtigt at holde sig for øje, at selvom kunsten er relativt autonom, så bliver kunstens betingelser sat af mange forskellige beslutninger i samfundet, derunder også af nogle som det ikke er gængs at betragte som kunstpolitik.

Kunstpolitikken i snævrere forstand omfatter ikke alene en *støttepolitik*, selvom det er den, der som regel er mest synlig i offentligheden, men også en *ophavsrets politik*, der får større og større betydning med udviklingen af nye medier og digitale tjenester, og en *ytringsfrihedspolitik*. Den sidste må formodes at få voksende betydning i og med, at alle slags fundamentalistiske religiøse bevægelser indtager det offentlige rum mere og mere aggressivt og udtrykker krænkelser over teaterforestillinger, billeder, tekster etc.⁵⁷ Ytringsfrihedsspørgsmålet bliver et af de vigtigste samfundsmæssige og kunstpolitiske spørgsmål i de kommende mange år.

Når vi så i det følgende har valgt at koncentrere os om kunstpolitik som støttepolitik, så er det et valg, der er konservativt i den forstand, at vi koncentrerer os om de opgaver, der i den aktuelle situation er tættest på Statens Kunstråd og den offentlige kunstpolitik.

Produktionsstøtte eller forbrugsstøtte

Det britiske Adam Smith Institute har for nylig publiceret en lille artikel af David Rawcliffe,⁵⁸ der problematiserer den gængse støtte til produktion af kunst. Rawcliffe ville egentlig helst afskaffe al kunststøtte og overlade det hele til markedet. Men det,

⁵⁷ Se fx Jens-Martin Eriksen og Frederik Stjernfelt: *Adskillelsens politik. Multikulturalisme – ideologi og virkelighed*, Lindhardt & Ringhof, København 2008.

⁵⁸ "Arts Funding. A New Approach" findes på <http://www.adamsmith.org>

han i artiklen stiller forslag om, er at omlægge al kunststøtte til en slags klippekort, en voucher, som alle samfundets medlemmer får tildelt, og som kan anvendes til (delvis) betaling af entré o.lign. Kunstproducenter kan efterfølgende indløse voucheren hos det offentlige. Altså: En støtte til produktion af kunst foreslås omlagt til en støtte til forbrug af kunst. I England ville det dreje sig om, at hver person skulle have et klippekort på 11£ om året. I Danmark ville en tilsvarende idé nok kunne paralleliseres med et klippekort på omkring 600-700 kr. om året pr. individ, hvis man deler de nuværende samlede (statslige og kommunale) offentlige udgifter til musik, billedkunst, litteratur, scenekunst og film ud på alle borgere.

Rawcliffe radikaliserer argumenterne mod offentlig kunststøtte, givet som produktionsstøtte, og tegner et skarpt billede af på den ene side denne form for kunststøttes negative konsekvenser og på den anden side en rent markeds- og efterspørgselsorienteret kunststøttes fordele.

En kunststøtte som støtte til produktion af kunst giver ifølge Rawcliffe fire alvorlige problemer: For det første kræver den et kostbart bureaukrati til at fordele, tildele og kontrollere produktionsstøtten. For det andet uddeler den kunststøtte ulige til regioner og indkomstgrupper. For det tredje ødelægger den kunstproducenternes drivkraft og motivation og lægger op til korrupsion, politisering og tilfældige kriterier for tildeling. Og for det fjerde ødelægger den konkurrencen, fornyelsen og effektiviteten i kunstlivet.

Disse problemer ville kunne afhjælpes og fjernes, hvis kunststøtten blev omlagt til et forbrugsdrevet system. Hver borger skulle årligt modtage et klippekort, enten fysisk eller elektronisk. Klippekortene skulle være personlige og ikke kunne overdrages til andre. De skulle kun kunne indløses i form af rabat ved *godkendte* kunstproducenter. Den offentlige kunststøtte til den enkelte producent ville fremkomme, når producenten indløste de modtagne klippekort hos det offentlige.

Alle forbrugere ville modtage det samme beløb i kunststøtte, uanset køn, alder, bopæl, uddannelse eller indkomst. Hvis en regering ville øge kunststøtten regionalt eller til lavindkomstgrupper, ville det være en enkel sag at gøre. Systemet ville reducere mulighederne for korrupsion og eliminere den behagesyge politisering af kun-

sten. Den kunst, der får mest offentlig støtte, ville være den kunst, der solgte mest, dvs. var mest populær. Og definitionen på god kunst ville være: Den kunst, som flest mennesker ønsker at opleve, eller som sponsorer vil støtte. Popularitet ville blive lig med kunstnerisk kvalitet.

