

Senter for kultur- og idrettsstudiar:

Kulturrikets tilstand



Kulturrikets tilstand 2014

Konferanserapport

Marit Johansson & Annette Winkelmann (red.)

TF-notat nr. 25/2015

Tittel: Kulturrikets tilstand 2014
Undertittel: Konferanserapport
TF-notat nr: 25/2015
Forfatter(e): Johansson & Winkelmann (red.), Mangset, Stavrum, Slaatta, Kvalbein, Hylland, Telle, Hjelm-
brekke, Lindsköld, Tronsmo og Anker.
Dato: Konferansedato 29.10.14
ISBN: 978-82-7401-810-5
ISSN: 1891-053X
Pris: 170 kr (Kan lastes ned gratis fra www.telemarksforskning.no)
Framsidefoto: Lay out: Ingrid Holmboe Høibo

Spørsmål om denne rapporten kan rettes til:

Senter for kultur- og idrettsstudiar
Høgskolen i Telemark
Hallvard Eikas plass
3833 Bø i Telemark
Tlf: +47 35 95 28 74
E-post: Annette.Winkelmann@hit.no

Resymé:

Konferanserapport fra dagskonferansen Kulturrikets tilstand 2014 *Kunst og makt*

Forord

Denne rapporten inneholder innlegg fra dagskonferansen *Kulturrikets tilstand 2014* som ble avholdt på Litteraturhuset i Oslo 29. oktober 2014. Konferansen var den sjette i rekken av en årlig kulturpolitikkonferanse der forskningsmiljøer og andre kunnskapsmiljøer formidler forskning om norsk kulturpolitikk til et allment publikum. Kulturrikets tilstand har vist seg å bli den møteplassen som var intendert, og vi ser ingen grunn til å stoppe med dette. Tanker om neste års konferanse er allerede på idéblokken.

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

Tittelen på årets konferanse var *Kunst og makt*. Rapporten inneholder de fleste av innleggene fra konferansen, men dessverre har vi ikke fått med Ingrid Røynesdal, Kjartan Slette og Svein Bjørkås sine innlegg. Paneldebatten er heller ikke dokumentert i denne rapporten.

Rapporten er publisert av Senter for kultur- og idrettsstudier (SKI) ved Høgskolen i Telemark og Telemarksforskning. Det er også SKI som arrangerer konferansen. SKI er et forskningssenter som HiT har opprettet i samarbeid med Telemarksforskning for å styrke forskning på kultur- og idrettsfeltet.

I tillegg til det trykte formatet blir rapporten tilgjengelig i elektronisk utgave, jf. <http://www.hit.no/ski> og Telemarkforskings nettsider www.telemarksforskning.no

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

Bø, mai 2015

Marit Johansson/Annette Winkelmann

Prosjektkoordinatorer, SKI

Innhold

Innledning

Åpning av Per Mangset	6
-----------------------------	---

Hovedinnleggene

Blåblå frihet? Kulturpolitikk i lys av regjeringsskiftet av Heidi Stavrum	10
---	----

Kunsten og kunstnerens makt av Tore Slaatta	18
---	----

Musikk- organisasjonsmakt og kunstnerisk tilstivning?

Musikk – Organisasjonsmakt og kunstnerisk tilstivning av Astrid Kvalbein	25
--	----

Scenekunst - allmektige teatersjefer eller intervenserende stat?

All makt i denne sal? Scenekunst og makt av Ole Marius Hylland	28
--	----

Allmektige teatersjefer eller intervenserende stat av Catrine Telle.....	37
--	----

Markedsmakt i musikkbransjen

Makt i musikkbransjen av Sigbjørn Hjelmbrekke	39
---	----

Litteratur- kvalitet og makt

Mellan konst och byråkrati: reflektioner kring kvalitet i litteraturpolitiken av Linnéa Lindsköld	45
---	----

Litteratur- kvalitet og makt av Ivar Tronsmo.....	49
---	----

Kunst i det offentlige rom - maktpolitiske dilemmaer

Kunst i det offentlige rom- maktpolitiske dilemmaer av Hedevig Anker	52
--	----

1. Åpning

Per Mangset, professor ved Høgskolen i Telemark/ Telemarksforskning

Velkommen til KulturRikets Tilstand 2014, den 6. årlige konferansen i sitt slag her i Litteraturhuset. Arrangørene – som fortsatt er Høgskolen i Telemark og Telemarksforskning i Bø – har i år ønsket å gi konferansen en mer ungdommelig profil enn før. Nå skulle det bli slutt på at bare gretne gamle gubber slapp til som innledere. – Derfor spurte de naturligvis *meg* om å åpne konferansen.¹ Og for å understreke den ungdommelige profilen ytterligere har de også bedt blant andre Svein Bjørkås, Catrine Telle og Ivar Tronsmo om å innlede.

Årets konferanse skal altså handle om «kunst og makt». Derfor tror dere kanskje at det blir en slags sluttkonferanse fra et pågående forskningsprosjekt om samme emne.² Men det blir det ikke. Sluttrapporteringen fra forskningsprosjektet kommer seinere. Men flere av dem som er med i forskningsprosjektet – Tore Slaatta, Heidi Stavrum, Astrid Kvalbein, Ole Marius Hylland og jeg selv – står på talerlista. Så noen av innleggene får kanskje preg av underveisrapporter fra et igangværende forskningsprosjekt. Men de som er fulle av forventninger til konklusjonene fra forskningsprosjektet, må slå seg til tåls med denne konferansen som en del av datainnsamlingen og analysen i prosjektet.

Noen syns kanskje også at sammenstillingen av ordene «kunst» og «makt» er litt upassende. Det kan virke som om arrangørene mener at kunstinstitusjoner og kunstnere har *mye* makt. Og det vil ikke kunstnerne ha på seg. Mange kunstnere – og talsfolk for kunstinstitusjoner – pleier jo snarere å understreke sin *avmektighet* i en verden preget av tunge økonomiske, politiske og byråkratiske aktører. Ofte med rette. Noen vegrer seg også mot å snakke om kunst og makt, fordi «makt» oppfattes som noe som strir mot kunstens mest opphøyede verdier. Men når kunst og makt står på dagsordenen på en konferanse der kulturfolk og forskere møtes, er det jo fordi arrangørene mener at et makt-perspektiv på kunst er høyst relevant, ja nødvendig. Makt står i sentrum – både som noe produktivt og som noe problematisk – når kunstfelt og politikkfelt møtes.

Hvis man har fulgt litt med i offentlig debatt de siste månedene, er jo dette helt selvfølgelig:

- Helt nylig leste jeg for eksempel i en eller annen avis at den verdenskjente postmoderne performance-kunstneren Marina Abramovic³ var en av de mektigste kvinnene i verden. Akk ja, tenkte jeg. Jeg skjønner at jeg er i utakt med min samtid!
- I forrige uke – forut for det avgjørende møtet i Oslo bystyre – rykket dessuten en rekke kjente og meritede kunstnere inn en annonse i flere aviser der de advarte sterkt mot byggingen av Lambda⁴ i Bjørvika. De ville investere sin kunstneriske kompetanse – eller vi kunne snarere si sin «symbolske makt» - i en siste krampetrekning for å omstøte det forventede politiske vedtaket om bygging av Lambda. De var selvsagt dømt til å mislykkes. Jeg hører til dem som gjerne hadde sett at Munch-museet ble værende i det åpne landska-

¹ Innlederen fylte 70 år i oktober 2014.

² Jf. forskningsprosjektet «Kunst! Makt!», som gjennomføres av UiO, medier og kommunikasjon, i samarbeid med Telemarksforskning og Høgskolen i Telemark. Prosjektleder er professor Tore Slaatta, UiO.

³ Serbisk-amerikansk performance-kunstner, født i 1946. I Norge har hun blant annet samarbeidet med forretningsmannen og kunstmesenen Christian Ringnes, som sto bak opprettelsen av skulptur- og minneparken «Ekebergparken» i Oslo (2013). I august 2013 skapte Abramovic, sammen med 270 Oslo-borgere, et performance-kunstverk i parken. Det var ment som en hyllest til Edvard Munchs «Skrik».

⁴ Nytt museum for Edvard Munchs kunst, vedtatt bygd i Bjørvika, Oslo.

pet der oppe på Tøyen. Men dette siste forsøket på forpurring fra en gruppe seniorkunstnere demonstrerte vel først og fremst kunstens relative maktesløshet i forhold til politikken, eller kanskje de samme kunstnernes evneløshet i politikkens kunst.

- Videre har det, i flere måneder, pågått sterke debatter omkring kunst i det offentlige rom i Norge. Først var det stor ståhei omkring Vanessa Bairds⁵ forslag til utsmykning av regjeringsbygg 6. Deretter var det minst like store diskusjoner rundt forslaget til 22. juli-minnesmerke.⁶ Hver og en får mene hva de vil om disse spørsmålene. Men det ligger nær å tolke dette som kamper eller stridigheter mellom ulike makt-logikker.
- Ibsen-prisen til den østerrikske forfatteren Peter Handke⁷ nylig har utløst en av de største kulturpolitiske debattene her i landet på lang tid: Er det rimelig at en mann som har kommet med såpass problematiske politiske utsagn, får Ibsen-prisen? Eller på den andre siden: Skal det knyttes politiske vilkår til kunstnerisk bedømmelse? Det handler i grunnen om et av kulturpolitikkenes grunnleggende dilemmaer eller prinsipper, nemlig prinsippet om en armlengdes avstand mellom politisk og kunstnerisk makt. Et prinsipp som for øvrig aldri har vært helt absolutt.
- Lignende maktpolitiske problemstillinger ble virvlet opp i forrige uke, i forbindelse med striden om den svenske kunstneren og kunstteoretikeren Lars Vilks forsvar for den kontroversielle gatekunstneren Dan Park.⁸ Skal kunstens autonomi være så vid at den også kan romme nazistiske og rasistiske utsagn – til og med i et offentlig folkebibliotek? Igjen står kunstnerisk og politisk makt mot hverandre.

Det er altså ingen tvil om at kunst og makt er et aktuelt tema i offentlig debatt. Som forskere vil vi gjerne nærme oss spørsmålet nokså illusjonsløst og tilnærmet objektivt. Vi prøver å sette våre mer eller mindre sterke personlige hang-ups litt i parentes når vi nærmer oss spørsmålet med forskerblikk.

Men før vi slipper løs de forskjellige innlederne til dagens ulike tema, kan det kanskje være på sin plass å skissere noen måter *makt* har vært relevant på for studier av kunstfeltet. Kunstnere er jo en ganske liten og heterogen yrkesgruppe, og ser man på menigmanns tidsbruk og økonomiske forbruk, veier heller ikke kunsten tungt. Dessuten er ikke kunst noen stor vinner på offentlige budsjetter: Forrige regjering var stolt over å ha nådd målet om 1 % av statsbudsjettet til kultur. Men det er jo ganske beskjedent. Dessuten går langt fra hele kulturbudsjettet til *kunstformål*. Likevel er det åpenbart at kunsten ikke er samfunnsmessig uviktig. Det er lett å se ut ifra hvilken plass kunst og kunstnere tross alt har i offentligheten. Vi kan nok være enige om at kunstnere og kunstinstitusjoner har begrenset *politisk* og *økonomisk* makt. Det er mer nærliggende å tilkjenne dem – iallfall noen av dem – betydelig symbolsk makt: Inger Sitter og Halvdan Bleken⁹ greide ikke å omstøte Oslo Kommunes politiske hestehandel-avgjørelse om Lambda. Men deres stemmer teller i den framtidige striden om Lambdas *kunstfaglige* legitimitet – sammen med andre, kanskje motstridende, kunstfaglige stemmer. Og med tiden får jo noen få utvalgte kunstnere – som i sin tid

5 Vanessa Baird er en norsk billedkunstner (født 1963). Baird vant oppdraget om utsmykning av Regjeringsbygg 6. Men – blant annet på grunn av motstand fra de departementstilsatte fordi bildet ga assosiasjoner til 22. juli-attentatet – ble utsmykningen aldri utstilt i regjeringsbygget. I stedet er et av utsmykningsbildene inntil videre utstilt i Norsk kulturråds lokaler.

6 Konkurransen om utforming av minnesmerket etter Utøya-tragedien 22. juli 2011 ble vunnet av den svenske kunstneren Jonas Dahlberg. Forslaget til minnesmerke har vakt sterk lokal motstand blant beboere i Hole kommune.

7 Østerriksk dramatiker og forfatter, født 1942. Han mottok den Internasjonale Ibsen-prisen 2014, noe som skapte mye debatt og strid, særlig på grunn av Handkes kontroversielle uttalelser om krigen i det tidligere Jugoslavia.

8 Det islam- og innvandrerkritiske nettstedet Document.no arrangerte 23.10.2014 et foredrags-møte i Deichmanske bibliotek, Oslo, der den svenske kunstneren og kunstteoretikeren Lars Vilks forsvarte gatekunstneren Dan Park, som er dømt for rasistiske ytringer. Møtet ble møtt med en demonstrasjon av blant andre Antirasistisk senter.

9 Sentrale bidragsyttere til det førnevnte kunstneroppropet mot Lambda.

Ibsen, Hamsun, Munch, Grieg og Undset – helt avgjørende makt og innflytelse på vår identitet som nordmenn, ja som mennesker helt allment.

Men det mest slående når det gjelder maktforholdene på kunstfeltet er likevel *ulikheten* mellom kunstnere og kunstinstitusjoner. Kunstfeltet er et sterkt hierarkisert felt, der noen få virkelig lykkes – mens svært mange lykkes i mindre grad, så vel kunstnerisk som økonomisk. Kunstneriske yrkeskarrierer er jo langt mer usikre enn mange andre yrkeskarrierer. Det er ikke noe spesielt for Norge. Derfor finner vi mange nokså maktesløse kunstnere i bunnen av pyramiden og/eller ved inngangsporten til yrkeskarrieren. Maktforholdene på kunstfeltene er dessuten grunnleggende preget av overrekuttering. Når det ofte er langt flere rekrutter til kunstnerisk arbeid enn det er noe sannsynlig næringsgrunnlag for, bidrar dette selvsagt til generell maktesløshet: Det står gjerne en deltidsskuespiller med bakgrunn fra NISS eller Bårdar¹⁰ klar til å ta imot jobbtilbudet om teatersjefen ikke skulle finne noen passende kandidat til rollen fra de mer prestisjetunge teaterskolene i Oslo eller Verdal.¹¹ Kulturforskere snakker således gjerne om at kunstfeltet er preget av en type «excess supply disease» - en overrekutteringssykdom. Og når rekruttene samtidig ofte overvurderer sine egne sjanser til å lykkes – de er tilbøyelig til å ta risiko gjennom «probabilistic miscalculation» - bidrar det til en relativt maktesløs reservearmé i utkanten av arbeidsmarkedet.¹²

De mekanismene jeg har nevnt her, bidrar til at mange kunstnere er relativt *økonomisk* avmektige: Både våre norske og andre lands inntektsundersøkelser blant kunstnere viser ganske stabile lavinntektsproblemer, særlig blant mange bildende og andre skapende kunstnere, men også blant mange utøvende frilanskunstnere (altså dansere, skuespillere og musikere uten fast eller midlertidig ansettelse ved en institusjon). Noen få opplever jo stor økonomisk suksess; men inntektsforskjellene blant kunstnere er gjerne systematiske, strukturelle og permanente. Den nåværende regjeringen vil gjerne lære kunstnerne gode forretningsferdigheter – de vil gjøre dem til kommersielt vellykkede kulturentreprenører eller økonomisk suksessrike frilansere. Dette kan sikkert være vel og bra for noen, men det fins neppe noe «quick-fix» for å løse kunstnernes lavinntektsproblemer.

