

Kvalitetsbegrepets premisser -
*i lys av én stortingsmelding og praksis i
kultursektoren*

Hilde Næss



Masteroppgave i estetiske studier, teatervitenskap
Institutt for kulturstudier og orientalske språk
Det humanistiske fakultet

UNIVERSITETET I OSLO

Våren 2011

Sammendrag

Hva innebærer stortingsmeldingens kvalitetsbegrep? Hvilke premisser ligger til grunn i den norske kulturpolitikens kvalitetskrav? I denne oppgaven analyserer jeg kvalitetsbegrepets innhold i stortingsmelding nr. 48 ”Kulturpolitikk fram mot 2014”, kapittel 2.4.3 ”Kvalitet”. Analysen la for dagen et betydelig mottakerorientert perspektiv på hva som anses å være kunstnerisk kvalitet, og dessuten et sterkt fokus på to bestemte kunstnertyper, den romantiske og den politiske. Oppgaven er både en begrepsanalyse og en undersøkelse av hva slags type debatt som foregår på deler av kulturfeltet hva kvalitet og kulturpolitiske tiltak angår. Jeg undersøker også kvalitetskravet, og hvordan dette kravet håndteres, av både kulturpolitiske aktører, og aktører på kunstfeltet. Diskusjoner som oppstår i kjølvannet av hvordan støtteordninger håndteres av bevilgningsmyndigheter legger for dagen en kritikk mot håndhevelsen av kvalitetskravet, da det i noen tilfeller oppstår konsekvenser som strider i mot de andre kulturpolitiske målene – mangfold og nyskapning.

Forord

Å fordype seg på et felt i det store kulturpolitiske landskapet kan være overveldende. Særlig når jeg tar for meg et så sentralt begrep i den norske kulturpolitikken som *kvalitet*. Det er virkelig *ingenting* i den kulturpolitiske debatten de siste to årene som for meg har fremstått som irrelevant for oppgaven. Når man berører ett av de tre eksplisitt uttalte kravene bevilgningsmyndighetene har stilt de siste 80 åra, så har man gjerne et avgrensingsproblem. Det gikk til slutt.

I løpet av de siste fire semestrene har jeg hatt gleden av å være omringet av mange dyktige og inspirerende mennesker. Disse skal ha en spesiell takk:

Veileder Anita Hammer for gode, konstruktive og hyggelige samtaler.

Per, min *meget* tålmodige mann.

Wilhelm Aaser, for språkvask og kaffe.

Fredrik Eugen Christiansen for hjelp med estetisk teori.

Andreas Møller for hjelp med lovdata.

Innholdsfortegnelse

1	Innledning.....	1
1.1	Om å lese en stortingsmelding.....	2
1.2	Kvalitetsbegrepet som et verdiladet begrep.....	3
1.3	Valg av analysetekst og problemstilling.....	3
1.4	Metodiske valg	4
1.4.1	Forståelsens sirkelstruktur.....	5
1.4.2	Fordom	6
2	Om kvalitetsbegrepet og hvorfor det bør avklares	8
2.1	Å definere kunstbegrepet – en historisk oversikt	10
2.1.1	Aristoteles’ <i>mimesis</i> – imitasjonsteoriens definisjon av kunstbegrepet	10
2.1.2	Representasjonsteoriens definisjon av kunstbegrepet	11
2.1.3	Ekspresjonismens definisjon av kunstbegrepet.....	12
2.1.4	Formalismen definisjon av kunstbegrepet.....	12
2.1.5	Estetisk erfaring og dens definisjon av kunstbegrepet	13
2.1.6	<i>Kunst</i> som et åpent begrep	13
2.1.7	Morris Weitz’ anvendelse av Ludwig Wittgenstein.....	14
2.2	Smak.....	15
2.2.1	David Hume – den ideelle kritiker og smaksbegrepets åpenhet	15
2.3	Kvalitetsbegrepets sammensatte problem	17
2.4	Nødvendigheten av en begrepsavklaring.....	18
2.4.1	Er stripping teater?	19
2.5	Oppsummerende kommentarer.....	22
3	Stortingsmeldingen og kvalitetsbegrepets innhold	24
3.1	De fem kvalitetstypene	25
3.2	Stortingsmeldingens begrepsavklaring.....	27
3.2.1	Diskusjon av første avsnitt – det objektive og instrumentelle	27
3.2.2	Diskusjon av andre avsnitt – smakens problem, nytteverdien og den estetiske opplevelsen.....	28
3.2.3	Diskusjon av tredje avsnitt – det sublime.....	34
3.2.4	Diskusjon av fjerde og femte avsnitt – politisk kunst	36
3.2.5	Diskusjon av sjette avsnitt.....	38

3.3	Oppsummering og avsluttende bemerkninger	38
3.3.1	Det mottakerorienterte.....	39
3.3.2	Den romantiske kunstneren	40
3.3.3	Den politiske kunstneren	41
3.3.4	Det begrensede kvalitetsbegrepet	41
4	Det paradoksale kvalitetskravet	43
4.1	Kravet om kvalitet – ikke noe nytt	43
4.1.1	Legitimeringen av kvalitetskravet.....	44
4.2	Kvalitetsparadokset	45
4.2.1	Den økte etterspørselen etter kvalitetsvurderinger.....	46
4.2.2	Ekspansjonstendensen i kunstfeltet.....	47
4.2.3	Flere aktører i evalueringsmarkedet.....	48
4.2.4	Kommentarer til Bjørkås' artikkel	48
4.3	Innkjøpsordningene for litteratur.....	50
4.3.1	Innkjøpsordningenes historikk og praksis.....	51
4.3.2	Kritikk av innkjøpsordningene.....	52
4.3.3	Kommentarer til kritikken av innkjøpsordningene	54
4.4	Oppsummering	55
5	Tolkninger av kvalitetsbegrepet og ulike måter å håndtere kvalitetskravet.....	58
5.1	Oppsummering av kapittel to, tre og fire.....	58
5.2	Ulike perspektiver på kvalitetsbegrepet	61
5.2.1	Statsråden uttaler seg.....	61
5.2.2	Kulturrådet og deres syn på kvalitet i kunsten	62
5.2.3	Kvalitet i Den kulturelle skolesekken	63
5.2.4	Bevissthetskravet, diskusjonen og ideen om objektivitet.....	64
5.3	To nivå i det kulturelle systemet.....	67
5.4	Oppsummerende kommentarer.....	68
5.4.1	Problemet	68
5.5	Kritikken.....	69
5.6	Nye innspill.....	70
5.6.1	Den pragmatiske kvalitetstypen	70
5.7	Dialogen.....	71
5.8	En annen tilnærming.....	72

Litteraturliste 73

1 Innledning

Alle ønsker seg *kvalitet*. Begrepet er udelte positivt ladet, og er noe vi gjerne vil ha mer av. Den danske kulturteoretikeren Henrik Kaare Nielsen beskriver kvalitet som et ganske ukontroversielt begrep, eller rettere sagt – ”der er tale om et ikke-begreb, et fetichert plusord, som påberoper sig en apriorisk autoritet og dermed den legitime ret til at privilegere noget fremfor andet” (Nielsen, 2000: 35). Dette, presiserer han, er på et helt allment nivå. Så snart vi skal definere hvilke kriterier som legges til grunn for hva kvalitetsbegrepet innebærer, opphører enigheten, og debatten bærer preg av en rekke særinteresser. Ved siden av kulturdebattens prinsipielle og innholdsmessige faktorer, er der også et element av makt- og fordelingskamp, fortsetter Nielsen. Kvalitetsbegrepet utgjør en blanding av autoritet uavhengig av erfaringen, og innholdsmessig ubestemthet, noe han omtaler som ”et slagkraftigt våben i denne kamp” (Nielsen, 2000: 35).

Sammen med *mangfold* og *nyskapning*, er *kvalitet* et eksplisitt *krav* i den norske kulturpolitikken. I stortingsmelding nr. 48 ”Kulturpolitikk fram mot 2014” (2002-2003) presiseres det at *kulturens egenverdi* er basert på kvalitet, og at det er dette som legges til grunn for en langsiktig kulturpolitikk. Ansvaret for å fremme kvalitet i kunstlivet ligger både hos selvstendige kunstnere, frie grupper og de faste institusjonene. Det blir likevel understreket at det er de faste institusjonene som er hjørnesteinene i gjennomføringen av kulturpolitikken, da de utgjør permanente strukturer som er bygget opp over lang tid (St.meld. nr. 48: 6.1). Sosiolog og kulturforsker Sigrid Røyseng gjør i sin doktorgradsavhandling, ”Den gode, hellige og disiplinerte kunsten”, rede for hvordan den statlige finansieringen av norsk scenekunst ble etablert. I 1936 startet tradisjonen for fast finansiering av norske scenekunstinstitusjoner, da det ble opprettet en statlig støtteordning for Nationaltheatret, Det norske teatret og Den nationale scene. Bakgrunnen for dette var at teatervirksomhet ble sett på som ”et selvinnlysende og ubestridelig gode som det følger en moralsk forpliktelse med” (Røyseng, 2006: 106). Røyseng peker også på at uten en slik støtte, er scenekunsten utrydningstruet. Det er dermed rimelig å påstå at kvalitetskravet er legitimt. Uten statlig støtte hadde scenekunstinstitusjonene hatt vanskeligere for å overleve.

1.1 Om å lese en stortingsmelding

Min opplevelse av å lese offentlige dokumenter, da særlig stortingsmeldinger, har alltid vært blandet. Jeg har til tider oppfattet tekstene som tunge, noen ganger kjedelige, og andre ganger har jeg måttet streve litt ekstra for å finne et konkret innhold. Jeg har aldri oppfattet en stortingsmelding som innholds \emptyset s, men å få tak i essensen av selve teksten kan ofte være utfordrende. Dette er riktignok ikke fordi språket er *vanskelig*, men det er noe glattpolert over det hele. Man kan få inntrykk av at ordene er komponert for ubevisst å passere kritiske øyne. Anders Johansen skrev artikkelen ”Skal stortingsmeldinger leses?” i det faglitterære tidsskriftet ”Prosa” etter at stortingsmelding nr. 35, ”Mål og mening. Ein heilskapleg norsk språkpolitikk”, kom ut i 2008. Først påpeker Johansen at språkføringen i teksten er fri for teknisk-byråkratisk sjargong og uten ekskluderende ekspertuttrykk. På denne måten, mener han, er teksten lettfattelig og velskrevet. Likevel beskriver han hele dokumentet som utmattende og uleselig. Jeg deler Johansens inntrykk. Han bemerker oppstykketheten, det diskontinuerlige ved teksten, som et dominerende trekk ved leseropplevelsen. Disse trekkene gjorde at jeg, i likhet med Johansen, fikk et heller stakkato inntrykk av teksten. Han hadde forsøkt å lese hele dokumentet på samme måte som man leser en bok, i håp om å spore et resonnement, en fortelling. I stedet, sier han, skulle han heller ha begynt på selve sammendraget, der hovedpunktene blir presentert på knappe tre sider (Joahnsen, 2008).

En stortingsmelding skal ikke lese, men sjekkes, påpeker Joahnsen. Et slikt dokument blir ikke skrevet for den store leseropplevelsens skyld, men for at man lett skal finne frem til vurderinger og forslag som angår nettopp dem. Strukturen i meldingen er av en slik karakter at man lett kan finne frem uten å måtte lese hele dokumentet, fortsetter han.

Innholdsfortegnelsen er omfattende og detaljert, slik at meldingen nærmest blir som et oppslagsverk. Det oppstykkede skriftbildet gir også en form for overblikk. Hvert kapittel er én avsluttende enhet, og noen ganger gjelder dette også for underkapitler helt ned til tredje og fjerde nivå. På denne måten virker det som om fremstillingen avbryter seg selv (Joahnsen, 2008).

Kapitlene starter gjerne med et generelt utsagn, som man lett kan nikke anerkjennende til, sier Johansen videre. Ingenting i teksten er galt, misvisende eller tvilsomt – tvert om, mener han: ”det er så innlysende at det er rent overflødig (...), med utsagn så elementære at de som regel er nesten tomme, enten som begrepsutlegninger (...) eller som allmenne utsagn om tingenes

natur” (Johansen, 2008). Johansen påpeker videre mangelen på konklusjoner i hvert kapittel, og viser samtidig til bruken av verdiladde begreper, som for eksempel *mangfold*, *allsidig tilbud* og *god litteratur*. Disse begrepene blir brukt til å avrunde hvert kapittel, uten at dette medfører noe bestemt (Johansen, 2008).

1.2 Kvalitetsbegrepet som et verdiladet begrep

Bruken av verdiladde begreper som Johansen henviser til, er noe jeg oppfatter som et retorisk grep. Røyseng omtaler stortingsmeldinger og andre offentlige dokumenter som et konsensusprodukt med ”glatt overflate og finslipte kanter” og ”som presenterer sertifiserte virkelighetsforståelser” (Røyseng, 2006: 91). *Kvalitet* er et slik verdiladd begrep. Vi nikker anerkjennende, som Johansen sa, når vi leser den finslipte teksten. Det er ingen som protesterer på kvalitetskravet. Så hva er det som gjør kvalitetskravet så problematisk? Nielsen trekker frem kvalitetsbegrepets aprioriske autoritet, dets betydning uavhengig av erfaringen. Det er altså ingen tvil angående begrepets *verdi*. Det er når man begynner å diskutere *hva slags* verdier begrepet består av, problemene oppstår. Det er når man ikke lenger behandler begrepet *uavhengig* av erfaringen, men derimot *tar i bruk* erfaringen, og tillegger begrepet bestemte egenskaper, at det oppstår verdikonflikter. Kvalitetsbegrepet i stortingsmelding nr. 48 signaliserer bestemte verdier, og dermed blir kvalitetskravet også et *verdikrav*.

1.3 Valg av analysetekst og problemstilling

Jeg har valgt å analysere bruken av kvalitetsbegrepet i stortingsmelding nr. 48 ”Kulturpolitikk fra mot 2014”, kapittel 2.4.3 ”Kvalitet”, et underkapittel i 2.4 ”Nærare om nokre sentrale omgrep”. Jeg fornemmer at det foreligger bestemte føringer på innholdet av kvalitetsbegrepet, på tross av at stortingsmeldingen ytrer at motivasjonen bak deres beskrivelse av begrepet ”ikkje [er] for å gje klare definisjonar, men snarare for å streka under det komplekse og mangetydige” (St.meld.nr. 48: 2.4). Jeg stiller to spørsmål i denne forbindelse:

Hva innebærer stortingsmeldingens kvalitetsbegrep?

Hvilke premisser ligger til grunn i den norske kulturpolitikkenes kvalitetskrav?

Jeg velger å fokusere på scenekunstheltet som mitt primære utgangspunkt, men vil også henvise til litteraturfeltet for å få et bredere estetisk perspektiv. Før jeg analyserer

kvalitetsbegrepet i stortingsmeldingen, skal jeg identifisere problematikken ved begrepet *kvalitet i en kunstnerisk kontekst*. I den kunstneriske konteksten dukker det opp problemstillinger knyttet til *kunst-* og *smaksbegrepet*, og jeg skal gjøre rede for disse begrepene for å vise hvor komplekst kvalitetsbegrepet i denne sammenheng er. Deretter skal jeg foreta selve analysen av tekstutdraget fra stortingsmeldingen, og se på hva slags premisser som legges til grunn for bruken av kvalitetsbegrepet. Hva kvalitetsbegrepet i denne konteksten innebærer får følger i praksis idét det stilles et *krav om kvalitet*. Jeg skal til slutt undersøke og diskutere enkelte konsekvenser av kvalitetskravet.

1.4 Metodiske valg

For å analysere hvordan et begrep er brukt i en tekst, er det viktig å undersøke hva begrepet består av. Kapittel 2 i denne oppgaven er derfor en begrepsavklaring, en analyse av hva begrepet *kvalitet* i en kunstnerisk kontekst innebærer. Jeg innser her at jeg står ovenfor et paradoks. Tanken bak oppgavens problemstilling startet med min oppfatning om at *kvalitet* ikke kan defineres. Til det er smaksproblematikken, etter min mening, for sterk. Man kan riktignok gjøre kvalitetsdommer på vegne av seg selv, men da kaller jeg det en smaksdom. *God kvalitet* er et anerkjennende stempel, noe man kan skryte litt av, nesten gjøre det allmenngyldig. For har noen satt en kvalitetsstempel et sted, er vi tilbøyelige til å gå med på det. Enten det er snakk om et nøkkelhullsmerke på en klase tomater, eller en strålende bokanmeldelse, er det noe vi følger opp med velvillig nysgjerrighet. Man finner begrepet overalt, blant filmomtaler, litteraturanmeldelser og annen kunstkritikk. Kvalitetsbegrepet er ofte å spore bak andre formuleringer, som for eksempel *spennende* film, *underholdende* bok, *fengende* teaterstykke. Disse betegnelseene kan noen ganger være et tegn på at kritikeren anser verket for å være av høy kvalitet, andre ganger er *spennende*, *underholdende* og *fengende* bare et av mange kvalitetskriterier som skal oppfylles. Og dermed demrer det. Kvalitetsbegrepet er bevegelig. Det endrer seg avhengig av hva man bruker det til. Morris Weitz stilte ikke spørsmålet *hva er kunst?*, han spurte *Hva slags begrep er kunst*, og *Hva skal man skal bruke det til?* (Weitz, 2004: 14). Man må klargjøre den faktiske anvendelsen av et begrep, og beskrive hvilke omstendigheter begrepet blir anvendt. Dermed stiller vi spørsmålene om hva slags begrep kvalitet er, og hva skal vi bruke det til? Hva består kvalitetsbegrepet av?

Hans-Georg Gadamer gjør rede for hermeneutikken i ”Sannhet og metode”. Professor i idéhistorie, Thomas Krogh, peker på at Gadamer ikke beskriver hermeneutikk som en *metode*,

men som en framgangsmåte for å forstå (Krogh, 2009: 43). Jeg velger likevel å kalle det et *metodisk valg*, når jeg tar utgangspunkt i Gadamer's beskrivelser av hermeneutikken.

1.4.1 Forståelsens sirkelstruktur

Når kan vi være sikre på at vi forstår riktig? Hvordan skal jeg svare på hva kvalitetsbegrepet består av, hvordan kan jeg vite om jeg er på rett vei mot forståelse? Gadamer henviser til Martin Heidegger, og hans beskrivelse av den hermeneutiske sirkel. Heidegger tar utgangspunkt i "den menneskelige eksistensens (derværens) tidslighet" (Gadamer, 2010: 238) når han utleder forståelsens sirkelstruktur:

Sirkelen må ikke trekkes ned til et *vitiosum*, selv om det bare er et tolerert *vitiosum*. Sirkelen skjuler en positiv mulighet til en opprinnelig erkjennelse, men denne muligheten blir riktignok bare grepet på en ekte måte når utlegningen har forstått at dens første, vedvarende og siste oppgave er å ikke la innfall og folkelige begreper på forhånd bestemme den forutgående besittelsen, det forutgående synet og det forutgående grepet, men å sikre det vitenskapelige temaet gjennom å utarbeide forstrukturen ut fra sakene selv (Gadamer, 2010: 239).

I følge Gadamer er det ingen enestående beslutning å "la seg bestemme av saken", men noe fortolkeren av teksten gjør kontinuerlig, derav hans "første, vedvarende og siste oppgave" (Gadamer, 2010: 239). Gadamer peker på viktigheten av hele tiden å ha et stødig blikk mot saken, tross alle villfarelser som potensielt sett kan få fortolkeren vekk fra den. Deretter sier han "Den som vil forstå en tekst, fullbyrder alltid et utkast. (...). Å forstå det som står i teksten innebærer å utarbeide et slikt første utkast, som riktignok alltid blir revidert i lys av hva man finner ut når man trenger lenger inn i meningen" (Gadamer, 2010: 239). Dette er prosessen Heidegger beskriver, fortsetter Gadamer, dette er forståelsens vedvarende oppgave.

For å forstå bruken av kvalitetsbegrepet, må jeg "la meg lede av saken". Kvalitetsbegrepet i en kunstnerisk kontekst kan sies å være arvtager av omfattende problemstillinger fra begrepene *kunst* og *smak*. Derfor ser jeg det som nødvendig å undersøke kunst- og smaksbegrepet utførlig før jeg går videre med behandlingen av kvalitetsbegrepet. Jeg nevnte ovenfor at jeg mente kvalitetsbegrepet ikke kan defineres, meg jeg må like fullt vite hva begrepet inneholder før jeg analyserer bruken av det i stortingsmelding nr. 48. Begrepsanalysen blir dermed et ledd på veien mot fortolkningen av bruken av kvalitetsbegrepet. I kapittel to går jeg derfor inn i deler av historien til kunstbegrepet og gjør deretter rede for noe av problematikken innenfor det estetiske området som omhandler *smak*.

Det gjør meg så i stand til å svare på noen nye spørsmål – er det *nødvendig* å avklare kvalitetsbegrepet, og *hvorfor*?

1.4.2 Fordom

Jeg startet skriveprosessen med noen bestemte oppfatninger, eller *fordommer*. Gadamer beskriver *fordommer* først i et begrepshistorisk lys, hvor han peker på den negative klangen begrepet fikk i opplysningstiden, og som vi i dag er fortrolige med. Han beskriver opplysningens kritikk av fordommer som sådan, og henviser til den moderne vitenskapens tilslutning til den kartesianske tvilens prinsipp om å ikke godta noe som sikkert hvis det er mulig å tvile på det (Gadamer, 2010: 243). I utgangspunktet betyr *fordom* ”en dom som blir felt før den er endelig testet mot alle saklige relevante momenter” (Gadamer, 2010: 242). En fordom er altså ingen falsk dom. Gadamer sier at ”det er begrunnelsen og den metodiske sikringen som gir dommen dens opphøyde stilling” (Gadamer, 2010: 243). Fordommer er forståelsens betingelse, og disse fordommene er legitime.

At det var *nødvendig* å avklare kvalitetsbegrepet, var en *fordom* jeg satt med før jeg startet å skrive. I oppgavens kontekst er spørsmålet om nødvendigheten sterkt knyttet opp til problemstillingens relevans. Kanskje oppgaven ikke hadde hatt livets rett om man ikke i det minste kunne svare bekreftende på, joda, det er nødvendig å avklare hva kunstneriske kvalitet er. Men *hvorfor*? Her vil også svaret være avhengig av kontekst, i dette tilfellet er det snakk om en kulturpolitisk kontekst. Kvalitetsbegrepet blir her brukt i sammenheng med en politisk vilje, vilje til å sette bestemte saker ut i praksis. *Kvalitet* er i kulturpolitikken et *krav* som stilles kunsteriske utøvere og institusjoner som mottar støtte fra staten. *Derfor* må kvalitetsbegrepet avklares.

Det finnes altså legitime fordommer, i følge Gadamer. Fordommer er til og med forståelsens betingelse (Gadamer, 2010: 248). Hvordan skulle jeg være i stand til å formulere en problemstilling uten fordommer? Det ligger for øvrig noen utfordringer blant det å analysere en tekst, slik jeg skal gjøre i kapittel 3. Gadamer sier ”det trengs særlige kritiske anstregelser for å frigjøre seg fra den fordommen som privilegerer det skrevne” (Gadamer, 2010: 244). Jeg kan si det på en annen måte – det trengs en aha-opplevelse. For min del kom den da jeg leste Sigrd Røysengs avhandling, og hennes karakteristikk av offentlige dokumenter. Hun påpekte at ”den symbolske makten fungerer best, når den er minst oppsiktsvekkende” (Røyseng, 2006: 92). Dette måtte jeg bli påmint for å være i stand til å *se* teksten, hva som stod i

stortingsmeldingen, hva jeg egentlig leste. Deretter var feltet åpent for å gå dypere ned i materien, for deretter å gjøre ytterligere oppdagelser.

Makt er et underliggende tema hele veien. ”Autoritet”, sier Gadamer, ”er skyld i at man overhodet ikke bruker sin fornuft” (Gadamer, 2010: 248). Selv om jeg ikke problematiserer maktelementet *direkte*, kan oppgaven ses på som en kritikk av en begrepsbruk i en tekst med stor autoritet.

2 Om kvalitetsbegrepet og hvorfor det bør avklares

I dette kapitlet skal jeg, så godt det lar seg gjøre, utarbeide en begrepsavklaring for å vise hvor sammensatt kvalitetsbegrepet i en kunstnerisk kontekst er. Jeg anser begrepet for å være bestående av opptil flere elementer, og jeg velger å gå nærmere inn på enkelte av disse bestanddelene. Jeg har identifisert to av disse som noen av de mest kjente problemområdene innenfor estetisk teori – *kunst* og *smak*. Jeg vil derfor bruke tid på disse begrepene, for å få en oversikt over deres kompleksitet, og dermed bedre belyse problematikken rundt kvalitetsbegrepet. Når det gjelder begrepsbetydning har de to nevnte begrepene sin historie, og sin egen problematikk, noe jeg her skal gjøre rede for. Både kunst og smak er begreper som krever en viss form for åpenhet, og jeg skal på bakgrunn av dette argumentere for kvalitetsbegrepets nødvendige åpenhet.

I første delen av dette kapitlet skal jeg ta for meg kunstbegrepet, og velger å lage en historisk oversikt over et utvalg av de mest markante kunsttradisjonene. Hver tradisjon har sine kriterier for bedømmelse av kunst, og jeg skal kort beskrive hvordan kunstbegrepet har blitt beskrevet i de tradisjonene jeg velger å presentere. Deretter skal jeg komme inn på hvorfor det er vanskelig, om ikke umulig, å definere kunstbegrepet i dag.

I den historiske oversikten skal jeg vise hvordan kunsttradisjonene endres gjennom historien, og at kunstbegrepet fra og med antikken og frem til det postmoderne kan beskrives tilnærmet deskriptivt. Selve fremgangsmåten er inspirert av professor i estetikk, Moris Weitz, slik han gjør det i artikkelen ”The Role of Theory in Aesthetics”, som også er en av hovedkildene jeg bruker i dette kapitlet. Jeg har valgt å benytte meg av Sam Ledsaaks oversettelse av ”Poetikken”, professor i russisk litteratur, Jostein Børtnes’ essay ”Om å lese Poetikken”, og professore i filosofi ved universitetet i Illinois, Noël Carroll og hans verk ”Philosophy of Art” for å redegjøre for de mest fremtredende kunsttradisjonene. For de mindre nyansene henvender jeg meg til professor ved Universitetet i Oxford, Stephen Davies og hans artikkel ”Definitions of Art”, samt professor i filosofi ved Universitetet i Illionis, Larry Shiner og hans verk ”The invention of Art. A Cultural History”. Fra og med fremveksten av den postmoderne tradisjonen skal jeg vise hvorfor det ikke lenger er mulig, eller i det beste fall er vanskelig, å komme opp med bestemte kriterier for hvordan kunstbegrepet skal avgrenses. Deretter skal

jeg bruke Weitz' artikkel for å redegjøre for en mulig måte å håndtere denne problemstillingen på.