I denne rendyrkede form kendes et brugerdrevet støttesystem ikke i den danske debat eller kunstpolitiske virkelighed. Men elementer af det kendes fx som teatrenes abonnementsordninger med offentlig støtte. Og synspunktet rører også på sig, når det debatteres, hvorfor den kunst, der er populær, ikke skal have (mere) offentlig støtte i forhold til den kunst, der interesserer færre.

Når vægten i en kunstpolitik som i den danske lægges på offentlig støtte til frembringelse af kunst, så er det netop for at supplere den kunst, der trives på markedets præmisser, altså for at øge mangfoldigheden og variationsrigdommen. Det er desuden for at sikre bevaringen og formidlingen af den kunstneriske arv. Og det er endvidere for at sikre kunstens nyudviklinger, også i retninger der ikke umiddelbart er populære. En produktionsorienteret kunststøtte må skelne mellem popularitet og kunstnerisk kvalitet, som selvfølgelig nogen gange kan overlape hinanden, men som ikke gør det med nødvendighed.

Et forbrugsstyret kunststøttesystem, som Rawcliffe skitserer det, kan ikke snige sig uden om udvælgelsens problem. Nogen skal bestemme, hvilke kunstinstitutioner og -fænomener der skal kunne indløse forbrugernes klippekort, og disse afgørelser kan ikke træffes én gang for alle, men der skal løbende tages stilling til nye kunstfænomener, nye institutioner, nye grupper og nye kunstnere. Så det administrative bureaukrati vil stadig være der, hvis ikke den brugerdrevne kunststøtte skal være en åben ladeport for alt, der bare kalder sig kunst.

Et kunststøttesystem, drevet af forbrugernes valg, sikrer ikke kontinuiteten i det kunstneriske arbejde. Systemet giver ikke noget svar på, hvordan kunstinstitutioner skal kunne opretholdes, hvis de er udsat for en svingende popularitet. Det giver heller ikke noget svar på, hvordan fornyelsen skal sikres, hvis fornyelsen ikke straks kan etableres med et tilstrækkeligt stort publikumsgrundlag. Dvs. både kontinuitet og fornyelse bliver overladt til tilfældigheder og forbrugernes umiddelbare lyster.

Et produktionsstyret kunststøttesystem opererer ikke med markedet som den eneste løsning på alle samfundsmæssige udfordringer. Der er fænomener, som samfundet bør varetage som et fællesskab af borgere og på baggrund af politiske beslutninger. Hvis kunsten kan betragtes som et samfunds hukommelse og udviklingslaboratorium angående det menneskelige – sanserne, følelserne, oplevelserne og samværet – så er det oplagt en samfundsmæssig opgave at sikre, at der bliver eksperimenteret og udviklet, og at kunsten bevares, formidles og nyfortolkes.

Det er givet, at der ligger vidt forskellige samfunds- og menneskeopfattelser indlagt i valget mellem en kunststøtte som produktionsstøtte eller som forbrugsstøtte. Der ligger også forskellige kunstopfattelser.

En mindre markedsbaseret synsvinkel

Hvis man vælger at anlægge en synsvinkel og en terminologi, der er mindre markedsbaseret, sådan som det er tilfældet med begreberne produktion og forbrug, så ville man sige, at kunstens samfundsmæssige liv består af frembringelse, formidling og reception af kunst. Denne terminologi vil give andre associationer og andre problemstillinger end den markedsbaserede terminologi, al den stund fx begrebet om reception rummer mere aktive processer om, hvordan kunsten anvendes af publikum i deres bevidsthed og i deres livssammenhænge end det rene og skære begreb om forbrug.

Hvor man i den markedsstyrede terminologi kan opstille modsætninger mellem produktionsstøtte og forbrugsstøtte, så lægger den kunstbaserede terminologi mere op til at betragte kunsten og dens sammenhænge som en helhed, der kan kræve forskellige kunstpolitiske vægtninger, men hvor det ikke nødvendigvis drejer sig om et enten/eller. Reception af kunst bliver ikke nødvendigvis en modsætning til frembringelse af kunst. Spændvidden kan og bør rumme begge.