Dette henger jo også sammen med at det knapt er *økonomisk suksess* som er det viktigste målet for kunstnere flest. Tradisjonelt har det snarere vært en grunnleggende motsetning mellom rask suksess på markedet og kunstnerisk anerkjennelse og autoritet: Vi unner sikkert alle den trofaste gamle boksnekkeren Jon Michelet¹³ hans markedssuksess med bøkene om krigsseilerne. Men vi vet samtidig at han neppe vil bli kanonisert som en stor forfatter, kunstnerisk sett. Det er den langt mindre storselgende vennen Kjell Askildsen¹⁴ som er Den Store Kunstneren av de to. Den spesifikt kunstneriske makten eller autoriteten skal helst ikke tilsmusses for mye fra andre samfunns- eller maktfelt, om det så er det økonomiske eller det politiske feltet. Samtidig utsettes etablert kunstnerisk autoritet – den konserverte kunsten, de kanoniserte kunstnerne – stadig for risiko. De nye utfordrer de gamle: Sist så vi det kanskje på Skavlan på fredag¹⁵ der den prisbelønte svens-

10 NISS (Nordisk Institutt for Scene og Studio) og Bårdar Akademi er private skuespiller- og/eller musikal-artist-utdanninger i Oslo. Deler av NISS' studieprogram ble statlig godkjent som høgskoleutdanning i 2011. I 2014 fusjonerte NISS, Westerdal og NITH til «Westerdals Høyskole – Oslo School of Art, Communication and Technology».

11 Norge har tre statlig godkjente, fullverdige skuespillerutdanninger på høgskolenivå, Teaterhøgskolen ved Kunsthøgskolen i Oslo (som er den eldste og mest veletablerte), teaterlinja ved Høgskolen i Nord-Trøndelag (Verdal) og Akademi for Scenekunst ved Høgskolen i Østfold (Fredrikstad).

12 Jf. Menger, P.-M. (2006). Artistic labor markets: Contingent work, excess supply and occupational risk management. I: Ginsburgh, V. A. og D. Throsby (red.): Handbook of the economics of art and culture, Vol. 1. Amsterdam: Elsevier.

13 Jon Michelet (født 1944) er en norsk forfatter og journalist. Han har blant annet utgitt flere krimromaner og bøker om fotball. I de seinere årene har han hatt stor salgssuksess med romaner om krigsseilerne under siste verdenskrig.

14 En av Norges mest anerkjente skjønnlitterære forfattere, særlig kjent for sine noveller. Askildsen (født 1929) har mottatt en rekke litterære priser.

15 «Skavlan» er et norsk-svensk «talk show», som har vært vist på SVT og NRK siden 2009, med norske Fredrik Skavlan som programleder. Programmet med filmskaper Andersson gikk på NRK den 24. oktober 2014.

ke filmskaperen Roy Andersson gjorde et målrettet forsøk på å rive Sveriges store filmskaper, Ingmar Bergmann, ned fra pidentallen. Vi kan gjerne tolke dette som uttrykk for en maktkamp mellom det nye og det gamle.

Makta «ter seg» altså på ulike vis på kunstfeltet og mellom kunstfeltet og andre samfunnsområder: (1) Vi forskere snakker gjerne om *portvokterne* på ulike seleksjonsarenaer på kunstfeltet. Jeg tenker på medlemmer i Kulturrådsutvalg, kunstkritikere i avisene, opptakskomiteer ved kunstutdanningene, mm. Hva slags kompetanse har de, og hvordan utøver de sin makt? (2) Vi er også opptatt av *sentrum-periferi*-dimensjonen på kunstfeltet. Mye tyder på at både den økonomiske, politiske og symbolske makten på de forskjellige kunstfelt er svært sentralisert – i Norge primært til Oslo. (3) I den kulturpolitiske debatten har man særlig vært opptatt av å skjerme kunsten fra politiske og byråkratiske maktovergrep. Problemstillingen aktualiseres gjennom begrepene «arm-lengdes avstand» og «målstyring». Den nåværende regjering har jo annonsert en frihetsreform og en avbyråkratisering av kulturlivet. Det blir interessant å se hvordan dette skal skje i praksis, blant annet hvordan regjeringen vil håndtere de siste tiårs direktorisering av Norsk kulturråd.¹⁶ Hvilke grep tar de for å redusere byråkratenes makt? Og har vi egentlig altfor mange unyttige byråkrater i kulturlivet? (4) Regjeringen vil også gjerne øke den private finansieringen av kulturlivet og redusere kulturlivets avhengighet av støtte fra det offentlige. Noen frykter nok at en for kort armlengde fra politisk styring vil bli erstattet av overdreven makt over kulturlivet fra sponsorer og rike onkler. Jeg er usikker på om denne frykten er velbegrunnet. Derimot er jeg redd målet om økt privat finansiering av kulturlivet blir et slag i lufta. Den private finansieringen av de utøvende kulturinstitusjonene i Norge er iallfall svært beskjeden i dag – og den har vært fallende de seinere årene.¹⁷ (5) Kulturpolitikere har jo ellers en tilbøyelighet til å tilkjenne kunsten en rent overveldende makt og innflytelse; det vil si at man argumenterer med kunstens undergjørende virkninger på andre samfunnsfelt: Det hevdes at eksponering for kunst skal gi bedre helse, mer vitale lokalsamfunn, bedre skolerresultater og/eller økonomisk vekst. Mange forskere ser på slike påstander som nokså tom retorikk – som en type kulturpolitisk åndemaning. Samtidig er det selvsagt legitimt å studere «kunstens makt» eller «virkninger» også ut ifra et slikt perspektiv.

Men nå må jeg slutte. Det er vanskelig å stoppe gamle folk når de først begynner å prate. Men nå skal ungdommen slippe til! Jeg overlater ordet til dagens ordstyrer, Bård Kleppe, som er forsker ved Telemarksforskning og stipendiat ved Høgskolen i Telemark. Han arbeider for øvrig med et interessant PhD-prosjekt om europeisk teaterpolitikk. Han etterfølges av dagens første hovedtaler, den nesten like unge Heidi Stavrum, som nylig disputerte til doktorgraden på en avhandling om danseband.¹⁸

KulturRikets Tilstand 2014 er herved åpnet! Lykke til med konferansen!

16 Jf. Mangset, P. (2013): En armlengdes avstand eller statens forlengede arm? Armlengdesprinsippet i norsk og internasjonal kulturpolitikk. Rapport, Telemarksforskning.

17 Jf. nettsidene til Norsk teater- og orkesterforening, <http://www.nto.no/>

18 Jf. Stavrum, H. (2014): Dansegledet og hverdagsliv. Etikk, estetikk og politikk i det norske dansebandfeltet, PhD-avhandling, UiB.

2. Blåblå frihet? Kulturpolitikk i lys av regjeringsskiftet

Av Heidi Stavrum, forsker og PhD, Telemarksforskning.

2.1 Innledning

Temaet for årets konferanse er kunst og makt. Dette innlegget handler om kunst og makt på et overordnet nivå. Det er regjeringens makt og kulturministerens makt jeg skal si noe om. Det er *kulturpolitisk* makt, snarere enn kunstnerisk makt som jeg skal snakke om.

For det har skjedd et kulturpolitisk maktskifte. Etter lang tids rødgrønt styre har de blåblå inntatt kulturdepartementet. Nå har det gått et drøyt år siden dette skjedde, etter valget i 2013. Det første egenproduserte statsbudsjettet til den nye regjeringen er lagt fram. Det er på tide å undersøke nærmere hva den blåblå kulturpolitikken egentlig går ut på: Hva slags politisk retning er det som kommer til syne i blåblå retorikk og blåblå budsjettposter? Hvilke konsekvenser har den blåblå kulturpolitikken for kulturfeltets etablerte institusjoner og strukturer? Hvem får mer makt og hvem får mindre makt når politikken endres?

Dette er spørsmål som jeg skal komme inn på.

Frihet er et annet stikkord for innlegget mitt. Frihet er et ord som stadig gjentas av blåblå kulturpolitikere. Allerede i regjeringsplattformen ble det utlovet en kulturpolitisk «frihetsreform»: Som ifølge plattformen skal føre til – jeg siterer: «økt maktspredning, høyere kvalitet og en bredere finansiering av kulturlivet».¹⁹

Jeg skal prøve å undersøke dette litt nærmere: Hva er det som ligger i den blåblå friheten? Hva er det man skal befris fra? Og hva er sammenhengen mellom frihet og makt?

Konkret så skal jeg diskutere blåblå frihet fra to innganger, på to måter: Jeg skal snakke om *peng-er og frihet*, og jeg skal snakke om *sosiale strukturer og frihet*. Og det både i konkret og retorisk forstand: Hvordan omtales dette i kulturpolitisk tekst og tale? Og hvordan viser det seg i konkrete kulturpolitiske tiltak og budsjettposter?

Om jeg kommer fram til en klar konklusjon, det er jeg usikker på. Kanskje er det for tidlig å stille seg til doms over den blåblå kulturpolitikken. Men like mye som å gi et entydig svar, håper jeg at jeg kanskje kan bringe opp noen tema og perspektiv, som kan danne utgangspunkt for videre kulturpolitisk diskusjon og debatt.

¹⁹ Sitat fra den såkalte Sundvolden-plattformen, 7.oktober 2013: <https://www.regjeringen.no/nb/dokumenter/politisk-plattform/id743014/#kultur>.

2.2 Kulturministerens image og makt

Men først: Det går ikke an å snakke om nasjonal kulturpolitikk uten å snakke om kulturministeren. Kulturministerens kjennskap til feltet hun skal styre, hennes visjoner, planer og retoriske evner - og hennes faktiske politiske prioriteringer og valg, er alle elementer som må tas med i betraktning når kulturpolitikken skal vurderes.

Kulturministerens offentlige rolle og framtoning, og assosiasjonene vi får når vi hører og ser henne – har sterk symbolsk betydning. Særlig i feltet hun styrer – kunst- og kulturfeltet. Ministeren blir fulgt med argusøyne av krevende kunstnere og retorisk kompetente kulturledere. Hun møtes med store forventninger og krav fra alle delfelt og landsdeler. Hva vektlegges og tematiseres i taler og intervjuer? Hvem henter hun sine råd fra? Hvilke saker er viktigst for ministeren personlig? Media henger på. I tillegg til å gi terningkast til ministeren er mediene i dette tilfellet også en del av feltet som ministeren skal utøve politikk overfor. En ekstra utfordring til ministeren. Særlig hvis de kulturpolitiske beslutningene rammer på en negativ måte, som de nye forslagene til endringer i pressestøtte og mediemoms kan tyde på.

Hvordan kan vi så fortolke den blåblå ministeren Thorild Widvey sin framferd i kulturfeltet så langt? Er hun mektig? Eller maktesløs?

Kontrastering er en effektiv analytisk øvelse. Så en rask titt på de forhenværende rødgrønne ministrene, det synes jeg vi skal koste på oss.

Det rødgrønne kulturløftet, her bokstavelig talt illustrert av Trond Giske med musikeren Mira Craig på skuldrene.²⁰ Ikke tilfeldig er det talende bildet hentet fra en rockefestival. Giske stod særlig på for populærmusikken og det rytmiske feltet, etablerte kompetansesentre og nye samarbeidsnettverk. Han hadde for øvrig tette bånd til kulturfeltet, og var en populær og handlekraftig minister.

Anniken Huitfeldt tok over der Giske slapp – her et bilde fra åpningen av Rock City på Namsos i 2011.²¹ Huitfeldt gjorde mer enn å åpne Rock City, hun la blant annet fram en viktig stortingsmelding om Kultur, inkludering og deltakelse – som inneholdt store sosialdemokratiske vyer for økt deltakelse i kulturlivet blant alle grupper i samfunnet.²² Det var her *den kulturelle nistepakken* ble etablert som et nytt tiltak, altså kultur på arbeidsplassen – som en forlengelse av den allerede etablerte kulturelle *spaserstokken*, kultur på sykehjemmet.

Den siste av de tre rødgrønne kulturministrene Hadia Tajik, videreførte Giske og Huitfeldts arbeid. Det var også Tajik som mottok Engerutvalgets kulturutredning – en god og grundig situasjonsbeskrivelse av den kulturpolitiske ståa i landet.²³

Til tross for at Engerutvalget hadde flere kritiske innvendinger mot det rødgrønne kulturløftet, er likevel inntrykket at alle de tre ministrene framsto som relativt populære og med stor legitimitet i kulturfeltet. De var og er også alle tre synlige og tydelige politikere mer generelt, på andre områder enn kulturpolitikk.

20 Bildet av Trond Giske og Mira Craig kan ses på Dagbladets nettsider: <http://www.dagbladet.no/kultur/2008/06/23/538917.html>.

21 Bildet av Anniken Huitfeldt som åpner Rock City kan ses på Ballade sine nettsider: <http://www.ballade.no/sak/rock-city-apnet/>.

22 St.meld. nr. 10 (2011-2012) Kultur, inkludering og deltaking. Oslo: Kulturdepartementet.

23 NOU 2013:4 Kulturutredningen 2014. Oslo: Kulturdepartementet.

Når det gjelder den nåværende kulturministeren og hennes posisjon og offentlige framtoning – hvordan skal vi så fortolke denne?

Det er ikke vanskelig å finne kritiske utsagn om Widvey. Den tilnærmet unisone røsten fra toneangivende kommentatorer og kunstnere så langt, har vært at dette, er *ikke* bra. Forfatter Torgrim Eggen gikk for eksempel tidlig ut og erklærte at Widvey er den dårligste kulturministeren på lenge: «Den stakkars Widvey som ikke er det minste interessert i kultur, [har] fått i oppgave å administrere en politikk som er smålig og kjip», sa Eggen til Dagbladet i forbindelse med litteraturfestivalen på Lillehammer.²⁴

Kulturministeren har også blitt kritisert for å være utydelig og uklar. I mai hadde VG en sak om de usynlige ministrene i regjeringen. Widvey ble sammen med ministrene for klima og fiskeri og statsråden ved statsministerens kontor, beskrevet som en av ministrene med minst tillit i den norske befolkningen.

VG roser riktignok den samme Widvey for kjolevalget, når de samtidig som å påpeke at hun er usynlig som statsråd, mener at hun kler hun seg som en trendy blogger.²⁵ Kulturpolitisk journalistikk på høyt nivå der, altså.

Uansett, et hint om hva Widvey brenner for, kommer fram i det samme intervjuet med VG, der hun svarer dette på spørsmålet om hva hun anser som sin viktigste sak som kulturminister: «Vurderingen av om vi skal stille en statsgaranti for OL er den viktigste og mest krevende saken. Jeg jobber med dette spørsmålet hver dag, og håper å kunne legge saken fram i regjeringen i løpet av høsten».²⁶

For Widvey er jo også idrettsminister. Og idrett, det er hun veldig opptatt av. Et tydelig, om enn noe metodisk tvilsomt empirisk bevis på det, er ministerens Twitterkonto, som flommer over av begeistrede utrop om norske idrettsprestasjoner og utøvere.²⁷

Også dette til relativt stor irritasjon blant visse stemmer i kulturfeltet. (For en språkpirkete forsker kan det også være fristende å si noe om tegnsetting og orddeling i denne sammenhengen, men det skal jeg la være å gå nærmere inn på).