Andre del av kapitlet skal omhandle 'smak', og her skal jeg kort presentere David Hume og hans "Of the Standard of Taste". Fokuset vil være på hans beskrivelse av kritikeren og de egenskapene Hume mener man skal ha om man vil bedømme kunst på en redelig måte. Jeg skal også drøfte Humes smaksbegrep i lys av professor ved Universitetet i Buffalo, Carolyn Korsmeyers tekst "Taste" og professor ved Columbiauniversitetet i New York, Lydia Goehrs sammendrag av en forelesning "From criticism to critique".

Tredje del av dette kapitlet er en diskusjon med utgangspunkt i spørsmålet om *hvorfor* vi i det hele tatt skal etterstrebe å definere *kunst* og *kunstnerisk kvalitet*. Det er ikke alltid like relevant hva slags innhold man legger i et begrep. Det finnes mange oppfatninger av hva *kunst* er, noe som er rimelig i en dagligdags sammenheng, da vi er i vår fulle rett til å felle de smaksdommer vi måtte ønske. Likevel er det er minst to grunner til at en avklaring er nødvendig. Den ene grunnen er at vi ofte kommer opp i situasjoner hvor det er vanskelig å *gjenkjenne* kunstverket eller kunsthendelsen *som kunst*. Eksempelvis kan samtidskunst være utfordrende å identifisere. Ikke bare dens kunsteriske verdi, men det kan ofte være vanskelig å oppfatte at man faktisk er vitne til et kunstverk overhodet. Dette gjelder spesielt der hvor verket er tatt ut av sin vante, tradisjonelle kontekst, og plassert utenfor galleriet eller scenen. En slik situasjon kan for eksempel være en performance-forestilling på gata. Det kan i noen tilfeller være tvil om det man ser er en forestilling, eller om man bare er vitne til et eller flere mennesker med sosialt avvikende adferd. Denne tvilen kan noen ganger være ubehagelig.

Den andre grunnen til nødvendigheten av en avklaring, er i situasjoner hvor viktigheten av at *innholdet* i kunstbegrepet spesifiseres. Om det ikke defineres, er det viktig at det avgrenses. Blant annet er det spesielt viktig i tilfeller hvor kunstverket skal gjennom en administrativ saksbehandling, som for eksempel ved tildeling av midler. Det krever tydelige retningslinjer, og når det da dreier seg om kunstverk, kan dette være meget utfordrende. Slike avgjørelser kan også få store økonomiske konsekvenser. Jeg skal senere i oppgaven ta for meg et eksempel på en slik situasjon, og diskutere betydningen av en avgrensing av kunstbegrepet, og hvilke kvalitetskriterier som legges til grunn. Jeg skal gjøre rede for en bestemt rettsak, der det ble diskutert hvorvidt strippeshow, i likhet med scenekunst, skulle unntas merverdiavgiftsloven.

2.1 Å definere kunstbegrepet – en historisk oversikt

Stephen Davies påpeker innledningsvis i sin artikkel at det er mange måter å definere et begrep på, blant annet henviser til eksempler, liste opp alle egenskapene begrepet har, eller å fastslå hvordan begrepet skal brukes. En *deskriptiv definisjon* er ofte brukt som et analytisk verktøy. En deskriptiv definisjon av noe, la oss si X, vil identifisere og/eller beskrive en rekke egenskaper som X, og bare X har (Davies, 2005: 227). Jeg skal i denne delen av kapittelet lage en kortfattet, historisk oversikt over kunstbegrepet og dets innhold, med fokus på de mest markante tradisjonene. Det er i dag bred enighet om at *kunst* ikke kan defineres deskriptivt slik Davies beskriver det her, men jeg vil vise at vi i retrospektiv kan avgrense kunstbegrepet ganske markant avhengig av hvilken tradisjon det er snakk om. Carroll har i sine beskrivelser av de forskjellige tradisjoners kunstbegrep illustrert dette ved å følge en lignende modell slik Davies beskriver. Han har identifisert en rekke egenskaper som er betegnende for bestemte kunsttradisjoner, og kommet frem til en definisjon på bakgrunn av disse egenskapene. Denne modellen skal jeg her benytte meg av for å illustrere den markante overgangen til det postmoderne og problemene som da oppstår med å avgrense kunstbegrepet.

2.1.1 Aristoteles' *mimesis* – imitasjonsteoriens definisjon av kunstbegrepet

Et av de mest kjente skriftene fra antikken er Aristoteles' "Poetikken". I disse nedtegnelsene omtales det vi i dag oversetter til *kunst*, som *tekhne*. Jostein Børtnes peker på at det er lite *tekhne* har til felles med den moderne oppfatningen av hva kunst er, som blant annet et uttrykk for det subjektive, for hva den enkelte føler. Tvert i mot, sier han, representerer *tekhne* heller en evne man opparbeider seg på grunnlag av erfaringer – den som behersker *tekhne* har oppnådd innsikt i tingenes årsaker. Dette kunstbegrepet ligger på mange måter nær det moderne vitenskapsbegrepet: "Som *tekhne* defineres all kunst som en særegen menneskelig virksomhet, forbundet med menneskets tenkeevne" (Børtnes, 2004: 14). Likevel, fortsetter Børtnes, det som skiller kunstens *tekhne* fra andre former for menneskelig erkjennelse, er dens *mimetiske* karakter. Det er menneskenes intellektuelle evne til *etterligning*, eller *mimesis* på gresk, som kan sies å være den naturlige årsaken til kunsten, sier Børtnes (Børtnes, 2004: 14).

Aristoteles anvender tre variabler i sin definisjon av diktekunsten avhengig av *hva* som etterlignes, *hvordan* det gjøres, og med *hvilke midler*, fortsetter Børtnes (Børtnes, 2004: 14).

Innenfor disse variablene skiller han ut ytterligere tre elementer: hva som etterlignes – *karakterer, følelser og handlinger*, hvordan det etterlignes – *direkte eller refererende fremstilling, og fremstilling som handling*, hvilke midler som tas i bruk – *rytme, harmoni og ord*. Aristoteles kommer frem til en definisjon av de enkelte litteratursjangrene ved å stille disse tre elementene sammen i ulike kombinasjoner. Eksempelvis blir *tragedien* i Ledsaaks oversettelse av ”Poetikken” definert på følgende måte:

En tragedie er altså en efterligning av en alvorlig, i seg selv avsluttet handling av et visst omfang, i et forskjønnet språk, forskjønnet på forskjellig måte i efterligningens forskjellige deler, en efterligning av mennesker i direkte handling, ikke en fortellende efterligning, og gjennom frykt og medlidenhet fører den til den renselse som hører slike sinnstemninger til (Aristoteles, 2004: 31).

Et annet eksempel på en deskriptiv definisjon, er Aristoteles’ beskrivelse av *epoet*: ”Den episke diktning slutter seg til tragedien for så vidt som den i metrisk bunden form etterligner et edelt emne, men den atskiller seg fra tragedien deri at den benytter ett enkelt versemål og er fortellende” (Aristoteles, 2004: 30).

Carroll vil på bakgrunn av Aristoteles’ beskrivelse av *mimesis* slå fast følgende: ”x is an artwork only if it is an imitation” (Carroll, 1999: 21). Han påpeker at formuleringen ”only if” signaliserer at det er snakk om at imitasjon er *et nødvendig premiss* for kunstverkets status (Carroll, 1999: samme sted).

2.1.2 Representasjonsteoriens definisjon av kunstbegrepet

Carroll peker på at om man går imitasjonsteorien nærmere etter i sømmene, oppdager man raskt at det ikke er en fullgod teori å bruke på litteratur. Det er for øvrig lett å akseptere at Aristoteles så på dramaet som imitasjon, mener han, da det innebar skuespillere på en scene. Men ser man på litteratur som romaner og noveller, vil imitasjonsteorien bli noe søkt. Romaner består av ord, og ordene ser ikke ut som det de refererer til. For å hankses med denne utfordringen ser man bort fra imitasjon, til fordel for *representasjon*. Med representasjon mener Carroll her ”something that is intended to stand for something else and that is recognized by audiences as such” (Carroll: 1999: 25). Representasjonsteorien favner altså et bredere spekter, sier han, siden noe kan stå for noe annet uten å være identisk med det (Carroll, 1999: samme sted).

2.1.3 Ekspresjonismens definisjon av kunstbegrepet

I veldig vid forstand kan man si at imitasjonsteorier innen kunsten fokuserer på det ytre – hvordan objekter *fremtrer*, og hvordan mennesker *handler*, sier Carroll. Men på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800, begynte kunstnerne å bli mer innadrettet. Carroll forteller at de ble mindre opptatt av å fange det utseendemessige ved omgivelsene og hvordan samfunnet tilsynekommer, og ble mer interessert i deres egne personlige erfaringer. Når en kunstner beskrev et landskap, var det med et nytt innhold utover de fysiske egenskapene, som gjerne involverte kunstnerens følelser; ”the world is presented from an emotionally saturated point of view, where the emotional perspectives of the individual poet are more important than simply describing whatever gave rise to it” (Carroll, 1999: 60). På bakgrunn av dette mener Carroll at man kan fastslå at

x is a work of art if and only if x is (1) an intended (2) transmission to an audience (3) of the self-same (type-identical) (4) individualized (5) feeling state (emotion) (6) that the artist experienced (himself/herself) (7) and clarified (8) by means of lines, shapes, colors, sounds, actions and/or words (Carroll, 1999: 65).

Det kan være problematisk å bruke verdiladde begreper i en definisjon, men Carroll illustrerer her hvordan man bruker Davies’ modell, slik den er beskrevet ovenfor.

2.1.4 Formalismen definisjon av kunstbegrepet

I likhet med ekspresjonismen, sier Carroll, oppstod formalismen som en reaksjon på forskjellige varianter av representasjon innenfor kunstfeltet. Han sier videre at det som var mest avgjørende for fremveksten av formalismen, var den utviklingen innenfor maleri og skulptur som vi i dag kjenner som moderne kunst eller modernisme. Moderne kunstnere gikk vekk fra virkelighetsnære illustrasjoner, for i stedet å komponere malerier med abstrakt form og utradisjonell fargebruk. Carroll peker på at målet var ikke å fange det sansbare ytre i vår verden, men å gjøre bildet verdt å legge merke til på grunn av hvordan det var utformet (Carroll, 1999: 108). På bakgrunn av dette definerer Carroll kunstbegrepet slik: ”x is a work of art if and only if x is designed primarily in order to possess and to exhibit significant form” (Carroll, 1999: 115).

2.1.5 Estetisk erfaring og dens definisjon av kunstbegrepet

Estetikk er avledet fra det greske *aisthesis*, som ifølge Carroll betyr *sense perception*, sansepersepsjon eller *sensory cognition*, sanselig erkjennelse. Carroll sier at når filosofer snakker om estetikk i denne sammenheng, er det ofte med fokus på mottakerens del av interaksjonen. Vanligvis er *estetikk* brukt som et adjektiv, for å beskrive forskjellige typer substantiv som tydelig refererer til publikums rolle. Noen eksempler, sier Carroll, er *estetisk erfaring*, *estetisk persepsjon* og *estetisk holdning*. Disse uttrykkene antyder at det er snakk om en åndelig tilstand som tilskueren gjennomgår som en respons på enten et kunstverk eller til naturen. Utover dette er det også snakk om *estetiske egenskaper* eller *estetiske kvaliteter*, og disse er *respons-avhengige egenskaper*, fortsetter han (Carroll, 1999: 157). Den estetiske definisjonen på kunst er, i følge Carroll: "x is an artwork if and only if (1) x is produced with the intention that it possess a certain capacity, namely (2) the capacity of affording aesthetic experience" (Carroll, 1999: 162).

2.1.6 Kunst som et åpent begrep

"Today you can call virtually anything "art" and get away with it" (Shiner, 2001: 3). Å oppsummere hva kunstbegrepet innebærer i dag er en vanskelig oppgave. Shiner hevder at en av årsakene er kunstverdenens idé om å inkorporere livet og hverdagen i kunsten. Slike handlinger har hatt både heldige og uheldige utfall. Eksempler på dette kan være alt fra sengetepper i et kunstmuseum, smusslitteratur i litteraturundervisning, gatemusikk i konserthus, og til å gjennomgå plastisk kirurgi på tv. Dette, sier Shiner, har ført til dystre påstander om kunstens, litteraturens og den klassiske musikkens død. Andre igjen, fortsetter han, enes om at det moderne kunstsysteet er dødt, men i postmodernismens ånd blir tilføyelsene nevnt ovenfor heller sett på som en del av en frigjøring (Shiner, 2001: 3).

Nettopp denne frigjøringen mener jeg har bidratt til å transformere selve kunstbegrepet til en slags samlebetegnelse. Dette gjøre kunstbegrepet udefinerbart. Forsøkene på å definere *kunst* mislykkes, i følge Davies, av to årsaker – enten blir det listet opp egenskaper ikke alle kunstverk innehar, eller det blir listet opp egenskaper som ikke bare gjelder for kunstverk (Davies, 2005: 228).

Morris Weitz erkjenner også dette, men ønsker å gå ut over denne problemstillingen ved å komme med en ytterligere innvending. Han vil frem til at

aesthetic theory is a logically vain attempt to define what cannot be defined, to state the necessary and sufficient properties of that which has no necessary and sufficient properties, to conceive the concept of art as closed when its very use reveals and demands its openness (Weitz, 2004: 14).

Weitz presiserer her at bruken av kunstbegrepet *krever* en åpenhet, og at forsøkene på å avklare absolutte og tilstrekkelige egenskaper ved kunstbegrepet ikke er mulig.

2.1.7 Morris Weitz' anvendelse av Ludwig Wittgenstein

Inspirert av Ludwig Wittgenstein og hans verk "Philosophical Investigations" mener Weitz vi ikke bør stille spørsmålet "hva er kunst?", da en slik formulering vil føre til den gale oppfatningen av at begrepet innehar spesifikke, gjenkjennelige egenskaper. Han ønsker heller å stille spørsmålene *Hva slags begrep er kunst?* og *Hva bruker vi begrepet kunst til?* Weitz sier videre at en av våre utfordringer innenfor estetikken er å klargjøre den faktiske anvendelsen av kunstbegrepet, i tillegg til en beskrivelse av hvilke omstendigheter begrepet blir anvendt. I følge Weitz har Wittgenstein, med sin måte å konstruere definisjoner av filosofiske begreper, utrustet den kontemporære estetikken med et nytt utgangspunkt for fremtidig utvikling (Weitz, 2004: 14).

I forordet omtaler Wittgenstein sitt verk, "Philosophical Investigations", som "the precipitate of philosophical investigations which have occupied me for the last sixteen years. They concern many subjects: the concept of meaning, of understanding, of a proposition and sentence, of logic (...) and other things" (Wittgenstein, 2009: 3). Wittgensteins undersøkelser av begreper mening og vår forståelse av dem, viser at det ofte er vanskelig å komme opp med én konkret betydning for et bestemt begrep:

Instead of pointing out something common to all that we call language, I'm saying that these phenomena have no one thing in common in virtue of which we use the same word for all – but there are many different kinds of *affinity* between them (Wittgenstein, 2009: 35).

Wittgenstein ber oss tenke over begrepet *spill* og alle de aktivitetene vi bruker dette begrepet på. Da inkluderer vi gjerne brettspill, kortspill, ballspill og andre idretter. Det er ikke riktig å ta utgangspunkt i at alle disse spillvariantene *må* ha noe til felles fordi de kalles spill, presiserer han, men ser man på de forskjellige typene oppdager man at de har *likheter* eller *fellestrekk* (Wittgenstein, 2009: 36).

Denne tankegangen har Weitz tatt utgangspunkt i og overført til kunstbegrepet. Han peker på at hvis vi ser på *hva* vi faktisk kaller *kunst*, oppdager vi at det er umulig å finne én egenskap

som er felles for alt dette. Vi kan derimot finne en rekke likhetstrekk. Å vite hva kunst er, fortsetter Weitz, er å kunne være i stand til å gjenkjenne, beskrive og forklare disse tingene vi kaller *kunst* i lys av disse fellestrekkene (Weitz, 2004: 15).

Det disse begrepene, *spill* og *kunst*, har til felles, sier Weitz, er deres åpne struktur: "A concept is open if its conditions of application are emendable and corrigible" (Weitz, 2004: 15). På bakgrunn av dette presenterer Weitz *kunst som et åpent begrep*:

'Art' itself, is an open concept. New conditions (cases) have constantly arisen and will undoubtedly constantly arise; new art forms, new movements will emerge, which will demand decisions on the part of those interested, usually professional critics, as to whether the concept should be extended or not. (...) With 'art' its condition of application can never be exhaustively enumerated since new cases can always be envisaged or created by artists, or even nature, which would call for a decision on someone's part to extend or to close the old or to invent a new concept (Weitz, 2004: 15-16).

Med dette vil all kunstpraksis alltid være åpen for endringer. Noël Carroll fremhever følgende detalj: Weitz sier ikke at enhver fremtidig forsøk på definisjon *mest sannsynlig* kommer til å feile, men at den *må* feile, av *nødvendighet* – "any attempt to define art must fail *necessarily*, as a point of logic" (Carroll, 1999: 211).

2.2 Smak

Kunstfeltet er et område hvor kvalitetsvurderinger sjelden eller aldri vil være rene objektive dommer. I en kvalitetsvurdering er smaksproblematikken uunngåelig, for selv om det i mange situasjoner ligger klare premisser til grunn for kvalitetsdommer, vil de personlige preferansene alltid spille inn i større eller mindre grad. I en profesjonell vurdering kan to personer være enige i at et verk er av god kvalitet, men de vil kanskje vektlegge forskjellige elementer i vurderingen, og dermed komme frem til to ulike konklusjoner. Eksempelvis vil utfallet av en håndverksmessig vurdering og en formal vurdering i mange tilfeller falle nokså ulikt ut.

2.2.1 David Hume – den ideelle kritiker og smaksbegrepets åpenhet

I "Of the Standard of Taste" skiller David Hume mellom fornemmelse og domfellelse. Fornemmelser viser ikke til noe utenfor seg selv, dermed er de alltid virkelige. En domfellelse derimot, eller forstandens bestemmelse som Hume også beskriver den, er ikke alltid rett. Den viser til noe utenfor seg selv, til virkelige kjensgjerninger.

Blant de tusen ulike meninger forskjellige mennesker kan holde seg med om ett og samme emne, er det én og bare én som er rett og sann; vanskeligheten består bare i å finne og bekrefte den. Tusen forskjellige fornemmelser vekket av samme objekt er derimot alle riktige: for ingen av fornemmelsene representerer det som virkelig finnes i objektet (Hume, 2008 [1757]: 19).

Med dette slår Hume fast at det er nytteløst å diskutere smak. Samtidig mener han at blant alle smakens variasjoner viser det seg at det finnes visse allmenne prinsipper for ”ros og daddel” (Hume, 2008 [1757]: 21). Enkelte objekter er innrettet slik at det skal gi opphav til en form for behag, likevel påpeker Hume at ikke alle individer er i stand til å gjenkjenne eller oppleve behaget likt. En av årsakene er mangelen på den *forfinelsen* i imaginasjonen eller forestillingsevnen som er nødvendig for at man skal bli mottakelig for disse finere følelsene.

Det er her viktig å legge merke til at selv om Hume kaller essayet sitt *Of the Standard of Taste*, har han ikke definert selve smakens standard. I artikkelen ”Taste” påpeker Carolyn Korsmeyer at ”Hume recognized that the diversity of objects that reward aesthetic attention is too heterogenous to be reducible to a formula” (Korsmeyer, 2005: 271). Det Hume velger å undersøke, er hvilke *egenskaper* en tilskuer eller kritiker skal inneha. Som nevnt ovenfor er forfinelsen i forestillingsevnen nødvendig i denne sammenheng, en egenskap Hume anser som uunnværlig for å være i stand til å identifisere kunsten som god eller dårlig.

Så hvilke egenskaper betegner denne forfinelsen, hvilket menneske kan sies å være den som kan gjenkjenne smakens standard? Hume oppsummerer kriteriene for den ideelle kritikeren slik:

En god forstand forent med forfinet følelse som er forbedret gjennom øvelse og perfektionert gjennom sammenlikning, og frigjort fra enhver fordomsfullhet, er det eneste som kan gjøre en kritiker berettiget til denne verdifulle karakteristikken, og deres felles bedømmelse er, uansett hvor man finner den, den rette standarden for smak og skjønnhet (Hume, 2008 [1757]: 27).

Om man oppfyller disse kriteriene skal man i teorien, ifølge Hume, være i stand til å identifisere god eller dårlig kunst. I sitt innlegg ”From Criticism to Critique” sier Lydia Goehr at Hume med hensikt avstår fra å fastsette en standard, og heller velger å sette visse vilkår for hvordan man skal nærme seg et verk som kritiker. Goehr sier videre at nettopp ved å unngå en definert standard, og heller å la *smak* være *et åpent begrep*, åpner Hume for at to kritikere kan komme frem til vidt forskjellige konklusjoner selv om de tar utgangspunkt i det samme verket (Goehr, 2008). For å illustrere dette poenget kommer Hume med et eksempel fra ”Don Quijote”. To vinkjennere ble satt til å bedømme vin fra samme fat. Den ene kunne kjenne en bismak av lær, den andre kunne tydelig skjelve smaken av jern. De ble gjort grundig til latter for denne vurderingen, men da vinfatet ble tømt, ble det oppdaget en nøkkel festet til en

lærrem på bunnen. Begge vinsmakerne hadde rett, men vektla forskjellige elementer i smaksdommer og kom frem til to forskjellige konklusjoner (Hume, 2008 [1757]: 22).

Det vil nok være litt freidig å påstå at Humes smaksbegrep er åpent i samme forstand som Weitz' kunstbegrep er det. Weitz baserer sine konklusjoner på det faktum at det i hans samtid var tilnærmet umulig å tilegne kunstbegrepet bestemte egenskaper felles for alle kunstverk. I tillegg til samtidsperspektivet ser han begrepet retrospektivt, og forholder seg dermed til alle endringene i begrepets innhold over tid. Hume, derimot, levde på en tid da det var klarere retningslinjer for hva som kunne kalles *kunst*. Jeg oppfatter det slik at hans betraktninger om *smak* baserer seg kun på hans samtids kunstoppfatning, og at hans smaksbegrep forholder seg til problemstillinger relatert til den tiden. Der Weitz tar konsekvensene av kunstbegrepets historiske utvikling, fokuserer Hume på smaksbegrepets tilstand der og da.

Jeg ønsker altså ikke å sidestille Hume og Weitz' behandling av deres respektive begreper, men jeg vil slutte meg til Goehrs tankegang om at Humes smaksbegrep er et *åpent* begrep. Både Korsmeyer og Goehr gjør oss oppmerksom på Humes fravær av en definisjon av smakens standard.

2.3 Kvalitetsbegrepets sammensatte problem

I utgangspunktet deler disse to begrepene, *kunst* og *smak*, problemstilling i den forstand at de ikke defineres uten en kontekst. De er også relatert til hverandre på den måten at smaken påvirker kunsten og omvendt. Hva slags smak man har vil også avgjøre hva slags verdi man tillegger kunsten. Jeg skal ikke gå nærmere inn på dette, men ville nevne det for å unngå det overflatiske inntrykket man kan få når man lager en slik kort oversikt.

Jeg nevnte innledningsvis at kvalitetsbegrepet innebærer elementer og problemstillinger fra de to områdene fra estetikken jeg nå har presentert – *kunst* og *smak*. Selv om kunstbegrepet tidligere i historien har vært noe enklere definerbart, er det ikke dermed sagt at det har vært lett å avgjøre *hva* som er god kunstnerisk *kvalitet*. Likevel kan man kanskje anse de forskjellige kunstdefinisjonene som *kvalitetskriterier*. Kvalitetsbegrepet har i en kunstnerisk kontekst en like komplisert historie som kunstbegrepet, og i mange tilfeller blir *kunst* og *kvalitet* brukt om hverandre i dagligtalen. Når man utbryter: ”Nei, dette er ikke kunst” hender det ofte at personen mener å si: ”Nei, dette er ikke kvalitet”. Kunstbegrepet, altså å omtale noe *som kunst*, blir dermed et kvalitetskriterie i seg selv. Har ikke verket god kvalitet, kan man

ikke kalle det kunst. Dette kan man la passere i dagligtalen, men det blir problematisk fra et estetisk teoretisk ståsted. Det er ikke lettere å avgjøre hva som er dårlig kunst, og dermed dårlig kvalitet. Quentin Bell poengterer i sin essaysamling, "Bad Art", at vår forståelse av det gode i god kunst, avhenger av en idé om det motsatte, den dårlige kunsten, som et sammenligningsgrunnlag. For å unngå misforståelser, fortsetter han, er det viktig å slå fast at påstander vedrørende dårlig kunst slettes ikke er mer beviskraftige enn påstander vedrørende god kunst (Bell, 1989: 9). Å begrunne den påståtte dårlige kvaliteten med at man synes det er dårlig kunst, fører altså ingensteds.

Som jeg allerede har påpekt kan både *kunst* og *smak* sies å være åpne begreper. Dermed kan også kvalitetsbegrepet sies å være åpent. Det komplekse ved kunstbegrepet og smaksproblematikken blir videreført til kvalitetsbegrepet, og dermed er åpenheten påkrevd.

Jeg har tidligere påpekt at spørsmålet *hva er kunst?* er et urimelig spørsmål, og vil påstå at det samme gjelder for spørsmålet *hva er kunstnerisk kvalitet?* Jeg vil igjen henwise til Morris Weitz og hans poeng om at en slik formulering vil føre til en gal oppfatning av at egenskapene begrepet innehar er spesifikke og gjenkjennelige. Man må først stille spørsmålet hva begrepet skal brukes til, og deretter bestemme dets innhold. Dette gjelder *kunst*, og det gjelder *kvalitet*.