Staten og kommunerne

I et kunstpolitisk perspektiv er det afgørende at skabe de rammer, der sikrer borgernes møde med kunsten. Det kræver netop et dobbelt fokus på såvel frembringelse som re-

ception. I Danmark har både staten og kommunerne et kunstpolitisk ansvar for at løfte denne opgave. Fordelingen af dette ansvar er gennem tiderne blevet ændret, hvilket sidste gang skete i forbindelse med strukturreformen fra 2007. Den gav anledning til at tage ansvarsfordelingen mellem staten og kommunerne op på ny, og intentionen var at sikre en ny og mere klar opgavefordeling mellem de forskellige offentlige niveauer.⁵⁹

Overordnet synes der at være to forskellige måder at tænke denne ansvarsfordeling på: Enten forstås staten og kommunerne som to uafhængige niveauer, som varetager hver deres opgaver – eller også forstås de som to samarbejdende størrelser, der koordinerer og påtager sig et fælles kunstpolitisk ansvar.

I Danmark er den kunstpolitiske opgavefordeling mellem staten og kommunerne ikke kendetegnet ved en entydig ansvarsfordeling mellem to separate opgaveområder. Der kan ikke sættes et klart skel mellem fx forskellige kunstarter, mellem frembringelse og formidling eller mellem det professionelle og amatøraktiviteter.

Ad flere omgange er forskellen mellem statens og kommunernes kunstpolitiske ansvar forsøgt formuleret som en forskel på det, der har national interesse og det, der har regional eller lokal interesse. Implicit i dette skel ligger en kvalitativ skelnen, som udpeger den statsstøttede kunst til at være af bedre kvalitet end den kommunalt støttede. Dette er dog en meget hierarkisk baseret kvalitetsforståelse, som ikke bunder i en reel vurdering af den kunstneriske kvalitet, men i institutionelle skel. Denne form for kvalitetsforståelse har desværre en tendens til at fungere som en selvopfyldende profeti, idet den medvirker til en fordom om, at den kommunalt støttede kunst ubeset og pr. definition skulle være af en lavere kvalitet.

Heller ikke skellet mellem frembringelse af kunst og formidling er egnet til at opdele mellem det statslige og det kommunale ansvar. Dels eksisterer der forskellige overlap, og dels er der forskel på kunstarterne. For litteraturens vedkommende er det let at adskille støtten til frembringelse fra støtten til formidling. Det første er stort set en statslig opgave varetaget af Statens Kunstråd og Statens Kunstfond, mens formid-

⁵⁹ Se argumentationen i Regeringen: *Det nye Danmark – en enkel offentlig sektor tæt på borgeren*, Schultz Information, Albertlund 2004; og i *Strukturkommissionens betænkning* (nr. 1434 af 9/1 2004).

lingen af litteraturen først og fremmest varetages af folkebibliotekerne. Disse er inden for den nationale lovgivnings rammer et kommunalt ansvar. I forhold hertil er det især for scenekunstens vedkommende langt vanskeligere at operere med et klart skel mellem frembringelse og formidling, og her ser ansvarsfordelingen da også anderledes ud.

På en række konkrete områder er det sådan, at staten og kommunerne har taget et fælles kunstpolitisk ansvar. Der eksisterer en del støtteordninger, hvor staten og kommunerne samfinansierer kulturinstitutioner. Også inden for Kunstrådets område er der støtteordninger, der kræver kommunal medfinansiering. Det gælder hele musikskoleområdet og de regionale spillesteder, men også de små storbyteatre og egnteatrene.

På mange områder gælder det, at relationen mellem statens og kommunernes kunstpolitik netop er en *relation*. Her indtager staten ofte rollen som rådgiver og stimulator. Staten har gennem årene på flere forskellige måder fremmet et kommunalt engagement i kulturpolitikken. Især fra 1970'erne og frem blev det gjort i form af det såkaldte gulerodsprincip, hvor staten automatisk refunderede halvdelen af de kommunale – eller amtslige – udgifter. Denne automatik er stort set afskaffet i dag og afløst af forskellige rammestyrede ordninger. Dette er først og fremmest begrundet med et ønske om en statslig budgetstyring. Men det kan også aflæses som en gradvis statslig tilbagetrækning fra et medansvar for hele landets kunst- og kulturpolitik og som et udtryk for, at statens kunstpolitik bliver mere og mere centralistisk.

Regionerne

De enkelte kommuner er ikke den eneste anden offentlige aktør, som den statslige kunstpolitik indgår i et samspil med. Regionerne er den anden. I forbindelse med strukturreformen blev det vedtaget, at regionerne kun kunne påtage sig udviklingsopgaver på det kulturelle område. I forhold til de gamle amter, der varetog en række driftsopgaver, er det regionale kultur- og kunstpolitiske ansvar altså væsentligt reduceret. Det betyder imidlertid ikke, at kunsten ikke indgår i regionernes politik. Denne er naturligvis begrænset af de politiske rammer, der betyder, at der er tale om midlertidige initiativer, og at disse altid er udviklingsbaserede, hvad enten dette udviklings-

potentiale primært forstås i forhold til kunsten selv eller mere instrumentelt i forhold til en generel, regional udvikling.