Kritikken av den uklare kulturinteressen til ministeren ble talende beskrevet av filmviter Anne Gjelsvik ved NTNU, da hun etter å ha fulgt kulturministerens på filmfestivalen i Haugesund skriver på sin twitterkonto: «Og nå sport: «Kulturministeren»s eneste tweet fra Haugesund var at det er godt med sild ('Namm'), så tilbake til å gratulere medaljevinnere».²⁸

Kulturminister i hermetegn der, altså, ifølge Anne Gjelsvik.

Kritikerne hadde imidlertid lenge et lite håp, siden Widvey i starten delte sin offentlige rolle med det som min kollega Ole Marius Hylland har omtalt som «*understudy* Knut Olav Åmås». Med

²⁴ Sitat fra Dagbladet, 21.05.14:

http://www.dagbladet.no/2014/05/21/kultur/litteratur/torgrim_eggen/blabla_regjering/kulturminister/33422088/.

²⁵ Sitat fra VG, <http://www.minmote.no/#!/artikkel/22973152/kulturminister-widvey-og-blogger-voe-valgte-samme-designerkjole>.

²⁶ Sitat fra VG, 11.05.14: <http://www.vg.no/nyheter/innenriks/solberg-regjeringen/her-er-hoeyres-usynlige-statsraader/a/10122927/>.

²⁷ Se <https://twitter.com/thorhildwidvey> for eksempler på dette.

²⁸ Jf. <https://twitter.com/annegjelsvik/status/501003512554475520>.

Hyllands ord beskrevet som «briljant castet i rollen som statssekretær og kulturfaglig alibi». ²⁹ Var det Åmås som var den *egentlige* kulturministeren?

Men Åmås forsvant fort.

Men for Torgrim Eggen (og sikkert mange andre) var det antagelig lite betryggende at den *nye* statssekretæren, Bjørgulv Borgundvaag startet sin politiske gjerning med å framføre en egenskrevet hyllestsang til OL: "La oss heie, la oss juble, la oss bygge bro - OL i Norge i tjue-tjue-to!", lød blant annet en av strofene i sangen. Norges idrettsforbund beskrev dette som en «særdeles positiv og kunstnerisk måte» å fronte OL-saken på. Idrettsforbundet mente sangen både var «vakker og kunstnerisk fremført – og med et klart budskap». ³⁰

Det ble ikke noe av OL 2022. Til stor skuffelse for både Idrettsforbundet, Widvey og Borgundvaag, må man regne med. Kanskje til glede for Torgrim Eggen og andre.

Til tross for Widveys noe famlende offentlige posisjon – og prestisjenederlaget i OL-saken – vet vi ut fra historien at det ikke nødvendigvis er en entydig sammenheng mellom image og politikk. Vurdert i ettertid er kanskje noen av de beste, i betydningen mest handlekraftige kulturministrene, de som i utgangspunktet har hatt liten kjennskap til eller legitimitet i kunst- og kulturfeltet før de tiltrådte – som for eksempel Anne Enger eller Valgerd Svarstad Haugland.

Vi bør derfor ikke ta det for gitt at Widveys posisjon er så svak som noen vil ha det til. Kanskje er hun nettopp i posisjon til å foreta noen tydelige politiske veivalg – som til og med kan forstås som høyst nødvendige for å få til endring og utvikling i et tilfreds og økonomisk (altfor) godt vant kulturfelt? Kanskje er Widveys makt større enn først antatt?

Tweets og OL-sanger er jo ikke spesielt godt egnet til å belyse den faktiske politiske dreiningen fra rødgrønt til blåblått. Retorikk og symboler er en ting – hva er tallenes tale? Hva byr det første blåblå statsbudsjettet på av indikasjoner om endrede maktstrukturer og mer eller mindre frihet – fra hva og for hvem?

2.3 Økonomisk frihet?

Det rødgrønne kulturloftet førte med seg en betydelig vekst i offentlig støtte til kultursektoren. I perioden 2005-2013 ble de statlige bevilgningene til kulturformål doblet. I sin presentasjon av forslaget til det første blåblå statsbudsjettet griper Widvey fatt i denne veksten – og i Engerutvalgets analyse og kritikk: Det har vært store økninger i statlige bevilgninger, men «mindre oppmerksomhet rundt hvordan midlene blir brukt», sa Widvey og dette, ønsker de blåblå å gjøre noe med. ³¹ Det er flere sider ved det rødgrønne kulturloftet som både Engerutredningen og de blåblå stiller spørsmålsteget ved: For lite systematisk arbeid med kvalitet, behov for bedre analyser av kostnadsveksten i store institusjoner, utfordringer i kunstnerøkonomien, baksiden av institusjonaliseringen av det rytmiske musikkfeltet – for å nevne noe.

29 Sitater fra Hyllands innlegg «Kretsmesterskap i kulturministeri», Morgenbladet, 13.06.14: http://morgenbladet.no/debatt/2014/kretsmesterskap_i_kulturministeri#.VTnx5ZMYOy0.

30 Sitater fra Norges Idrettsforbund sin nettside: <http://www.idrett.no/nyheter/Sider/OL-i-Norge-i-Tjue-Tjue-To.aspx>, 07.06.14.

31 Sitat fra Widveys tale ved fremleggelsen av kulturbudsjettet 2015: <https://www.regjeringen.no/nb/aktuelt/Tale-ved-fremleggelsen-av-kulturbudsjettet-2015/id2005734/>.

En av hovedmeldingene fra Widvey er at kulturlivet nå må tåle å bli stilt krav til. På lik linje med alle andre sektorer må de jobbe for bli mer effektive, mindre byråkratisk og åpne for å tenke nytt – og som følge av dette må de forholde seg til det som omtales som en «forsiktig innstramming» i pengebruken. Den sedvanlige rødgrønne økningen kan altså ikke lenger tas for gitt.

En annen klar tendens – om ikke nødvendigvis i rene budsjett kroner, så i alle fall i formidlingen av budsjettet – er vektleggingen av betydningen av mer privat engasjement og finansiering i kultursektoren. Der Mira Craig satt på skuldrene til Trond Grisike, så er det kanskje Christen Sveaas eller Christian Ringnes som ikke nødvendigvis sitter på skuldrene til Widvey akkurat – men de befinner seg i alle fall ikke på veldig lang avstand.

Widvey sier blant annet at: «Flere finansieringskilder vil sikre maktspredning», og «et bredere finansieringsgrunnlag gir kulturlivet større uavhengighet og selvstendighet».³²

Her er vi nettopp inne på sammenhengen mellom penger og frihet, og et av de tydeligste skillene mellom blåblå og rødgrønn kulturpolitisk ideologi som vi så langt kan identifisere: Hvilken type finansiering skaper bindinger og tvang i motsetning til uavhengighet og autonomi? Hvilke penger er frie?

Min tidligere nevnte kollega Hylland oppsummerer det på denne måten: «For den sittende regjeringen er det frihet *fra* offentlige midler som er frihet, mens for den forrige» var det «økte offentlige midler» som førte til større «kunstnerisk frihet».³³

Den logiske bristen i at kutt i støtte skaper større frihet, for eksempel for aviser som mister pressestøtten, er allerede grundig kritisert og harselert med. Men hvis vi forlater harselasen og gjør ulike forståelser av ulike typer penger til nærmere gjenstand for analyse, er det mulig å nyansere diskusjonen. For både offentlige og private penger har ulike symbolske betydninger knyttet til seg.

Sosiologen Sigrid Røyseng har allerede diskutert dette, i en artikkel om kunst og penger. I forlengelsen av debatten som oppstod i kjølvannet av teatersjefen i Sogn og Fjordane sin kritikk av de stadig mer detaljerte styringssignalene i departementets tilskuddsbrev, viser Røyseng hvordan offentlige penger – eller offentlig *støtte* – som disse pengene gjerne omtales som, ikke nødvendigvis heller alltid er så reine, eller frie som man umiddelbart tenker seg, eller som i alle fall kulturfeltets aktører selv tenker. Begrepet *støtte* gir assosiasjoner til gaveøkonomi, og fra gaveteorien vet man at det alltid er en viss form for asymmetri mellom giver og mottaker, som regel i giverens favør. Røyseng antyder også at den særegne norske eller nordiske statsvennligheten, der staten forstås å representere den gode vilje, særlig i kunst- og kulturspørsmål, har forhindret eller som hun skriver: «svekket behovet for å debattere hvilke symbolske betydninger som følger med de offentlige pengene i kunstlivet».³⁴

I forlengelsen av dette er de blåblå sin argumentasjon om at flere private penger skaper større uavhengighet av statens interesser fullt forståelig. Men i motsetningen til forståelsen av at offentlige penger er «rene» penger, har de private pengene tradisjonelt sett framstått som langt mer «skitne», for eksempel i debatten om Statoils kulturstipender, som Røyseng også skriver om. Like fullt er det kanskje en dreining å spore nå – det er kan hende ikke like klamt og kommersielt stigmatiserende å finansiere kunstprosjekter med privat kapital som det har vært. Men om dette gjør

32 Sitat fra budsjettale, jf. forrige fotnote.

33 Sitat fra artikkel om statsbudsjettet, Dagsavisen 09.10.14:
http://musikkultur.no/okonomi/idrettens_budsjett_292960.html.

34 Røyseng, Sigrid (2012): Kunst, penger og identitet. I: Steinsvåg, Gjertrud (red.): Never mind the benefits. Oslo: Feil Forlag.

kunsten eller kunstneren mer eller mindre fri, det er spørsmål vi må analysere nærmere. For det følger også bindinger med de private pengene, bindinger det kan være vanskelig å få øye på, blant annet fordi det ikke finnes noe klart definert armlengdeprinsipp knyttet til denne typen finansiering – som Røyseng også påpeker.

2.4 Frihet fra strukturene

Den blåblå friheten innebærer imidlertid ikke bare å bli befridd fra de offentlige pengene i seg selv, men også fra den politiske *tvangen* som følger med disse pengene. Hos Widvey synliggjøres dette gjennom relativt spisse uttalelser om noen av de rødgrønnes prestisjetiltak. I Huitfeldts tidligere nevnte stortingsmelding om inkludering og deltaking, ble for eksempel den kulturelle nistepakken lansert som et tiltak i samme gate som skolesekken og spaserstokken. Tiltak som Widvey nå foreslår å kutte. I et intervju i Nettavisen der diskusjonen handler om Arbeiderpartiets hang til å løse utfordringer i kulturfeltet kun gjennom å pøse på med mer penger, svarer Widvey dette på et spørsmål om man har hatt det «for godt» i kulturfeltet de siste årene:

«Da jeg kom inn her for ett år siden, fant jeg en budsjettpost på 10 millioner kroner som skulle gå til å støtte kulturtiltak i lunsjpauser som bedrifter kunne søke på. Det må da være grenser for hva man kan ha på statsbudsjettet», sier Widvey, og fortsetter: «Derfor så sier jeg at vi fortsatt kommer til å gå gjennom de ordningene som er. De skal være til nytte for brukeren. Vi må også bli bedre på å måle kvaliteten av tiltak i Kultur-Norge».³⁵

Implisitt i omtalen av blåblå kuttforslag ligger det altså en kritikk av manglende kvalitetskontroll hos de rødgrønne: Vet man egentlig hva pengene går til? Rock City, Giskes trøstetiltak til Namsos da Rockheim ble lagt til Trondheim, får i forlengelsen av dette også smake ministerens pisk. Hvordan kan man forsvare å støtte Rock City med mange statlige millioner, når styringen og innholdet framstår som det komplette kaos? Her må det tas grep, og de tas. Signalet til kulturfeltet er klart nok. Ministeren har makt til å fjerne ting med et pennestrøk – og det virker ikke som om hun er redd for å bruke den makten. Likevel – de virkelig store budsjettpostene, teatrene, operaen og kulturfondet som kulturrådet forvalter – de får foreløpig stå relativt urørt.

Likevel er det altså mulig å identifisere en blåblå ideologisk dreining i forslaget til statsbudsjett. Den viser seg både i den politiske retorikken, og gjennom konkrete eksempler på tiltak og kutt. Verken nistepakken, spaserstokken eller Rock City er store budsjettposter målt i antall kroner – men de er symbolske indikasjoner på en ny politisk retning.

Og her handler det ikke bare om penger, men også om et syn på sosiale strukturer og ideologi som skiller de blåblå fra de rødgrønne: Statens makt skal begrenses. Noen ting må man rett og slett sørge for på egenhånd. Og til tross for et gryende opprør mot å fjerne den kulturelle spaserstokken – så er det vel ikke urimelig å stille spørsmålstegn ved hvorvidt det er kulturdepartementets ansvar å lage underholdning på sykehjem og arbeidsplasser: Bør ikke kommuner, bedrifter og institusjoner selv prioritere og betale for kunstnerbesøk – hvis dette er så viktig som de hevder at det er?

På en annen side: Til prisen for én OL-søknad, kunne man holdt liv i den kulturelle spaserstokken i over ti år.

³⁵ Sitat fra Nettavisen, 21.10.14: <http://www.nettavisen.no/na24/---ap-lste-problemene-med-a-pse-pa-mer-penger/8498793.html>.

Andre ideologisk interessante utsagn som klart plasserer den blåblå kulturpolitikken i kontrast til den foregående regjeringen handler om friheten fra den rødgrønne trangen til å gripe inn i samfunnsstrukturen, for eksempel i likestillingsspørsmål, eller i spørsmålet om mangfold, eller om hvordan man skal bruke kulturkronene når man skal feire grunnlovsjubileum.

Giske, Huitfeldt og Tajik hadde klare meninger om dette. Giske opprettet blant annet en egen ordning som hadde som eksplisitt mål å øke kvinneandelen i norsk filmbransje. Også her har Widvey signalisert et klart motsatt perspektiv. Da stortingsrepresentant Arild Grande fra Arbeiderpartiet stilte spørsmål i Stortingets spørretime om film og likestilling, svarte Widvey at «Det er viktig for regjeringen å stimulere til vekst og idéskapning nedenfra framfor å styre ovenfra. Det bør ikke være statens ansvar å øke kvinneandelen i norsk film. Dette er et ansvar som bransjen selv må ta».³⁶

Friheten til å velge selv er gjenkjennbar høyrepolitikk, som altså også gjør seg gjeldende i kulturpolitikken: Institusjonene og bransjen må selv ordne opp. Det er ikke et politisk ansvar å endre sosiale kjønnede strukturer. Det store spørsmålet er imidlertid hvem den økonomiske og strukturelle blåblå friheten er til beste for: Hvem blir friere, og hvem er det som fortsatt vil befinne seg i ufrie posisjoner?

Dette må bli gjenstand for ytterligere analyse i tiden som kommer.

2.5 Konklusjon

Jeg skal avslutte: Hva er det jeg har prøvd å si?

Hva handler den blåblå friheten egentlig om? Jo den handler om frihet fra offentlig inngripen, både i økonomisk og strukturell forstand.

Hva er så konsekvensene av det: Hvilke maktforskyvninger fører dette med seg?

Det er helt klart at man ønsker at private interesser, både penger og ideer skal få større betydning. Og det blir tøffere tider for de som kuttes fra budsjettet. Kulturarbeidere som har turnert med sykehjemskonserter må hente inntekter et annet sted. Litteraturhusene det samme. Mediene mister støtte, og dermed kanskje også makt. Effekten av alle disse tiltakene er det imidlertid ikke så lett å overskue alle konsekvensene av. Enda.

Ministeren framstår imidlertid etter mitt syn ikke som maktesløs, men som relativt mektig. Når hun finner en latterlig rødgrønn budsjettpost, ja så stryker hun den. Dette tyder på handlekraft. Som kan vise seg å medføre betydningsfulle endringer i løpet av de resterende årene i den blåblå regjeringsperioden.