2.4 Nødvendigheten av en begrepsavklaring

Før jeg går videre her, skal jeg komme tilbake til spørsmålet jeg stilte innledningsvis: *Hvorfor skal vi i det hele tatt etterstrebe å definere kunst og Hvorfor kartlegge de ulike kvalitetskriteriene?* Holder det ikke å forholde seg kun til sin egen *smak*, og felle dommer på vegne av seg selv og ingen andre?

Ettersom kunsten utviklet seg, ble behovet for å skille mellom kunst og ikke-kunst desto vanskeligere, men ikke mindre nødvendig. Carroll peker på to hovedårsaker til denne nødvendigheten: For det første vil det bli vanskelig å håndtere spørsmålet i en kulturpolitisk kontekst med tanke på bevilgninger og annen administrativ saksbehandling (Carroll, 1999: 207). Den andre årsaken til at det er nødvendig å definere kunst er av en mer personlig og følelsesmessig karakter. Å tvile på om noe faktisk er kunst, sier Carroll, gjør at man ikke vet hvordan man skal forholde seg til objektet eller hendelsen (Carroll, 1999:208). En gruppe mennesker fanger din oppmerksomhet på gata på grunn av sin avvikende oppførsel. Er det

kun en normbrytende atferd eller er det en performance? Skal du haste videre og late som ingenting, eller er det legitimt å stå og se på?

I denne diskusjonen skal jeg ta utgangspunkt i et eksempel på hvordan oppfatningen av hva som innehar kunstnerisk kvalitet får økonomiske konsekvenser.

2.4.1 Er stripping teater?

Det er ofte i en kulturpolitisk og administrativ kontekst at kunst- og kvalitetskriterier volder mest hodebry. Kriteriene kan på én måte sies å være klare, men hva man skal legge vekt på, endrer seg avhengig av prosjektet som legges til grunn for vurdering. Det er altså rom for variabler.

Et eksempel på en slik problemstilling, er spørsmålet hvorvidt stripping skal defineres som teater eller ikke. Det er muligens et spørsmål man ikke stiller om det kun dreier seg om kunstbegrepet i seg selv, men når man tar med i betraktningen at scenekunst ikke er momspliktig, mens annen kommersiell virksomhet er det, blir man presset til å ta denne avgjørelsen da det står store pengesummer på spill.

Dette var en reell problemstilling for Oslo tingrett og deretter Borgarting lagmannsrett. I lagmannsrettens domsavgjørelse blir saksgangen detaljert beskrevet.

September 2004 gikk selskapet Den Blue Engel AS, eieren av Diamond Go Go Bar, til søksmål mot staten. Klagenemda for merverdiavgift hadde vedtatt at selskapet skulle etterbetale en betydelig pengesum, da Diamond Go Go Bar hadde unnlatt å betale moms på inngangspenger til *stripteaseshow* og *tabledance*. Dette sa Den Blue Engel AS seg uenig i, da de i aller høyeste grad mente at stripteaseshow kunne sammenlignes med teaterforestillinger, som i likhet med opera-, ballett-, kino- og sirkusforestillinger, er *unntatt* merverdiavgift¹ i henhold til norsk lov. Oslo tingrett ga Den Blue Engel AS medhold i retten, men saken ble anket av Skattedirektoratet, og behandlet i Borgarting lagmannsrett desember 2006.

Stripping har utvilsomt likhetstrekk med teater. I domsbeskrivelsen blir Diamond Go Go Bars virksomhet beskrevet på følgende måte:

¹ Lovdata, merverdiavgiftsloven: <http://www.lovdata.no/cgi-wift/ldles?doc=/all/nl-19690619-066.html#5b>

I den aktuelle perioden kom de fleste stripteaseartistene fra Estland, og ble formidlet via en agent. Alle kvinnene hadde **danseskole og erfaring** fra danseopptreden på nattklubber i hjemlandet. På Diamond Go Go Bar **opptrådte** de alene eller to sammen på en oppbygd **scene** som var ca 30 meter lang, hvor de også **danset** på stenger, såkalt poledancing. Artistene laget sine **opptredener** selv og bestemte **sminke, påkledning** og **musikk**, herunder om de skulle gjøre en ”**teateropptreden**” mens de kledde av seg **kostyme** som sykepleier, brannmann eller flamencodanser etc. Hver melodi varte 2-4 minutter, og **artistene danset** normalt to numre hver gang de var på **scenen**, slik at hver **opptreden** varte 5-8 minutter. Instruksen var at **artistene** ikke skulle være nakne på scenen mer enn ett minutt. I lagmannsretten ble det imidlertid opplyst at **lyset ble slukket når siste plagg falt. Ingen andre enn artistene hadde tilgang til scenen**, og artistene hadde **ikke lov til å selge andre tjenester enn stripteaseshow**. De få artistene som ikke holdt tilstrekkelig **kunstnerisk standard** ble sendt tilbake til Estland (Borgarting Lagmannsrett – Dom 2006, min utheving).

Jeg har valgt å utheve de ordene jeg anser som mest beskrivende for likheten mellom stripping og teater. Jeg har fremhevet ordene, *danseskole, erfaring og kunstnerisk standard*, for å vise til at det er forventet profesjonalitet og et visst nivå av ferdigheter. Ord som *opptrådte, scene, danset, sminke, påkledning* og *musikk* viser til elementer som tradisjonelt sett har tilhørt teateret. Jeg har også valgt å trekke frem det faktum at lyset blir slukket når siste plagg har falt, noe jeg forbinder med *teppefall* i det tradisjonelle *titteskapsteateret*. Det er dessuten presisert at ingen andre enn artistene har tilgang til scenen, noe som også er vanlig kutyme i et tradisjonelt teater. Det er også fastslått at det ikke blir solgt andre tjenester enn stripteaseshow, noe som tilsier at det kun er lov å *se* på utøverne fremføre numrene de har forberedt.

Ser man kun på *form*, er det lett å anse stripping som teater. Dommen beskriver de mest grunnleggende elementene i en produksjonsprosess i et teater – utøverne lager en historie, tar kunstneriske valg med tanke på kostyme, sminke og musikk, og fremfører deretter resultatet av forberedelsene foran et publikum. Dette er et elementært aspekt ved teateret og dets sjanger – skuespilleren, ”A”, fremfører et verk, ”B” for en eller flere tilskuere, ”C” (Bentley, 1991 [1964]: 150). Likevel vil enkelte vegre seg for å kalle det teater på grunn av det mange anser som strippingens *funksjon*. Nettopp strippingens *funksjon* var Skattedirektoratets ankepunkt vedrørende tingrettens avgjørelse. De tok utgangspunkt i at det vesentlige i et stripteaseshow er avkledning til musikk, og dermed omfattes ikke denne form for tjeneste av lovens ordlyd. Men det var showets *form* lagmannsretten la til grunn for avgjørelsen om å formelt likestille strippeshow med teater og annen scenekunst. Stripping ble etter denne avgjørelsen ansett som en *ikke momspliktig underholdningsform*, og lagmannsretten ga Den Blue Engel AS, eieren av Diamond Go Go Bar, medhold i søksmålet mot staten.

Her er det viktig å påpeke at dommen i lagmannsretten *ikke* bruker begrepet *kunst* om stripping. Det jeg observerer ut fra dommen, er at det i rettsprosessen ble lagt vekt på *formale likhetstrekk* mellom stripping og annen scenekunst. Det ble i den sammenheng poengtert at ”Staten har – bortsett fra striptease – ikke gitt noe eksempel på underholdningsvirksomhet på scene som ikke omfattes av unntaket i § 5b første ledd nr 5”, det vil si fritak av avgiftsplikt (Borgarting lagmannsrett – Dom 2006). Det er heller ikke gjort noen vurdering av verken *kvalitet* eller *moral* i denne sammenheng. Det ble også reist spørsmål om *hvilke* forestillinger som falt innunder betegnelsen strippeshow, da det ble slått fast at man på generelt grunnlag ikke kan avgjøre om alle former for underholdning der avkledning foregår skal betraktes som stripping. Avkledning kan finne sted i både revy-, teater- og danseforestillinger, og her er det vanskelig å sette grenser for hva som skal aksepteres. Skattedirektoratet innvendte at det ideelt sett bør foretas en konkret vurdering av hvert enkelt tilfelle for å kunne avgjøre virksomhetens avgiftspliktige status. Rettens innvending til dette innspillet var for øvrig at grensedragnings er vanskelig å praktisere, da hva som er forestillingens fokus vil oppleves subjektivt (Borgarting lagmannsrett – Dom 2006).

Det man kan lese ut fra denne argumentasjonen, er at det ikke skal være rom for smaksdommer i en lovtekst. At dommen velger *ikke* å omtale stripping som *kunst*, antar jeg er bevisst. *Kunst* er et verdiladet og åpent begrep, og bruken av begrepet vil ikke kunne forsvares i en juridisk kontekst, dessuten vil det uunngåelige, subjektive elementet, *smaksproblemet*, skape vanskeligheter. Her gjelder ikke kunstfilosofiske vurderinger, men juridisk metode.

I sitt bidrag til Norsk kulturråds årskonferanse i 2000, ”Hvordan bør en kunstpolitikk se ut?”, beskrev daværende leder av Norsk kulturråd, Jon Bing, det problematiske ved å avgjøre kunstnerisk kvalitet. Med sin jussbakgrunn tok han utgangspunkt i juridisk normteori: ”For det er jo ikke bare i forhold til kunst det finnes vanskelige avveininger eller omstridte vurderinger. Typisk vil en jurist måtte ta stilling til om noe er ”uaktsomt”, om en pris er ”rimelig”, om en vare holder ”vanlig” kvalitet osv” (Bing, 2001: 56). Dette er vurderinger, men Bing pekte på at disse vurderingene *ikke* er basert på subjektiv eller vilkårlig synsing. Man deler vurderingene i tre elementer, for deretter å analysere de. Man spør først etter *typer av faktiske forhold*, deretter tar man stilling til i hvilken retning disse omstendighetene trekker. Deretter *veker* man disse to elementene opp mot hverandre. Slik beskrev Bing en vurdering, og hvordan resultatet fremkommer ved å se alle disse elementene i forhold til

hverandre (Bing, 2001: 56). Bing påpekte for øvrig at det ikke er mulig å generalisere over spørsmålet *hva er god kunst?*, men man må i det minste spesifisere spørsmålet i forhold til de forskjellige kunststartene.

Det var flere typer av faktiske omstendigheter som trakk i en bestemt retning i strippesaken, både i den saksøktes og saksøkers favør. Den Blue Engel påpekte likhetstrekkene mellom teaterets produksjonsprosess og striptease-dansernes forberedelser før et show, og Skattedirektoratet la vekt på strippingens funksjon og selve avkledningen. Da disse to elementene ble veid opp mot hverandre i lagmannsretten, endte det opp i den Blue Engels favør.

Lagmannsretten har, slik Morris Weitz gjorde, rett og slett tatt i bruk *Wittgensteins metode* i prosessen med å avgjøre hvorvidt stripping, i likhet med teater og annen scenekunst, skal anses som en ikke momspliktig underholdningsform. Weitz påpekte at det ikke var mulig å finne én egenskap som er felles for alle kunstverker. Det han derimot mente var mulig, var å finne en rekke likhetstrekk mellom forskjellige verker. Retten så på hva strippeshowets elementer bestod av, de gjenkjente likhetstrekk med annen scenekunst. Disse likhetstrekkene representerte de mest tungtveiende argumentene for å frita Den Blue Engel AS for merverdiavgiftskravet.

2.5 Oppsummerende kommentarer

Fremstillingen av de ulike kunsttradisjonene viser de skiftende paradigmene opp gjennom historien, og at dette har ført til utfordringer med tanke på behandlingen av kunstbegrepet. Sammen med smaksproblematikken påvirket dette kvalitetsbegrepet i en kunstnerisk kontekst i stor grad. Den påkrevde åpenheten i disse begrepene er ikke nødvendigvis en endelig løsning på definisjonsproblemet. Det er kanskje vel så mye et tilsvar på det urimelige i spørsmålsformuleringen *hva er kunst?*, et spørsmål som nærmest krever en deskriptiv definisjon.

Begrepenes åpenhet og Morris Weitz' fremgangsmåte, inspirert av Wittgenstein, har løst noe av definisjonsproblemet i visse situasjoner. Rettsaken jeg har gjort rede for er et godt eksempel på dette. Domsdokumentene beskriver en avgjørelsesprosess som tok utgangspunkt i en formal beskrivelse av objektet – strippingens karakteristiske egenskaper, og derav fulgte beslutningen om å følge kvalitetskriteriene tilhørende den formale kvalitetstypen. Domstolen

forholdt seg ikke til moral eller innhold, den så kun på form. I en rettsak som denne er dette kanskje det mest hensiktsmessige.

Ved å bruke strippedommen som eksempel, ville jeg vise at det noen ganger er tvingende nødvendig med en konkret og håndgripelig begrepsavklaring som kan brukes i enhver sammenheng *uten rom for tvil*. Det skal i minst mulig grad være opp til en saksbehandler hvem som skal få fritak for en bestemt avgift. Dette er dommens *funksjon*.

Målet med en stortingsmelding er av en helt annen karakter. Det er et dokument som gir uttrykk for en politisk vilje. Det er riktignok ikke et dokument som er knyttet til forslag om vedtak, men er gjerne en drøfting av fremtidig politikk. Sigrid Røyseng fremhever det finslipte og glatte over et slikt dokument, og forklarer det med alle de kompromissene som har blitt inngått mellom de ulike aktørene som har vært med på å skrive teksten. Hun kaller det et konsensusprodukt, som flere kan stille seg bak, og at det representerer et minste felles multiplum. En stortingsmelding skiller seg klart fra et rettsdokument, det har en helt annen *form og funksjon*.

3 Stortingsmeldingen og kvalitetsbegrepets innhold

I det foregående kapitlet gjorde jeg rede for kvalitetsbegrepet i en kunstnerisk kontekst, noe som var nødvendig for å kunne behandle begrepet videre. Jeg konkluderte med at *kvalitet* må være et åpent begrep *av nødvendighet*. Nødvendigheten av denne åpenheten i kvalitetsbegrepet gjør seg gjeldende med en gang man forsøker å anvende begrepet på to forskjellige kunstverk fra to forskjellige kunsttradisjoner. Årsaken til det er at kvalitetskriteriene endrer seg fra den ene tradisjonen til den andre.

I dette kapitlet skal jeg se nærmere på stortingsmelding nr. 48 ”Kulturpolitikk fram mot 2014” (2002-2003), kapittel 2.4.3 ”Kvalitet”. I den kommende undersøkelsen er spørsmålene: *Hva omfatter stortingsmeldingens kvalitetsbegrep?*, og *Hva slags premisser ligger bak stortingsmeldingens behandling av begrepet?* Som det vil fremkomme rommer stortingsmeldingens begrepsavklaring opptil flere formuleringer som ikke er uproblematisk å bruke i denne sammenheng. Flere av dem har lange tradisjoner innenfor estetisk teori, og andre har betydninger som kan være vesensforskjellige avhengig av hvem som leser teksten. Disse forskjellene skal jeg avdekke ved å analysere kapittel 2.4.3 i stortingsmeldingen avsnitt for avsnitt.

Først skal jeg behandle de forskjellige beskrivelsene av kvalitetsbegrepet ved å ta utgangspunkt i professor i teatervitenskap Anne-Britt Grans redegjørelse av ulike *kvalitetstyper*. Gran definerer en kvalitetstype som en idealtypisk kategori, som rommer mange underliggende kvalitetskriterier (Gran, 2001: 116). Deretter skal jeg drøfte spørsmålene ovenfor ved å bruke estetisk teori til å klargjøre de implikasjonene som ligger i stortingsmeldingens begrepsavklaring. Jeg vil vise at hvert avsnitt implisitt henviser til bestemte kvalitetstyper. Ved å undersøke disse avsnittene nærmere skal jeg beskrive de forskjellige estetisk-filosofiske problemområdene som trer frem. I hovedsak anvender jeg teoriene til Malcolm Budd, Edmund Burke, David Hume og Hans-George Gadamer avhengig av hva innholdet i avsnittet signaliserer. Disse teoretikerne vil jeg anvende som hovedrepresentanter for sine respektive felt. Jeg velger å benytte David Hume og hans verk ”Om smakens standard” for å belyse *smaksproblematikken* i den analyserte teksten. For å behandle spørsmål i teksten rundt kunstens *verdi*, tar jeg i bruk Malcolm Budd og hans artikkel Artistic Value. Så vil jeg ved hjelp av Hans-Georg Gadamer ”Sannhet og metode” ta

for meg det problematiske ved begrepet *estetisk opplevelse*. Jeg redegjør deretter for *det sublime* ved hjelp av Edmund Burkes essay ”A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime”. Jeg vil i tillegg, der det er behov, supplere med andre teoretikere og fagpersoner for å *nyansere* enkelte poeng.

Til slutt skal jeg diskutere enkelte kulturpolitiske konsekvenser av funnene fra analysen. Det skal jeg gjøre ved hjelp av Sigrid Røysengs forskningsmateriale.

3.1 De fem kvalitetstypene

Norsk kulturråds årskonferanse i 2000 omhandlet problemstillinger som oppstår når begrepene kunst, kvalitet og politikk skal forstås i relasjon til hverandre. I denne sammenheng holdt Anne-Britt Gran innlegget ”Kvalitet før og nå – kvalitetskriterier i omløp”. Hun beskriver først fire kvalitetstyper; 1) den *håndverksmessige*, 2) den *formale*, 3) den *instrumentelle* og 4) den *kommersielle*. Deretter velger hun å innføre en femte, den *pragmatiske* kvalitetstypen, for å fange opp noen nye tendenser i samtidskunsten, da spesielt på scenekunstheltet (Gran, 2001: 116).

Den *håndverksmessige* kvalitetstypen knyttes til selve kunstoffaget, sier Gran, og det finnes ikke noen form for målestokk utenfor selve utøvelsen. Det dreier seg kun om å beherske det faglige, å demonstrere profesjonalitet. Videre sier hun at det er i kunstformene teater, musikk og ballett spesielt, men også på billedkunst- og litteraturfeltet, at denne kvalitetstypen er særlig utbredt. Den håndverksmessige kvalitetstypen kan riktignok spores tilbake til 1800-tallet, da profesjonaliseringen av kunstnerne fant sted, men den har også klare pre-moderne trekk. Den henger sammen med kunst som *kunnen*, det å beherske et fag eller et yrke (Gran, 2001: 116). Gran påpeker at det har vært en tendens at det er de ”klassiske” formene som har satt standarden for denne kvalitetstypen: ”Den klassiske balletten og det realistiske teatret har direkte eller indirekte skapt håndverksmessige kvalitetskriterier som ikke er tilpasset andre formuttrykk” (Gran, 2001: 117). Andre former, som for eksempel performance-teater og performance-dans, har ikke etablert håndverksmessige kriterier på egne premisser, fortsetter hun. Dermed vil kvalitetskriteriene som i utgangspunktet tilhører de ”klassiske” formene fungere som et sammenligningsgrunnlag, der de nye formene har lite å stille opp med. Non-actingskuespill vil derfor bli kritisert for å være dårlig spilt, og post-modernistisk dans vil bli omtalt som slett danset. Gran konstaterer at skal det ikke-institusjonelle scenekunstheltet

benytte seg av håndverksmessige kvalitetskriterier, må det etablere sine egne (Gran, 2001: 117).

Gran presenterer så den *formale* kvalitetstypen, som knyttes til bedømmelsen av verkets form – de *estetiske egenskapene*. Det finnes ingen målestokk utenfor verket selv. Historisk sett, sier Gran, knyttes det formale til fremveksten av den moderne, autonome kunstinstitusjonen som oppstod i andre halvdel av 1700-tallet. Kunstverket skulle betraktes med et desinteressert blikk løsrevet fra sin brukssammenheng, fortsetter hun, og dermed vant formen over funksjonen, som knyttet verket til interessen. Siden 1700-tallet har riktignok kriteriene for hva som er kvalitet i denne sammenheng endret seg, det sentrale er at alle de forskjellige kvalitetskriteriene er knyttet til formen (Gran, 2001: 117).

Videre beskriver Gran den *instrumentelle* kvalitetstypen, som knyttes opp mot kunstverket som middel for noe annet utenfor seg selv. Her er kunstverkets *funksjon* viktigere enn både form og innhold, så her kan man si at målet helliger middelet i bokstavelig forstand. Folkeopplysning, nasjonsbygging, desentralisering og sysselsetting er eksempler på ikke-kunstneriske mål Gran presenterer. Her finnes det heller ingen målestokk innenfor verket selv (Gran, 2001: 118).

Den *kommersielle* kvalitetstypen har i utgangspunktet ikke vært så klart tilstede i kulturpolitikken tidligere, men Gran påpeker at den kulturpolitiske tankegangen har endret seg i retning av noe som kan ligne på *godt salg = god kvalitet*. Det synes å være et utfall av en sammenblanding mellom to elementer – målet om at kunsten skal nå flest mulig og kravet om egeninntekt, fastslår hun. I praksis blir kravet til egeninntekt dominerende, også for kunstinstitusjonene selv, og dette skjer på bekostning av de andre kvalitetstypene. Her finnes altså ingen målestokk utenfor inntjeningskravet (Gran, 2001: 119).

Gran innfører så en femte kvalitetstype, den *pragmatiske*. Hun mener den kan brukes til å plassere kunstverk som ellers er vanskelig å karakterisere, da det ofte er snakk om verk som ikke lett gjenkjennes som kunst i det hele tatt. Det kan virke mer hensiktsmessig å snakke om *kunsthandlinger* eller kunstige handlinger, derav pragmatisk – da pragma opprinnelig betyr handling. Hun sier videre at den kanskje i en viss forstand kan virke instrumentell, men kvalitetstypen knyttes ikke opp mot kunstverket som middel for noe annet utenfor seg selv. Gran sier det er heller snakk om en handlingsimmanent instrumentalisme, som innebærer at selve kunsthandlingen gjør seg selv til et middel: ”Målet/ideen med handlingen er definert av

aktørene selv, og handlingens kontekstuelle og kunstferdige karakter gjør det ikke lett for utenforstående å appropriere den” (Gran, 2001: 122).

3.2 Stortingsmeldingens begrepsavklaring

Kapitlet, ”Nærare om nokre sentrale omgrep”, er hentet fra stortingsmelding nr. 48. Jeg skal ved hjelp av Grans kvalitetstyper og estetisk teori, analysere kvalitetsbegrepet slik det er beskrevet i kapitlet fra stortingsmeldingen. Hvert avsnitt at begrepet innehar ulike betydninger som jeg i denne sammenheng oppfatter som problematiske. Jeg kommer til å behandle hvert enkelt avsnitt hver for seg. Her er kapitlet i sin helhet, slik det står i stortingsmeldingen:

Kvalitet er eit relativt omgrep, men ikkje eit subjektivt. Om noko har kvalitet eller ikkje, er ikkje eit spørsmål om kva den eine eller andre kan lika, men om kva vi har med å gjera, og kva det skal nyttast til. Følgjeleg kan det som i éin situasjon eller til éin bruk har høg kvalitet, i ein annan samanheng ha låg kvalitet, men avgjerda er like objektiv i baa tilfella.

Kunstnarleg kvalitet vert såleis eit spørsmål om kva vi ventar oss av kunsten, eller kva vi vil bruka han til. Mange vil framheva at siktemålet er å få ei estetisk oppleving; andre vil leggja vinn på at kunsten skal gje noko å tenkja over og tala om.

Mykje kunst appellerer til kjenslene våre. Musikk kan gjera oss både nedstemte og glade. Vi kan verta oppslukte av spenninga i ein roman eller av samspelet mellom fargar og former i eit målarstykke. Vi kan verta fascinerte av eit flott byggverk eller av samspelet mellom lys og skugge i ein skulptur.

Men kunst er samstundes noko å tenkja over og drøfta med andre. Gjennom mange former for kunstverk kan vi læra noko om menneske, samfunn, historie, religion osv. Kunst appellerer til kommentar og ordskifte, og for mange skaper kunsten behov for å ta standpunkt, til dømes av di vi på ein eller annan måte vert provoserte.

Di betre eit kunstverk er i stand til å innfri slike forventningar, di betre kvalitet kan verket seiast å ha. Men folk som oppsøker kunsten, vil ha varierende og ulike forventningar. Følgjeleg vil kvalitetsvurderingar kunna falla nokså ulikt ut.

Det finst altså ikkje eit einskilt sett av alltid gyldige kriterium for kunstnarleg kvalitet, men det finst ei rad relevante kunstnarlege kriterium som kan kombinerast på ulike måter, og som til og med kan stå i motsetnad til kvarandre, til dømes det nyskapande, gjenkjennelege, velforma, komplekse, overraskande, teknisk fullkomne, tanketunge, lett tilgjengelege eller utfordrande (St.meld. Nr. 48 (2002-2003): 2.4.3).

3.2.1 Diskusjon av første avsnitt – det objektive og instrumentelle

Kvalitet er eit **relativt omgrep**, men **ikkje eit subjektivt**. Om noko har kvalitet eller ikkje, er ikkje eit spørsmål om kva den eine eller andre kan lika, men om **kva vi har med å gjera**, og kva det skal **nyttast** til. Følgjeleg kan det som i éin situasjon eller til éin bruk har høg kvalitet, i ein annan samanheng ha låg kvalitet, men avgjerda er like **objektiv** i baa tilfella (St.meld. Nr. 48: 2.4.3, første avsnitt, min utheving).

Det første avsnittet åpner med å omtale kvalitetsbegrepet på generelt grunnlag. Det kan virke som om man forsøker å definere begrepet så deskriptivt som mulig før man går inn i den

kunstneriske konteksten. Den første setningen fremhever det relative ved begrepet, det vil si at begrepet endrer seg avhengig av kontekst. Deretter blir det subjektive elementet avvist, med bakgrunn i *nytteverdi*, det vil si gjenstanden for kvalitetsvurderingen må oppfylle bestemte, målbare kriterier for å oppnå en viss standard. Dette er altså mulig å etterprøve uavhengig av subjektets smak, derav *objektiv*. Selve beskrivelsen kan minne om måten begrepet blir definert i en ordbok eller et leksikon. I følge Norsk standard, NS-EN ISO 9000 defineres *kvalitet* som ”i hvilken grad en samling av iboende egenskaper oppfyller behov eller forventning som er angitt, vanligvis underforstått eller obligatorisk” (www.snl.no). I en kunstnerisk kontekst vil denne måten *kvalitet* omtales på, passe inn i Grans *instrumentelle* kvalitetstype, hvor funksjon er viktigere enn form og innhold. Sigrd Røyseng beskriver *instrumentell kulturpolitikk* som en politikk som i økende grad betrakter kunst og kultur som et virkemiddel for å oppnå eksterne mål, det vil si mål som ligger utenfor kunstverket selv. Hun henviser til flere forskere når hun omtaler de siste par tiårene som en instrumentell fase. Det er riktignok uenigheter rundt hvor bastant man skal være i denne karakteristikken, men beskrivelsen har vært viktig for forståelsen for kulturpolitikken de siste tjue årene, sier Røyseng (Røyseng, 2006: 21).