Kulturaftaler

En af de nyere måder at samarbejde mellem stat og kommuner på er gennem kulturaftalerne, som indgås direkte mellem ministeriet og den eller de kommuner, der udgør en kulturregion. Kulturaftalerne er lavet for at styrke den kommunale selvbestemmelse og stimulere til samarbejde mellem flere kommuner. Bortset fra København, Nordsjælland og Hedensted Kommune i Østjylland er landet i dag dækket af en kulturaftale. Som Kulturministeriet præsenterer det, så er kulturaftalerne med til "at fastholde og udbygge den kulturpolitiske dialog og værdidebat mellem det statslige og det kommunale niveau".⁶⁰ Som sådan er kulturaftalesystemet med til at fastholde, at kulturpolitikken udformes i et samarbejde mellem staten og kommunerne.

Gennem kulturaftalerne fastholdes statens landsdækkende kulturpolitiske ansvar, men samtidig er aftaler med deres detaljeringsniveau, deres afrapporteringer og deres – godt nok små – ekstra pengeposer som lokkemiddel alle tiders instrument for det statslige niveau til at kontrollere og styre retningen i kommunernes kunst- og kulturpolitik.

Decentralisering

En af de grundlæggende tanker bag inddragelse af kommunerne i kulturpolitikken har været et ønske om at sikre kunstens decentralisering. Her står man imidlertid over for to delvis modsatrettede principper. Det er blevet beskrevet som forskellen mellem kulturel og politisk decentralisering.⁶¹

En kulturel decentralisering har som overordnet formål at sikre en geografisk jævn udbredelse af kulturtilbuddene – herunder også af kunstsikring. Netop ligheds-

⁶⁰ <http://kum.dk/da/Kulturpolitik/Kultursamarbejde/Kommunerne/Kulturaftaler/>

⁶¹ Begreberne om kulturel og politisk decentralisering er hentet fra Nobuko Kawashima, som blandt andet diskuterer relationen mellem dem i artiklen "Decentralization in Cultural Policy: Unsolved Problems" i: *Nordic Theatre Studies* Volume 14, Helsinki 2002, s. 109-121.

idealet bag den kulturelle decentralisering gør, at den lettest sikres af staten, der kan påtage sig det overordnede og koordinerende ansvar.

I forhold hertil sigter den politiske decentralisering mod at sikre lokal medindflydelse ud fra et nærhedsprincip. Det sikrer en højere grad af lokalt medejerskab til et kunstprojekt. Derudover er det muligt, at politisk decentralisering sikrer en højere grad af mangfoldighed – det tyder et eksempel som egnsteaterordningen i hvert fald på. Resultatet af en politisk decentralisering er under alle omstændigheder langt mere uforudsigeligt på nationalt plan. Kontrollen med den politiske decentraliserings planer og resultater kan på det overordnede plan ske gennem kulturaftaler eller fx på det fagspecifikke plan gennem indsættelse af egnsteaterkonsulenter til at kontrollere kvaliteten på dette område.

Decentralisering og nye kontrolapparater hænger sammen. Og grænserne mellem fornuftig koordinering og urimelig mistænkeliggørelse og kontrol er ikke skarpe og entydige.

Armslængdeprincippet – kunstpolitikens grundlov?

Armslængdeprincippet betegnes undertiden som kunst- og kulturpolitikens grundlov, og det er karakteristisk i disse år, at princippet hyldes af hele det politiske spektrum, mens begrebet om armslængde så i øvrigt får glidende betydninger. Uanset at det kun er små områder af den offentlige kunststøtte, der har noget at gøre med armslængdeprincippet, så får man undertiden det indtryk, at det er det hele. Det er det ikke. Langt hovedparten af den offentlige støtte til kunst og kultur, fx støtten til alle de faste, større institutioner tildeles af det politiske system. Det samme gælder den helt overvejende del af den kommunale kunststøtte.⁶²

⁶² I forbindelse med strukturreformen var der overvejelser om at skrive armslængdeprincippet ind i de kunstlove, der blev justeret. Det skete ikke. Derimod skrev Folketingets Kulturudvalg i sin betænkning om det lovforslag, der omhandlede ændring af en række love på kulturområdet (L 53) i 2005, at man “ønsker at fremhæve, at organiseringen af forholdet mellem offentlige myndigheder og kunstliv i Danmark bygger på armslængdeprincippet. Armslængdeprincippet betyder, at en række konkrete beslutninger om støtte til kunst og kultur træffes efter en særlig sagkyndig og ikke en politisk vurdering.”