Men samtidig: Hvis Widvey hisser på seg altfor mange toneangivende stemmer i kulturfeltet må man regne med at de blåblå bli straffet ved neste valg. Særlig av et kunst- og kulturfelt som tradisjonelt sett har en hang til å sympatisere med venstresiden.

Likevel, helt til sist en kjedelig, men nødvendig påminnelse: Det meste av det jeg har omtalt her handler om småpenger, små poster og potter. De store linjene står fast. Det er fremdeles de store

³⁶ Sitat fra Dagens Næringsliv, 27.05.14: <http://www.dn.no/etterBors/2014/05/27/Film/-br-ikke-vre-statens-ansvar--ke-kvinneandelen-i-norsk-film>.

sentrale institusjonene som får mest av den kulturpolitiske budsjettkaka. Styrene og direktørene i Operaen, Nationaltheateret, Kulturrådet og Nasjonalbiblioteket vil fortsatt ha stor makt og betydning, til fordel for maktesløse enkeltkunstnere og små institusjoner.

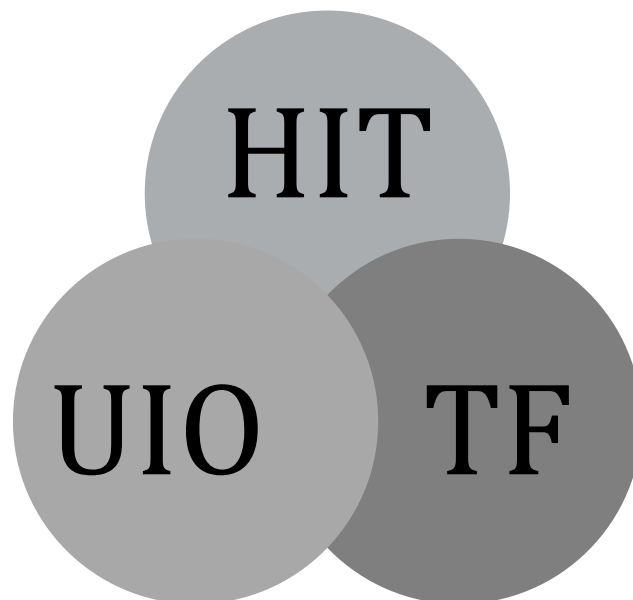
Dette er man stort sett enige om, uansett politisk farge.

Takk for oppmerksomheten!

3. Kunsten og kunstnerens makt

Tore Slaatta, professor ved Institutt for media og kommunikasjon, Universitetet i Oslo

Det er en stor glede og ære å få lov til å innlede her i dag. Takk til Høgskolen i Telemark som står bak dette årlige arrangementet, og som har gått med på å la vårt felles anliggende, forskningsprosjektet Kunst! Makt! prege programmet. Som mange av dere vil kjenne til, fikk vår forskningsgruppe tilslaget på en utlysning om å gjennomføre et 3-årig forskningsprosjekt om "kunst og makt". Prosjektet ble utlyst gjennom Norges Forskningsråd på våraparten 2011 med relativt kort frist til å utforme søknad. Vi vant frem med det jeg vil kalle et ambisiøst, men likevel tydelig og avgrenset prosjekt, og kom i gang utover høsten 2011. Prosjektgruppen besto av forskere fra Høgskolen i Telemark, Telemarkforskning og Universitetet i Oslo.



Figur 1 Forskningsmiljøer Kunst! Makt!

Samarbeidet var kommet i gang gjennom blant annet Anne Lorentzens initiativ og relasjonsbyggende arbeid mellom Senter for tverrfaglig kjønnsforskning ved UiO og Telemarksmiljøene. Det var en gruppe som ikke hadde arbeidet sammen tidligere og som først og fremst kjente hverandre gjennom det vi hadde lest av hverandres tidligere arbeider. Telemarksmiljøenes posisjon og tidligere forskning innen kunstpolitisk og kunstsosiologisk forskning var godt kjent og en opplagt årsak til at vår forskningsgruppe fikk tilslaget. På Universitetet i Oslo var vi mer splittet mellom fakulteter og disipliner, men en allianse var under oppbygging mellom kultursosiologene ved Institutt for Sosiologi og et tverrfaglig orientert forskningsteam ved Institutt for medier og kommunikasjon som særlig arbeidet med litteratur, film og visuelle medier.

3.1 Fra tilslag til forskningsplan

Gruppen utviklet en detaljert arbeidsplan og sendte inn en revidert prosjektplan til NFR høsten 2011. Budsjetten var på rundt 4 millioner kroner, som ga et godt driftsbudsjett men ingen midler til stillinger utover korte forskerengasjementer og bruk av assistenter. Vi skjøttet på med egne og andres midler her og der, og har nå altså holdt det gående med en forskergruppe på rundt 12 personer i 3 år. Nå skal vi avslutte med stil og ære i behold ...

I følge utlysningen³⁷ het det at målet for prosjektet skulle være

...å framskaffe ny kunnskap om ulike prosesser hvor makt i kunstfeltet oppstår, styrkes og svekkes. Forskningsprosjektet skal belyse hvordan sosiale, politiske, økonomiske og kunstneriske prosesser virker i samspill. Perspektiver fra både den samfunnsvitenskapelige maktforskningen og humaniorafagenes estetiske analysetradisjoner skal innlemmes i forskningen.

Dette tverrfaglige imperativet var et viktig signal for oss. Forskningsrådet ønsket at forskningen skulle "...realiseres i et utvekslingsforhold mellom samfunnsfagenes tradisjoner for maktanalyser og humaniorafagenes tradisjoner for estetiske analyser av kunstverk". Som det ble påpekt i bakgrunnsnotatet som fulgte utlysningen sto den tradisjonelle maktforskningen sterkest i en samfunnsfaglig tradisjon. Det het seg at "Denne forskningen gir imidlertid lite innsikt i hvordan makten virker og kan gjenfinnes i kunsten selv, i kunstverkene." (Bakgrunnsnotat, s.1). Om den humanistiske maktforskningen het det at autonomiestetikkens forutsetninger var brutt ned til fordel for perspektiver som fokuserte på

...forhandlinger og grensedragninger innen spesifikke historiske kontekster. I disse forhandlingene kommer både den politiske maktens innvirkning på kunsten og kunstens innvirkning på den politiske makten klart til syne. Nettopp disse utvekslings- og sirkulasjonsprosessene har i stadig større grad blitt gjort til objekt for humanistisk forskning innenfor litteraturvitenskap, teatervitenskap, kunsthistorie, kulturhistorie, filmvitenskap og estetiske studier. (s. 1)

Her fremkommer som man ser en klart formulert innsikt i disiplinære og faglige dynamikker i akademia og det utformes en målbevisst ambisjon om hvordan prosjektet skal utvikle både teoretisk og metodologisk nytenkning i dette skjæringspunktet mellom humaniora og samfunnsvitenskap. Vel vitende om at dette skjæringspunktet er av de mest kontroversielle i de humanistiske vitenskapene og innebærer ikke bare en risiko for å begå reduksjonistiske kortslutninger, men også for å forstrekke seg både faglig og metodologisk, har vi tatt ambisjonen i utlysningen alvorlig. Vi startet selvsagt ikke i et tomrom. Ved Institutt for medier og kommunikasjon på Universitetet i Oslo har vi lenge arbeidet i dette skjæringspunktet. Det er så nær man kan komme en kjerne i medievitenskapen, og mine egne arbeidere har i en årrekke vært ledet av en interesse for å gjenåpne gamle posisjoner og kontroverser mellom medie- og kunstsosiologi på den ene siden, og de estetiske fagene på den andre. Det var derfor en kjærkommen utfordring, og en som må omsettes til en prosess: Forskning er ikke bare teorier, begreper og metoder, det er mennesker, mennesker som må tenke sammen, snakke sammen, arbeide sammen og skrive sammen. En utfordring for prosjektet ble altså tidlig å sette sammen en forskergruppe som inkluderte forskere fra de humanistiske og estetiske fagene.

37 Se <http://www.forskningsradet.no/no/Utlysning/KUNSTMAKT/1253964654757/p1173268235938?visAktive=false>

Videre het det i målformuleringen at forskningen skulle:

..frambringe kunnskap av høy vitenskapelig kvalitet om kunst og makt i samtiden. Det er ønskelig at forskningen bidrar til teoriutvikling, og det er en forutsetning at forskningen er empirisk orientert.

Det ble spesifikt opplyst i bakgrunnsnotatet at prosjektet skulle ta for seg de fire kunstfeltene billedkunst, scenekunst, litteratur og musikk. Man ønsket studier av kunst og makt som hadde "relevans for den norske kunstvirkeligheten", skjønt man åpnet for nettopp å studere det internasjonale vs det norske, og man skulle fokusere på det "profesjonelle kunstlivet og forvaltningen av dette", og undersøke forholdet mellom makt, kunst og politikk, slik "disse relasjonene utspiller seg i samtiden." (s.3)

Konkret ble man i Forskningsrådets notat anbefalt å fokusere på ett eller flere av de følgende prioriterte tematiske områdene:

- Makt og kvalitetsforståelser
- Makt og kunstens autonomi
- Makt og finansiering

Vårt prosjekt fokuserte klart på det andre området, om kunstens autonomi. Vi har tenkt maktproblematikk utfra en spesiell omsorg for kunstens og kunstnerens autonomi. Ledespørsmålet vi har fulgt har vært hvilken kontroll og makt har kunstneren over kunsten, over kunstproduksjon og verkproduksjon. Dette gjør kunstverdenen, kunstinstitusjonen eller kunstsyste­met til eksternaliteter, og i vår forskning er vi opptatt av hvordan disse kontekstuelle betingelsene virker inn på kunstneres arbeid. Viktig i så måte er kunstnerens refleksjon over egne arbeidsbetingelser og produksjonsvilkår, og opplevelse av autonomi. Men våre analyser baserer seg også på institusjonelle analyser av kunstfeltene, inspirert av teorier og metoder for mer helhetlige analyser av kunstverdenen, kunstfelt, kunstinstitusjoner og nettverk. Sentrale begreper i prosjektet er seleksjon og forhandling. Mens seleksjonsbegrepet peker på grensene som trekkes og konstrueres rundt feltenes ulike kunstpraksis, og gjør det mulig å studere portvakter og seleksjonsprosesser gjennom kunstneres karrierer og utstillingssituasjoner, fanger forhandlingsbegrepet opp maktsituasjonen og kontrollen over verkproduksjon i bestemte kunstsituasjoner. Med dette som bakgrunn har vi studert verk og verkproduksjoner på ulik vis for å forstå bedre hvordan kunstverkets og kunstens makt forhandles med omverdenen. Jeg skal komme tilbake til detaljene i prosjektplanen mot slutten av innlegget.

Før jeg forlater utlysningen og forskningsstrategiene vi har fulgt: Det som skjer her i dag er også i tråd med utlysningens formaning om publisering og kommunikasjon i prosjektet. Det heter:

Det er også et mål at perspektivene og resultatene fra forskningen blir en del av det offentlige ordskiftet. Forskningsbasert kunnskap om kunst og makt vil være av stor interesse for kunstfeltets aktører, for beslutningstakere innen kunst- og kulturforvaltning og kulturpolitikk samt for en allment interessert offentlighet.

På en internasjonal forskerkonferanse ble jeg konfrontert med at man trodde dette var oppdragsforskning. Men skjønt utlysningen var detaljert og i overkant ambisiøs, har prosjektet hele tiden vært vårt, og vårt alene. Vi har vært vår uavhengighet bevisst, og kjent på noe av den samme makten, som kunsten og kunstnere gjør, når de arbeider ut fra en sterk tro på sin egen autonomi. Det har således vært viktig for oss at vi formelt har vært administrert og koordinert av Forskningsrå-

det. Takk til Solbjørg Rauset for godt samarbeid. Bak utlysningen sto imidlertid to andre finansierende institusjoner: Kulturrådet og Fritt Ord. Spesielt Kulturrådet skal ha takk for å ha tatt initiativet til dette forskningsprosjektet, og honnør for i lang tid å ha vært en pådriver for å øke kunnskapsproduksjonen i kultursektoren. Og siden det har vært viktig for oss å vite at vi har hatt frie hender til å forme og utvikle prosjektet, skal Kulturrådet også ha ros for å ha overlatt sine midler til Forskningsrådet. Når Kulturrådet nå skal i gang med et nytt prosjekt, vil jeg sterkt anbefale at denne måten å finansiere forskning på, fortsettes.

Vi har vært et frittstående forskningsprosjekt, og vår ambisjon har vært og er å lage god forskning. Vi har ikke vært en utredning, ei heller en "maktutredning", som det heter på norsk, men et forskningsprosjekt. Samtidig har vi villet ta utfordringen med å formidle og involvere aktørene i kunstinnet og offentlighet i allmennhet. Vi har hatt et meget godt og konstruktivt samarbeid med Forskningsrådet, Kulturrådet og Fritt Ord, og jeg vil gjerne få lov til å takke for den tilliten vi er blitt gitt, og for den muligheten vi har fått til å fordype oss i interessante problemstillinger. Det har vært, og er, et privilegium.

Det har også vært et privilegium for meg å lede et fremragende team av forskere. Først og fremst vil jeg fremheve Per Mangsets innsats i prosjektet. Som mange av dere vet, har Per lenge trukket i trådene i norsk kunstsosiologi, og vært en utrolig stadig kraft for Telemarksmiljøet. Å ha ham på lag i dette prosjektet har vært en uvurderlig ressurs. Videre vil jeg gjerne få brakt Anne Lorentzens innsats i prosjektet frem i lyset. Anne måtte, til vår forferdelse og sorg, gi tapt for kampen mot kreftsykdom i fjor høst. Inntil da hadde hun vært en samlende og viktig krumtapp i utviklingen av prosjektet og et opplagt medlem av vår ledergruppe. Selv om hun ikke lenger er med oss, beriker hun fortsatt vårt arbeid. Sentralt i prosjektets ledelse har også vært Ole Marius Hylland i Telemarkforskning, og Fredrik Engelstad fra Institutt for sosiologi ved Universitetet i Oslo. Jeg vil benytte anledningen til å takke alle forskere og assistenter i prosjektet, spesielt Heidi Stavrum, Astrid Kvalbein, Susanne Østby Sæther, Håkon Larsen, Espen Hammer og Helge Rønning. Nevnes bør også mine assistenter ved IMK, Hanne M. Okstad og Knut Strand.

3.2 Noen foreløpige funn

Prosjektet nærmer seg avslutning, dette er ikke den avsluttende markeringen, men vi ønsker å gi dere som er tilstede her i dag, og ikke minst våre oppdragsgivere i Forskningsrådet og allmennheten generelt, innblikk i vår forskning og våre foreløpige forskningsresultater. Jeg skal kort formulere 3 funn eller innsikter fra prosjektet; et som handler om teori og metodiske tilnærminger, og som svarer på den tverrfaglige ambisjonen om teoriutvikling i prosjektet, et som tar for seg det jeg vil kalle kunst-makt-situasjonen i Norge, og et som springer ut av et verk- og kunstnerorientert perspektiv på kunst og makt.