3.2.2 Diskusjon av andre avsnitt – smakens problem, nytteverdien og den estetiske opplevelsen

Kunstnarleg kvalitet vert såleis eit spørsmål om **kva vi ventar oss av kunsten**, eller **kva vi vil bruka han til**. Mange vil framheva at siktemålet er å få ei **estetisk oppleving**; andre vil leggja vinn på at kunsten skal gje **noko å tenkja over og tala om** (St.meld. Nr. 48: 2.4.3, andre avsnitt, min utheving).

I det andre avsnittet kontekstualiseres begrepet umiddelbart ved at setningen åpner med ”kunstnarleg kvalitet”. Her trer det frem hele fire elementer som er knyttet til problemstillinger innenfor estetisk teori – *smak, verdi, estetisk opplevelse og kunstens rolle og betydning*.

Det tilfeldige og vilkårlige – forventningene og smakens problem

”Kva vi ventar oss” gir uttrykk for tanken om forventninger til kunsten. Kvalitetsvurderinger vil falle ulikt ut avhengig av hva slags *forventninger* vi knytter til verket, og dette er igjen avhengig av interesse- og kunnskapsnivå. Forventningene endrer seg avhengig av *hvem* som vurderer *hva*, og dermed er vi inne på *smak* og smaksproblematikk. Forventninger er med på å skape og forme verket, men kunstnerens intensjon er ikke gjenstand for kvalitetsvurderingen.

I første kapittel beskrev jeg kort smaksbegrepet hos David Hume, hvor jeg argumenterte for at hans smaksbegrep til en viss grad er åpent. Tanken om et åpent smaksbegrep er like tilstedeværende enten det er snakk om en faglig avgjørelse eller ikke. Det vil si at selv om man baserer sin kvalitetsdom på et sakkyndig grunnlag, er det ikke uvanlig for to forskjellige fagpersoner å komme frem til ulike avgjørelser. Det subjektive elementet er alltid tilstede, dermed oppfatter jeg det som problematisk at man fokuserer på *forventninger* i en kvalitetsvurdering. Det er ikke gitt at forventninger, uansett hvem som er tilskuer, yter et verk rettferdighet.

Stortingsmeldingen fremhever altså ”kva vi ventar oss” som et av flere passende kriterier for å bedømme kunstnerisk kvalitet, noe som må sies å være en forholdsvis vilkårlig måte å evaluere kunst på. Jeg henviste innledningsvis til Gran, hvor hun påpekte mangelen på egne håndverksmessige kvalitetskriterier for enkelte formuttrykk. Et eksempel hun kom med, var tilfeller hvor postmodernistisk dans blir bedømt ut fra kvalitetskriterier som tilhører den klassiske balletten. Gran mener dette fører til et urimelig sammenligningsgrunnlag (Gran, 2001: 117).

Det bør presiseres at det er forskjell på en smaksdom og en kvalitetsdom. Jeg vil igjen henvise til David Hume, denne gangen til hans skille mellom domsfellelse og fornemmelse, som jeg kort har beskrevet i kapittel 1. Han påpeker at alle *fornemmelser* er gyldige, siden de ikke viser til noe utenfor seg selv. Fornemmelsen viser til et visst samsvar mellom objektet og personens sinn. Hume fremhever sterkt at hvert enkelt individ bør godta sin egen fornemmelse uten å styre andres, og slår fast at det er nytteløst å diskutere smak (Hume, 2008 [1757]: 19).

Det er altså rimelig å gjøre en smaksdom på vegne av seg selv, men ikke på vegne av andre. Hume beskriver en annen type dom, som er svært forskjellig fra smaksdommen og fornemmelsen. En slik domfellelse betegner han som en *forstandens* bestemmelse. Alle *forstandens* bestemmelser er ikke gyldige, fastslår Hume, de viser nemlig til noe utenfor seg selv, virkelige kjensgjerninger (Hume, 2008 [1757]: 19).

Etter min oppfatning bør derfor en kvalitetsdom i en stortingsmelding i større grad nærme seg en *forstandens bestemmelse*, enn en *fornemmelse*. Jeg sier ”nærme seg”, da man kan oppfatte *forstandens bestemmelse* som et ideal å strekke seg etter, og ikke noe konkret og deskriptivt

man kan forvente å oppnå. En smaksdom eller fornemmelse kan anses å være urimelig i denne sammenheng, og kan da gjøre kvalitetskravet vanskelig å forholde seg til.

Kunst og nytte, en verdidiskusjon – Malcolm Budd

”Kva vi vil bruka han til”,² i stortingsmeldingens andre avsnitt, gir uttrykk for tanken om *nytteverdi*. I likhet med det første avsnittet i stortingsmeldingen er det også her relevant å knytte dette til Grans instrumentelle kvalitetstype. Det andre avsnittet i stortingsmeldingen skiller seg derimot fra det første ved at det berører det subjektive. Her er det opp til hver enkelt å avgjøre hva slags nytteverdi man skal tillegge kunsten, det være seg pedagogisk verdi, politisk verdi, dekorasjonsverdi eller sosial verdi.

I likhet med Gran beskriver Malcolm Budd ulike kvalitetstyper, men han bruker andre begreper. Jeg skal her kort presentere Budds undersøkelse av kunstens iboende og instrumentelle verdi.

Malcolm Budd – kunstens iboende og instrumentelle verdi

Malcolm Budd innleder sitt essay ”Artistic Value” ved å stille spørsmålet *hva er kunstens verdi?* At det har en verdi, mener han er rimelig å anta – ”philosophical reflection on art would be idle unless art were valuable to us” (Budd, 1995: 1). Men hva består denne verdien av? Budd mener at hvis vi ser på kunst som totaliteten av alle kunstverker, er kunstens verdi summen av den individuelle verdien av disse ulike verkene. Deretter spør han *hva er verdien av et kunstverk?* Budd fastslår ganske raskt at spørsmålet ikke kan besvares uten en kontekstualisering, da kunst betraktes og vurderes i ulike sammenhenger. Et verk kan være av sosial verdi, oppdragende eller pedagogisk verdi, historisk eller religiøs verdi, sentimental eller økonomisk verdi og så videre. Kunstens verdi kommer altså an på i hvilken kontekst evalueringen finner sted. Dette er hva Budd kaller *non-artistic* eller ikke-artistisk verdi. Merk at det likevel er snakk om å bedømme et verk, men man gjør det ikke på verkets premisser, men på omgivelsenes premisser, og konteksten verket blir plassert i (Budd, 1995: 1).

Budd undersøker også *artistic value*, artistisk verdi. Han mener at en kunstner er en person hvis virksomhet er å praktisere kunst, og derigjennom forsøker å skape et produkt med en

² Fra andre avsnitt sitert i oppgaven s. 28

bestemt form for verdi. Hun forsøker å skape noe som er verdifullt *som* kunst. Budd beskriver det som ”*art of such-and-such a kind*”. Det er dette som er essensen i artistisk verdi, verdien av et kunstverk, som et kunstverk – ”the value of a work of art *as a work of art*” (Budd, 1995: 2). Det er denne verdien vi bedømmer når vi sier at ”Hamlet” er bedre enn ”Titus Andronicus” eller at Beethovens siste pianosonate er bedre enn hans første. Budd påpeker videre at artistisk verdi antyder en verdi av forskjellige grader. Noen kunstverk har mer av dette enn andre verk, noen mangler verdi overhodet, og andre har verdi i samme grad (Budd, 1995: 2).

Budds påstand er at kunstens verdi *som* et kunstverk har en *iboende verdi*. *Intrinsic/iboende* står i denne sammenheng i motsetning til *instrumentell* og ikke *extrinsic/ytre*, som man kanskje skulle tro ved første øyekast. Med instrumentell verdi mener han verdien av den faktiske *effekten* av verkets opplevelse, altså hvordan verket påvirker folk, altså verkets *funksjon*. Han hevder at den instrumentelle verdien av et kunstverk – enten den gagnar eller skader eller om den har kort- eller langtidsvirkende effekt – *ikke* dreier seg om kunstens verdi *som* et kunstverk. Selve opplevelsen, fortsetter Budd, effekten av et verk, avhenger ikke bare av opplevelsen verket frembringer, men også av mottakerens karakter, holdning og vilje (Budd, 1995: 5). Den instrumentelle verdien er altså knyttet til *subjektet*, og ikke verket. Jeg vil påpeke at vi fremdeles er innenfor en artistisk kontekst. Budds beskrivelse av instrumentell verdi skiller seg fra hva vi normalt ville forbundet med begrepet *instrumentell*. Det normale ville være å relatere det til en ikke-artistisk kontekst, for eksempel kunst brukt som et pedagogisk middel eller for å oppnå en sosial status.

Det er ikke Budds instrumentelle verdi jeg her skal knytte til ideen om forventninger i den analyserte teksten, men hans beskrivelse av *ikke-artistisk* verdi. Som beskrevet ovenfor er Budds begrep om det instrumentelle knyttet til det artistiske, det vil si kunstverkets virkning på mottakeren. Han legger også vekt på mottakerens personlige egenskaper.

Budds *ikke-artistiske verdi* samsvarer i denne sammenheng med Grans instrumentelle kvalitetstype. ”Kva vi vil bruka han til” indikerer altså et ikke-artistisk, instrumentelt formål med kunsten.

Estetisk opplevelse – en kritikk

Jeg har valgt å fremheve begrepet *estetisk opplevelse*. Det er rimelig å anta at i stortingsmeldingens kontekst, er hensikten å anvende begrepet i den enkleste betydning, men dette gjør det ikke mindre problematisk. Begrepet *estetisk opplevelse* har lang tradisjon, og fører med seg implikasjoner som gjør seg gjeldende på ulike måter avhengig av hvem som leser. Det kan være uklart for leseren hva slags betydning som ilegges begrepet i stortingsmeldingens kontekst. Jeg velger i denne sammenheng å ta utgangspunkt i Hans-Georg Gadamer's kritikk av ideen om *den estetiske opplevelsen*.

Hans-Georg Gadamer

I ”Sannhet og metode” beskriver Hans-Georg Gadamer en omfattende kritikk av Immanuel Kants *subjektivering* av estetikken, *genibegrepet* og *den estetiske opplevelsen*.

I følge Gadamer har Kant stått for en subjektivering av estetikken som er til hinder for *den estetiske erfaringens* sannhet. Kant gjorde den estetiske smakens *subjektive allmennhet* gyldig. Gadamer mener at for Kant fantes det ikke lenger noen gjenstandserkjennelse, og *geniet* er overlegen i forhold til enhver regelestetikk innenfor de ”skjønne kunsters” område (Gadamer, 2010: 43). Kant definerte kunstverket som geniets verk, sier Gadamer. At et verk lykkes i å være fullkomment og mønsterdannende, var et kvalitetstrekk, og det oppnådde dermed å være gjenstand for ”en dvelende og fortolkende nytelse og betraktning” (Gadamer, 2010: 90). Gadamer påpeker at den allmenne bevisstheten fremdeles er preget av virkningene av genidyrkingen på 1700-tallet, og helliggjørelsen av det kunstneriske i det borgerlige samfunnet på 1800-tallet. Han mener dette bekreftes av at *genibegrepet* er tenkt ut fra betrakterens standpunkt (Gadamer, 2010: samme sted).

Når vi ser bort fra verkets opphav, og fra den religiøse eller profane funksjonen som i utgangspunktet ga verket betydning, blir det vi kaller et kunstverk, og det vi opplever estetisk som et kunstverk basert på en abstraksjon, ifølge Gadamer. Det rene kunstverket kommer på denne måten til syne, og er da *for seg selv*. Dette kaller Gadamer *den estetiske sondringen*, det vil si *skillet* mellom verket *i seg selv*, og dets *opphav* og *opprinnelige* omgivelser. *Den estetiske opplevelsen* er kun rettet mot det som utgjør det egentlige verket, fortsetter han, og ser bort fra dets utenomestetiske momenter. Han sier videre at disse momentene innordner verket i dets verden og fastlegger dermed verkets opprinnelige betydningsrikdom. Det er den

estetiske bevissthet som foretar denne *sondringen*, gjør dette *skillet*, mellom det estetisk intenderte og det utenomestetiske (Gadamer, 2010: 83). Dette er en vesentlig del av Gadamers kritikk av estetikkens subjektivering – den estetiske bevissthet gjør oss ute av stand til å ta stilling til verket i innholdsmessig, moralsk eller religiøs forstand (Gadamer, 2010: 84).

Gadamer beskriver Kants tale om *smakens fullendelse*. Smaken kan dannes og perfektioneres på grunn av smakens normative karakter, men den *fullendte smaken* som Kant ønsker å etablere, vil ha en bestemt, uforanderlig form. Dermed vil smaken omfatte alle kunstverk med ”kvalitet”, sammen med de kunstverkene som er skapt på en ”genial” måte (Gadamer, 2010: 58). Ideen om en fullendt smak, er ifølge Gadamer problematisk: ”Man øver vold mot smaksbegrepet hvis man ikke tar høyde for smakens foranderlighet. Smaken er mer enn noe annet et vitnesbyrd om det foranderlige ved alle menneskelige forhold og det relative ved alle menneskelige verdier” (Gadamer, 2010: 59).

Kunstverket er ikke et fremmed univers som forhekser oss for en viss periode, sier Gadamer. Vi møter kunstverket i verden, og en verden i det enkelte kunstverket – vi lærer dermed å forstå oss selv i kunstverket. Vi opphever diskontinuiteten i opplevelsen, fortsetter han, og må derfor finne et standpunkt i forhold til kunsten som ikke gir seg ut for å være umiddelbar, men som er i tråd med menneskets historiske virkelighet. ”Kunsterfaringen må ikke reduseres til den estetiske bevissthetens manglende forbindtlighet” (Gadamer, 2010: 93). Vi kan ikke yte kunstproblemet rettferdighet ved å kun ta utgangspunkt i den estetiske bevissthet, sier Gadamer videre, men vi må behandle det innenfor en mer omfattende ramme. Gadamer mener det er viktig å forstå *erfaringsmangfoldet*, og henviser til blant annet til den estetiske, historiske, religiøse og politiske bevissthetens erfaringer (Gadamer, 2010: 94). Vi må betrakte kunsterfaringen slik at den blir forståelig som erfaring, fortsetter Gadamer. Dette har en vidtrekkende *hermeneutisk* konsekvens – ”ethvert møte med kunstens språk er et møte med en uavsluttet hendelse og det selv er en del av denne hendelsen” (Gadamer, 2010: 95).

Gadamers “Sannhet og metode” ble første gang utgitt i 1960, og mye kan tyde på at hans kritikk av det genierklærte og det romantiske synet på kunsten ennå er aktuell. Teksten i stortingsmeldingen fremhever den estetiske opplevelsen som et *mål*, og antyder dermed at det ikke er noe vesentlig ved kunsten *utover* dette. Av dette kan det virke som om teksten fremhever en *verksbasert* opplevelse, dermed er ikke konteksten verket er plassert i relevant for opplevelsen. Det er denne estetiske *sondringen* Gadamer mener hindrer den estetiske erfaringen å oppstå.

Kunstnens rolle og betydning

Tanken om at kunsten skal gi ”noko å tenkja over og tala om”³, hentyder til tanken om at kunsten skal være opphav for diskusjon. Dette er noe som blir forfektet i større grad i et senere avsnitt i stortingsmeldingens begrepsavklaring, og jeg kommer til å ta opp problemstillingen om kunstens rolle i samfunnet mer inngående i den forbindelse.

3.2.3 Diskusjon av tredje avsnitt – det sublime

Mykje kunst appellerer til **kjenslene** våre. Musikk kan gjera oss både nedstemte og glade. Vi kan verta **oppslukte av spenninga** i ein roman eller **av samspelet mellom fargar og former** i eit målarstykke. Vi kan verta **fascinerte** av eit flott byggverk eller av samspelet mellom **lys og skugge** i ein skulptur (St.meld. Nr. 48: 2.4.3, tredje avsnitt, min utheving).

Det tredje avsnittet omtaler kunst som noe vi har en følelsesmessig tilnærming til.

Eksemplene henviser til både den *håndverksmessige* og *formale* kvalitetstypen, men det fokuseres kun på hvordan mottakeren opplever det følelsesmessig. I likhet med andre avsnitt er vi også her inne på smak og smaksproblematikk, men i dette tilfellet kan vurderingen sies å føye seg inn i den sublime estetikkens tradisjon. Å bli oppslukt eller fascinert av et objekt eller en hendelse, kan sette oss i noe enkelte velger å kalle en *sublim* tilstand. Her er det relevant å presentere Edmund Burke og hans idé om det sublime. På bakgrunn av Burkes tanker, skal jeg se nærmere på tredje avsnitt av analyseteksten.

Før jeg presenterer Burke, vil jeg kort nevne Immanuel Kant. Det er naturlig å sette Kant i sammenheng med begrepet om det sublime. Kant var inspirert av Burkes estetikk, men tok avstand fra hans empirisme. Det er nemlig en grunnleggende forskjell mellom ideene hos de to filosofene – hos Kant er det *følelsen* som kan betegnes som sublim. Det sublime er ikke en egenskap ved objektet selv, men noe som oppstår hos *individet*. Hos Burke, derimot, er det *gjenstanden* som fremkaller følelsen, som kan kalles sublim. Siden Kant betegner *følelsen* som sublim, kunne jeg i denne sammenheng henvist til ham, men årsaken til at jeg *kun* velger å fokusere på Burke, er at Kant ikke bruker begrepet sublim i forbindelse med *kunst*. Han mener derimot det er noe som tilhører *naturen*, og er dessuten noe *formløst*, i motsetning til det skjønne som angår gjenstandens form (Kant, 1995 [1790]). Dermed blir Kants forståelse av det sublime noe perifér i forhold til denne diskusjonen, men siden Kant er en filosof det er

³ Se avsnittet sitert s. 28 i oppgaven

naturlig å tenke på i forbindelse med det sublime, ville jeg kort gjøre rede for *hvorfor jeg ser bort fra ham*.

Edmund Burke og det sublime

Burke beskriver tre tilstander han mener tydelig kan skjelnes fra hverandre i et menneskesinn – *likegyldighet*, *smerte* og *behag*. Han mener vi som oftest befinner oss i en tilstand preget av verken smerte eller behag, men mer likegyldighet. Det er ikke slik at smerte og behag skifter på å være dominerende, de er heller ikke nødvendigvis avhengige av hverandre for å kunne eksistere. Burke mener at fra en tilstand av likegyldighet til en tilstand av behag, er det ikke alltid man går via smerte (Burke, 2008 [1757]: 33).

Alle former for behag er positivt for den som opplever det, fortsetter Burke, men påpeker også at årsaken kan være en slags mangel. Burke mener det her er viktig å skille mellom det som er *behagelig uten videre*, og det som er *behagelig i forhold til noe* – i forhold til smerte. Disse opplevelsene er så forskjellige av både årsak og virkning, at vi trenger et begrep for å skille de fra hverandre, da det har vært vanlig å omtale disse tilstandene på samme måte. Om det behaget som oppstår som følge av bortfall av smerte, bruker Burke begrepet *delight*, her oversatt til *lettelse*. Om positivt behag, det behagelige uten videre, bruker han ganske enkelt begrepet *behag* (Burke, 2008 [1757]: 34). Om det *sublime* sier han:

Alt som på et eller annet vis er egnet til å fremkalle tanker om smerte og fare, det vil si alt som på en eller annen måte er fryktelig eller dreier seg om fryktelige ting eller virker på samme måte som frykt, er en kilde til det *sublime*; det vil si at det frembringer den sterkeste følelsen sinnet er i stand til å føle (Burke, 2008 [1757]: 34).

Det kan virke som om det sublime er knyttet til noe negativt, men det er intensiteten av følelsen det er snakk om. Burke er av den oppfatning at smerte har en sterkere virkning på oss enn behag. Dette begrunner han med at smerte blir opplevd som en form for påminnelse eller varsel om døden og dens eksistens (Burke, 2008 [1757]: 34).

Det sublime skaper sinnsbevegelser. Burke mener *forbløffelse* er en sterkere reaksjon enn både beundring og respekt, da det ikke er mulig å fokusere på noe annet enn forbløffelsen der og da. Forbløffelsen, sier Burke, setter oss ute av stand til å gjøre noe. På samme måte beskriver han *skrekk* – skrekk fratår mennesket evnen til å handle og tenke, og virkningen kan ligne på smerte. Når vi oppfatter noe som sublimt, faller vi gjerne litt ”utenfor oss selv” (Burke, 2008 [1757]: 35).

Farger, lys og mørke er ytre påvirkninger som også berører sinnsbevegelsene. Burke mener at vanlig lys alene er for alminnelig til at det kan kalles sublimt, men det er en forutsetning for at farger skal synes, og dermed har det sin funksjon ved at lys kastes over tingene. Mørke, derimot, vil virke forsterkende på det skremmende, og skaper dermed mer sublimme opplevelser enn lys (Burke, 2008 [1757]: 37).

Følelsene og det sublimt

Tredje avsnitt av den analyserte teksten starter med å påpeke at kunst appellerer til følelsene våre. Denne måten å oppleve kunsten på kan i mange tilfeller være svært begrensende. Det er ikke gitt at all kunst er ment å appellere til følelser som fascinasjon og glede, eller frykt og redsel. For eksempel vil mye samtidskunst falle utenfor denne rammen. Burke skrev sitt verk ”A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime” på en tid da det klassisistiske kunstsynet var dominerende. Som jeg har nevnt tidligere, henviser Anne-Britt Gran til det urimelige ved å bedømme et verk ut fra kriterier som ikke er gyldige for det aktuelle verkets sjanger. For eksempel vil jeg mene det er urimelig å bedømme et scenekunstverk produsert av Grusomhetens teater, på bakgrunn av kvalitetskriterier tilhørende tradisjonen etter Stanislavskij. Men ifølge Gran er det nettopp slike feilaktige dommer folk feller.

3.2.4 Diskusjon av fjerde og femte avsnitt – politisk kunst

Men kunst er samstundes noko å **tenkja over og drøfta** med andre. Gjennom mange former for kunstverk kan vi **læra noko** om menneske, samfunn, historie, religion osv. Kunst appellerer til **kommentar og ordskifte**, og for mange skaper kunsten behov for å ta **standpunkt**, til dømes av di vi på ein eller annan måte vert **provoserte**.

Di betre eit kunstverk er i stand til å innfri slike forventningar, di betre kvalitet kan verket seiast å ha. Men folk som oppsøker kunsten, vil ha **varierende og ulike forventningar**. Følgjeleg vil kvalitetsvurderingar kunna falla nokså ulikt ut (St.meld. Nr. 48: 2.4.3, fjerde og femte avsnitt, min utheving).

I likhet med det første avsnittet henviser det fjerde og femte avsnittet til den instrumentelle kvalitetstypen, men her er det tydelig at vi befinner oss i en kunstnerisk kontekst. Det kreves ingen håndverksmessige eller formale kvaliteter av verket med ideen om at vi skal lære noe av kunsten, det viktigste er ordskiftet som er resultat av det. Kvalitet er her bestemt av hva slags innflytelse kunsten har på den politiske debatten, og som det femte avsnittet konkret

presiserer: ”Di betre eit kunstverk er i stand til å innfri slike forventningar, di betre kvalitet kan verket seiast å ha”.

På Norsk kulturråds årskonferanse i 2008 etterlyste Trond Giske i åpningsforedraget mer *farlig kunst* i Norge (Norsk kulturråd: *Årskonferansen 2008*). Bruken av begrepet *farlig* i denne sammenheng høres litt banalt ut, men det er nærliggende å tro at han mener *utfordrende* kunst eller kunst som skaper *debatt*. Etter dette har overskridelse i kunsten vært gjenstand for diskusjon ved flere anledninger. Samtidig som flere etterlyser politisk engasjement i kunsten, har det også blitt gitt uttrykk for et tiltakende behov for etiske retningslinjer for kunstutdanningene. Skribent og kritiker, Mariann Enge, beskriver dette som et paradoks. Hun stiller spørsmålene

man vil provoseres, men ikke for mye, bare akkurat passe? Kan overskridelse i kunsten kun forsvares om det skjer innenfor gitte etiske rammer, og som en del av et identifiserbart prosjekt? I hvilken grad er det i såfall snakk om overskridelse? (Enge, 2009)

Denne diskusjonen oppsto i kjølvannet av Karl Edvins Endresens verk på Statens kunstakademis avgangsutstilling ved Stenersenmuseet våren 2009. Han delte ut det narkotiske stoffet GHB i forbindelse med sitt arbeide, noe som førte til at sivilt politi dukket opp og anholdt Endresen på stedet. Arbeidet ble også fjernet⁴ fra utstillingen umiddelbart, og daværende direktør ved Stenersenmuseet, Selene Wendt, omtalte hendelsen som en alvorlig og uakseptabel måte å tilrane seg oppmerksomhet på (Lund, 2009).

Endresen har åpenbart provosert de fleste, men om man et lite øyeblikk ser bort fra det faktum at han brøt norsk lov, har han strengt tatt gjort nøyaktig det Trond Giske etterlyste på årskonferansen i 2008. I artikkelen ”*Hvordan tenker vi politisk kunst?*” setter medieviser og skribent Grethe Melby spørsmålsteget ved forventningen om at kunsten skal representere samfunnskritisk virksomhet. På høstutstillingen i 2006 kom daværende kulturminister Giske med en uttalelse lignende den han kom med i 2008. I sin åpningstale etterspurte han kunst som støter, provoserer og skaper ubehagelige opplevelser. Melby peker på at ”ingen spurte hva det betyr når man fra samfunnets øverste hold forventer at kunstneren skal stå for en adferd som ellers ikke er ønskelig” (Melby, 2006).

⁴ Arbeidet er heller ikke omtalt i Stenersenmuseets dokumenter fra denne utstillingen.