På den ene side betyder det her, at armslængdeprincippet også udstrækkes til kommunerne, når der tales om “offentlige myndigheder”. Det er nyt. På den anden side er det ret så uforpligtende, når det

Armslængdeprincippet er et princip for afgivelse af magt og et princip for afstand mellem det (parti)politiske område og den konkrete tildeling af kunststøtte. Princippet etablerer en arbejdsdeling mellem Folketinget, der beslutter hvilke kunstneriske formål, der skal støttes, og som ligeledes beslutter den økonomiske ramme, og små, sagkyndige råd og nævn, der træffer beslutning om den konkrete tildeling af støtte til kunstnere, kunstprojekter og -institutioner. Personerne i disse råd og nævn er valgt for en tidsbegrænset periode. Udskiftningen er sikret.

Armslængdeprincippet er ikke noget uproblematisk princip for uddeling af kunststøtte. Selvom der etableres armslængde mellem politikere og kunstkyndige, så forudsætter princippet jo et samspil. Det politiske system fastlægger mere eller mindre detaljeret, hvilke kunstneriske formål der skal modtage støtte. Hvis den offentlige støtte bliver splittet op i forskellige små pengeposer til forskellige snævert definerede formål, så kan det være så som så med armslængden. Det politiske system kan være interesseret i at styre ved hjælp af pengeposer eller cigarkasser for at sikre, at forskellige politisk dagsaktuelle mål bliver tilgodeset her og nu. Armslængdeorganet vil oftest være interesseret i bredt beskrevne formål og i store samlede tildelinger, som man selv kan disponere over. Det giver fleksibilitet og større mulighed for at imødekomme nyudviklinger hurtigt. Afgrænsningen af, hvilke formål kunststøtten skal tilgode-se, og udparcelleringen af pengene i små cigarkasser er et kamp- og diskussionsfelt. Det handler i virkeligheden om, hvor langt parlamentets magt over kunstopolitikken konkrete afgørelser går og skal gå.

Det principielle armslængdeprincip kan anfægtes på en anden måde. Hvis et armslængdeorgan afviser at støtte et bestemt projekt eller en bestemt institution, kan det politiske system vælge alligevel at støtte. Dvs. armslængdeprincippet fungerer, så

ikke er blevet til direkte lovtækst. På den ene side er det en ganske god beskrivelse af armslængdeprincippetets indhold og forholdet mellem politik og kunstnerisk sagkyndighed i kulturpolitikken. På den anden side tør man ikke være konsekvent og sige, at armslængdeprincippet indebærer, at det er dem, der står for den sagkyndige vurdering, der også træffer de deraf følgende beslutninger. Man lader det svæve i tågerne, hvem det er, der beslutter på baggrund af sagkyndige vurderinger.

længe det opererer inden for en ramme af politisk udsagt enighed. Hvis armslængdeorganer træder op mod denne enighed, så gives der andre metoder.⁶³

Udpegningen af medlemmer til armslængdeorganer fungerer i den danske tradition som et miks mellem ministerudpegede medlemmer og medlemmer, udpeget af et repræsentantskab, hvori sidder organisations- og interessegruppemedlemmer. I alle tilfælde forudsættes det, at de udpegede medlemmer af armslængderåd efter deres udpegning hverken skal fungere som ministerens forlængede arm eller som fortalere for bestemte faglige organisationer. Der forudsættes så at sige armslængdeafstand til begge sider. Udpegningen af medlemmer er også en kampzone. Vi så det illustreret, da loven om Statens Kunstråd skulle vedtages, hvor en del af den politiske diskussion handlede om, hvorvidt de ministerudpegede eller de repræsentantskabsudpegede skulle udgøre flertallet i Kunstrådets fagudvalg. Der gives ikke nogen endegyldig bedste metode for udpegningen af medlemmer af armslængdeorganer. Det vigtige at fastholde er det tidsbegrænsede – for i det lange løb at modvirke tendenser til “plejer” og til ensidigheder i afgørelserne. Og det vigtige er ligeledes at udskifte samtlige medlemmer på én gang – af de samme grunde.