1. På det teoretiske og metodologiske planet har vi arbeidet med et spørsmål om Bourdieus kunstsosiologiske teorier og metoder: Lar de seg anvende i et tverrfaglig prosjekt av vår type, som i større grad enn tidligere kunstsosiologi i Norge fokuserer på kunstproduksjon, på kunstnerens makt og på kunstverkets makt og posisjon i det norske samfunnet? Svaret er ja. Bourdieus teori og feltanalytiske tilnærminger har vært kritisert i lengere tid fra en rekke forskningsmiljøer, og jeg skal ikke gå i detalj her og nå, men henvise til lett tilgjengelige publikasjoner fra de franske sosiologimiljøene rundt Luc Boltanski, Bruno Latour og Nathalie Heinich, fra Jeffrey Alexanders forskningsmiljø ved Yale og det såkalte "strong program" i amerikansk kultursosiologi, og til kritikken fra den britiske, mer antropologiske kultursosiologien, f.eks. slik den fremkommer i tidsskriftet *Cultural Sociology* via Georgina Borns artikler og i tidsskriftet *Media, Culture & Society*

via David Hesmondhalgh og Nick Couldry's kritikker av Bourdieu. Men som alltid finnes det også noen som ønsker å ta mellomposisjoner og forsøke å finne veier videre. Vi har i deler av vårt prosjekt utviklet klare teoretiske og metodologiske perspektiver som inngår i denne post-Bourdieske diskusjonen, og som vil vekke internasjonal oppmerksomhet når vi publiserer våre resultater også internasjonalt. Kort formulert er det fruktbart å bygge videre på mindre kjente tekster i Bourdieus forfatterskap der han spesielt ser på kunstverk og verkproduksjon i et feltanalytisk perspektiv. I tillegg til analysene i boka *Regles de l'art* – "kunstens regler" og en rekke artikler fra Bourdieus siste leveår – er det posthumt utgitte verket om Manet fra 2013 en spesiell inspirasjon for vårt prosjekt. Her er koblingene til de estetiske forskningstradisjonene innenfor social history of art helt eksplisitte, og det er mulig å konstruere det jeg til tider har kalt "den tredje Bourdieu", som ikke først og fremst går i retning av å studere klasser, kulturhierarkier og smak, eller studier av profesjoner og profesjonelle felt, men er egnet til å studere verkproduksjon i lys av en bredt forstått kunstsituasjon, der kunstneriske strategier også forstås som former for strukturerte, kulturelle uttrykk, kall det gjerne kunstneriske ytringer eller symbolhandlinger, foretatt i observerbare posisjoner og situasjoner i mer eller mindre stabile kunstfelt.

2. Så, med tanke på de viktigste kunst-makt-forholdene i dag; hva er dagens kunstsituasjon i Norge? Her setter jeg for enkelhets skyld likhetstegn mellom kunstsituasjon og maktsituasjon ved å stille spørsmålet slik: Hvilke maktrelasjoner og maktkonstellasjoner preger kunsten og kunstnerens makt og autonomi i dag? Med utgangspunkt i vårt komparative siktemål å sammenligne kunst- og maktsituasjonen i fire kunstfelt, kan vi si at alle kunstfeltene er utsatt for to, overordnede eksterne endringsfaktorer, men at forskjellene i kunstfeltene, deres egenart, består og tydeliggjøres, samtidig som feltenes særtrekk virker filtrerende og strukturerende på virkningene. Endringsfaktorene er to store og sammenvevde prosesser, globalisering og digitalisering, og om vi et øyeblikk holder de teknologiske og kommunikasjonsmessige sammenvevingene av de to faktorene i sjakk, kan vi si at globalisering fører til økt sosial mobilitet og kulturell hybriditet som skaper observerbare endringer i måten kunst og kultur produseres og konsumeres på. Men, i møtet med endringenes potensielle rekkevidder, jeg tenker her på de mest profetiske annonserte forventningene til endringenes revolusjonerende virkninger mht. f.eks. å bygge ned etablerte skiller mellom profesjonell og amatør, og mellom ulike sjangere eller smal og bred kunst, er vår fremste observasjon at kunstfeltenes institusjonelle autonomi inntil videre består, og at den stabiliteten som ennå oppleves er en viktig betingelse for den enkelte kunstners følelse av kontroll og makt over kunstproduksjon. Det nye, og til dels truende i denne beskrivelsen, er at digitalisering og globalisering begge er faktorer som synes å være "ukontrollerbare", sett fra et kulturpolitisk ståsted. Den norske nasjonalstatens makt og innflytelse over situasjonen, nesten uansett i hvilken grad Stortinget fortsatt ønsker å legitimere en aktiv kulturpolitikk, virker svekket. I økende grad tyder situasjonen på at statens kulturpolitiske virkemidler må hentes fra, og koordineres med, internasjonale og europeiske avtaler og allianser for å kunne virke. Men dette krever samtidig tydelig anerkjennelse av kulturell egenart og vilje til en viss grad av proteksjonisme for kunst, til fordel for eksempel for medlemsstatene i EU. Det er uvisst om dette vil bli en dominerende, politisk utvikling i Europa. Samtidig med at medlemsstatene i EU kjenner behov for å styrke sin suverenitet og identitet som individuell stat, arbeider EU ufortrødent videre med å fremme transnasjonale, økonomiske og juridiske rammer for politikktutforming, også kulturpolitiske. Siden den tradisjonelle legitimeringen i det nasjonale fellesskapet også er tonet ned i nyere kulturpolitiske dokumenter, krever en styrking av kunstpolitikken i Norge en ny og sterk bevissthet og legitimering av bestemte produksjonsvilkår i Norge. Det man ser ut til å åpne for i den nåværende regjeringens kulturpolitikk er imidlertid ikke en spesifikk *kulturell* legitimering av kulturpolitikken, men en økonomisk, markedsorientert, og egentlig kunstfiendtlig legitimering, som fremhever at det å hevde seg, det å lykkes med kunst, er å lykkes internasjonalt, og i økonomisk forstand. Her har vi ikke spesifikk forskning å bygge på, men argumentene peker i denne retning: I et maktperspektiv trenger kunsten og kulturpolitikken t

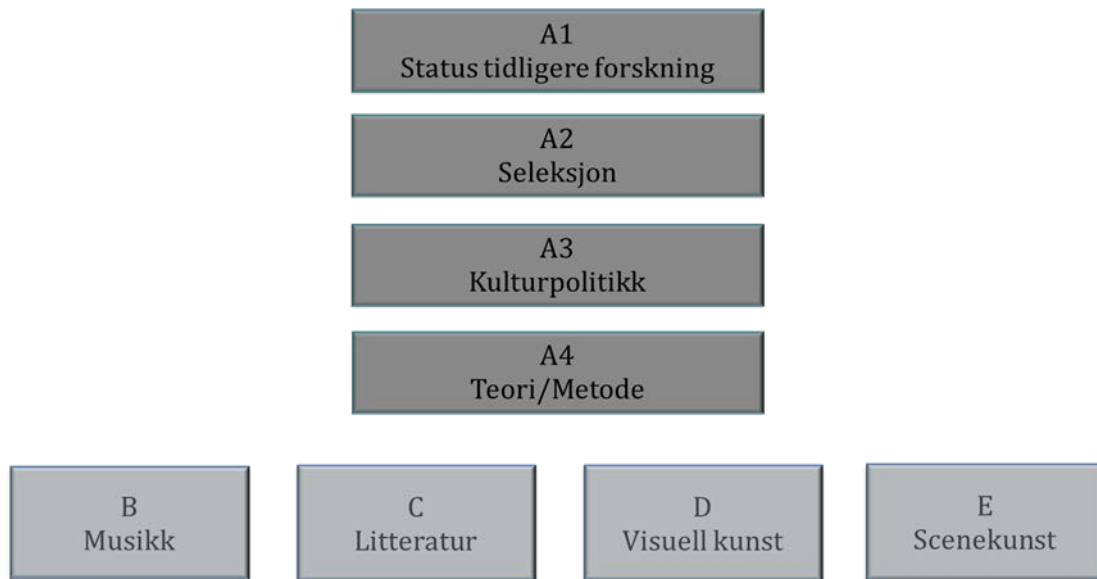
sterkere kulturelle legitimeringer som understreker deres egenverdi, for å kunne hevde *sin* makt og autonomi i møte med de store endringene i verden.

3. For kunsten, verkene og kunstnerne er det et utgangspunkt for våre observasjoner og funn at kontrakten mellom kunstneren og samfunn, og relasjonen mellom kunsten og kulturen, er i bevegelse. Det var lenge en selvfølge at norske kunstnere også ville male, skrive eller skape musikk på måter som relaterte til det norske samfunnet. Kunsten og kunstneren ble oppfattet å være "norsk", noe som ga prestisje og anerkjennelse for kunstnere, og styrket legitimeringen for de politiske og juridiske institusjonene som etterhvert kom på plass for å beskyttet kunstneres inntekter og velferd. Dette er vesentlig forandret i dag: Nå bygger de førende kunstnere i Norge i større grad sin kunstnerrolle i en forståelse av at kunstfeltene er internasjonale, tydeligst i det visuelle feltet og musikkfeltet. Likedan; viktig for den utdannelsen som yngre kunstnere tar i Norge, og som virker bestemmende for deres selvforståelse og videre utvikling som kunstnere, er at den gir dem fortinn i en internasjonal karriere. Dette gjør at deler av kunstfeltene lett fremstår på vei bort fra intensjoner om å nå et bredere, norsk publikum, noe som har vært og er en målsetning i mye norsk kunstpolitikk. Både kunstneres status og anerkjennelse, og publikums forventninger og forståelse av samtidskunst blir utfordret. Bildet er langt fra entydig, og vi må fastholde et vidt felt med mange posisjoner og dynamikker: For som det har skjedd før, kommer samfunn og engasjement tilbake i kunsten når kunstfeltenes mange avantgarder synes å forlate det. Det er heller ikke alt ved denne situasjonen som virker ny.

Men om fokuset nå et øyeblikk fastholdes på kulturpolitikens makt, kan det virke som om norsk kunst- og kulturpolitikken er i ferd med å oppgis og overlates til andre. Tradisjonelle virkemidler i kulturpolitikken møter effektivitetsproblemer og legitimitetskritikk. Kunstpolitikken må utvikle nye virkemidler om den fortsatt skal sikre bredde og mangfold og skape størst mulig toleranse for kunstneriske ytringer. Kunnskap og utdanning står sentralt. Her er en hypotese: For kunsten og kunstnere vil det være viktig å holde tolkninger og forståelser av kunstverk åpen, så lenge som mulig. Men vi lever i en tid der kunstnerens kontroll over verkets videre liv, er begrenset. Det er enkelt å få øye på sterke og uforutsigbare krefter som virker til at kunstens fortolkningsrom blir redusert, slik Vanessa Baird opplevde det, med sitt KORO-prosjekt. Det er også mulig å se konturene av et senmoderne, digitalisert hverdagsliv, der kunstopplevelser antar mer og mer form av kollektivt orkestrerte, medieformidlete massedrama, der den enkeltes subjektive erfaring med unike og singulære kunstverk i enda større grad enn i dag, blir noe fremmed, noe uønsket og nesten umulig. I denne situasjonen vil mange sannsynligvis ønske å gi kunsten og kunstnere en sterkere stilling i samfunnet, fremover. Kunstens makt er også legitim, positiv makt til å skape kunst.

3.3 Forskningsstrategier i Kunst! Makt!

Prosjektplanen har benyttet alfabetet til å skape orden i forskningsoppgavene. Det vi har kalt A-prosjektene er de vi har arbeidet sammen om, fra starten av. Ulike publiseringer foreligger fra disse delene, og mer er planlagt. Spesielt under A1 bør nevnes Per Mangsets rapport om Kunst og Makt i Telemarksforsknings rapportserie. Under A2 har vi satt i gang et større prosjekt på det vi kaller "vurderingsinstituttet" i norsk kunstliv. Ole Marius Hylland og Tore Slaatta planlegger en egen rapport eller bokutgivelse fra dette prosjektet ila 2015. Kulturpolitikens makttematikk er sortert under A3, og her er en rekke arbeider allerede publisert som artikler i et temanummer av *Sosiologi i dag*, og i *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift*. Delprosjekt A4 er en løpende refleksjon over prosjektets teoretiske grunnlag og metodologiske erfaringer.



Figur 2. Forskningsplan

Så er prosjektet forøvrig organisert som analyser av ulike kunstfelt; B er musikk, C er litteratur, D er visuell kunst og E er scenekunst. Forskerteam er i gang med avsluttende studier og skriving av kapitler til den samlende hovedboka i prosjektet, den vi internt kaller BCDE-boka, og som fastholder den komparative ambisjonen i prosjektet. Vi tenker iblant at prosjektet utvikler en ny disiplin, eller en ny retning i kultursosiologien som kan kalles komparativ kunstsosiologi, der de ulike kunstfeltenes maktrelasjoner og maktstrukturer sammenlignes, systematisk og med en gjennomgående metodikk. Hvor stramt og strengt vi klarer å gjennomføre dette vil først være klart for oss når vi er ferdige, for som jeg sa innledningsvis handler forskning om mennesker som skal tenke, snakke og skrive sammen. Og prosjektet forutsatte at vi skulle oppsøke det tverrfaglige og kontroversielle, heller enn det en-disiplinære og konsensuspregete. Så grunnlaget for sammenligning opprettholdes først og fremst av at det er en gjennomgående, overordnet men generell metodikk i alle delprosjektene: Vi går fra et overordnet perspektiv på et helt kunstfelt (makro), til å se på en mindre del (meso), og fokuserer deretter på et case som vi tror kan fange opp samspillet mellom makro- og mesonivået på et mikro-nivå. Mikronivået er kunstneren og kunstverket, og deres makt er på sett og vis kjernen i prosjektet.

Den videre formidlingen av prosjektet vil skje i form av fortløpende rapportering i artikler, kronikker og medieintervensjoner. Hovedboken som jeg beskrev over vil bli lansert utpå vårparten, 2015. Vi planlegger også fire seminarer i februar og mars, ett på hvert kunstfelt, som skal tematisere maktproblematikken og være møteplasser for kunstnere og forskere på feltene. Følg oss videre!

4. Musikk – Organisasjonsmakt og kunstnerisk tilstivning

Astrid Kvalbein, postdoktor ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo, frilansskribent og sanger

Lytting 1: *Garden Works*, utdrag

Jeg startet mitt innlegg med ett og et halvt minutt levende musikk, starten på et stykke som heter *Garden Works*, av Lene Grenager, med meg Gjertrud Pedersen på klarinett og meg (som sanger). Vi to jobber sammen regelmessig, under navnet duo Parula. Vi er også kollegaer i academia, ved henholdsvis Musikkhøgskolen – der vi begge har tatt doktorgrad og der Gjertrud jobber dag - og på Institutt for musikkvitenskap på Universitetet i Oslo. Vi har med andre ord bare en ørliten del av inntektene våre fra å spille og synge sammen, som jeg vil komme tilbake til (og har dessuten en kombinasjon av virksomheter som i likhet med mange passer dårlig inn i kunstnerundersøkelsen til Telemarksforskning. Men nok om det.).

Her vil jeg bruke *Garden Works* som ett av to konkrete eksempler fra samtidsmusikkfeltet, feltet jeg forsker på i Kunst! Makt!-prosjektet og der jeg også er aktør som sanger, med noen svært få opptredener i året, og et felt jeg fra tid til annen berører som musikkritiker og kommentator i *Aftenposten*.