Jeg går ut fra at Giske ikke ønsket at det skulle distribueres narkotika til et antatt intetanende publikum. Jeg tar også utgangspunkt i at det ikke er stortingsmeldingens hensikt å oppmuntre til å bryte norsk lov. Nettopp derfor er det viktig å påpeke hva som faktisk blir sagt i en åpningstale holdt av en kulturminister, og hva slags kvaliteter kunst primært skal bestå av i følge en stortingsmelding.

3.2.5 Diskusjon av sjette avsnitt

Det finst altså ikkje eit einskilt sett av alltid gyldige kriterium for kunstnarleg kvalitet, men det finst ei rad relevante **kunstnarlege kriterium** som kan kombinerast på ulike måter, og som til og med kan stå i motsetnad til kvarandre, til dømes **det nyskapande, gjenkjennelege, velforma, komplekse, overraskande, teknisk fullkomne, tanketunge, lett tilgjengelege eller utfordrande** (St.meld. Nr. 48: 2.4.3, sjette avsnitt, min utheving).

Det siste avsnittet i sitatet fra stortingsmeldingen forsøker å beskrive problematikken rundt begrepsavklaringen, og valget her er å ramse opp et sett positivt verdiladede begreper som eksempler på egenskaper på et utvalg *kunstneriske kriterier*. Beskrivelsene henviser til både håndverksmessige, formale og instrumentelle kvalitetstyper. Begrepene som blir brukt til å beskrive de ulike kvalitetskriteriene er i denne sammenheng tilfeldige og listen kunne tilsynelatende fortsatt i det uendelige. Det gis inntrykk av at oppramsingen av disse begrepene er en måte å avslutte på, og at eksemplene er skrevet for å understreke det nærmest umulige i å avklare hva kvalitetsbegrepet innebærer.

3.3 Oppsummering og avsluttende bemerkninger

Det første avsnittet i utdraget fra stortingsmeldingen er nærmest en leksikalsk beskrivelse av kvalitetsbegrepet, og er ikke plassert i den kunstneriske konteksten som ellers preger stortingsmeldingens begrepsavklaring. Den beskriver kvalitetsbegrepet som noe objektivt og målbart, og gir inntrykk av at det er fullt mulig å avgrense begrepet slik at det er anvendelig i nær sagt alle sammenhenger. Det andre avsnittet er med ett mer sammensatt, da innholdet, slik jeg har påpekt, representerer elementer fra hele fire store og komplekse områder innenfor estetisk teori. Avsnittet viser til temaer som *smak, nytteverdi, estetisk opplevelse* og *kunstens rolle* i samfunnet. Alle disse begrepene besitter omfattende historikk, men felles for dem er at de i denne sammenheng er betydelig mottakerorienterte. Tredje avsnitt omtaler opplevelsen av et kunstverk som noe følelsesmessig og intenst. Ord som *oppslukt* og *fascinert* sikter til tanken om *å la seg rive med* eller *å la seg henføre*. Dette kan igjen knyttes til det sublime. Det

fjerde avsnittet skiller seg litt ut fra de første avsnittene, ved at den berører en ny type forventning enn hva teksten har uttrykt tidligere, nemlig forventningen om den provoserende kunsten, den som skaper debatt og er gjenstand for diskusjon. Det femte avsnittet fremhever at graden av kunstnerisk kvalitet øker, jo bedre kunstverket er i stand til å innfri visse forventninger, spesielt de forventningene som er beskrevet i de tidligere avsnittene. Det sjette og siste avsnittet avslutter kapitlet, ved å ramse opp en rekke egenskaper som eksempler på hva som kan betegne kunstnerisk kvalitet.

3.3.1 Det mottakerorienterte

Det jeg opplever som det mest påfallende i hvert avsnitt i stortingsmeldingen, er det totale fraværet av kunstnerens perspektiv på hva som anses som kunstnerisk kvalitet. Det eneste tilfellet hvor det blir antydnet noe i retning av den håndverksmessige og formale kvalitetstypen, er når det er fokus på mottakerens *reaksjon* på disse. Dette minner meg om en tankegang jeg kjenner igjen fra kommersiell varehandel – ideen om at *kunden alltid har rett*. Røyseng henviser blant annet til sosiolog Svein Bjørkås, når hun hevder at den offentlige kulturpolitikken trekker i samme retning som markedet. Hun sier videre at den statlige kulturpolitikken har, overfor kunstinstitusjonene, skiftet karakter fra politisk styring til markedsorientert forvaltning (Røyseng, 2006: 8). Røyseng påpeker deretter at det kan synes som om kunsten i tiltakende grad tar til seg næringslivets forståelsesformer, og at kunstens status som et særegent felt er blitt uklart. Videre hevder hun at den postmoderne kultursituasjonen har ført til at kunsten har mistet den opphøyde statusen og den hellige, sakrale egenarten den hadde i moderniteten, og at skillelinjene som har bidratt til kunstens særegne status, har brutt sammen (Røyseng, 2006: 10). Skillet mellom kunst og ikke-kunst er blitt uklart, fortsetter Røyseng, og fremhever at kunsten flyter sammen med andre kulturelle uttrykk i en hverdag som i større og større grad blir estetisert. På bakgrunn av dette påpeker hun at kunst ikke lenger kan forstås som noe grunnleggende adskilt fra hverdagslivet (Røyseng, 2006: 11).

Så hva er forskjellen på *kunst* og andre objekter vi omgir oss med? Røyseng henviser til filosof Lars Fr. H. Svendsen, og hans påstand om at kunstbegrepet er i ferd med å avvikle seg selv. Han påpeker at jo flere objekter som faller inn under et begrep, jo mindre meningsinnhold vil begrepet ha. Han mener at nesten alt i dag har potensiale til å falle inn under kunstbegrepet, og som følge av dette tømmes det for mening. Han sier vi er omgitt av

kunst overalt – i reklamen, butikkvinduene, på tv og internett. Det går altså ikke noe klart skille mellom kunsten og konsumkulturen (Røyseng, 2006: 11).

Når *kunsten* begynner å ligne et *produkt* på lik linje med andre *konsumvarer*, mener jeg det er naturlig å anta at vår behandling av *kunst* ikke skiller seg nevneverdig fra måten vi behandler andre *hverdagsobjekter* på. Jeg tror dermed at våre forventninger til kunstverker kan endre seg i retning av å ligne forventningene vi har til et *hvilket som helst* bruksobjekt.

3.3.2 Den romantiske kunstneren

Jeg anser det som påfallende hvordan to bestemte kunstnertyper blir fremhevet i teksten. Det fokuseres mye på mottakerens følelser og forventninger, og jeg oppfatter at store deler av sitatet fra stortingsmeldingen fremhever og stadfester den romantiske kunstnertradisjonen. Innledningsvis presenterte jeg Gran og de fem kvalitetstypene, hvor hun i forbindelse med beskrivelsen av den håndverksmessige kvalitetstypen påpekte at flere formuttrykk ikke har etablert sine egne kvalitetskriterier. Hun hevdet også at når Kulturdepartementet bevilger penger til de store teater- og musikk institusjonene, tar de utgangspunkt i nettopp håndverksmessige kvalitetskriterier. ”Høy kunstnerisk kvalitet” betyr gjerne ”godt håndverk”, påstår Gran, det vil si godt håndverk på de klassiske kunstformenes premisser (Gran, 2001: 117).

Jeg har i analysen henvist til Gadamer og hans kritikk av Kant og den romantiske kunsten. Jeg vil igjen fremheve det her, og understreke at hele kapittel 2.4.3 i stortingsmelding nr. 48 kan behandles med utgangspunkt i Gadamers kritikk. Store deler av tekstutdraget jeg har valgt å analysere fremhever det umiddelbare, øyeblikkets kunst, og opplevelsen der og da. Som jeg har kommentert tidligere i analysen, kritiserer Gadamer denne subjektiviseringen, denne betrakterens synsvinkel.

Det blir problematisk å bedømme et verk når man kun legger opp til mottakerens preferanser. Etter min oppfatning kan en slik posisjon føre til at det blir nærmest umulig å evaluere de mangfoldige kunstartene på en plausibel måte. Riktignok er smaksproblemet vanskelig å unngå, men som jeg har nevnt tidligere i dette kapitlet – det er nødvendig å være bevisst dette problemet, og strebe etter å bedømme etter *de rette kvalitetskriterier*.

3.3.3 Den politiske kunstneren

Den andre kunstnertypen jeg har registrert, er den politiske kunstneren. Det blir fremhevet ganske tydelig, i kapittel 2.4.3, fjerde avsnitt, en forventning om at kunst skal skape debatt, og være i stand til å provosere. I tillegg til å påpeke det som står i den analyserte teksten, henviser jeg til et konkret, uttalt krav fra tidligere kulturminister Trond Giske, om at kunst bør provosere. Dette kravet blir ikke bare stilt av bevilgningsmyndighetene, men også av andre kunstnere. Forfatter og journalist Vetle Lid Larsen uttrykker i et debattinnlegg i Aftenposten at han savner den politiske kunsten, savner kraften, raseriet og ønsket om å overbevise andre. Han sier videre at norske kunstnere i dag har mistet evnen til å sette saker på dagsorden, slik tidligere kunstnere har gjort. ”I løpet av en generasjon er de forvandlet fra utfordrere til pudler” (Larsen, 2009). Kunstner og kurator Tommy Olsson har også uttalt noe i samme retning. ”Ung, norsk kunst søker ikke konfrontasjon”, sier han, og påpeker at når kunst ikke provoserer, så mister vi en del av samtalen. En diskusjon kan dreie seg om grensedragning innenfor kunsten, eller hvorvidt det i det hele eksisterer grenser (Siebke, 2009).

Etterlysningen av den politiske kunstneren blir ikke like vel mottatt av alle. Kunstneren Frode Markhus mener kunst er en overskridende virksomhet i seg selv, og han ønsker ikke provosere folk som en del av sitt virke. ”Og jeg gidder ikke å få et globalt ansvar pålagt av noen som helst, bare fordi jeg ønsker å skape et egendefinert interesserom på mitt atelier. Det er da min, og alle kunstners selvsagte rett” (Markhus, 2009). Uavhengig av hvilke forventninger til kunsten som fremtrer i det politiske og kunstneriske landskapet, vil det også finnes kunstneriske utøvere som ikke ønsker å innfri disse forventningene.

3.3.4 Det begrensede kvalitetsbegrepet

Mine hovedfunn i analysen av tekstutdraget fra stortingsmeldingen, er altså det mottakerorienterte aspektet, og fremhevelsen av den romantiske og politiske kunstnertypen. Jeg anser disse funnene som noe oppsiktsvekkende, da de demonstrerer en begrenset måte å illustrere kvalitetsbegrepet på. Dette mener jeg får konsekvenser utover selve kvalitetskravet. I tillegg til kvalitetskravet har stortingsmelding nr. 48 eksplisitt uttalt et krav om *mangfold* og *nyskapning* i kunsten (St.meld. nr. 48: 1.4). Jeg mener det begrensede kvalitetsbegrepet er i konflikt med kravet om mangfold og nyskapning. Jeg var tidligere inne på at den offentlige kulturpolitikken trekker i samme retningen som markedet, og at det mottakerorienterte aspektet kan være et tegn på dette. Sigrd Røyseng hevder at det markedsorienterte momentet

bidrar til en *kunstnerisk ensretting*. Hun påpeker at flere forskere har observert at de offentlige støtteordningene ikke fremmer kunstnerisk nyskapning og mangfold (Røyseng, 2006: 8). Jeg vil mene at fokuset på de to kunstnertypene bidrar til å forsterke denne kunstneriske ensrettingen i kulturpolitikken *ytterligere*.

4 Det paradoksale kvalitetskravet

I kapittel to utarbeidet jeg en begrepsavklaring for å vise hva kvalitetsbegrepet i en kunstnerisk kontekst innebar. Jeg konkluderte med at kvalitetsbegrepet må være *åpent av nødvendighet*. I det foregående kapitlet analyserte jeg bruken av kvalitetsbegrepet i stortingsmelding 48. Analysen la for dagen et særdeles *mottakerorientert* perspektiv på hva kvalitet er, og at teksten fremhevet to bestemte kunstnertyper, den *romantiske* og den *politiske*. Jeg har altså avdekket bestemte føringer i bruken av kvalitetsbegrepet, og jeg skal videre se hvordan dette kan virke utslagsgivende i kulturpolitikken. I dette kapitlet skal jeg diskutere kvalitetskravet i den norske kulturpolitikken og se det i sammenheng med de funnene jeg har gjort i kapittel 2 og 3. Kravet om kvalitet er ikke nytt, og jeg skal derfor først presentere forhistorien til kvalitetskravet i den norske kulturpolitikken. Dette skal jeg gjøre ved hjelp av Sigrid Røysengs redegjørelse av norsk kulturpolitikks historie, i hennes doktorgradsavhandling ”Den gode, hellige og disiplinerte kunsten”. Selve kvalitetskravet medfører det sosiolog Svein Bjørkås kaller en paradoksal situasjon. I artikkelen, ”Kvalitetsparadokset”, redegjør han for de elementene han mener vanskeliggjør avklaringen av hva kunstnerisk kvalitet er. Jeg skal presentere Bjørkås’ artikkel, og deretter har jeg valgt å vise til innkjøpsordningene i litteratur, som et eksempel på et kulturpolitisk tiltak med lang tradisjon i Norge. Det kan være nyttig å rette blikket mot et annet estetisk felt for å få et annet perspektiv på diskusjonen rundt kvalitetskravet. Ordningene er legitimert gjennom de litteraturpolitiske målene *kvalitet*, *bredde* og *mangfold*, og har vært gjenstand for store diskusjoner gjennom de siste 40 årene. Aktørene som har bidratt i disse debattene har håndtert flere interessante spørsmål som kan settes i sammenheng med problemstillingene jeg har presentert i denne oppgaven. Jeg skal introdusere noe av kritikken rettet mot disse tiltakene, etter å ha gjort rede for innkjøpsordningenes historie og praksis. Både Bjørkås’ artikkel og kritikken av innkjøpsordningene skal jeg deretter diskutere i lys av oppgavens foregående funn.

4.1 Kravet om kvalitet – ikke noe nytt

Kravet om kvalitet er ikke noe nytt i dagens kulturpolitikk. Helt siden de første statlige bevilgningene har en av forutsetningene for å motta støtte vært at den kunstneriske virksomheten skal være av høy kvalitet. Som nevnt ovenfor, er det de større statlige støttede

institusjonene som er den primære mottakeren for dette kvalitetskravet. Det blir vektlagt at de bærer et særskilt ansvar for å tilby kunst av høy kvalitet.

Sigrid Røyseng presenterer i sin doktorgradsavhandling, ”Den gode, hellige og disiplinerte kunsten – forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse”, en historisk oversikt over bevilgningspraksis i norsk kulturpolitikk. Tradisjonen for fast statlig støtte til kunstinstitusjoner kan føres tilbake til 1936, da det ble etablert støtteordning for Nationaltheatret, Det norske teatret og Den nationale scene. Frem til da hadde ikke teaterdrift vært ansett som statens anliggende. Tidligere søknader om støtte ble avslått med begrunnelse i generell økonomisk knapphet. Norge var på det tidspunktet et meget fattig land med mange uløste oppgaver ellers. Røyseng forteller at avslaget også ble begrunnet ut fra et liberalistisk synspunkt, som tok utgangspunkt i at samfunnsoppgavene så langt som mulig burde løses uten statens innblanding (Røyseng, 2006: 105). Da den norske velferdsstaten begynte å vokse frem i andre halvdel av 1930-årene, forteller hun videre, ble det vedtatt å etablere en ordning med regelmessig støtte til teatrene, fra og med sesongen 1935/1936. Dette falt tidsmessig sammen med tankegangen om en velferdsstat og dens vektleggelse av kollektivets ansvar for enkeltindividets velferd (Røyseng, 2006: 106).

I forkant av opprettelsen av den statlige støtteordningen for teatrene, fortsetter Røyseng, ble det utført en offentlig utredning som skulle kartlegge teatrenes situasjon og peke på mulige tiltak som kunne iverksettes i bidraget til å skape en ordning av teaterforholdene. Røyseng henviser til utredningen, og siterer blant annet følgende: ”Den sceniske kunst er et kulturgode av høieste verdi, som det for enhver nasjon må være en uavviselig oppgave å oprettholde. Den har sin bestemte opdragergjerning å øve like så visst som universitet og skole har det” (Røyseng, 2006: 106). Røyseng sier videre, at scenekunsten presenteres som et selvfølgelig gode, som det følger moralsk forpliktelse med (Røyseng, 2006: samme sted).

4.1.1 Legitimeringen av kvalitetskravet

Støtte fra staten forplikter, og det har den gjort siden støtteordningene ble opprettet på 30-tallet. Røyseng henviser til Teaternevnden av 1935, som fastslår at forutsetningen for støtte må være at flest mulig av befolkningen har glede av scenekunsten. Det er også et krav om en viss kunstnerisk kvalitet. Hun siterer:

”Men selvsagt må en slik støtte ikke gis uten at der til gjengjeld stilles strenge krav til teatrene. Først og fremst må deres innsats ligge på et høit kunstnerisk nivå. Men et hovedvilkår må det også være, at

scenekunsten organiseres slik at den når ut til hele vårt folk i den utstrekning det i våre dager overhodet er mulig. Den dramatiske kunst bør ikke lenger være noe privilegium hverken for bestemte, økonomiske heldig stillede samfunnsklasser, eller for befolkningen i våre største byer” (Røyseng, 2006: 114).

Her ser vi at den statlige støtten til scenekunst ble satt i forbindelse med tanken om å sørge for at tilgangen til scenekunst ikke skulle begrenses av økonomiske forutsetninger eller bosted.

Billettprisens betydning ble fremhevet særskilt, og Røyseng siterer følgende fra

Teaternevnden: ”Folk må gis råd til å oppleve god scenekunst” (Røyseng, 2006: 114). Det er et stabilt og eksplisitt formulert mål i den offentlige kulturpolitikken om å nå ut til flest mulig.

Følgende er uttrykt i stortingsmelding nr. 48: ”Dei gode produksjonane må nå ut til eit større publikum” (St.meld. nr. 48: 8.2).

Røyseng forteller at det har vært vanlig å tolke tanken om å formidle et kulturtilbud av høy kunstnerisk kvalitet som et mål begrunnet og legitimert innenfor velferdspolitikken. Kunst forstås som et velferdsgode, som staten ønsker å formidle til hele befolkningen. Dette målet om bred formidling, fortsetter Røyseng, kan forstås som at kunst og kultur stilles på lik linje med andre velferdsgoder, hva politisk forståelse og ambisjoner angår (Røyseng, 2006: 115). I artikkelen ”Velferdsstatens idégrunnlag i perspektiv” presenterer professor i sammenliknende politikk, Stein Kuhnle, hovedlinjene i den norske velferdsstaten. Han introduserer ideen om den moderne velferdsstaten som en europeisk oppfinnelse, som oppstod på slutten av 1800-tallet (Kuhnle, 2001: 9). Han henviser til teorier om politisk utvikling når han beskriver de velferdsstatlige ordningene som svar på et krav om sosial og politisk likhet i forbindelse med utviklingen av massedemokratiet (Kuhnle, 2001: 12). Kravet om at kunst av høy kvalitet skal nå ut til ”hele vårt folk”, kan settes i forbindelse med denne likhetstanken.

4.2 Kvalitetsparadokset

Bjørkås beskriver evalueringen av kunstnerisk kvalitet som ”innvevd i en historisk sett paradoksal situasjon” (Bjørkås, 2004: 115). Det han kaller *kvalitetsparadokset* består av den økende etterspørselen etter kvalitetsvurderinger, samtidig som utviklingen i kulturen gjør at det blir vanskeligere å felle og formulere legitime kvalitetsdommer. Bjørkås drøfter denne situasjonen, og tar utgangspunkt i de tre følgende ledd – 1) påstanden om at etterspørselen etter kvalitetsvurderinger øker, og kommer til å øke, 2) faktorer som bidrar til å komplisere arbeidet med å operasjonalisere kunstnerisk kvalitet og deretter evalueringen av det, 3) implikasjonene kvalitetsparadokset kan ha for forskningen som har som mål å utvikle metoder

for evaluering av kunstverk, kunsthandlinger og kunstinstitusjoner (Bjørkås, 2004: 115). Et viktig spørsmål Bjørkås stiller i denne sammenheng er hva som skjer når felling av kvalitetsdommer underlegges interesser som normalt antas ikke å vedkomme kunsten. Her vil altså spørsmål om kvalitet og spørsmål om makt tangere hverandre, slik at det oppstår nye “risikosoner i kunstfeltet” (Bjørkås, 2004: 116).

4.2.1 Den økte etterspørselen etter kvalitetsvurderinger

Bjørkås gjør først rede for forvaltningsreformen som oppstod på 80-tallet i organisasjonsstyrings- og fordelingsystemene. Den såkalte *New Public Management* (NPM) gikk ut på å styrke bruker- og resultatorienteringen, og i størst mulig grad svekke den byråkratiske og regelorienterte detaljstyringen. Dette førte til at offentlig eide og finansierte virksomheter ble organisert som selvstendige enheter med uavhengige styrever og eget budsjettansvar. Det ble overført midler som rammetilskudd, som institusjonene og organisasjonene skulle disponere selv (Bjørkås, 2004: 116). Dette, påpeker Bjørkås, førte igjen til krav om at det skulle settes opp mål for virksomheten, og at det ble utviklet et sterkt apparat for resultatstyring. Bjørkås sier videre at kultursektoren var den siste samfunnssektoren som ble innrullert i disse styringsprinsippene. Han forteller at den ideologiske skepsisen til denne formen for effektivitetslogikk og markedsorientering var stor. Det var åpenbart at økt fokus på mål og resultatstyring ville kreve indikatorer på hvorvidt disse målene var nådd ved den enkelte virksomhet. I første omgang ble kunstinstitusjonene pålagt følgende – 1) å produsere best mulig kunst, 2) å oppnå størst mulig publikumstall, 3) å produsere med størst mulig bedriftsøkonomisk effektivitet. Bjørkås påpeker at resultatindikatorene var og er fremdeles av rent *kvantitativ karakter* – man målte den gang, og gjør det fremdeles, antall produksjoner og fremføringer, publikumstall og økonomisk resultat (Bjørkås, 2004: 117). De kunstfaglige målene, fastslår Bjørkås, er det ennå ikke utviklet resultatindikatorer for, og her vil jeg fremheve følgende:

Evaluering av kunstnerisk kvalitet vil her bli løsningen rett og slett fordi det er vanskelig å tenke seg andre måter å vurdere de kunstneriske prestasjonene på. (...) Det er (...) stor sannsynlighet for at potensialet for etterspørsel etter kompetente kvalitetsevalueringer vil være stigende rett og slett som en følge av styringsbehov i den offentlige forvaltningen (Bjørkås, 2004: 117).

4.2.2 Ekspansjonstendensen i kunstfeltet

Den andre grunnen til at etterspørselen etter evaluering av kunstnerisk kvalitet øker, finner vi i ekspansjonstendenser i kunstfeltet selv. Bjørkås henviser her til en utvikling i kjølvannet av blant annet innføringen av NPM. Tidligere var kunstneryrkene sterkt regulerte profesjoner. Kunstnerne hadde interesseorganisasjoner som hadde omtrent full kontroll over rekrutteringen av kunstnere. De fastsatte kriteriene for profesjonalitet. De hadde også kontroll på opptakene til utdanningsinstitusjonene innenfor alle kunstarter. Bjørkås forteller videre at i Norge var forutsetningen for å ha kunstnerstatus overhodet et medlemskap i en kunstnerorganisasjon. Vi vet også at organisasjonene fordelte statlige stipendier og garantiinntekter, de påvirket styringen av kunstnere, og kontrollerte offentlige innkjøpskomiteer (Bjørkås, 2004: 118).

Bjørkås peker på at årsakene til denne utviklingen var mange, og blant annet fremhever han internasjonaliseringen av utdanningssystemet og innføringen av NPM. Fra og med 1990 ble det mulig å få stipend fra Statens lånekasse for utdanning som gjorde det mulig å studere i utlandet. Blant de prioriterte var humanistiske og kunstneriske fag. Dette førte til en enorm tilvekst av kunstnere, og i et felt som fra før var preget av underretterspørsel og overproduksjon, ble presset på de inntektsbringende ordningene stort. Dermed, fastslår Bjørkås, gikk kunstneryrkene fra å være profesjonsregulert til å bli konkurranseregulert i løpet av få år. Dette førte til at aktørene på kunstfeltet ble opptatt av fordelingsprinsipper. De mente at organisasjonene, komiteene og juryene som kunstnerorganisasjonene oppnevnte, favoriserte etablerte kunstnere, og at konkurransen om midler ikke var reell. Bjørkås konstaterer at nettopp denne situasjonen drev frem den økende interessen for kunstnerisk kvalitet, da *kvalitet* fremstod som det eneste *legitime fordelingskriterium*. Ifølge denne tenkemåten skal offentlige ressurser fordeles etter søknad og kompetente faglige vurderinger, og dette har blitt praksisen i mange tilfeller i Norge. Som følge av dette ble fagstyret som kunstnerorganisasjonene representerte, avviklet. Fordelingen av stipender, prosjektmidler og andre offentlige ressurser ble overført til ”armlengdesorganer”⁵ som Norsk kulturråd, og deres forvaltning har som formål og forutsetning å basere seg på kvalitetsvurderinger, forteller Bjørkås. Han konstaterer videre, at ettersom presset på fordelingsordningene stadig øker, vil

⁵ Ideen om *armlengdes avstand* er et kulturpolitisk ideal, der tanken er at man som bevilgningsmyndighet i minst mulig grad skal gripe inn i den kunstneriske virksomheten

kampene om kvalitetsforståelsen blant kunstnere, kunsteksperter og byråkrater fortsatt komme til å stå sentralt (Bjørkås, 2004: 119).

4.2.3 Flere aktører i evalueringsmarkedet

Den tredje årsaken til at etterspørselen etter kvalitetsvurderinger har økt, ifølge Bjørkås, er den tiltakende graden av profesjonaliseringen i kunstlivet. Områder som tidligere har blitt håndtert av kunstnerne selv, har i stor grad blitt egne disipliner. Eksempler på dette er kunstkritikken, kunstpedagogikken og kunstformidlingen. Bjørkås hevder det samme om kunstbyråkratiet (Bjørkås, 2004: 119). Det pågår blant annet en økende profesjonalisering av artistmanagement, casting, teknisk og kunstfaglig produsentvirksomhet. Alt dette, konstaterer Bjørkås, vil føre til at evalueringen av kunstnerisk kvalitet bli et område som inviterer til spesialisering.