Inhabilitet

Fagpersonerne i armslængdeorganerne omfatter – og bør omfatte – professionelle kunstnere. Det kan ikke undgå at medføre, at der opstår inhabilitet for enkeltmedlemmer i konkrete sagsafgørelser. I den enkelte sagsafgørelse er det forholdsvis enkelt at tackle inhabilitetssituationen, men da mange beslutninger vedrører afvejninger og vægtninger af det ene projekt i forhold til det andet eller beskæringer, fordi pengekasen ikke rækker til det, man gerne ville, så kan der let opstå situationer, hvor inhabiliteten pludselig ikke vedrører den enkelte afgørelse, men en samlet helhed, et helt område. Og så bliver det i praksis pludselig meget intrikat med inhabiliteten. I værste

⁶³ Norge oplevede en spektakulær sag i 2001, da flertallet i sceneudvalget under Norsk kulturråd trak sig tilbage, efter at kulturministeren havde fjernet midler fra kulturrådet for at støtte et danseteater, som sceneudvalget havde afslået at give støtte. Her blev armslængdeprincippet direkte tilsidesat og rendt over ende, fordi armslængdeorganet ikke leverede den politisk ønskværdige vare. Se: Georg Arnestad: “Giske-epoken i norsk kulturpolitikk: Regnskapets time” i: Per Mangset og Espen S. Mathussen (red.): *KulturRikets Tilstand 2009*, HiT skrift nr. 2/2010, Høgskolen i Telemark 2010, s. 10.

fald vil et helt armslængdeorgan så kunne blive inhabilt i denne udvidede forstand. – Inhabilitetsproblemerne er indbygget i armslængdeorganer med aktive fagpersoner. Der er grund til at omgå disse problemer ansvarligt og seriøst, men det må selvfølgelig ikke handlingslamme armslængdeorganerne. Armslængdeorganer må ikke udvikle sig til tag-selv-borde, men må på den anden side ikke kunne/skulle smide afgørelseskraften fra sig.

Armslængde i demokratiet

Armslængdeprincippet har som formål, at kunsten skal udvikle sig på sine egne præmisser, og at kunststøtten ikke skal kunne styres partipolitisk. Det er ikke en partipolitisk korrekt kunst, demokratiet vil fremme. Armslængdeprincippet baserer sig på, at kunsten skal udgøre en selvstændig betydningsdannende zone i samfundet, altså en relativt autonom kunst. Det er den kunstneriske egenudvikling, princippet satser på. Og derfor er det fagpersoner, der skal fordele kunststøtten.

Men princippet er jo udtryk for en speciel måde at forstå demokratiet på. De, der træffer de kunstpolitiske beslutninger, er ikke valgt på demokratisk vis, og de skal ikke stå til regnskab for vælgerne på valgdagen. Det er forstå-sig-på'ere, der på demokratiets vegne træffer kunstpolitiske beslutninger. Risikoen i armslængdeprincippets praktisering er da, at de kunstvidende udvikler en meget kunstintern tilgang til beslutningerne. Kunst for kunstens skyld, kan ligge lige for. Og at de kunstpolitiske beslutninger fjerner sig mere og mere fra, hvor hovedparten af publikum befinder sig. Den grove version kan være: At det bliver den kunstneriske og intellektuelle elites smag, der kriger sig den offentlige kunststøtte. Kampen handler så om at få de andre til via skatterne at betale for ens egen fritidsinteresse og smag. – Det nytter ikke noget at lade som om, der ikke også er primitiv interessegruppevaretagelse til stede i praktiseringen af armslængdeprincippet. Det sker så på den finurlige måde, at interessegruppens interesser bliver fremstillet som værende lig med samfundets almene interesser.

Man kan spørge sig selv, hvorfor folkevalgte politikere ikke skulle kunne træffe afgørelser om tildeling af kunststøtte, når de kan træffe så mange andre afgørelser af stor samfundsmæssig betydning? Det er kun, hvis man holder fast i, at kunsten skal

spille en selvstændig betydningsskabende og bevidsthedsdannende funktion i samfundet, at man bliver nødt til at finde et princip, der holdes fri af de partipolitiske kampe og kompromisdannelser. Armslængdeprincippet er et sådant princip. Hvis kunstens funktion er at fremme eksporten eller at brande kommunen, så har kunsten ikke denne relative selvstændighed, men bliver et instrument til opfyldelse af eksterne, parlamentarisk eller på anden måde fastsatte mål. Og så bliver armslængdeprincippet ikke så nødvendigt. Man kan vælge at anvende det, men så nok mere som en rådgivende instans, og ikke som en besluttende, svarende til, at politiske beslutninger på så mange andre samfundsområder også kan basere sig på faglig og embedsmands-rådgivning som grundlag for politikudformningen.