Garden Works er egentlig et stykke på mellom 12 og 13 minutter, bestilt av Lisa Dillan og Rolf Borch med støtte fra Fond for lyd og Bilde og Det Norske komponistfond, og ferdigstilt i 2003. Satsen for komponistens honorar for et slikt stykke, på mellom ti og femten minutter for to musikere, er i dag på ca. 50 000 kroner, en god månedslønn eller så. Om dette er godt eller dårlig betalt er selvsagt avhengig av den enkelte komponisten og hvor fort hun jobber. Da vi to øvde inn dette stykket for noen år siden, hadde vi det på den daglige "øvelista" hver for oss i flere måneder og vi jobbet jevnlig sammen med det i den samme perioden. Vi evner ikke å gi et anslag på hvor mange arbeidstimer vi tilsammen brukte på det, men det var mange...

I motsetning til for komponistene, finnes det ingen støtteordninger øremerket til innstudering av nye verk for utøverne. Som selvstendige frilansmusikere må vi ofte hankses med uvanlig notasjon, uvante klanger og teknikker, ekstreme utfordringer med å treffe tonehøyder osv. – som dere vel kunne ane av det dere har fått høre her – i møte med ny musikk. I tillegg samarbeider vi i mange tilfeller med komponistene om å utvikle nye klanger for det spesifikke instrumentet det skrives for. Men uten egentlig å få betalt for slike prosesser.

Da vår utgave av *Garden Works* med tiden var klart for konsert, utgjorde det kanskje en fjerdedel av et program, sammen med andre nye stykker. For hele kvelden fikk vi kanskje 3000 kroner, kanskje så mye som 5000 kroner, der omkring. Etterpå har vi kanskje gjort stykket på 2-3 opptredener til. Å regne ut timebetalinga for arbeidet med dette verket er verken morsomt eller egentlig mulig, men det sier seg selv at den ligger et stykke under tariffene til musikerforbundet og lønna til fast ansatte musikkfolk – enten de er orkestermusikere, akademikere eller administratorer. Likevel ligger de aller fleste av honorarene til frilansere på samtidsmusikkfeltet i Norge i dag på det nivået, som også har ligget så godt som flatt, altså reelt sett gått ned, de siste ti-femten årene.

I en artikkel i bladet Musikk-Kultur belyste nylig bassist Håkon Thelin dette temaet fra flere vinkler under overskriften ”Ufrivillig dugnadsarbeid”, og fortalte blant annet om en episode fra Fests-pillene i Bergen:

I år spilte jeg to konserter i Ole Bulls hjem på Valestrand under Festspillene i Bergen (FiB) sammen med folkesangeren Unni Løvlid. Vi urfremførte et verk jeg har skrevet for kontrabass, glassharmonika og folkesang, og vi spilte diverse arrangementer av Ole Bull-slåtter og annen folkemusikk. For disse to konsertene fikk jeg 8000 kroner i honorar, det vil si 4000 kroner per konsert. I år var festivalen sponset av Tesla, så det meste av artisttransporten ble gjort med de nye Tesla-bilene. De er flotte selvfølgelig, men ikke særlig praktiske til å frakte store instrumenter og større grupper av mennesker. Da FiB skjønte at det ble vanskelig å frakte kontrabassen, Unni og meg selv til Valestrand (som ligger et stykke utenfor Bergen sentrum), bestilte de en maxitaxi til oss isteden. Greit nok, helt til jeg så hva regningen kom på: i overkant av 4000 kroner tur-retur. Altså mer enn hva jeg får i honorar for én konsert. Og det er ingen fra FiB som løfter et øyebryn engang når de betaler regningen. Hvorfor er ikke transporten bedre organisert og honoraret mitt høyere isteden? Jeg konstaterer i hvert fall at jeg blir mindre verdsett enn en taxitur fra Bergen til Valestrand. Ved at festivalene holder honorarene på et lavt nivå for majoriteten av artistene, bidrar vi ufrivillig til dugnaden som er så viktig for å få gjennomført stadig større festivaler. Men hvorfor er det kunstnerne som blir tvunget til å ta denne byrden? Hvorfor får vi ikke ordentlig betalt? (www.musikkultur.no 30.09.14, lesedato 25.10.14)

På tross av slike historier, er min agenda ikke egentlig å drive med elendighetsbeskrivelse, men å peke på noen ytterpunkter som den nye musikken – komponistene, utøverne, lyden – lever mellom. På en side forvaltes den nettopp av ”mikroorganisasjoner” i form av enkeltutøvere og små ensembler, gjerne i samarbeid med levende komponister, som er langt fra tilstivnet (for nå å spille på den tildelte tittelen på dette innlegget). Fordi musikerne har stort utbytte av slikt arbeid, stiller de gjerne med mye tid og musikalske, vokale og instrumentale ressurser til disposisjon for det. Den skapende friheten gjør det å drive med samtidsmusikk bryet verdt for mange. I praksis er også ofte grensene mellom komposisjon og improvisasjon, mellom utøver og komponist, flytende. Lene Grenager er en av mange som også er utøvende musikere, blant annet i improvisasjonsensemblene Lemur og Spunk, og Håkon Thelin komponerer også musikk, for seg selv og andre. Han konkluderer også i *Musikk-kultur* med at flere musikere, som han, velger bort en absolutt mulig fast orkesterstilling for å få arbeide mer kreativt og selvstendig.

Men samtidsmusikken realiseres selvfølgelig også, på den andre siden, innenfor langt større og tyngre organisasjoner eller institusjoner. Her er et eksempel på det, også signert Lene Grenager, orkesterverket *Vev*:

Lytting 2: *Vev* (utdrag)

Vev, som vi her hørte de første tre minuttene av (opptak fra NRK, med tillatelse fra komponisten) er bestilt av Oslo-Filharmonien og ble urframført under Ultimafestivalen, den viktigste mønstringen av samtidsmusikk i Norge, i september i fjor, altså i 2013. Innenfor en orkesterinstitusjon som resten av året bruker det aller meste av sin tid på å tolke – flåsete sagt – verk av døde europeiske menn, er Lene Grenagers verk på sett og vis trippelt marginalt. For det første er det *norsk musikk*. For det andre er det *ny musikk* (av en levende komponist) og for det tredje er det skrevet av en *kvinne*, som det eneste verket for symfoniorkester den sesongen. (En trio av Zita Bruzaite ble framført på en kammerkonsert.)

Samtidig kan man si at *Vev* er et såkalt kinderegg for orkesteret om det vil krysse av på listen over ”kulturpolitiske forpliktelser” – av de samme tre grunnene.

Viktigere i mitt perspektiv i dag, er hvor markant andre vilkår komponisten ofte har å arbeide under når verket skal realiseres av en slik organisasjon. Standarden er at partituret må være komplett innen en viss frist, musikerne får sett på sine stemmer på forhånd, men fra de for første gang spiller hele verket sammen, på prøve mandag morgen, sammen med det andre som skal fremføres den uka, til konsert torsdag kveld, er det stramme rammer og lite rom for revisjon eller improvisasjon fra komponisten eller utøvernes side.

Til gjengjeld er de økonomiske vilkårene langt bedre, om ikke for komponisten som får et honorar på rundt 150 000 for ti-femten minutter orkesttermusikk, så for alle involverte musikere som sitter på fast lønn og med gode ordninger eller eventuelt på vikar- eller frilanskontrakter etter tariff. De er topp utøvere på sine instrumenter og mange er også frilansere i mindre ensembler som gjør ny musikk i tillegg – noe som dels er med på å holde honorarene lave, ifølge folk som Håkon Thelin, men som også betyr at det finnes mye kompetanse i det å jobbe med repertoar og teknikker utenom det tradisjonelle klassiske repertoaret i filharmonien.

Mange komponister har, vel vitende om dette, etterlyst at de kan få jobbe på andre måter også med de større institusjonene, og flere har begynt å følge opp dette. Operaen har, for eksempel, i flere år gjennomført verksteder – under navn som *Operatoriet* og *Verker underveis* – der komponistene får prøve ut ideer i smått format på vei til nye, større produksjoner, og orkestrene stiller seg også stadig oftere til disposisjon for slike arbeidsmåter – så langt de kan innenfor sine rammer for alt fra regulerte arbeidstider til lokaler, instrumenter og andre tekniske ressurser. Slik bruker de sin ”organisasjonsmakt” også på å utvikle modeller som hindrer kunstnerisk tilstivning. Samtidig vil planleggingshorisonten til en stor institusjon legge premisser som kan oppleves som ”stive” for komponister og utøvere når det kommer til stykket, og som ofte ikke vil gjelde for et mye mindre ensemble av frilansere.

Mellom de minste og største institusjonene, eller gruppene, opererer også mange mellomstore. Noen har en aktivitet som kvalifiserer til finansiering i form av Norsk Kulturråds ensemblestøtte – som for eksempel *asamisimasa*, *Cikada* og *Oslo Sinfonietta* – eller til en fast post på statsbudsjettet, som vokalensemblet *Nordic Voices* og *Det Norske Kammerorkester*, som også gjør relativt mye ny musikk. Alle disse stiller mange og varierte arbeidsmåter og –timer til disposisjon, innen de rammene de har til enhver tid. Det disse har felles, også med enkeltmusikere som satser på samtidsmusikk og kan være så heldige å få tildelt individuelle arbeidsstipender eller andre former for støtte, er selvfølgelig at de legger store mengder arbeid, oftest ubetalt, i søknadsskriving og legitimering av sin egen virksomhet. Slikt arbeid kan selvsagt sies å stjele timer fra det kunstneriske og kreative arbeidet, innskrenke friheten, kanskje føre til ”stivning” fordi man må tilpasse søknadene til de til enhver tid gjeldende støtte ordningene.

Uansett modell for arbeidet, ser vi at måten en institusjon eller et ensemble er organisert på, får direkte konsekvenser for utfoldelsen, både for utøvende og skapende kunstnerne, og i siste instans for det klingende musikalske resultatet. Noen slike sammenhenger ville jeg løfte fram i dette korte innlegget. Men det kan altså være verdt å peke på at den kunstneriske friheten ikke nødvendigvis er størst der det er flest offentlige, eller for den del private, kulturkroner.

Vi skal runde av med å demonstrere, så å si, noe av vår frihet som en (underbetalt) ”mikroorganisasjon”, i form av et utdrag til fra *Garden Works*. Denne versjonen har vi klipt og limt sammen etter vår smak ut fra Lene Grenagers original - hun har gitt tillatelse, men aldri selv hørt det sann – og her er det også små elementer av improvisasjon (noe låter muligens som frustrasjon) til slutt.

Lytting 3: *Garden Works*, utdrag

5. All makt i denne sal?

Scenekunst og makt

Ole Marius Hylland, Forsker 1/dr. art. Fagkoordinator, Telemarksforskning.

5.1 Innledning

Det er en interessant øvelse å sette ordet kunst sammen med ordet makt. Det åpner for en rekke mulige diskusjoner og spørsmål: Hvem har makt over kunsten? Hvem har makt i kunsten? Hvem har kunsten makt over? Har kunst makt overhodet? Er fravær av makt – avmakt – et like relevant begrep for en analyse av hvordan kunsten påvirker og påvirkes? Disse og lignende spørsmål har dannet utgangspunktet for forskningsprosjektet Kunst!Makt!, som er et samarbeid mellom Universitetet i Oslo, Telemarksforskning og Høgskolen i Telemark. Prosjektet tar for seg fire kunstfelt – litteratur, musikk, visuell kunst og scenekunst – og forsøker å analysere relevante maktforhold innenfor hver av disse feltene.

Her skal jeg legge frem noen foreløpige resultater og ideer fra et delprosjekt om scenekunst og makt, hvor Per Mangset (Høgskolen i Telemark/Telemarksforskning) og undertegnede har vært ansvarlige. De resultater og ideer som presenteres i det følgende er altså ikke av det endelige slaget, men antyder den retningen som den avsluttende analysen vår kommer til å gå i. Her vil jeg heller ikke komme inn på spørsmål om metode og empiri. Jeg kan kort nevne at vi baserer oss på en kombinasjon av intervjumateriale, dokumenter og tidligere utredning og forskning på området. Temaet for dette innlegget er maktstrukturer og seleksjonsmekanismer i den norske scenekunstsektoren: Hvilke maktformer er relevante og viktige i tre delsektorer i det norske scenekunstfeltet?

Vi har valgt å se på det norske scenekunstfeltet som sammensatt av tre delsektorer. Dette er en pragmatisk inndeling, men den reflekterer helt reelle strukturelle skillelinjer i norsk scenekunst: 1) institusjonsteatre, 2) frie scenekunstgrupper og 3) private teatre. Institusjonsteatrene er preget av et sett med faste rammer i flere betydninger av ordet – en eller flere faste scener i et fast teaterbygg, et fast driftstilskudd over statsbudsjettet og et fast ensemble med et flertall faste ansatte skuespillere. De frie gruppene er på sin side mer løselig definert som scenekunstgrupper eller -kompanier uten institusjonell tilknytning eller fast visningsarena, med varierende former for organisering og varierende former for kunstnerisk arbeid. De private teatrene er på sin side de ikke-offentlig støttede eller eide scenekunstinstitusjonene og produksjonsselskapene for ulike former for scenekunst.

I det følgende skal det dreie seg om den makt som finnes i den norske scenekunstens struktur og infrastruktur. Videre skal det dreie seg om de tre sektorene og deres forhold til ulike former for makt. Avslutningsvis skal jeg også kort si noe om kulturpolitikken forhold til makt. Men aller først, noen overordnede trekk ved det norske scenekunstfeltet.

5.2 Norsk scenekunstsektor – struktur og infrastruktur

Det norske teaterlandskapet er generelt preget av en høy grad av institusjonalisering: En solid grunnmur av teaterinstitusjoner, med permanente teaterbygninger, et høyt nivå av offentlige tilskudd og en betydelig stab av fast ansatte (skuespillere, administratorer og teknikere) dominerer norsk teatersektor. Privat støtte, dvs. sponing og donasjoner, utgjør en svært liten andel av de totale årlige driftskostnadene for hvert teater (i de fleste teatre mellom 0 - 2%). Teaterlandskapet er også ganske sentralisert, i den forstand at to eller tre av de viktigste institusjonelle teatrene ligger i Oslo. Der er også de store interesseorganisasjonene i feltet lokalisert: Norsk skuespillerforbund, Norsk teater- og orkesterforening, Danse- og teatersentrum, Norske Dansekunstnere.

De offentlige tilskuddenes andel av de totale inntektene utgjør mellom 75% og 95% for institusjonsteatrene. Selv om det er variasjoner mellom enkelte år, utgjør uansett det offentlige tilskuddet gjennomgående minst $\frac{3}{4}$ av budsjettet. Sett over tid har også denne andelen vært økende. Billettinntekter utgjør drøye 20% av inntektene for de med aller størst andel, og helt nede i under 2% for de med den minste andelen.

Det norske teaterlandskapet særmerker seg også på noen andre områder, blant annet når det gjelder ansettelse og arbeidsforhold. Det finnes en viss korporativ tradisjon i den norske scenekunstsektoren. Påvirkning fra interesseorganisasjoner (som kan forstås som *korporativ* makt) ved ansettelse av skuespillere kan se ut til å være høyere enn i de fleste andre land: I Norge har Skuespillerforbundet fått en sterk innflytelse på antall ansatte skuespillere ved hver institusjon, noe som illustreres i tallene i tabellen nedenfor. En avtale mellom institusjonsteatrene og Skuespillerforbundet garanterer et fast antall sysselsatte skuespillere (av dette er et fast antall faste stillinger) i alle disse teatrene. Dermed er en viktig andel av norske skuespillere ansatt mer eller mindre som offentlige tjenestemenn.