4.2.4 Kommentarer til Bjørkås' artikkel

Bjørkås berører i artikkelen tre sentrale problemstillinger i sin drøfting av kvalitetsparadokset. For det første fremhever han *nødvendigheten* av å beskrive kunstnerisk kvalitet. Jeg har tidligere i oppgaven vært inne på hvorfor det i bestemte tilfeller er viktig med en avklaring av kvalitetsbegrepet og dets innhold i en kunstnerisk kontekst. Med tanke på bevilgninger og annen administrativ saksbehandling i en kulturpolitisk kontekst, er det vesentlig med en bevisshet rundt problematikken ved kvalitetsbegrepet. Kvalitetskravet bevilgningsmyndighetene stiller til kunstinstitusjonene, innebærer en forventning om å produsere best mulig kunst. Bjørkås påpeker at måten å vise til resultater av et slikt krav, fremdeles er av kvantitativ karakter. Man måler antall produksjoner, fremføringer, publikumsbesøk og økonomisk resultat. Anne-Britt Gran setter denne praksisen i sammenheng med den *kommersielle kvalitetstypen*. Hun påpeker at ”det synes å finne sted en sammenblanding av det kulturpolitiske målet om at kunsten skal nå flest mulig – noe dets legitimitet er avhengig av – og kravet til økonomisk egeninntekt” (Gran, 2001: 119). Den kommersielle kvalitetstypen indikerer at det ikke er noen målestokk utenfor inntjeningskravet, sier Gran.

På begynnelsen av 80-tallet innførte Kirke- og undervisningsdepartementet krav om økte egeninntekter overfor scenekunstinstitusjonene. Dette, sier Røyseng, innebar at teaterne selv måtte justere utgiftene, om det viste seg at de ikke klarte å oppnå de egeninntektene som

staten stipulerte i budsjettforslaget (Røyseng, 2006: 118). Staten ønsket at teaterne i større grad skulle ta ansvar for egen økonomistyring. Røyseng peker på dette som utslagsgivende for omdefineringen av forholdet mellom staten og scenekunstinstitusjonene. Innføringen av NPM, som Bjørkås gjør rede for i artikkelen, var en fristillingsprosess som har preget forvaltningspolitikken i stor grad. Røyseng mener at kravet om egeninntekt og ansvar for egen økonomistyring kan ses på som parallell med disse fristillingsprosessene (Røyseng, 2006: 119). Røyseng hevder at det markedsorienterte fokuset som NPM legger for dagen, og den kommersielle kvalitetstypen det indikerer, fører til kunstnerisk ensretting. Hun henviser til flere kulturforskere når hun omtaler denne ensrettingen som et resultat av de offentlige myndigheters bruk av nyliberalistiske styringsverktøy (Røyseng, 2006: 8).

Den andre problemstillingen Bjørkås fokuserer på, er det *ekspanderende* kunstfeltet. Den store tilveksten av kunstnere, fra og med 90-tallet, førte til at gapet mellom den allerede eksisterende underretterspørselen og overproduksjonen ble større. Presset på støtteordningene og deres fordelingsprinsipper økte betraktelig, og denne situasjonen økte interessen for kunstnerisk kvalitet som det eneste legitime fordelingskriterium. I oversikten over de mest brukte kvalitetstypene i omløp, beskriver Gran ”en viss følelse av kvalitetskrise og en svak uro for utilstrekkeligheten ved de kvalitetskriterier som råder” (Gran, 2001: 115). Hun mener det er nødvendig med en revurdering av de eksisterende kvalitetskriteriene, og i denne sammenheng beskriver hun de fem kvalitetstypene jeg har gjort rede for i kapittel 3⁶. Jeg har tidligere berørt Grans utsagn vedrørende hvilke kvalitetstyper som i størst grad blir benyttet av Kulturdepartementet. Hun påpeker at når de store teater- og musikk institusjonene blir stilt kravet om *høy kunstnerisk kvalitet*, så er dette et krav basert på *den håndverksmessige kvalitetstypen*. Godt håndverk som et kvalitetskriterium er på de klassiske kunstformenes premisser, mener Gran (Gran, 2001: 117).

Analysen i kapittel to påviste at teksten i kapittel 2.4.3 i stortingsmelding nr. 48, har et meget mottakerorientert perspektiv på hva som anses som kunstnerisk kvalitet. Det ble fokusert på betrakterens følelser og forventninger til verket. Denne tilskuerens synsvinkel dominerer teksten, og dette indikerer at ideen om den romantiske kunstnertypen er rådende. Disse funnene, det mottakerorienterte perspektivet og den romantiske kunstnertypen, sammenfaller

⁶ Se redegjørelsen for kvalitetstypene s. 25

med Grans påstand om bevilgningsmyndighetenes opprettholdelse av bestemte kunstneriske former, der de fleste kriterier ble utviklet på 1800-tallet.

Kvalitet som fordelingskriterium er ikke uproblematisk, og dermed er vi over på Bjørkås' tredje og siste problemstilling – den tiltakende graden av *profesjonalisering* i kunstlivet. Her henviser Bjørkås til nye disipliner på områder kunstnere tidligere har håndtert selv, for eksempel kunstkritikken, -pedagogikken, og -formidlingen. De fem kvalitetstypene Gran har satt i system, viser at det finnes mange måter å bedømme et verk på. Om man velger å fokusere på den håndverksmessige, formale, instrumentelle, kommersielle eller pragmatiske kvalitetstypen, avhenger av hva slags rolle man påtar seg med hensyn til kunstneren og verket. Som jeg har vært inne på tidligere, har *bevilgningsmyndighetene* vist seg å fokusere på både håndverksmessige og kommersielle egenskaper i et kunstverk. En *kunstkritiker* vil ofte i stor grad forholde seg til formale, håndverksmessige eller pragmatiske kriterier. *Kuratoren* vil kanskje ta i bruk samtlige av disse kriteriene i større eller mindre grad, avhengig av hva hun vil vektlegge i kunstformidlingen.

I kapittel 2 presenterte jeg David Hume i forbindelse med redegjørelsen av smaksbegrepet. Eksemplet fra Don Quijote, hvor to vinkjennere feller forskjellige, men like kompetente smaksdommer over samme vin, er Humes måte å demonstrere at man som kritiker kan vektlegge ulike kriterier i en kvalitetsdom. Jo flere som er i stand til å gjøre kompetente kvalitetsdommer, jo mer mangfolding vil kunstdebatten bli. Det er rimelig å anta at det med flere debattanter blir vanskeligere å oppnå konsensus med tanke på kvalitetsbegrepets innhold.

4.3 Innkjøpsordningene for litteratur

Diverse støtteordninger og de kriteriene som legges til grunn for støtte, er stadig gjenstand for debatt i kulturpolitikken. De tre problemstillingene Bjørkås har presentert i artikkelen, ”Kvalitetsparadokset”, er viktige elementer i denne debatten. Uavhengig av hvilken støtteordning det er snakk om, er det gjerne disse faktorene som er gjenstand for kritikk: *hva* man skal legge i kvalitetsbegrepet, *hva* eller *hvem* man velger å støtte, og *hvem* som bestemmer dette. Innkjøpsordningene for litteratur har lang tradisjon i norsk kulturpolitikk, og er av mange beskrevet som et svært vellykket tiltak, men har også vært gjenstand for mye kritikk. Jeg skal her gjøre rede for innkjøpsordningene, og deretter se litt nærmere på noe av

kritikken disse ordningene har blitt møtt med. Dette er relevant fordi det kan være nyttig å belyse oppgavens problemstilling fra et annet estetisk felt.

4.3.1 Innkjøpsordningenes historikk og praksis

Innkjøpsordningene for litteratur ble innført med den hensikt å sørge for større produksjon av norsk litteratur. Avtaleparter er Den norske forleggerforening, Norsk forleggersamband, Den norske forfatterforening, Norske barne- og ungdomsbokforfattere og Norsk kulturråd. Forlag som står utenfor de to forleggerforeningene kan óg melde inn bøker til vurdering, men da gjelder særskilte regler (Norsk kulturråd: *Innkjøp og vurderingsprosess*).

Mari Finess, seksjonssjef for litteratur i Norsk kulturråd, beskriver i artikkelen, ”Innkjøpsordningene – et historisk riss”, innkjøpsordningene som én av tre bærebjelker i norsk litteraturpolitikk. De to andre viktige ordningene er *momsfritaket* på bøker, og *bokavtalen* mellom forleggere og bokhandlere. Finess beskriver i artikkelen forhistorien til innkjøpsordningen, som strekker seg tilbake til slutten av 40-tallet. Den norske Forfatterforeningen mente at de statlige dikterlønningene til eldre forfattere ikke var i stand til å øke bokproduksjonen, og publikum var mest opptatt av aviser, radio, engelske oversatte romaner, og kunnskapsverk. På grunn av dette var både antall titler og opplag innenfor den tidligere vitale og levende prosalitteraturen, synkende (Finess, 2009: 12). Finess beskriver en kulturpolitisk debatt som fortonte seg som meget intens. Personen som til slutt kom med forslaget som fremdeles ligger til grunn for innkjøpsordningene, var Henrik Hjartøy, daværende biblioteksjef på Deichmanske i Oslo:

Hvis alle bibliotek i Norge fikk anledning til å kjøpe inn ett eksemplar av alle nye norske romaner og diktsamlinger og sende regningen til staten, ville tre gevinster hentes: Forfatterne ville få bedre oppgjør for bøkene ved at de solgte i flere eksemplarer, forlagene ville kunne ta risikoen med å utgi bøker av ukjente forfattere pga. et garantert minstesalg, og bibliotekene ville kunne stille en hel årgang av ny norsk skjønnlitteratur til disposisjon for gratis utlån til alle lesere (Finess, 2009: 13).

Det ble *nesten* slik, sier Finess. Norsk kulturråd ble opprettet i 1965, og det var de, og ikke staten, som fikk i oppgave å kjøpe inn 1000 eksemplarer av hver tittel, som skulle gå til de folkebibliotekene som fantes på den tiden. Kulturfondet disponerte 10 millioner kr, og 2,6 millioner ble øremerket innkjøp av litteratur. Året etter, fortsetter Finess, ble omsetningsavgiften på bøker fjernet av Kjell Bondeviks regjering, slik at dette skulle bidra ytterligere til å styrke skjønnlitteraturens stilling (Finess, 2009: 13).

Finess omtaler innkjøpsordningen som en vellykket modell. Det ble i samme moment som etableringen av innkjøpsordningen for skjønnlitteratur for voksne, opprettet en innkjøpsordning for skjønnlitterære barne- og ungdomsbøker på 500 eksemplarer. Denne ordningen ble senere utvidet. Finess forteller også at det i 1990 ble etablert en innkjøpsordning for oversatt skjønnlitteratur. I 1996 kom ordningen for fagbøker for barn og unge, og i 2005 ble ordningen for sakprosa for voksne opprettet. Innkjøpsordningene for skjønnlitteratur for både voksne, og barn og unge, er *automatiske* eller *åpne*, fortsetter Finess. Dette betyr at alle forlag som er organisert i enten Den norske Forleggerforening, eller Norsk Forleggersamband, kan melde på skjønnlitterære utgivelser. Disse bøkene blir kjøpt direkte inn fra forlaget, med en sjanger- og kvalitetsvurdering i etterkant. En *åpen* innkjøpsordning betyr at alt som er *godt nok* utfra de ulike utvalgenes vurdering i Kulturrådet, skal kjøpes inn. De tre andre ordningene, innkjøpsordningen for oversatt skjønnlitteratur, ordningen for fagbøker for barn og unge, og for sakprosa for voksne, er sakalte *selektive* ordninger, sier Finess videre. De har et fastsatt budsjett, og kun et begrenset antall bøker kan kjøpes inn. Her blir bøkene plassert på en kvalitetsstige. Bøkene av høyest kvalitet kjøpes inn først, og dersom midlene holder, er det åpent for å kjøpe inn tvilstilfeller til slutt. Finess peker på at mange gode bøker, av budsjettmessige grunner, kan falle utenfor (Finess, 2009: 13).

4.3.2 Kritikk av innkjøpsordningene

Jan H. Landro har skrevet artikkelen ”Hvem skal bli kjøpt inn?”, i rapporten ”Kunst, kvalitet og politikk” som er basert på en kulturkonferanse arrangert av Norsk kulturråd i 2001⁷. Han stiller først spørsmålet om vi i det hele tatt trenger innkjøpsordningene. På bakgrunn av de målsetningene som begrunnet ordningen da den ble opprettet på 60-tallet, gjør han rede for noen konsekvenser. På den ene siden har forfatterens økonomiske vederlag økt, skjønnlitteraturens status er hevet og antall forfattere har steget betraktelig. Den økonomiske risikoen ved å publisere bøker er også betraktelig redusert. På den andre siden har intensjonen om lavere bokpriser *ikke* blitt innfridd, snarere tvert i mot, Landro mener ordningen heller har virket prisdrivende. Han peker på flere årsaker til dette. Den første er at bøkene som innbefattes av ordningen prises maksimalt på utsalgsstedene med utgangspunkt i hva man

⁷ Jeg innser at Landros artikkel tar utgangspunkt i et innlegg holdt i 2001, og at kritikken kanskje kan oppfattes som uaktuell. Likevel anser jeg Landros hovedpoenger som like relevante i dag, som for ti år siden. Det har ikke blitt gjort noen vesentlige endringer i litteraturutvalgenes mandat, og jeg synes det er rimelig å mene at spørsmål om kvalitetskriterier er en tidløs problemstilling.

antar Kulturrådet vil godta. En annen årsak er at opplagene har sunket. En tredje årsak er at siden dekningsbidraget likevel er sikret, gjør forlagene lite for å selge disse bøkene. Landro peker også på det faktum at *oversatte* romaner og *ikke-innkjøpte*, sammenlignbare romaner koster det samme i utsalg som innkjøpte romaner. Dette mener han forteller alt om ”ordningens fallitt og forlagenes likegyldighet på akkurat dette området” (Landro, 2001: 140). Han bemerker også at spredningen av ny, norsk skjønnlitteratur til folket ikke har vært så vellykket. Han forklarer denne situasjonen med bøkens korte levetid, bokhandlernes mangel på interesse for bøkene som er igjen på grunn av lagringsplikten, og bibliotekenes manglende evne eller vilje til å skape interesse for bøkene (Landro, 2001: samme sted).

Landro presiserer at han ikke påstår det utgis for *mye* norsk skjønnlitteratur, men han mener det utgis for mange *dårlige* og *likegyldige* bøker. Dette, sier han, kan ha sin årsak i at de statlige subsidieringsordningene har blitt en sovepute for forlagsbransjen. På bakgrunn av kritikken han har presentert, vurderer han tiden som moden for å justere innkjøpsordningene. I dag får bøkene som blir kjøpt opp automatisk støtte opp til 5000 solgte eksemplarer. Landro betrakter det som rimelig at når en bok passerer 5000 solgte eksemplarer, bør all støtte falle bort, da ”statlig nødhjelp slett ikke kan være nødvendig” (Landro, 2001: 141). Han mener også at dagens ordning bør bli *strengere* med tanke på hvilke bøker som blir kjøpt inn, og også våge å utelukke veletablerte forfatternavn. Debutanter og de mer eksperimenterende forfatterne bør i større grad slippe til. Han mener utvalgene i mye større grad bør ”[ta] sjansen på å gå på trynet ved å gi penger til noe som middelaldrende forståelsepåkøper avviser på rein ryggmargsrefleks. For vi må innrømme det nye en viss virketid før vi avsier dødsdom” (Landro, 2001: 142). Med dette peker Landro på at innkjøpsordningene lett kan virke konserverende og forsterke dagens litteratursyn (Landro, 2001: samme sted). Han eksemplifiserer med både billedkunst, musikk og teater når han henviser til det økende *crossover*-fenomenet i kunsten. Dette viser seg mer og mer også i bøkens verden, og han peker dermed på behovet for å vurdere de sjangermessige kriteriene som ligger til grunn for dagens ordninger. Han trekker også frem utvalgets sammensetning, og understreker at ”de som befolker utvalgene, er etablerte representanter for etablerte system og smaksretninger” (Landro, 2001: 143). Han stiller med dette spørsmålet om i hvilken grad dagens innkjøpsordninger tar hensyn til den markante generasjonskløften i kunstlivet (Landro, 2001: 144).

Innkjøpsordningen har også vært gjenstand for kritikk fra enkelte bibliotekarer. Mari Finess henviser til denne kritikken, hvor bibliotekarene i lang tid har ytret et ønske om å få tildelt færre bøker (Finess, 2009: 16). Anmelder og kommentator i Aftenposten, Ingunn Økland, skriver i artikkelen ”Bibliotekene er overstimulert” at ”for enkelte bøker kan det være absurd nok være en belastning å havne på biblioteket” (Økland, 2009). Økland henviser her til et stort problem for mange bibliotek – *plassmangel og bøker som aldri blir utlånt*. Flere bibliotek har ytret et ønske om å motta flere eksemplarer av populære bøker, og færre av de mindre kjente forfatternavnene. Økland forteller at den knappe magasinkapasiteten på de mindre bibliotekene tvinger dem til å forkaste bøker som ikke blir utlånt. Dermed peker hun på et problem: ”Boken kan få et enda kortere liv på biblioteket enn tidligere” (Økland, 2009).

Bibliotekarenes innvendinger mot innkjøpsordningens praksis dreier seg også om kvalitetskriterier, men innholdet i kritikken står i sterk kontrast til Landros bemerkninger. Landro mener utvalgene bør slippe til flere ukjente og eksperimentelle forfattere, og noen ganger driste seg til å utelukke veletablerte forfattere. Bibliotekene, derimot, ønsker å motta flere kjente og populære titler, som har større utsikter for å bli utlånt. Her blir innkjøpsordningene gjenstand for kritikk fra to forskjellige kanter, med to forskjellige verdier liggende til grunn. På den ene siden blir ordningene konfrontert fra Landros litteraturpolitiske, idealistiske synsvinkel, på den andre siden fra bibliotekenes rent pragmatiske og kommersielle ståsted.

4.3.3 Kommentarer til kritikken av innkjøpsordningene

Den statlige litteraturpolitikkenes mål er ”å leggja til rette for kvalitet, breidd og mangfald med omsyn til innhald og sjanger, i fag- og skjønnlitteratur. Vidare må den litteraturen som vert skapt, distribuerast slik at han når fram til publikum gjennom mange og vel eigna kanalar” (St.meld. nr. 48: 13.1). På bakgrunn av Landros artikkel og bibliotekarenes kritikk av innkjøpsordningens praksis, oppdager man stor forskjell på hva ulike aktører ønsker å legge i kvalitetsbegrepet. Landro kritiserer litteraturutvalgenes formale kvalitetskriterier, og det han oppfatter som et konserverende litteratursyn. Han mener ”innkjøpsordningene [ikke] oppmuntrer til hybridisering og dristige sprang ut i litteraturens yttersfærer” (Landro, 2001: 142). Om dette stemmer overens med faktiske forhold, sammensvarer det med de funnene jeg har gjort i analysen av kapittel 2.4.3 i stortingsmelding nr. 48. I stortingsmeldingens kapittel ble det lagt for dagen en fremhevelse av den romantiske og politiske kunstnerotypen. Dette kan

sies å være et lite hensiktsmessig fokus når man i kulturpolitikken ønsker å legge vekt på *mangfold* og *nyskapning*, i tillegg til *kvalitet*. Landros ønske om å slippe frem de mer eksperimentelle forfatterne kan i utgangspunktet sies å være i tråd med kulturpolitikkenes idealistiske mål.

Bibliotekene har derimot et annet syn på saken. De har ytret ønske om at de selv får mulighet til å legge vekt på de mer kommersielle kvalitetstypene i utvelgelsen. De er mottakerorienterte i sitt perspektiv på innkjøpsordningen, og ønsker å bruke sin magasinkapasitet og ressurser på det de oppfatter at deres brukere vil ha. Bibliotekene må i stor grad forholde seg til smaksproblematikken i sitt arbeid med litteraturformidling, og de merker de praktiske konsekvensene av brukernes litterære preferanser. I kapittel to henviste jeg til Lars Fr. H. Svendsens⁸ påstand om at kunstbegrepet er i ferd med å avvikle seg selv, og at det ikke går noe klart skille mellom kunsten og konsumkulturen. Vi omgis av kunst overalt, i butikken, på tv, på internett, og i reklamen, sier han. Dette kan være en av flere årsaker til at formidlingsvirksomheten er en stor utfordring for bibliotekene. Litteraturen må konkurrere med så mange andre kunstneriske uttrykk. Dessuten er det gjerne de boktitlene som oppnår stor presseomtale i diverse medier som fanger lesernes oppmerksomhet, og dette bidrar gjerne til å gjøre formidlingen av andre litterære verk vanskeligere.

4.4 Oppsummering

Bjørkås beskrev den tiltagende nødvendigheten av kompetente kvalitetsvurderinger i et felt hvor det stadig blir flere kunstnere, og presset på støtteordningene blir større. Han beskrev også kunstfeltets økende antall kritikere. Dette er elementer som Norsk Kulturråd må håndtere i forbindelse med innkjøpsordningene i litteratur. Søknadsmassen til utvalgskomiteene er stor, og kritikken av hvilke bøker som blir kjøpt inn kommer fra flere hold, og den er gjerne motstridende. Bemerkningene fra Landro og bibliotekene er eksempler på kritikker med to vidt forskjellige premisser liggende til grunn. Landro kritiserer mangelen på både kvalitet, mangfold og nyskapning blant bøkene som blir kjøpt inn, og bibliotekene ønsker en mer mottakerorientert tilnærming til utvelgelsen av bøker.

⁸ I Sigrid Røysengs doktorgradsavhandling.

Landros kritikk retter seg mot det han mener *ikke* er en oppfyllelse av litteraturpolitikken mål: kvalitet, bredde og mangfold (St.meld. nr. 48: 13.1). Med tanke på at *kvalitet* er et av tre hovedkriterier, undrer han seg over flere av titlene litteraturutvalgene velger å kjøpe inn. Først og fremst omtaler han flere av de innkjøpte bøkene som intetsigende og kjedelige, og han stiller med dette spørsmål ved utvelgelsespraksisen. Valgene av de middelmådige bøkene mener han går på bekostning av bredden og mangfoldet som er de to andre hovedkriteriene i litteraturpolitikken.

Det mottakerorienterte aspektet bibliotekene har valgt å fokusere på, har jeg tidligere i oppgaven omtalt i forbindelse med den kommersielle kvalitetstypen. Dette er igjen en faktor i det Røyseng har omtalt som årsaken til kunstens ensretting. Jeg vil bemerke at jeg ikke oppfatter det slik at bibliotekene *ønsker* denne kunstneriske ensrettingen. De har en utfordring med tanke på formidlingsvirksomhet. Litteraturen konkurrerer med flere andre kunstneriske uttrykk. Dessuten, den litteraturen som fanger lesernes oppmerksomhet, er de boktitlene som oppnår stor presseomtale i ulike medier, og dette gjør formidlingen av andre litterære verk utfordrende. Jeg forstår det slik at deres ønske om å motta bøker som anses som populære, er motivert av *praktiske* årsaker. Bibliotekene mangler magasinplass, og i forbindelse med innkjøpordningene mottar de store mengder bøker de ikke har plass til å lagre, siden *de ikke blir lånt ut*. Dermed uteblir bøkens nødvendige rullering mellom lånetakere og hylleplasser. Å etterlyse de mer etterspurte titlene er én løsning på deres plassmangel.

Landro og bibliotekarene bidrar med to motstridende innspill i kritikken av innkjøpsordningene. Bjørkås' artikkel beskriver denne situasjonen som en del av *kvalitetsparadokset*. Paradokset Bjørkås beskriver består av det økende behovet for kvalitetsvurderinger, samtidig som utviklingen i kulturfeltet gjør det vanskeligere å felle kompetente kvalitetsdommer. Søknadsmassen til innkjøpsordningene øker, og litteraturutvalgene får større utfordringer i utvelgelsesprosessen. Kritikk oppstår fra flere hold, for som Bjørkås også peker på, blir det stadig flere aktører i evalueringsmarkedet.

Det har vist seg at noe av kritikken jeg har redegjort for i forbindelse med innkjøpsordningene, har mange likhetstrekk med kritikken enkelte kulturforskere har rettet mot andre felt innenfor kulturpolitikken. I analysen av sitatet fra stortingsmeldingen ble det lagt for dagen en fremhevelse av to bestemte kunstnertyper, den *romantiske* og den *politiske*. Dette vil jeg mene resulterer i et smalt kvalitetsbegrep. Når kravet om kunstnerisk kvalitet står så sentralt i norsk kulturpolitikk, er det problematisk at det fokuseres på kun en så liten del av

kunstfeltet. Dette står i sterk kontrast til de to andre eksplisitt formulerte kravene i kulturpolitikken – kravet om *mangfold* og *nyskapning*. Nettopp dette er Landros poeng når han kritiserer litteraturutvalgenes avgjørelser om hvilke bøker som skal omfattes av innkjøpsordningene. Han mener at det kjøpes inn for mange kjedelig og intetsigende bøker, og etterlyser litteratur fra nye, mer eksperimentelle forfattere. Han oppfatter at dagens innkjøpsordning ikke fokuserer tilstrekkelig på litteraturpolitikkens mål – bredde og mangfold.

Analysen av stortingsmeldingen avdekket også elementer som er sterkt knyttet til smaksproblematikk. Det mottakerorienterte perspektivet på hva som oppfattes å være av kunstnerisk kvalitet, er et sentralt innslag i teksten. Bibliotekene forholder seg til mottakeren. De møter leserne hver dag, og forholder seg til deres smak og preferanser hva lesestoff angår. Det er naturlig for bibliotekene å forholde seg til det mottakerorienterte perspektivet når de avgjør hva slags tilbud de ønsker å ha. Jeg henviste i kapittel 3 til Røyseng og Svendsen, og sistnevntes påstand om at kunstbegrepet er i ferd med å avvikle seg selv. Kunst er overalt, i reklamen, butikkvinduene, på tv og internett. Disse faktorene fører til et mindre klart skille mellom kunsten og konsumkulturen. Jeg mener dette fører til at våre forventninger til kunsten begynner å ligne forventningene til et hvilket som helst konsumprodukt. Som jeg har sagt tidligere, jeg tror ikke bibliotekarene *ønsker* den kunstneriske ensrettingen som er en konsekvens av det mottakerorienterte perspektivet. Jeg vil heller mene at de velger å forholde seg pragmatisk til et økende problemet de i liten grad rår over; at kunsten begynner å ligne et produkt på lik linje med andre konsumvarer.