Indtil videre er der ikke fundet nogen bedre måde at uddele kunststøtte på, når kunsten skal fungere relativt autonomt, end armslængdeprincippet. Det er ikke noget glat og én gang for alle defineret princip. Det er et kunstpolitisk kampområde. Og det handler også om, hvor store dele af kunststøtten, fx også støtte til de store institutioner, der skal være omfattet af armslængden.

Statens Kunstråd

Da man etablerede Statens Kunstråd kunne man have forestillet sig, at man organisatorisk havde etableret et centralt organ og havde forsynet det med en samlet bevilling. Hvilke underudvalg (fagudvalg) der skulle nedsættes og med hvilke personer kunne overlades til det centrale kunstråd. Ligeledes om underudvalg skulle være indstillende eller besluttende; om medlemmer fra det centrale råd skulle have sæde i underudvalg; og om der skulle oprettes underudvalg, der gik på tværs af de gængse kunstart-baserede udvalg, fx et udvalg for kunst for børn. Pengenes fordeling mellem de forskellige underudvalg og dermed kunstarter kunne også være en beslutning for det centrale kunstråd. Og i den helt radikale udgave kunne Statens Kunstfond have været lagt sammen med Statens Kunstråd.

Sådan gjorde man imidlertid ikke. Man byggede ikke et entydigt hierarki, hvor magt- og kompetenceforholdene var soleklare. Det er ellers stort set sådan en model, man anvender i vore nabolande, Sverige, Norge og England.

Den danske model kom til at se således ud: Kunstfond og Kunstråd blev særskilte organer – med fælles sekretariatsbetjening. Det centrale kunstråd og fagudvalgene blev på visse punkter sidestillede organer. Bevillingerne bliver fordelt af Folketinget til de enkelte fagudvalg og i nogle tilfælde til særskilte cigarkasser i det enkelte fagudvalg. Medlemmerne af fagudvalgene og af kunstrådet udpeges af minister og repræsentantskab. Det sikres, at formændene for fagudvalgene er medlemmer af kunstrådet. På visse felter (mht. handlingsplan, fælles initiativer og årsberetning) er der tale om et over-/underordnethedsforhold mellem kunstråd og fagudvalg. På andre er fagudvalg og kunstråd ligestillede, ja p.gr.a. af pengemængderne i fagudvalgene i forhold til de få midler, der tilflyder det centrale kunstråd, er fagudvalgene mere magtfulde end kunstrådet.

Den danske konstruktion kan kaldes for mudret – og så er der ikke her nævnt Internationalt billedkunstudvalg, der ude fra set forekommer som en særpræget gevækst, som selvfølgelig har sine historiske grunde til at være der. Måske er konstruktionen også ufleksibel, når underudvalgene direkte er lovbestemte. Det er sværere at oprette og nedlægge underudvalg end i den mere enhedsprægede organisation. Måske er det godt, at det er sådan? At strukturen er traditionel og konservativ?

Måske er der så store forskelle mellem forholdene for de enkelte kunstarter, at man står sig bedst ved at have et kunstråd som en slags løs paraply over nogle temmelig autonome fagudvalg? Måske er det godt, at det er en folketingspolitisk afgørelse, hvordan de forskellige kunstarter skal tilgodeses økonomisk? Men det er ikke naturligt nødvendigt, at det er sådan.

Men måske giver den danske model ganske særlige problemer, når den skal servicere et kunstliv, der er i stadig forandring? Der bliver let for meget, der falder mellem to stole. Spørgsmålet er, om den danske model er særlig velegnet til et stabilt kunstliv, men mindre egnet til et kunstliv, hvor foranderlighed på alle niveauer er et grundlæggende karakteristikon?

Konsulenter?

Uanset om man anvender enhedsorganisationen eller den løse paraply-model, kunne man forestille sig, at kunstrådet eller dets underudvalg henlagde bestemte sagsområder til enkeltpersoner som konsulenter. Altså man kunne skele til filmstøttelovgivningen og filmkonsulenterne. Som det er nu, er det råd og nævn som kollektiver, der tildeler kunststøtte. Det kan rumme den fordel, at kunststøtten ikke bliver voldsomt skævdelt p.gr.a. enkeltpersoners smag. På den anden side kan det medføre konsensusdannelser, der fører til beslutninger, som fem personer kan blive enige om, og som måske ikke giver plads til det *helt* skæve eller det *helt* vilde. En konsulentordning på bestemte sagsområder kunne måske medføre større dristighed og større satsningsvilje.