Tabell 1. Avtale mellom Skuespillerforbundet og større institusjonsteatre om antallet fast ansatte skuespillere.³⁸

Teater	Antall skuespillerårsverk (minimum)	Av disse, faste stillinger (minimum)
Nationalteatret	52	42
Det Norske Teatret	50	35
Oslo Nye Teater	26	18
Den Nationale Scene	34	22
Rogaland Teater	24	19 (under forhandling)
Trøndelag Teater	30	20
Hålogaland Teater	15	8

Det finnes samtidig svært mange skuespillere utenfor disse faste ansettelsene. Antallet profesjonelle skuespillere i Norge har økt betydelig i løpet av de siste tiårene: Antallet skuespillere (og dukkespillere³⁹) mer enn doblet seg fra 1994 til 2006, dvs. fra 450 til nesten 950 (Heian m.fl. 2008:75). I samme periode har andelen fast ansatte skuespillere (og dukkespillere) falt radikalt, det vil si fra 43% til 19% (ibid:127). I den nyeste Kunstnerundersøkelsen er tallet på profesjonelle skuespillere anslått til å være rett i underkant av 1000 (Heian m.fl. 2015:39). Andelen fast ansatte blant disse

³⁸ Hentet fra <http://www.skuespillerforbund.no/avtaler-tariffer/> [lest 25.11.14]

³⁹ Dukkespillere og skuespillere inkluderes i samme kategori, men førstnevnte gruppe utgjør en liten minoritet.

er anslått til å være 18%. Utviklingen på dette feltet har skjedd samtidig som et økende antall nye skuespillere har begynt å arbeide som frilansere, og mens de faste stabene i hvert teater har blitt begrenset.

I tillegg til den institusjonelle teatersektoren, som både tildeles den største delen av de kulturpolitiske midlene og kanskje får den største andelen av den offentlige oppmerksomheten, har vi altså også en «fri» og en privat delsektor. Det finnes i underkant av 100 frie scenekunstgrupper i Norge, som oftest er mindre, prosjektbaserte grupper. Den ikke-institusjonelle teatertradisjonen, som representeres av de såkalte frie gruppene, er i sammenligning med institusjonene relativt svak i Norge. Noen mer eller mindre varige frie teatergrupper ble etablert på 1970- og 80-tallet, og noen få av disse eksisterer fortsatt. Senere har den frie delen av scenekunstheltet blitt mer *ad hoc* og prosjektbasert, samtidig som det også finnes en liten håndfull mer semi-permanente grupper og kompanier (Hylland et.al. 2010). Det er Kulturrådet og ikke Kulturdepartementet som støtter den ikke-institusjonelle delen av sektoren økonomisk. Grovt regnet blir den frie scenekunsten støttet med godt under en tiendedel av den støtten som går til den institusjonelle delen av sektoren. For budsjettåret 2014 var den økonomiske støtten til institusjonsteatrene (over Kulturdepartementets budsjett) på ca. 1,5 milliarder kroner, mens den frie scenekunsten ble finansiert med ca. 112 millioner kroner (hovedsakelig gjennom ordninger administrert av Kulturrådet). Budsjettandelen som utgjøres av offentlige tilskudd til disse gruppene, er gjerne lavere (men fortsatt betydelig) enn i de institusjonelle teatrene (ibid:19).

Ytterligere et trekk som har preget utviklingen av norsk scenekunst de siste 10-15 årene er at antallet visningsarenaer og forestillingstilbud trolig aldri har vært så høyt som det er i dag. Særlig gjelder dette i de store byene. En opptelling av antall seter til scenekunstformål i Oslo (inkludert musikal-, show- og revyscener), viser at dette tallet ligger rundt 11 000.⁴⁰ Det store antallet scener og seter har utviklet seg gjennom at de offentlig støttede institusjonene har fått selskap og konkurranse av privateide teatre, revyscener og lignende, som i det store og hele retter seg mot det samme generelle publikum som de mer tradisjonelle teaterinstitusjonene.

Private, ikke-subsidierte, teatre er en sektor som utvikler seg raskt, men ikke nødvendigvis i en og samme retning. Det er en konjunkturutsatt del av scenekunstsektoren. Det er ingen norsk tradisjon for kunstnerisk ambisiøse private, markedsbaserte teatre, dvs. teatre som setter opp både "seriøse" og populære, kommersielle stykker. Dette skiller seg f.eks. fra hva som er tilfelle i Storbritannia, hvor det er et slags symbiotisk forhold mellom den subsidierte og private teatersektoren (Mangset 2008). I Norge er det hovedsakelig i Oslo, at private teatre utgjør en vesentlig del av teatertilbudet. Disse private teatrene setter vanligvis opp musikal, shows og kjente, populære stykker. I Norge mottar ikke disse teatrene noen form for direkte eller indirekte offentlig støtte. Det gjør også at disse scenene er mer eller mindre usynlig i den offentlige kulturpolitikken. Tilgjengelig statistikk om denne sektoren er nødvendigvis også nokså sparsom.

Oppsummert kan vi si at det norske teaterlandskapet er preget av tre ulike delsektorer, med en sterk institusjonell sektor som den tydeligste aktøren. Videre er feltet preget av sterk offentlig tilstedeværelse, av et økende antall arenaer for visning av scenekunst og av et utfordrende arbeidsmarked for scenekunstnere.

40 Dette tallet er under endring. I løpet av 2014 har f.eks. to private teatre, Christiania Teater og Dizzie Showteater, annonsert at de innstiller driften på grunn av manglende lønnsomhet.

5.3 Spørsmål og ulike former for makt

Et spørsmål som vi er særlig interessert i å forsøke å besvare, er: Hvilke maktformer betyr hva for de ulike delene av norsk scenekunst? For å komme nærmere et svar på dette, har vi som arbeidsverktøy benyttet en inndeling av ulike former for makt, som vi antar kan spille en rolle for denne kultursektoren: Markedets makt, karismatisk og/eller byråkratisk makt, politisk makt, korporativ makt, estetisk og anerkjennende makt. Det er ikke anledning til en mer inngående diskusjon av verken maktbegrepet i sin alminnelige bredde eller av denne operative inndelingen i ulike maktformer. Jeg skal nøye meg med en kortfattet beskrivelse av hva vi legger i disse ulike maktbegrepene.

- *Markedets makt* betegner den makten/innflytelsen som ligger i markedet og forbrukeren. Samtidig betegner den også makt innenfor et marked.
- *Karismatisk og/eller byråkratisk makt* betegner den makten som legitimert i personlige egenskaper vs. makt legitimert i system, lov og byråkrati. Dette er en klassisk inndeling av to former for makt som vi kjenner fra Webers maktanalyser, og som særlig har vist seg nyttig som dikotomi for studier av makt innenfor kunstproduksjon og -organisasjon.
- *Politisk makt* betegner her offentlige og politiske organers innflytelse.
- *Korporativ makt* forstår vi som interesseorganisasjoners innflytelse.
- *Estetisk og anerkjennende makt* betegner her den innflytelse og påvirkningskraft som ligger i estetiske vurderinger.

Den resterende delen av dette innlegget skal jeg bruke på en gjennomgang av hvilken rolle disse ulike formene for makt ser ut til å spille for de tre ulike delene av den norske scenekunstsektoren.

5.4 Institusjonsteateret

Institusjonsteaterets forhold til *markedets makt* er todelt. På den ene siden er de en del av et kulturpolitisk system med høye, til dels svært høye tilskuddsnivåer til drift. På den andre siden løper de også en vesentlig økonomisk risiko og er avhengig av et solid belegg på forestillingene. Institusjonsteatret må finne den rette balansen mellom a) produksjoner med potensial til å nå et relativt bredt publikum (ofte klassikere, noen ganger musikaler) på hovedscenen, og b) mindre produksjoner med et mer begrenset publikumspotensial (ofte kunstnerisk mer ambisiøse stykker) på sine mindre scener. Dermed er det gjerne hovedscenen som er den viktigste inntektsgeneratoren. Teatret er mindre økonomisk avhengig av de mindre scenene. Men hvis teatret ikke finner den rette balansen mellom stykker og publikum på de ulike scenene, risikeres et betydelig underskudd.

I forholdet mellom *karismatisk og byråkratisk makt*, ser det ut til å ha skjedd en viss endring i balansen mellom den karismatiske og den byråkratiske makten i institusjonsteatret – en endring som med Webers begreper kan beskrives som «routinization of charisma». Teatersjefen ser ut til å ha det siste ordet i alle kunstneriske spørsmål og indirekte også i alle andre viktige saker for institusjonsteatret. Dermed er teatersjefen, som kunstnerisk leder, fortsatt den karismatiske lederen av teateret. Men han/hun er samtidig en karismatisk leder innenfor en institusjon som har blitt stadig mer byråkratisert. Posisjonen til teaterdirektørene har blitt profesjonalisert og styrket i løpet av de siste tiårene, blant annet på grunn av påvirkning fra bevilgende myndigheter. Teatret må fremdeles navigere i et risikabelt farvann mellom kunstnerisk og økonomisk suksess og/eller fiasko. Teatersjefen kan gjøre dette med kompetent støtte fra en velinformert økonomisk / administrativ leder og en relativt stor administrativ og kunstnerisk stab.

I spørsmålet om *politisk makt* og denne maktens relevans for institusjonsteatrene vil det nødvendigvis særlig dreie seg om forholdet mellom Kulturdepartementet og det enkelte institusjonsteater. Det er liten tvil om at det også her har skjedd en utvikling, i retning av hyppigere og mer detaljert rapportering. Samtidig oppfattes utviklingen i liten grad som en innskrenkning av den kunstneriske autonomien til disse teatrene.

Det er likevel trolig riktig å si at den armlengdes avstanden mellom departementet og institusjonsteatret har blitt *forkortet* i løpet av de siste to tiårene. Den har blitt forkortet i den forstand at departementet mer enn før fokuserer på - og *potensielt* griper mer inn i - den økonomiske driften av teatrene. Det virker klart at dette er en effekt av New Public Management (NPM)-preget politikk. Kulturdepartementet understreker mer eksplisitt enn før at teatrene bør bruke sine offentlige subsidier mer effektivt. Departementet understreker på sin side at det er opp til teateret selv hvordan det håndterer sine finanser på effektiv måte. Departementet vil ikke og bør ikke gripe direkte inn i den konkrete driften av teateret, ifølge ansatte i departementet. Samtidig understreker de også eksplisitt sin respekt for armlengdeprinsippet: Departementet ville på ingen måte blande seg inn i kunstneriske beslutninger. Dette kunne avskrives som ren retorikk, men en teatersjef vi intervjuet opplever selv ikke krav og tildelingsbrev fra departementene som noen form for kunstnerisk innskrenkende tvang. Han/hun oppfatter det slik at teateret har den nødvendige kunstneriske autonomien. Fra hans/hennes synspunkt er det rett og legitimt at teateret må rapportere om bruken av tilskudd fra departementet.

Den *korporative innflytelsen* på den kunstneriske profilen til institusjonsteateret er mer indirekte. Avtalen mellom institusjonsteatrene og Norsk Skuespillerforbund om antall fast ansatte skuespillere ved hvert teater blir generelt oppfattet som en byrde - både administrativt og kunstnerisk - av ledelsen ved institusjonsteatret. Det er også vårt inntrykk fra andre undersøkelser at dette er en generell/felles oppfatning blant norske teatersjefer (Kleppe et al, 2010; Hylland og Mangset, 2011). Disse avtalene oppfattes som uheldige restriksjoner på den kunstneriske fleksibiliteten til teatrene. De kan særlig medføre en alders- og kjønnsbalanse som er dårlig tilpasset de kunstneriske programmer som teatersjefene ønsker å iverksette.

Spørsmålet om *estetisk og anerkjennende makt* er viktig for institusjonsteatrene har flere svar. Den tradisjonelle kritikken ser ut til å spille en mindre sentral rolle. To grunner kan antydes til dette. Den ene er fordi de tradisjonelle mediene for slik kritikk, særlig dagsavisene, gir mindre plass enn tidligere til denne typen estetisk vurdering. Anmeldelsene er færre, kortere, og mer synlige i nisjemedier for scenekunst. Den andre grunnen, mer spekulativ, er at en institusjonsteater gjerne har et visst kjernepublikum som oppsøker forestillinger av andre grunner enn at man har lest en positiv omtale av et stykke. En annen form for estetisk og anerkjennende makt som imidlertid er svært viktig for institusjonsteatrene, er den som ligger i den kunstneriske ledelsen, og da særlig i posisjonen som teatersjef. Vi ser at de kunstneriske valg som foretas av teatersjefen i liten grad blir utfordret.

5.5 Den frie scenekunstgruppen

Hvilken rolle spiller *markedets makt* så for en fri scenekunstgruppe? Alle utøvende kunstnere, regissører, produsenter m.m. har et faktisk publikum som mål for sitt kunstneriske arbeid. I varierende grad vil dette publikummets villighet til å betale for kunsten påvirke selve arbeidet til scenekunstgrupper, -kompanier og -institusjoner. Med andre ord spiller markedets makt ulike roller i teatersektoren som helhet. For den frie gruppen vi har sett nærmere på, synes denne makten til å spille en mye mindre betydelig rolle enn tilfellet er for institusjonsteateret. De frie gruppene ligger

eller plasserer seg nær den autonome polen i kunstfeltet (i Bourdieus forstand), og dermed har de en tendens til å «avvise markedet» - og «produsere for andre produsenter» (jf. Bourdieu 1993). Dette vil f.eks. si at antallet solgte billetter både spiller en lite viktig rolle for prosjektøkonomien til den enkelte forestilling og heller ikke for programmering og utvikling av forestillingene.

Forholdet mellom *karismatisk* og *byråkratisk makt* for en fri scenekunstgruppe ser ut til å være enda mer blandet enn for institusjonsteatrene. I disse gruppene er det ikke nødvendigvis noen som har et overordnet ansvar for kunstnerisk ledelse. I den grad noen har et slikt ansvar, går det gjerne hånd i hånd med andre former for ansvar. En fri scenekunstgruppe er gjerne preget av at de involverte aktørene har flere ulike roller og en kollektiv form for organisering. Hvis vi skal forstå den frie scenekunstgruppe vi har intervjuet som et representativt eksempel på slike grupper, fungerer ikke dikotomien mellom karismatisk og byråkratisk makt som beskrivelse på organiseringen av det kunstneriske arbeidet.

Det pågår imidlertid vesentlige endringer i denne delen av teatersektoren. Vi har i en tidligere studie undersøkt effekten av en finansieringsordning for uavhengige teatergrupper (basisfinansieringsordningen), som innebærer en betydelig grunnfinansiering for tre år av gangen (Hylland et.al., 2010). Den eksplisitte hensikt med denne ordningen var å gi en mer forutsigbar og profesjonell infrastruktur for frie teatergrupper. På samme tid fører slik støtte til at slike frie grupper blir mer like institusjoner; de blir semi-institusjonalisert. Slik støtte gir dem mulighet til å utpeke personer som arbeider med spesifikt økonomi og administrasjon, og dette gjør igjen delingen av karismatisk og byråkratisk makt mer relevant.

Hva så med spørsmålet om *politisk makt* i forhold til en fri scenekunstgruppe? Den mest direkte formen for politisk makt, forstått som føringer eller direkte innflytelse fra et departement eller annen politisk myndighet, ser ut til å være ganske irrelevant for frie scenekunstgrupper. Det er liten eller ingen direkte dialog med Kulturdepartementet for disse gruppene. Det er derimot en tettere dialog med Kulturrådet for mange av disse gruppene, som den sentrale kilden til finansiering av den kunstneriske virksomheten. Våre informanter oppfatter dette mer som en kollegial dialog enn som tilskudd med tydelige føringer for den kunstneriske virksomheten.