5 Tolkninger av kvalitetsbegrepet og ulike måter å håndtere kvalitetskravet

Ulike kulturaktører håndterer kvalitetskravet på hver sin måte. Jeg skal i dette avsluttende kapitlet presentere noen av disse aktørene og deres synspunkter rundt kvalitetsbegrepet ved hjelp av en artikkelserie skrevet av Ida Habbestad for nettstedet kunstloftet.no. Habbestad har blant annet intervjuet kulturminister Anniken Huitfeldt og noen representanter fra utvalget for barne- og ungdomskultur i Norsk kulturråd. Hun har også tatt utgangspunkt i en spørreundersøkelse blant regionale produsenter for Den kulturelle skolesekken, og skrevet en artikkel på bakgrunn av deres svar på hva de legger i kvalitetsbegrepet. Deretter skal jeg diskutere synspunktene som kommer frem av Habbestads tre artikler, og sette disse i sammenheng med min analyse av kapittel 2.4.3 i stortingsmelding nr. 48. Jeg skal også trekke frem hvordan kvalitetsbegrepet blir omtalt i andre offentlige dokumenter. Professor og kulturforsker, Per Mangset, gjør rede for *det kulturelle systemet* og dets rammebetingelser i boken ”Kulturliv og forvaltning”. Professor i teatervitenskap, Jørn Langsted, henviser til kulturforsker Henrik Kaare Nielsen, når han i artikkelen ”Kvalitet i kulturpolitikk – kvalitet i kunst” redegjør for to nivåer, A og B, i det kulturelle systemet. Jeg skal diskutere hvor de ulike kulturaktørene jeg har presentert tilhører med hensyn til nivå A og B.

Til slutt skal jeg ta utgangspunkt i funnene jeg har gjort i de foregående kapitlene, og sette de i sammenheng med diskusjonen om kvalitetskravet. Før jeg går i gang med diskusjonen, skal jeg oppsummere funnene i kapittel 2, 3 og 4.

5.1 Oppsummering av kapittel to, tre og fire

I kapittel 2 utarbeidet jeg en begrepsavklaring for å demonstrere det komplekse ved kvalitetsbegrepet i en kunstnerisk kontekst. Jeg anså begrepet for å være satt sammen av flere bestanddeler, og valgte å gå nærmere inn på to av disse elementene – *kunst* og *smak*. Begge disse elementene innehar komplekse problemstillinger, noe jeg mente var nødvendig å undersøke for å få et bedre innblikk i selve kvalitetsbegrepet.

Den historiske oversikten over begrepet *kunst* viser hvordan ulike tradisjoner definerer *kunst* på ulike måter, og at det på bakgrunn av dette er vanskelig å definere deskriptivt hva *kunst* er. Begrepet endrer seg avhengig av kontekst, og det er grunnen til at Morris Weitz anser

kunstbegrepet som *åpent*. Begrepet *smak* krever også en form for åpenhet, da smaken endrer seg i takt med utviklingen av kunsten. *Kunst* og *smak* er dermed uløselig forbundet med hverandre. *Kunst* betegner for eksempel et artefakt, en hendelse eller et objekt, *smak* antyder at det er et subjekt som opplever eller erfarer kunstverket. *Smaksdommen* er en konsekvens av dette, og en smaksdom tar utgangspunkt i visse *kvalitetskriterier*. Dermed kan man si at *kvalitetsbegrepet* også krever en åpenhet.

Jeg stilte også spørsmålet hvorfor det i noen tilfeller er *nødvendig* å kartlegge hva kunst- og kvalitetsbegrepet innebærer. Rettsaken mellom Skattedirektoratet og Den Blue Engel AS la for dagen et sterkt behov for en konkret og håndgripelig begrepsavklaring som kan brukes i enhver sammenheng *uten rom for tvil*. Retten brukte ikke begreper som *kunst* og *kvalitet*. De tok avgjørelsen om at stripping skal være en ikke momspliktig underholdningsform på bakgrunn av *den formale kvalitetstypen*.

I kapittel 3 analyserte jeg kvalitetsbegrepet i stortingsmelding nr. 48, ”Kulturpolitikk fram mot 2014”, kapittel 2.4.3, ”Kvalitet”. Flere avsnitt i dette kapitlet viser til ulike emner innenfor estetisk teori. Blant annet avdekkes det problemstillinger med hensyn til *smak*, *kunstens verdi*, *estetisk opplevelse*, og *det sublime*. Jeg mener i min analyse å påvise et betydelig mottakerorientert perspektiv på hva som anses som kunstnerisk kvalitet. Her viser jeg at kunstnerens perspektiv er totalt fraværende, og i den grad det fokuseres på formale og håndverksmessige kvalitetstyper, er det snakk om mottakerens *reaksjon* på disse.

Min analyse avdekte også det jeg mener er tekstens meget begrensede syn på hva slags kunstnertyper bevilgningsmyndighetene fremhever. Fokuset på betrakterens *følelser* og dens *opplevelse* av kunstverket, avslører et *romantisk* syn på kunsten. Den andre kunstnertypen som blir spesielt fremhevet, er den *politiske*. Evnen til å skape *debatt* og *ordskifte*, ble trukket frem som spesielt ønskede egenskaper ved et verk. Disse egenskapene er trekk ved kunsten som også har blitt etterlyst av tidligere kulturministre Trond Giske. Enkelte kunstneriske utøvere har også selv uttrykt et savn etter den politiske kunsten.

Stortingsmelding nr. 48 har flere steder formulert et krav om høy kunstnerisk kvalitet. Det er eksplisitt uttalt at *kvalitet* er ”eit avgjerande kriterium for at eit kulturiltak skal verta prioritert i den statlige kulturpolitikken” (St.meld. nr. 48: 1.1). Dette er et særskilt krav til institusjonene:

Medan høg kunstnarleg kvalitet er eit mål for heile scenekunstheltet, må dei største institusjonane likevel bera eit særleg ansvar for å skapa variert teaterkunst på høgt kunstnarleg nivå og gje publikum eit tilbod der både klassikarane og nyare norsk og utanlandsk dramatikkk inngår i eit repertoar med appell til både breie publikumsgrupper og grupper med særskilde interesser (St.meld. nr. 48: 8.2.3).

De bestemte forventningene til kunstneren, og det dominerende mottakerorienterte aspektet, gjør kravet om kvalitet problematisk. Jeg har i andre kapittel presentert Anne-Britt Grans inndeling av de forskjellige kvalitetstypene. Hun poengterer at kravet om høy kunstnerisk kvalitet ofte blir forstått som et krav om godt håndverk, og at dette betyr godt håndverk på de klassiske kunstformenes premisser (Gran, 2001: 117). På bakgrunn av dette kan kvalitetskravet kunne oppfattes som urimelig.

Jeg mener også at de begrensede måtene å illustrere kvalitetsbegrepet på, får konsekvenser utover selve kvalitetskravet. Det er i kulturpolitikken også et eksplisitt krav om *mangfold* og *nyskaping* i kunsten. Å fokusere på mottakeren og å fremheve kun to kunstnertyper, kan sies å være i konflikt med disse kravene.

I kapittel 4 diskuterte jeg noen utfordringer som oppstår når man skal håndtere kvalitetsbegrepet og kvalitetskravet i praksis. I artikkelen "Kvalitetsparadokset" gjorde Svein Bjørkås rede for de elementene han mener er grunnen til at etterspørselen etter kvalitetsvurderinger har økt. Jeg tok utgangspunkt i Bjørkås' artikkel, og presenterte de tre årsakene han anså som mest sentrale. Han understrekte først det faktum at resultatindikatorne i kulturpolitikken i dag fremdeles er av rent kvantitativ karakter, og at det vil være en bedre løsning å fokusere mer på *det kvalitative*. Deretter peker han på *nødvendigheten* av å gjøre kompetente kvalitetsdommer på grunn av det økende antall kunstnere. Mange kunstnere i et felt hvor etterspørselen ennå er forholdsvis liten, utøver et sterkt press på de offentlige støtteordningene. Den tredje årsaken til det økte vurderingsbehovet, er den tiltakende graden av profesjonalisering det kunstneriske landskapet. Disse tre årsakene skal jeg diskutere i lys av oppgavens øvrige funn.

Videre valgte jeg å introdusere innkjøpsordningene i litteratur. Jeg presenterte ordningenes historikk og praksis, og gjorde deretter rede for kritikk fra to ulike perspektiver. Det viste seg at noe av kritikken av ordningene overensstemmer med kritikken innenfor politikken praktisert i scenekunstheltet.

5.2 Ulike perspektiver på kvalitetsbegrepet

Kvalitetsbegrepet er gjenstand for undersøkelse i en artikkelserie på nettsiden kunstloftet.no skrevet av Ida Habbestad. Både produserende og evaluerende aktører i Den kulturelle skolesekken mener at kun det beste er godt nok for barna. I den forbindelse intervjuet Habbestad ulike aktører om hva slags forhold de hadde til *kvalitet* i sitt kulturelle arbeid. Artikkelen jeg henviser til i denne sammenheng, introduserer tanker og meninger rundt kvalitetsbegrepet hos kulturminister Anniken Huitfeldt, representanter fra Kulturrådets utvalg for barne- og ungdomskultur, og de regionale produsentene i Den kulturelle skolesekken. Før jeg går videre skal jeg kort gjøre rede for *Kunstløftet* og *Den kulturelle skolesekken*.

Kunstløftet beskriver sin virksomhet som et initiativ med den hensikt å øke kvaliteten på kunst og kultur for barn og unge. Det ble opprettet av Norsk kulturråd som et ledd i deres satsning på kulturtilbudet til barn og unge. Kunstløftet er et prosjekt med et foreløpig treårig utviklingsperspektiv. Det ble startet vinteren 2008, og vil bli evaluert innen utgangen av 2011 (*Kunstløftet: Om ordningen*).

Den kulturelle skolesekken har som mål å sørge for at barn og unge har et kunst- og kulturtilbud som er jevnbyrdig med det de voksne får. I stortingsmelding nr. 8 "Kulturell skolesekk for framtida" fremheves viktigheten av at barn og unge lærer å utvikle evnen til å vurdere ulike kunst- og kulturuttrykk: "Å forstå kunst og kultur er i mange høve ein læringsprosess. Difor må born og unge få høve til å utvikle ei omfattande kulturforståing slik at dei kan stå rusta til å møte og meistre utfordringane i kunnskapssamfunnet" (St.meld. nr. 8: 1.1). Stortingsmeldingen henviser også til *kulturskolene*, hvor *opplæringen* er av stor betydning, og til *Ungdommens kulturmønstring*, hvor *aktiviteten* er viktigst. I Den kulturelle skolesekken er det *opplevelsen* som står i fokus. Tanken er at disse tre ordningene skal utfylle og styrke hverandre (St.meld. nr. 8: 1.1).

5.2.1 Statsråden uttaler seg

I Habbestads artikkel for kunstloftet.no, "Kvalitetsmedviten statsråd", fremhever kulturminister Anniken Huitfeldt to særskilt viktige målsetninger – *bredde* og *kvalitet*. På den ene siden ønsker hun å nå ut til et bredere publikum, på den andre siden ønsker hun å sørge for at kvaliteten i de kunstneriske uttrykkene holder et høyt nivå. Hun påpeker at det ikke nødvendigvis er behov for *flere* norske filmer, det er heller ikke behov for *flere* oppsetninger

på de ulike scenekunstinstitusjonene – *kvantitet* er ikke her et mål i seg selv. Huitfeldt etterspør heller *kvaliteter* som gjør at scenekunsten når ut til folk som ellers ikke ville oppsøkt et teater (Habbestad, 2010b).

Huitfeldt påpeker at hun legger vekt på *kvalitet*, men at hun ikke ser det som sin oppgave å definere hva *kvalitet* er for den enkelte institusjonen. Men det finnes visse *krav* i tildelingsbrevene fra kulturdepartementet, og her kan man evaluere hvorvidt institusjonene følger opp det de blir anmodet om. Huitfeldt legger også til at kulturdepartementet kan bli tydeligere på hva de forventer, da disse brevene ofte kritiseres for å være vagt formulerte. Habbestad spør om det i det hele tatt er mulig å være konkret når man skal følge opp bevilgningene og vilkårene på en bedre måte, og Huitfeldt understreker først og fremst at de arbeider med en armlengdes avstand til kunstinstitusjonene, og den kunstneriske praksisen. Deretter presiserer hun at de kan stille med visse forventninger.

Eg kan forventa at institusjonane held høg kvalitet i arbeidet sitt. Dessutan kan eg forventa at dei er medvitne om arbeidet med kvalitet, samt vurderingane som ligg til grunn for verksemda. Ein kompliserande faktor er sjølsagt at det er ulike måtar å definera kvalitet på. Slik vert det vanskeleg å definera generelle kriterium for kvalitetsomgrepet. Men å auka medvitet kring kvalitetsspørsmålet i dei enkelte institusjonane, det er eit klart mål (Habbestad, 2010b).

5.2.2 Kulturrådet og deres syn på kvalitet i kunsten

I kunstloftet.nos artikkel ”Relasjonen sentral for kvalitetsbegrepet” spør Habbestad det faglige utvalget for barne- og ungdomskultur hvordan de forholder seg til kvalitetsbegrepet. Utvalget har vært en del av Kulturrådets virksomhet siden 1987, og består av 5 personer som sitter to år av gangen. De vurderer produksjoner som søker om støtte, men Habbestad kan fortelle at de ikke har forsøkt å komme frem til en overordnet *definisjon* av kvalitetsbegrepet. De *diskuterer* derimot begrepet kontinuerlig, og er av den oppfatning at det ikke er hensiktsmessig å forsøke å komme frem til en entydig definisjon. Kunstprosjektene de tar stilling til er så forskjellige at de ikke kan vurderes ut fra en definert mal (Habbestad, 2010c).

Representantene fra Faglig utvalg for barne- og ungdomskultur oppfatter ideen om objektivitet som noe merkelig i denne sammenheng. Samtidig mener de det finnes en garanti for at beslutningene ikke blir tatt på bakgrunn av personlige preferanser. Utvalget består av fagfolk fra en rekke ulike områder, og denne diversiteten sørger for at det alltid vil finnes tallrike begrunnelser for avgjørelsene. Videre påpeker de at det er *den subjektive størrelsen* ved kvalitetsbegrepet som er en sentral årsak til at det i det hele tatt dannes et fagutvalg. Det

er viktig med mennesker med høy fagkunnskap, og at de sammen kommer frem til prosjektene de mener har det største potensialet (Habbestad, 2010c).

Utvalget anser kunstverkets *relasjon* til betrakteren som en sentral del av kvaliteten. Dette, påstår de, er en del av det postmoderne synet på kunst. Med et slikt syn til grunn, er det viktigste spørsmålet hva kunsten medfører og inspirerer til. Dette, påpeker utvalget, gjelder uavhengig av kunstform (Habbestad, 2010c).

5.2.3 Kvalitet i Den kulturelle skolesekken

I en søken etter kunnskap om kvalitet i kunst for barn og unge, kontaktet Kunstløftet regionale produsenter tilknyttet Den kulturelle skolesekken. Spørsmålet var hvordan de reflekterer rundt *kvalitet* og *utvalget* av produksjoner. Habbestad konstaterer, ut fra de forskjellige svarene, at de som produserer for målgruppen er opptatte av å skape gode produkter. Ambisjonene oppleves også som høye, og det, påpeker hun, er en gledelig innsikt. Likevel er det spørsmål som dukker opp underveis. Hun spør: Kan vi slå oss til ro med det *nivået* aktørene holder i dag? Har man kommet langt nok i spørsmålet om hva *kvalitet* innebærer? (Habbestad, 2010a).

Alle regionene fokuserer på kunstnerisk kvalitet, noen mer eksplisitt enn andre, og flere har ulike måter å bruke begrepet på. Habbestad påpeker også at flere av aktørene stiller ytterligere krav til seg selv. Ideen om at tilbudet skal nå ut til alle elever i regionen er en sentral målsetning for de fleste. Deretter skal tilbudet være *mangfoldig*, speile elevmassen og være *variert* i både kunstnerisk uttrykk, tematikk og sjanger. Hun forteller videre at for enkelte regioner kan *mangfold* være en *kvalitet i seg selv*, andre regioner anser kvalitet som *overordnet* mangfold.

Noen snakker om å strebe etter et høyt nivå uten å direkte nevne kvalitetsbegrepet, og Habbestad siterer: ”Målene for Den kulturelle skolesekken i fylkene er å gi alle elever i grunnskolen og videregående skole i fylket gode, spennende og utfordrende møter med kunst og profesjonelle kunstnere” (Habbestad, 2010a). Hun påpeker at det her ligger noen milde føringer i med hensyn til kvalitet, selv om ordet i seg selv ikke er brukt.

Andre regioner omtaler kvalitet i flere ledd. En region skiller mellom *kunstnerisk kvalitet* og *formidlingskvalitet*, og disse er igjen avhengige av konteksten de inngår i. Habbestad henviser til et utsagn fra en av regionene: ”Kunstnerne vi velger ut skal være dyktige på formidling til

en målgruppe som i stor grad består av elever som ikke selv har valgt at de skal oppsøke tilbudet” (Habbestad, 2010a). *Relevans* er også et vesentlig kvalitetskriterie for noen, og ytterligere en region fremhever at kvalitet kan handle om avsender – at det anses som en slags kvalitetsjekk at produksjoner tilbys gjennom for eksempel Rikskonsertene eller Scenekunstbruket (Habbestad, 2010a).

Habbestad konstaterer at kriteriene nevnt i artikkelen, ”Mangfoldige kvalitetar”, er relative størrelser, og at konteksten avgjør om de er innfridd eller ei. Hun henviser til dette problemet med blant annet disse spørsmålene: ”Er det mogleg å tenkja seg å måla det enkelte kvalitetskriterium? (...) Og er det eit problem at stadig fleire aktørar nyttar omgrep ein ikkje klårt kan definera kva omfattar?” (Habbestad, 2010a).

5.2.4 Bevissthetskravet, diskusjonen og ideen om objektivitet

Ut ifra Huitfeldts uttalelser kan man ta utgangspunkt i at selve kvalitetskravet er vel så mye et *bevissthetskrav*. Hun sier eksplisitt at hun forventer at institusjonene har et bevisst forhold til sitt arbeide med kvalitet, og de vurderingene som ligger til grunn. Kvalitetskravet kan i denne sammenhengen tolkes som en skjerpene påminnelse i forbindelse med overveielser og beslutninger scenekunstinstitusjonene daglig må ta. Dette gjelder spesielt med tanke på Huitfeldts forsikringer om at hun *ikke* ønsker å formulere hva kvalitet er, men velger å overlate det til hver enkelt institusjon.

Jeg har notert meg at det finnes dokumenter fra kulturdepartementet utgitt etter stortingsmelding nr. 48, som tar i bruk deler av teksten fra kapittel 2.4.3, ”Kvalitet”, det vil si teksten jeg har analysert i kapittel tre. Dette gjelder blant annet stortingsmelding nr. 8, ”Kulturell skulesekk for framtida”. Her er kvalitetsbegrepet beskrevet på lignende måte som i stortingsmelding nr. 48, men i et kortere utdrag:

Kvalitet er eit relativt omgrep, men ikkje eit subjektivt omgrep. Om kunst- og kulturuttrykk har kvalitet eller ikkje, er ikkje eit spørsmål om kva den eine eller andre kan like, men om kva vi har med å gjere, og kva det skal nyttast til. Følgjeleg kan det som i éin situasjon eller til éin bruk har høg kvalitet, i ein annan samanheng ha låg kvalitet, men avgjerda er like objektiv i baa tilfella. I eit samfunn som er i endring, må kunsten, og synet på kva som til ei kvar tid er god kunst, også vere i endring. Kvalitet er difor heller ikkje eit statisk omgrep. Det finst altså ikkje eit einskilt sett av alltid gyldige kriterium for kvalitet, men det finst ei rad relevante kunstnarlege eller kulturfaglege kriterium som kan kombinerast på ulik måte, og som til og med kan stå i motsetnad til kvarandre. Kvalitet er eit avgjerande kriterium for at eit kulturtiltak skal verte prioritert i den statlege kulturpolitikken (St. meld. Nr. 8: 1.4).

I sitatet ovenfor er det tatt utgangspunkt i første og siste avsnitt i kapittel 2.4.3 "Kvalitet" i stortingsmelding nr. 48 "Kulturpolitikk fram mot 2014". Jeg har i analysen i kapittel tre vist at begrepsavklaringen i kapittel 2.4.3 demonstrerer et tydelig mottakerorientert perspektiv på det som anses som kunstnerisk kvalitet. Det er også påfallende hvordan to bestemte kunstner typer blir fremhevet – den romantiske og den politiske. I sitatet ovenfor er ikke kvalitetsbegrepet utbrodert i like stor grad, og selve begrepsavklaringen fremstår som noe mer nøytral i forhold til hva som forventes av kunsten. Det sitatet ovenfor og kapittel 2.4.3 i stortingsmelding nr. 48 har til felles, er fokuset på *nytteverdi* og *objektivitet*.

Det instrumentelle elementet, som nytteverdien impliserer, har, i følge Sigrid Røyseng, vært sentral i kulturpolitikken de siste tjue årene. Betegnelsen instrumentell kulturpolitikk har gjerne blitt forstått som at kunst og kultur blir brukt som virkemidler for å oppnå eksterne mål (Røyseng, 2010: 21). Jeg anser det ikke som urimelig å si at deler av Den kulturelle skolesekkens mål er av instrumentell karakter. Man kan spore en dannelsesstanke bak målene beskrevet i stortingsmelding nr. 8 "Kulturell skulesekk for framtida": "Difor må born og unge få høve til å utvikle ei omfattande kulturforståing slik at dei kan stå rusta til å møte og meistre utfordringane i kunnskapssamfunnet" (St.meld. nr. 8: 1.1).

I Habbestads artikkel oppfatter jeg kulturminister Huitfeldt som tydeligere, og med en mer hensiktsmessig tilnærming til kvalitetsbegrepet, enn hva som formuleres i st. meld. nr. 48 og 8. Slik oppfatter jeg også representantene for Kulturrådets faglige utvalg for barne- og ungdomskultur. De uttaler eksplisitt at de ikke har forsøkt å komme frem til en overordnet definisjon av kvalitetsbegrepet, men fremhever heller viktigheten av en levende diskusjon. Dette er essensen i utvalgets virke, for selv om spørsmålet *hva er kvalitet?* ikke har et eget punkt på agendaen, er det likevel en del av diskusjonen når de vurderer de forskjellige kunstneriske prosjektene. De foretar hele tiden *kvalitetsvurderinger*.

Nettopp med tanke på denne kontinuerlige diskusjonen, og den store diversiteten i kunstprosjektene utvalget vurderer, bemerker de at "objektivitet er i det hele tatt et merkelig begrep" (Habbestad, 2010c). Like fullt er *objektivitet* et distinkt formulert element i beskrivelsen av kvalitetsbegrepet i både stortingsmelding nr. 48 og nr. 8.

Det er lett å fokusere på det urimelige og lite pragmatiske ved kvalitetskravet når man kun leser stortingsmeldingene. Når man derimot hører representantene fra bevilgningsinstansene uttale seg i intervjuene jeg har henvist til, får man gjerne et mer nyansert bilde av kravet.

Intervjuobjektene kan tillate seg å være mer personlige, men som meningskanal tilhører stortingsmeldingen en helt annen sjanger. Sigrud Røyseng beskriver slike offentlige dokumenter som ”tekster som presenterer sertifiserte virkelighetsforståelser” (Røyseng, 2006: 91), og en stortingsmelding mener hun ”framstår (...) som anonyme representasjoner for en upersonlig stat” (Røyseng, 2006: 92). *Offentlige utredninger* beskriver hun som friere i uttrykket. De er utformet av navngitte personer som gjerne representerer posisjoner på det feltet som skal utredes. Dette mener hun gir seg utslag i ”et noe mer blomstrende språk, svulstigere formuleringer og dristigere billedbruk” (Røyseng, 2006: samme sted). Forskjellen på en stortingsmelding og en NOU gjør seg også gjeldene i denne sammenheng, når det er snakk om å avklare hva kvalitetsbegrepet innebærer. Det er forskjell på hvordan de to stortingsmeldingene formulerer kvalitetskravet, og hvordan det ble formulert i NOU 2002: 8, ”Etter alle kunstens regler”:

Kvalitetsbegrepet kan ikke defineres på samme måte i alle deler av feltet. Selv om det er mulig å fastslå noen formelle, strukturelle eller tekstuelle kriterier knyttet til allmenngyldige vurderinger av hva som er kunstnerisk kvalitet, vil det alltid finnes en subjektiv rest av kvalitetsbegrepet som ikke kan beskrives.

Kvalitetsvurderinger basert på en entydig definisjon av hva kvalitet er, etter utvalgets mening, ikke mulig. Utvalget forstår det slik at det politiske hovedmålet om at scenekunsten skal være «... av høy kunstnerisk kvalitet» må forstås som en målsetning om at statens samlede engasjement skal bidra til en kvalitetsheving i feltet, men ikke som et mål som kan følges opp gjennom spesifiserte resultatkrav og nøkkellindikatorer. Når utvalget har drøftet forutsetninger og aktiviteter som kan legge til rette for, kunstnerisk kvalitet, er det derfor ikke uttrykk for noen ambisjon om å definere et entydig kvalitetsbegrep direkte knyttet til det kunstneriske produktet.

(...) Kvalitet må forstås i forhold til hvilken oppgave som skal løses (NOU 2002: 8: 4.2.2).

Her erkjennes det subjektive som et problematisk element. I tillegg tar man utgangspunkt i at kvalitetsbegrepet krever å bli behandlet med utgangspunkt i en bestemt kontekst, et bestemt prosjekt, eller med hensyn til hva slags oppgaver som skal løses. Dette kan henge sammen med det Røyseng poengterte – at personene som har skrevet utredningen, selv har en posisjon på scenekunstheltet.