Kunstrådet fremover

Svagheden i den danske model er overordnet set, at det centrale kunstråds funktion ikke er tydelig. Og når rådet ikke har særlig mange penge at uddele på tværs af fagudvalgene og til særlige satsningsområder, og når 4 af medlemmerne har nok at se til som formænd for 4 fagudvalg, så kræves der en særlig indsats og en særlig konsensus for, at kunstrådet kan få vigtige roller at spille i kunstpolitikken.

Man kan vælge at gå to veje: Det centrale kunstråd kan reduceres til en koordineringsinstans for fagudvalgenes formænd, à la bestyrelsen i Statens Kunstfond, der består af 3-mands udvalgenes formænd. Dvs. udvalget kan bestå af de 4 fagudvalgsformænd, som så kan vælge én blandt sig til formand for Statens Kunstråd. Eller det centrale kunstråd kan styrkes. Det kan ske på flere måder. Man kan vælge fremover at satse på den centralistiske model, som er omtalt i indledningen til dette afsnit. Eller man kan med den nuværende struktur henlægge flere midler til det centrale råd og desuden styrke dets rolle som udadvendt dialogpartner i kunstdebatten og i forhold til offentlige beslutninger, der har indflydelse på kunstens placering i samfundet, både på Kulturministeriets område og på andre ministerområder. Og vel at mærke gøre denne debatskabende og modsigelseslystne opgave til en anerkendt og obligatorisk del af rådets kommissorium, sådan at et endnu mere udfarende kunstråd ikke kan reduceres til at blive anset for at være en lobbygruppe mere. Der kunne også henlægges

undersøgelses- og forskningsbestillingsarbejde (jf. de tilsvarende råd i vore nabolande) til et sådant kunstråds arbejdsområde. Kunstpolitikken kunne måske ind imellem trænge til at bygge mere på facts end på syn's og ideologi og tro. Og der er så mange ting om kunsten i samfundet, som vi faktisk ikke ved noget om, men hvor vi må basere os på gætværk.

Hvis kunstens rolle i samfundet skal synliggøres og også styrkes, er det vigtigt at have en instans, der ikke er underlagt det ministerielle embedsmandshierarki, men som uafhængigt kan tale kunstens sag og bringe kunsten i spil i mange sammenhænge og på såvel traditionelle som nye måder.

8. Brobygger, grøftegraver og blæksprutte

Tidens kunstneriske udvikling gør det ikke let at føre kunstpolitik. Der findes ikke en kanon, som man kan bruge som målestok i de kunstpolitiske beslutninger. Grænserne mellem kunst og forskellige former for kulturaktiviteter, der hverken har kunstneriske ambitioner eller er kunst, er flydende og variable i de her år.

I lyset af miksningerne mellem kunst og noget andet er det vigtigt, at kunstpolitikken konstant stiller sig selv spørgsmålet: Hvorfor skal samfundet understøtte præcis dette fænomen, denne institution, dette udtryk? Og hvis ikke der er tale om en eller anden form for øjenåbnende effekt for nogen, så må kunstpolitikken have mod til at sige, at fænomenet ikke kan påkalde sig den offentlige kunstpolitikks interesse. Eller at det ikke kan betragtes som kunst.

Kunstbegrebet er der ikke enighed om. Er det værket, der i sig selv afgør, at det er kunst? Er det skaberen eller beskueren? Er det mødet mellem værk og beskuer? Eller er det kunstinstitutionen?

Kunstpolitikken bliver nødt til at tage stilling og bliver nødt til at markere skel, eller man kunne sige: Kunstpolitikken må være i stand til at grave grøfter.

Samtidig er det en kunstpolitisk udfordring i det moderne Danmark at være brobygger. At kunne bygge bro mellem stat og kommuner, at kunne bygge bro mellem forskellige kunstarter, at kunne bygge bro mellem borgere med forskellig baggrund og at kunne bygge bro mellem kunsten i alle dens former og andre sektorer i samfundet, hvor det er relevant, og hvor det ikke deformerer kunsten til reklamehyl eller avis-ledere.

Det betyder, at de institutioner, der er sat til at varetage kunstpolitikken, har mange opgaver samtidig. Og det gælder både, hvad angår fremstilling, formidling og reception af kunst. Kravet er at kunne spille på mange tangenter på én gang eller altså at være en kunstpolitisk blæksprutte.

Spændvidder stiller krav om blæksprutter.