Og hvordan er kvalitetsbegrepet beskrevet i en *stortingsproposisjon*? I stortingsproposisjon 1 S for budsjettetåret 2011, er selve *kvalitetskravet* eksplisitt formulert: ”De overordnede målene for kulturpolitikken vil være å legge til rette for at alle kan få tilgang til et bredt spekter av ulike kunst- og kulturtilbud av kunstnerisk og faglig kvalitet” (St.prp 1 S, 2011: 14). Men det er ikke gjort forsøk på å utdype selve *kvalitetsbegrepet*. En stortingsproposisjon er et forslag om vedtak eller lovendring, og det er rimelig å anta at det her ikke er rom for en begrepsavklaring hvor konsensus er vanskelig å oppnå.

5.3 To nivå i det kulturelle systemet

I ”Kulturliv og forvaltning” presenterer professor Per Mangset *det kulturelle systemet*. Han beskriver det kulturelle systemet som ”det systemet av sosiale roller og aktører, organisasjoner og institusjoner som ”tar seg av” kulturlivet i samfunnet” (Mangset, 1992: 29). Han betrakter det også som et kommunikasjonssystem, der det foregår ulike former for produksjon, distribusjon og konsumpsjon av kulturtilbud, som for eksempel billedkunst, teater, litteratur, film og musikk. Det kulturelle systemet befinner seg ikke i et sosialt vakuum, fortsetter han, og henviser til de sosiale, økonomiske, politiske og kulturelle omgivelsene som setter rammer for det. Det *politiske* systemet, som er mest relevant i denne sammenheng, er én type av slike ytre rammebetingelser (Mangset, 1992: 29). Stortingsmeldinger og utredninger som blir produsert innenfor en kulturpolitisk kontekst, og aktørene som uttaler seg i Habbestads artikkelserie, er en del av dette politiske systemet. Disse aktørene bidrar til den kulturpolitiske prosessen på ulike plan. Professor Jørn Langsted, henviser i artikkelen, ”Kvalitet i kulturpolitikk – kvalitet i kunst”, til kulturforsker Henrik Kaare Nielsens redegjørelse for to forskjellige nivå i den politiske prosessen i et moderne demokratisk samfunn.

Dels er der et niveau A, hvor de daglige kampe mellem de forskellige interesser og behov udspiller sig. (...) På niveau B ophobes erfaringene fra de daglige kompromisser til en politisk struktur af universalistisk præg, der ikke sættes til debat i de daglige kompromisdannelser, men fungerer som legitimeringssted for dem (Langsted, 2000: 13).

På nivå A inngås kompromisser avgjort av interessenes og behovenes styrkeforhold. Kompromissene er midlertidige. Så lenge de motstående interessene fortsatt foreligger, og så lenge styrkeforholdene mellom dem kan endres, kan kompromissene oppheves. Nivå B er verdiene som ligger under og danner rammen for nivå A (Langsted, 2000: samme sted).

De regionale produsentene i Den kulturelle skolesekken, Kulturrådets faglige utvalg for barne- og ungdomslitteratur, og kulturminister Anniken Huitfeldt bidrar daglig i den kulturpolitiske debatten. De regionale produsentene må håndtere kravet om kvalitet i praksis, de skal *produsere* kvalitet. De bidrar med tilbakemeldinger til bevilgningsinstansene om hva slags problemer som oppstår i kjølvannet av kvalitetskravet. Kulturrådets faglige utvalg forholder seg også til kvalitetskravet, de skal *vurdere* kvalitet. De behandler søknadene fra de regionale produsentene, og diskuterer daglig hva kvalitetsbegrepet innebærer. Kulturministeren *krever* kvalitet, i den forstand at hun ønsker en kontinuerlig diskusjon av

innholdet i begrepet. Alle disse elementene, erfaringene fra de regionale produsentene, Kulturrådets utvalg og deres vurderinger, og kulturministerens oppfordring til diskusjon, er en del av det samspillet som utgjør den kulturpolitiske diskusjonen. Dermed er det grunnlag for å si at disse aktørene tilhører nivå A i den politiske prosessen.

Jeg vil også si at en NOU tilhører nivå A. En offentlig utredning er skrevet av et utvalg eller en arbeidsgruppe, og utreder forskjellige forhold i samfunnet. En NOU legger noen ganger grunnlaget for videre arbeid mot en stortingsmelding eller proposisjon, og vil dermed være *en del av debatten* og representerer ikke endelige politiske vedtak.

Videre vil jeg mene at det er grunnlag for å si at en stortingsmelding representerer både nivå A og nivå B. Grunnen til at jeg ønsker å plassere stortingsmeldingen på nivå A, er at den ikke er knyttet til forslag om vedtak, og kan derfor sies å representere den daglige debatten, hvor de ulike interessene og behovene utspiller seg, og kompromisser inngås. I tillegg ønsker jeg å plassere stortingsmeldingen på nivå B. En stortingsmelding kan også sies å representere det Nielsen beskriver som en opphopning av ”erfaringene fra de daglige kompromisser til en politisk struktur” (Langsted, 2000: 13), og at den fungerer som en legitimering for disse kompromissene. På bakgrunn av dette synes jeg det er rimelig å påstå at en stortingsmelding kan fungerer både på nivå A og nivå B.

En stortingsproposisjon, for eksempel et forslag til statsbudsjett eller en lovendring, kan sies å representere nivå B. Når en stortingsproposisjon vedtas av Stortinget, vil innholdet i proposisjonen tre i kraft. Jeg pekte tidligere på at det i statsbudsjettet for 2011 ikke var gjort et forsøk på å definere kunstnerisk kvalitet, i stedet ble det bare kort gjort rede for *kvalitetskravet*. Det er rimelig å anta at det har bakgrunn i proposisjonens tilhørighet til nivå B. På nivå B skal ikke politikken lenger diskuteres, det skal ikke lenger inngås kompromisser. Politikken skal utøves.

5.4 Oppsummerende kommentarer

5.4.1 Problemet

Innledningsvis henviste jeg til Henrik Kaare Nielsen, og hans omtale av kvalitetsbegrepet som et ikke-begrep som ”påberoper sig en apriorisk autoritet” (Nielsen, 2000: 35), at det har betydning uavhengig av erfaringen. Den aprioriske autoriteten gjør at vi aksepterer begrepets

anvendelighet i enhver sammenheng, og dette er uproblematisk helt frem til det er nødvendig å svare på *hva* kvalitet er. Jeg har i andre kapittel gjort rede for hvilke bestanddeler kvalitetsbegrepet kan bestå av i en kunstnerisk sammenheng, og på bakgrunn av denne undersøkelsen kommet frem til at begrepet er *åpent av nødvendighet*. Spørsmålet om hva kvalitet er, kan ikke besvares uten at det avgjøres innenfor en bestemt kontekst. Siden kontekst endrer seg, er den omtalte nødvendigheten *påkrevd*.

Kvalitetsbegrepet er verdiladet, og når man krever kvalitet, blir kvalitetskravet også et verdikrav. Spørsmålet *Hva innebærer stortingsmeldingens kvalitetsbegrep?* var utgangspunktet for analysen av kapittel 2.4.3 i stortingsmelding nr. 48. Analysen avdekket det mottakerorienterte perspektivet i teksten. Den la også for dagen en fremhevelse av den romantiske og den politiske kunstnertypen. Dermed fremstod stortingsmeldingens kvalitetsbegrep som smalt og begrenset i forhold til hva kulturpolitikken i utgangspunktet har som primært mål. *Kvalitet, mangfold og nyskaping* er de tre eksplisitt uttalte kravene i den norske scenekunstpolitikken. Det begrensede kvalitetsbegrepet som ble avdekket i analysen kan sies å være motstridende med hensyn til målene om mangfold og nyskaping. Dette viser seg også på andre kulturpolitiske områder.

5.5 Kritikken

Jeg henviste i kapittel 4 til innkjøpsordningene i litteratur, og kritikken av ordningene avdekte også der en tendens til motstridende elementer i forvaltningen av litteraturpolitikken mål om *kvalitet, bredde og mangfold*. Landro mente at litteraturutvalgene valgte å kjøpe inn for mange intetsigende bøker. Han mente disse med fordel kunne avvises, og dermed gi plass til annen litteratur fra forfattere som våget å eksperimentere mer. Det kan også her tyde på at det fra utvalgenes side ilegges et bestemt innhold i kvalitetsbegrepet, og at dette innholdet kan kritiseres for å underminere de to andre litteraturpolitiske målene om bredde og mangfold.

Hvordan kritiserer man en kvalitetsdiskusjon? Så lenge det eksisterer en diskusjon, slik artikkelserien til Habbestad omhandler, så er vel alt på det rene? Landro trekker frem billedkunst, musikk og teater som i stor grad har latt utviklingen av ulike *cross over*-fenomen vokse frem. I sin kritikk av litteraturordningenes sjangermessige kriterier fremhever han den mulige nødvendigheten for at litteraturen i større grad bør åpne seg for en slik utvikling. Når sjangrene overskrides, vil kriteriene for innkjøp slik de er i dag utfordres (Landro, 2001:143).

Jeg beveger meg tilbake til scenekunstheltet for å vise til et eksempel på en løsningsorientert tilnærming til problemstillingen Landro peker på.

5.6 Nye innspill

Jeg har tidligere henvist til Anne-Britt Grans redegjørelse for fem ulike kvalitetstyper – den *håndverksmessige*, den *formale*, den *instrumentelle*, den *kommersielle* og den *pragmatiske*. De fire første kvalitetstypene har jeg blant annet omtalt i forbindelse med analysen av tekstutdraget fra stortingsmeldingen. Jeg skal nå gjøre rede for den pragmatiske kvalitetstypen, som et innspill i diskusjonen om hvorvidt de tradisjonelle kvalitetskriteriene holder mål.

I forbindelse med begrepsavklaringen i andre kapittel begrunnet jeg hvorfor vi i det hele tatt skal etterstrebe å avklare kunst- og kvalitetsbegrepet. Jeg henviste til situasjoner hvor vi møter på kunstverk eller kunsthandlinger utenfor den vante, tradisjonelle konteksten. Møtet med denne type kunst kan for noen være ubehagelig, til tider forvirrende, og andre ganger *oppfatter* man ikke en gang at man er tilskuer til et kunstverk. Årsaken til dette kan være at man har lett for å lete etter egenskaper som kjennetegner mer tradisjonelle kunstneriske uttrykk, at man har en tendens til å konfrontere samtlige verk man møter med håndverksmessige eller formale kvalitetskriterier. Dette kan falle noe uheldig ut for nyere former for kunstneriske uttrykk, og det er grunnen til at Gran ser det som nødvendig å innføre nye kvalitetskriterier (Gran, 2001: 120).

5.6.1 Den pragmatiske kvalitetstypen

Gran velger å bruke betegnelsen *pragmatisk* da den etymologiske betydningen av *pragma* er *handling*. Hun har også latt seg inspirere av den amerikanske pragmatiske filosofien, som nettopp er handlings- og nytteorientert. Hun ser de pragmatiske kvalitetskriteriene i lys av de andre fire kvalitetstypene, og beskriver de slik:

1) de er handlingsorienterte og kontekstfølsomme fremfor formorienterte, 2) de er idé- og kommunikasjonsorienterte fremfor håndverksorienterte, 3) de er effekt- og konsekvensfokuserte fremfor verkautonome, og 4) de er *handlingsimmanent* instrumentelle fremfor nyttige til andres formål (Gran, 2001: 121).

Gran sier ”en handlingsimmanent instrumentalisme innebærer at middel-funksjonen er innreflektert i selve kunsthandlingen: Kunsthandlingen gjør seg selv til et middel – ingen

utenforstående stat eller kulturpolitikk gjør det” (Gran, 2001: 122). Det er altså aktørene selv som definerer ideen og målet med handlingen, fremhever Gran. På bakgrunn av dette nye perspektivet, presenterer Gran noen konkrete kvalitetskriterier, og sentralt for disse er at de kan *gradbøyes*. Det er ikke lenger snakk om *enten/eller*, men *mer eller mindre*. Kriteriene hun foreslår, anser hun som svært sentrale, men hun sier at det gjerne kan produseres flere kriterier. Gran fremhever ”1) graden av *relevans* i en gitt kontekst (...). 2) Graden av *kommunikasjon* i den gitte konteksten (...). 3) Graden av effektoppnåelse i den gitte konteksten (...). 4) Graden av underliggjøring (...). 5) Graden av teoretisk interesse” (Gran, 2001: 122).

Den pragmatiske kvalitetstypen knytter Gran altså til de kunstneriske aktiviteter som eksisterer *utenfor* de tradisjonelle institusjonene og autonomiestetikken. Hun mener med dette at det er rimelig å utfordre de kvalitetstypene som ble under helt andre historiske omstendigheter (Gran, 2001: 123).

5.7 Dialogen

Artikkelserien til Habbestad legger for dagen mangfoldige tilnæringsmåter til kvalitetsbegrepet og dets problematikk. De regionale produsentene, utvalget fra Kulturrådet og kulturminister Huitfeldt har ulike roller i det kulturpolitiske systemet, og forholder seg til kvalitetsbegrepet på ulike måter. Siden *kvalitet* kan sies å være et åpent begrep, endrer begrepet seg avhengig av kontekst, og avhengig *hvem* som behandler det. Likevel kan det sies å være noen fellesnevnerer i samtalene om *kvalitet*; *det erkjennes at kvalitetsbegrepet ikke kan defineres*. Som følge av dette, er det desto viktigere å diskutere begrepets åpenhet og dets potensielle innhold kontinuerlig.

Diskusjonen rundt kvalitetskriterier er en naturlig konsekvens av kvalitetsbegrepets påkrevde åpenhet i den kunstneriske konteksten. Jeg har tidligere henvist til Bjørkås og hans beskrivelse av den økende etterspørselen etter kvalitetsvurderinger. En av årsakene han presenterte var den økende graden av profesjonalisering på kunstfeltet (Bjørkås, 2004: 119). Det er rimelig å anta at det som følge av dette blir flere aktører i debatten rundt ulike kvalitetskriterier, og de motstridende posisjonene vil mest sannsynlig bestå. Men konsensus er heller ikke et mål i seg selv. Den levende debatten om *kvalitet* er viktig for at kunstfeltet skal utvikle seg, og for at de to andre kulturpolitiske målene, *mangfold* og *nyskaping*, skal ha

utsikter til å oppnås. Dette krever for øvrig at diskusjonen om kunstnerisk kvalitet tar utgangspunkt i konteksten verket befinner seg i, og deretter vurderer verkets egenskaper ut fra den rette kvalitetstypen og de rette kvalitetskriteriene.

5.8 En annen tilnærming

Kvalitet er et ideal. Alle ønsker seg kvalitet, men ingen er enige om hva det innebærer. Derfor synes Landro litteraturutvalgene kjøper inn for mange dårlige bøker, derfor ønsker bibliotekene selv å velge hvilke bøker som skal stå i hyllene. Det er også derfor Huitfeldt ikke ønsker å definere hva kvalitet skal være, og derfor utvalgene i Kulturrådet diskuterer det hver dag. Derfor er det ingen av de regionale aktørene i Den kulturelle skolesekken som svarer det samme på spørsmålet om hva kvalitet er.

Og det er derfor jeg ønsker at en stortingsmelding kan ta høyde for dette, og jeg mener bestemt at det er rom for det.

Langstedt tydeliggjør ulike stadier av den politiske debattens forløp ved å henvise til Nielsens inndeling av den politiske prosessen i nivå A, den daglige debatten, og nivå B, de politiske vedtakene. Jeg mener at en stortingsmelding med fordel tydeligere kan erkjenne problemene som oppstår på nivå A, og se at disse får konsekvenser for nivå B.

Dette begrensede kvalitetsbegrepet jeg la for dagen i analysen i kapittel 3, anser jeg som uheldig med hensyn til den diversiteten i kunstlivet som bevilgningsmyndighetene i utgangspunktet ønsker seg. Jeg vil si at det vil kunne være mulig for en stortingsmelding å ha et mer pragmatisk forhold til kvalitetsbegrepet enn det som er tilfelle i teksten i stortingsmelding nr. 48. Dette, ikke *på tross av* at kvalitetsbegrepet er vanskelig å avklare, men *fordi* det er vanskelig å avklare. Jeg vil derfor hevde at det er rom for å beskrive kvalitetsbegrepet på en tydeligere måte i en stortingsmelding, for eksempel ved at kvalitetskravet blir behandlet med samme pragmatiske tilnærming som Huitfeldt gjør i intervjuet, og hvordan begrepet omtales i NOU-en jeg har henvist til. På den måten kommer kvalitetsbegrepets *åpenhet* til sin rett, det *krever* nemlig å bli diskutert. Det krever den *bevisstheten* som er nødvendig. *Kvalitetskravet er et bevissthetskrav.*

Litteraturliste

Litteratur

Aristoteles (2004). *Om diktekunsten*. Cappelen's upopulære skrifter, Cappelen akademisk forlag, Oslo

Bell, Quentin (1989). *Bad art*. Chatto & Windus, London

Bentley, Eric (1991) [1964]. *The Life of the Drama*. Applause Theater Book Publishers, New York

Bing, Jon (2001). *Hvordan bør en kunstpolitikk se ut?* Innlegg i Norsk Kulturråds rapportserie nr. 22, *Kunst, kvalitet og politikk*. Norsk Kulturråd, 2001.

Bjørkås, Svein (2004). *Kvalitetsparadokset*, artikkel i Norsk Kulturråds rapportserie nr. 33, *Risikoser. Om kunst, makt og endring*. Norsk Kulturråd, 2004.

Budd, Malcolm (2003). *Artistic Value*, publisert i antologien *Aesthetics and the Philosophy of Art – The Analytic Tradition*. Redigert av Peter Lamarque og Stein Haugom Olsen, Blackwell Publishing

Burke, Edmund (2008) [1757]: *A philosophical enquiry into the origin of our ideas of the sublime*, utdraget er trykket i *Estetisk teori. En antologi*, redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg, Universitetsforlaget, Oslo

Børtnes, Jostein (2004). *Om å lese poetikken*. Essay trykt i Aristoteles' *Om diktekunsten*. Cappelen's upopulære skrifter, Cappelen akademisk forlag, Oslo

Carroll, Noël (1999). *Philosophy of Art, a contemporary introduction*. Routledge, New York

Davies, Stephen (2005). *Definitions of Art*. Teksten er publisert i *tekstsamlingen The Routledge Companion to Aesthetics*. Redigert av Berys Gaut og Dominic McIver Lopes, Routledge

Finess, Mari (2009). *Innkjøpsordningene – et historisk riss*. Artikkel i ABM-skrift #58, *Innkjøpsordningene – en sterk kulturpolitikk*. Redigert av Monica Kaasa.

Gadamer, Hans-Georg (2010). *Sannhet og metode. Grunntrekk i en filosofisk hermeneutikk*. Den Norske Bokklubben, Oslo

Goehr, Lydia (2008). *From criticism to critique*. Innlegg fremført på konferansen *Kritikk, dømmekraft og intervensjon*, E. Dalbye & C. Refsum (red.). 8. – 9. mai 2008, Tyrifjord Hotell, Vikersund. Program for estetiske studier, Universitetet i Oslo.

Gran, Anne-Britt (2001). *Kvalitet før og nå – kvalitetskriterier i omløp*. Innlegg i Norsk kulturråds rapportserie nr. 22, *Kunst, kvalitet og politikk*. Norsk Kulturråd, 2001.

Hume, David (2008) [1757]. *Om smakens standard*. Teksten er trykket i antologien *Estetisk teori. En antologi*. Redigert av Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg. Universitetsforlaget, Oslo

Johansen, Anders (2008). *Skal stortingsmeldinger leses?*. Artikkel i *Prosa - faglitterært tidsskrift 05/08*.

Kant, Immanuel (1995) [1790]: *Kritikk av dømmekraften*, Pax Forlag A/S, Oslo

Korsmeyer, Carolyn (2008). *Taste*. Teksten er publisert i *tekstsamlingen The Routledge Companion to Aesthetics*. Redigert av Berys Gaut og Dominic McIver Lopes, Routledge

Krogh, Thomas (2009). *Hermeneutikk. Om å forstå og fortolke*. Gyldendal Norsk Forlag AS, Oslo

Kuhnle, Stein (2001). *Velferdsstatens idégrunnlag i perspektiv*. Essay trykket i *Den norske velferdsstaten*. Redigert av Aksel Hatland, Stein Kuhnle og Tor Inge Romøren, Gyldendal Norsk Forlag AS, Oslo

Landro, Jan H. (2001). *Hvem skal bli kjøpt inn?* Innlegg i Norsk Kulturråds rapportserie nr. 22, *Kunst, kvalitet og politikk*. Norsk Kulturråd, 2001

Langsted, Jørn (2000). *Kvalitet i kulturpolitikk – kvalitet i kunst*. Artikkel trykket i *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, nr. 2/2000. Bibliotekshögskolan, Högskolan i Borås.

Mangset, Per (1992). *Kulturliv og forvaltning. Innføring i kulturpolitikk*. Universitetsforlaget, Oslo.

Nielsen, Henrik Kaare (2000). *Kvalitetsvurdering og kulturpolitikk*. Artikkel trykket i *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*, nr. 2/2000. Bibliotekshögskolan, Högskolan i Borås.

Røyseng, Sigrid (2006). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten. Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Avhandling for dr.polit-graden. Institutt for administrasjon og organisasjonsvitenskap. Det samfunnsvitenskapelige fakultet. Universitetet i Bergen

Shiner, Larry (2001). *The Invention of Art. A Cultural History*. The University of Chicago Press. Chicago and London

Weitz, Morris (2004). *The Role of Theory in Aesthetics*. Teksten er trykket i antologien *Aesthetics and the Philosophy of Art: The Analytic Tradition: An Anthology*. Blackwell Publishing

Wittgenstein, Ludwig (2009). *Philosophical Investigations*. Blackwell Publishing

Offentlige dokumenter

Høringsdokument (2002). *Nasjonal plan for produksjon og formidling av opera og ballett*. Kulturdepartementet.

<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/rapporter_planer/planer/2002/nasjonal-plan-for-produksjon-og-formidli.html?id=508314>. Sist lastet ned 08.12.10

NOU 2002: 8, *Etter alle kunstens regler – en utredning om norsk scenekunst*, Utredning fra Scenekunstutvalget oppnevnt ved kongelig resolusjon 11. august 2000. Avgitt til Kultur- og kirke departementet 2. april 2002.

Stortingsmelding nr. 8 (2007-2008). *Kulturell skulesekk for framtida*. Tilråding frå Kultur- og kyrkjedepartementet av 30. november 2007, godkjend i statsråd same dagen. Regjeringa Stoltenberg II

Stortingsmelding nr. 32 (2007-2008). *Bak kulissene*, Tilråding fra Kultur- og kirke departementet av 20. juni 2008, godkjent i statsråd samme dag. Regjeringen Stoltenberg II

Stortingsmelding nr. 48 (2002-2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*, Tilråding frå Kultur- og kyrkjedepartementet av 29. august 2003, godkjend i statsråd same dagen. Regjeringa Bondevik II

Stortingsproposisjon 1 S (2010-2011). *Proposisjon til Stortinget (forslag til stortingsvedtak). For budsjettåret 2011*. Tilråding fra Kultur- og kirke departementet av 25. september 2009, godkjent i statsråd samme dag. Regjeringen Stoltenberg II

Nettressurser

Enge, Mariann (05.07.2009). *Overskridelse og politisk kunst*. Artikkel på Kunstkritikk.no. <<http://www.kunstkritikk.no/kritikk/overskridelse-og-politisk-kunst/>> Sist lastet ned: 25.02.11

Habbestad, Ida (2010a). *Mangfoldige kvalitetar*. En del av artikkelserien *Kvalitetsbegrepet* på kunstloftet.no. Sist lastet ned 04.04.11

Habbestad, Ida (2010b). *Kvalitetsmedviten statsråd*. En del av artikkelserien *Kvalitetsbegrepet* på kunstloftet.no. Sist lastet ned 04.04.11

Habbestad, Ida (2010c). *Relasjonen sentral for kvalitetsbegrepet*. En del av artikkelserien *Kvalitetsbegrepet* på kunstloftet.no. Sist lastet ned 04.04.11

Kunstløftet. *Om ordningen*.

<http://www.kunstloftet.no/index.php?filnavn=om_ordningen.php?tittel=OM%20ORDNINGEN> Sist lastet ned 04.04.2011

Larsen, Vetle Lid (17.06.2009). *Feige kunstnere*. Debattinnlegg i Aftenposten.

<<http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article3126102.ece>> Sist lastet ned 22.04.11

Lund, Joacim (26.05.2009). *Delte ut dop på kunstutstilling*. Artikkel i Aftenposten.

<http://www.aftenposten.no/kul_und/article3091388.ece> Sist lastet ned 25.02.11

Markhus, Frode (03.06.200). *Satans kunst*. Debattinnlegg i Morgenbladet.

<<http://www.morgenbladet.no/apps/pbcs.dll/article?AID=/20090703/ODEBATT/185353912>> Sist lastet ned 22.04.11

Melby, Grethe (2006). *Hvordan tenker vi politisk kunst?* Artikkel i *Kunstjournalen B-post*,

nr.1, 2006. <<http://www.kunstjournalen.no/06/ii-offentlighet/melby.pdf/view>> Sist lastet ned 25.02.11

Norsk kulturråd. *Årskonferansen 2008: Den farlige kunsten.*

<<http://www.kulturrad.no/forside/arskonferansen-2008-den-farlig/>>. Sist lastet ned: 22.02.11

Norsk kulturråd. *Innkjøp og vurderingsprosess.*

<http://www.kulturrad.no/fagomrader/litteratur/innkjopsordninger/skjonnlitteratur_/innkjop_og_vurderingsprosess/>. Sist lastet ned 05.05.11

Regjeringen.no - <<http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/dok/regpubl.html?id=575>>. Sist lastet ned: 26.11.10

Siebke, Marianne og Moxnes, Agnes (22.05.2009). *Ung norsk kunst provoserer ikke.* Artikkel på nrk.no. <<http://www.nrk.no/kultur-og-underholdning/1.6621310>> Sist lastet ned 22.04.11

Store Norske Leksikon (SNL), <<http://www.snl.no/kvalitet/beskaffenhet>>. Sist lastet ned: 21.02.11

Lovdata

Borgarting Lagmannsrett – Dom (2006). Merverdiavgiftsloven § 5b, § 13, §55, dokumentnummer: LB-2005-100518 – UTV-2006-1636.