De formelle kravene til de frie gruppene er også nokså ulike, sammenlignet med institusjonsteatrene. Mens tildelingsbrevene for de offentlige finansierte institusjonene er detaljerte dokumenter med en serie spesifikasjoner og krav, inneholder tilskuddsbrevene fra Kulturrådet kortfattet informasjon om beslutningen om tilskudd, sammen med et akseptskjema som skal signeres og returneres. På den måten ser den politiske maktens rolle ut til å være av en ganske annen størrelse og betydning enn for institusjonsteatrene. Mens kommunikasjonen mellom politisk ledelse og institusjonsteatrene har blitt kritisert for å være for politisk; for ikke å respektere den kunstneriske autonomien til institusjonene, har i veldig liten grad tilsvarende kritikk blitt rettet mot Kulturrådet og dets støtte til frie teatergrupper. Rådets nøytralitet og likebehandling i forvaltningen av de ulike støtteordningene blir kontinuerlig debattert, men det politiske elementet i disse diskusjonene er av en mye mer indirekte karakter.

Den *korporative makten* ser på sin side ut til å spille svært liten betydning for de frie scenekunstgruppene. Det er f.eks. ingen relevante avtaler med kunstneriske fagforbund som regulerer organiseringen av arbeidet i disse gruppene.

For *estetisk* og *anerkjennende makt* er saken en ganske annen. Med de nevnte relevante maktformer for institusjonsteatrene som en komparativ mal, virker det som de fleste former for makt spiller en mindre rolle for de frie gruppene, det være seg markedets makt, politisk, byråkratisk eller korporativ makt. Er det på den annen side, maktformer som er mer betydningsfulle? Svaret

er ja. Uten å behandle makt som en mekanisk størrelse, synes det ikke desto mindre å være slik at den forholdsvis lille betydningen til visse maktformer gir rom for en relativt større betydning for andre. Dette gjelder spesielt for den anerkjennende makten. Den makten som utøves gjennom estetiske valg, dommer og anerkjennelse spiller en helt annen rolle for de frie teatergruppene enn det gjør for institusjonsteatrene. Vårt foreløpige inntrykk er at slike grupper ganske konsekvent følger det mønsteret Bourdieu karakteriserer som delfeltet for begrenset kulturell produksjon. I dette delfeltet, er autoritetshierarkier basert på symbolsk anerkjennelse snarere enn økonomisk profitt, og et begrenset antall aktører har makt til å bekrefte en produsents posisjon innenfor delfeltet (jf. Bourdieu, 1993). Bestemte kritikere, festivaler, teatersjefer og publikasjoner har stor innflytelse på gruppens kunstneriske kapital/valuta/verdi.

5.6 Det private teateret

Den type makt som åpenbart er den viktigste for private teatre, er selvsagt *markedets makt*, med andre ord den makten som ligger hos et publikum. Private teatres eksistensgrunnlag utgjøres av deres publikum, og de eksisterer mer eller mindre kun fordi et visst antall mennesker er villige til å betale for billetter til å se deres forestillinger og produksjoner. Billettinntekter og publikumsinteresse er viktig for alle typer scenekunst, men for disse teatrene er markedets makt den dominerende. Så å si alle inntekter for privatteatrene kommer fra billettsalg og salg av tilleggstenester – servering, garderobe osv. En annen måte å beskrive denne avhengigheten av et marked på, er ved at de private teatrene opererer med en større grad av risiko, i den forstand at en kommersiell fiasko kan sette både teatrene og den personlige økonomien til teaterentreprenørene på spill. En produsent i et privat produksjonsselskap beskrev for oss hvordan de tapte penger på tre påfølgende produksjoner, og deretter produserte en fjerde forestilling, som betalte seg akkurat nok til å dekke underskuddet på de forrige tre.

I enda større grad enn for de frie gruppene ser distinksjonen mellom *karismatisk* og *byråkratisk makt* ut til å være irrelevant for de private teatrene. Blant annet på grunn av en annen organisering av produksjonsprosessen i disse teatrene, er det gjerne produsenten som er en nøkkelaktør i denne delen av scenekunstsektoren. I denne rollen er det samlet vesentlig innflytelse, men på grunn av markedets betydning gir det ifølge våre informanter liten mening i å skille mellom kunstneriske og økonomiske avgjørelser i denne rollen. Med det forsvinner også mye av betydningen i dikotomien mellom det karismatiske og det byråkratiske.

Den *politiske makten* som eventuelt kan sies å være relevant for den private delen av scenekunstsektoren er av en indirekte karakter. Den ligger i tilfelle i fravær av støtte og kulturpolitisk betydning. Aktører i de private teatrene føler seg, mer eller mindre med rette, som dårlig og urettferdig behandlet i den eksplisitte kulturpolitikken. De offentlige diskusjonene om dette har gjerne vært knyttet til spørsmål om repertoar: Kan eller skal det være slik at to scener i samme by (Oslo) skal sette opp forestillinger av ganske lik karakter (musikaler, barneforestillinger), der den ene scenen har store driftstilskudd mens den andre scenen ikke har noe offentlig tilskudd? Denne diskusjonen bryter overflaten jevnlig og kan tolkes som en form for indirekte relevans for den politiske makten for denne delen av sektoren.

Hva med *korporativ* makt i relasjon til privatteatrene? Våre informanter fra disse teatrene ser ut til å oppfatte kunstnerorganisasjonene enten som irrelevante aktører, eller som motspillere mer enn medspillere. Dette gjelder f.eks. i forholdet til avtaler og ansettelsesforhold. En av informantene fra den private teatersektoren sier at han stadig opplever at folk som ikke er avhengig av å «drive teatre med sine egne penger» har et helt annet syn på lønns- og arbeidsavtaler. Som tilfellet

er med politisk makt, har private teatre en tendens til å se relevansen til korporativ makt som indirekte og overveiende negativ.

For private teatre er *estetisk og anerkjennende makt* sentralt. For de private teatrene kan estetisk vurdering ha direkte innvirkning på deres arbeid. Anmeldelser spiller en viktig rolle i dette, og de potensielle konsekvensene av dårlige anmeldelser kan merkes ganske direkte i denne delen av sektoren. Dårlige anmeldelser *kan* legge ned forestillinger i første omgang og produksjonsselskaper i annen omgang.

5.7 Tre delsektorer og seks maktformer

Vi kan kort oppsummere denne lett overflatiske gjennomgangen av tre delsektorer og et sett med maktbegreper på den følgende måten: Alle tre delene av sektoren blir påvirket av et sett ulike maktformer, men den relative påvirkningen til disse maktformene varierer mye. Vi ser at betydningen av markedsrettet makt varierer mye – den er f.eks. lite vesentlig for de frie gruppene, mens den er dominerende og altomfattende for de private aktørene. Vi ser at forholdet mellom karismatisk og byråkratisk makt blandes på nye måter, særlig for institusjonsteatrene. Videre ser vi at den politiske makten ser ut til å ha ganske liten direkte relevans, samtidig som den ikke overraskende er mest relevant for institusjonsteatrene. Samtidig vil trolig aktører i det private teaterfeltet hevde at fraværet av private teatre i kulturpolitikken utøver betydelig innflytelse på deres virksomhet. Vi ser at den korporative makten, den som direkte eller indirekte utøves av interesseorganisasjoner, er mest relevant for institusjonsteatrene. Særlig relevant er avtalen om en viss prosent faste stillinger, som representerer en ganske direkte påvirkning på rollebesetninger for disse teatrene. Vi ser også at estetisk og anerkjennende makt viktig for alle tre del-sektorer, men på tre forskjellige måter: det kunstneriske mandatet til teaterdirektøren på institusjonsteatret; den kunstneriske anerkjennelsen fra utvalgte aktører for de frie gruppene; og massemedie-anmeldelser for de private teatrene, er vesentlige maktfaktorer for den kunstneriske produksjonene i de ulike delene av det norske scenekunstheltet.

5.8 Kulturpolitikken og makten

Helt til slutt kan vi stille oss spørsmålet om hvordan vi kan og bør behandle makt som et element i kulturpolitiske studier? Hva skal kulturpolitikken og kulturpolitisk analyse gjøre med et begrep om makt? For det første er det nødvendigvis slik at på alle områder der det forvaltes begrensede midler, der det er politisk og byråkratisk organisering og der ikke alle spørsmål om påvirkning og myndighet har glassklare svar, vil maktspørsmål være relevante. Dette er et nokså banalt og innlysende poeng. På et slikt overordnet nivå vil maktstudier kunne ta form av jakt på elefanter – er det noe stort og vesentlig vi ikke ser i det rommet vi ønsker å kartlegge? Ligger det noe i selve strukturen til det feltet man studerer som avgjør fordelingen av innflytelse? For det andre kan studier av makt vise seg å være vesentlig også for kulturpolitikken som sådan. Kulturpolitikk vil alltid kunne tjene på å synliggjøre, legitimere og diskutere de maktforhold som dette området uvegerlig vil være preget av. Slik vil kulturpolitikken kunne finne sin ønskede balanse mellom kulturelt demokrati og kulturelt diktatur, for så å kunne begrunne denne på en konsistent måte.

5.9 Referanser

Bourdieu, P. 1993. *The Field of Cultural Production: essays on art and literature*. Cambridge: Polity Press.

Heian, M. T., Løyland, K. and P. Mangset 2008. *Kunstnernes aktivitet, arbeids- og inntektsforhold*, 2006. Bø: Telemarksforsking-Bø.

Heian, M.T. m.fl. 2015. *Kunstnerundersøkelsen 2014*. Bø: Telemarksforsking.

Hylland, O.M. and Mangset, P. 2011. *Teater som fag, kall og yrke. En utredning om teaterfaglige utdanningstilbud og kompetansebehov*. Bø: Telemarksforsking.

Hylland, O.M., Kleppe, B. and Mangset, P. 2010. *Frihet og forutsigbarhet. En evaluering av basisfinansieringsordningen for fri scenekunst*. Oslo: Norsk kultur-råd/Fagbokforlaget.

Kleppe, B., Mangset, P. and Røyseng, S. 2010. *Kunstnere i byråkratisk jernbur? Kunstnerisk arbeid i utøvende kunstinstitusjoner*. Bø: Telemarksforsking.

Mangset, P. 2008. *Kulturpolitikk i Vest-Europa. Utviklingen av statlig kulturpolitikk i et utvalg vesteuropeiske land i etterkrigstida*. (upublisert manuskript)

6. Allmektige teatersjefer eller intervenerende stat

Catrine Telle, regissør og tidligere teatersjef ved Oslo Nye og Trøndelag teater

Jeg har vært teatersjef ved to forskjellige teatre. Trøndelag Teater 2000- 2005 og Oslo Nye Teater 2010 -2014. To vidt forskjellige teatre. Den største forskjellen er at det ene er statlig finansiert dvs. 70% stat og 30% Trondheim kommune, Oslo Nye Teater er eid og finansiert av Oslo Kommune.

Min opplevelse av å være teatersjef er helt forskjellig. Det skyldes nok også mange andre ting enn økonomi, men det ligger eller lå i bunnen hele tiden.

Skal jeg snakke om makt må jeg også snakke om avmakt.

Da jeg fikk jobben på Trøndelag Teater sa daværende styreleder Marvin Wiseth til meg at teatersjefer er de siste diktatorer i Norge. Er det riktig? På et vis ja. Man sitter på toppen av et stort hierarki og er eneveldig. Men når det er sagt så er det egentlig bare en total makt man har. Det er å kjøre hele greia i grøfta. Det er fort gjort. Det er bare å ringe alle man kjenner og gi dem jobb. Sette i gang kostbare prosjekter og love ut til kreti og pleti.

Mye er gjort i moderne tid for å hindre nettopp dette. På alle store teatre er det nå ansatt direktører. De sorterer riktignok under teatersjefen stort sett (dette er en annen stor diskusjon i norsk teater). Men teatersjefene er lite kloke hvis de ikke arbeider tett sammen med direktøren og dermed har kontroll på utgifter og budsjett. Inntektene er selvfølgelig alltid mer usikre..

Å drive et godt teater krever helt andre egenskaper enn diktatorens. Vi leder et kunstnerisk foretak og da er den viktigste oppgaven å inspirere kunstnerne til å arbeide sammen. Det er viktig hvordan man setter folk sammen. På de store institusjonene har de ikke valgt hverandre. Alle må dytte i samme retning. Jeg mener det er helt umulig å gjennomføre prosjekter hvor motstanden er stor, eller retttere, hvor ingen tenner på ideen og vil gå i bresjen. Det er egentlig som å være sjef mange steder. Medarbeidere skal motiveres, det skal organiseres, planlegges, legges til rette og man er helt avhengig av at de kunstneriske teamene man har satt sammen fungerer.

Så. Hvor ble det av diktatoren? Det er på et område. Repertoaret. Det er den viktigste arbeidsoppgaven til en teatersjef. De fleste har selvfølgelig dramaturger og kunstnerisk råd til å hjelpe seg. Men valget er til sist ditt. Og her kommer mitt forsvar for en kunstnerisk sjef og en teatersjef på toppen i det hele tatt. Hvis vedkommende er villig til å ta sjanser og drive teateret videre kan det tas klare valg. Det står en og tar ansvaret. Ellers kunne det fort blitt et grått, demokratisk uklart repertoar. Kunst kler sjelden minste felles multiplum. Og her er det også viktig at økonomien og bunnlinja ikke gir alle føringene. En gang imellom kan man stampe i gulvet og si; Sånn VIL JEG HA DET.

Det fører meg videre til hvordan jeg opplevde å være i den situasjonen på to forskjellige teater. Det ene var en morsom og inspirerende og gledesfylt periode. Den andre perioden var mye tøffere

og vanskeligere. Det var seirer og nederlag begge steder, men allikevel stor forskjell. Det handler om to faktorer; økonomi og identitet.

Trøndelag Teater hadde helt grei økonomi. Dette var under Bondevik 2, altså før den rødgrønne regjeringen hevet kulturbudsjettet. Men det var mulig å gjennomføre en masse rare ideer og prosjekter samtidig som man tok hensyn til at noe gjerne måtte selge billetter. Teatret har en sterk lokal forankring. Jeg valgte å prøve å forsterke den med å gi teatret en sterkere trøndersk identitet gjennom repertoaret. Og det mener jeg lykkes.

Oslo Nye er et teater som systematisk er blitt skåret ned siden de ble helkommunalt støttet. Det er kanskje verdt å merke seg at dette har vært under H- og FrP-styre og nå H- og V-allianse. Teatret har gått fra 150 ansatte til under 100 på ti år. Allikevel kreves det at de leverer like godt teater og til enda flere mennesker for å tjene enda flere penger. Mitt repertoar var veldig rettet mot at dette er et Oslo-teater. Ikke et nasjonalt som de to store andre. Jeg mener teatret manglet en identitet og ville gjerne bygge opp denne. Det lykkes med noen prosjekter, men hvor jeg enn snudde og vendte meg, handlet det bare om penger. Jeg ble en kalkulator opp i hue. På et tidspunkt kom kulturbyråden med en betenkning om teatret (2011). Her var ønsket at vi skulle bli et talentenes teater og et prosjekt-teater. Fine ord. Ikke helt ukjent retorikk nå med blåblått regime. Men man kan jo ikke bare kaste folk på gata og starte en fri-gruppe. Dessuten hvor finnes de frie gruppene som kan fylle ONT's hovedscene? Selv om noen av ideene var utopiske likte jeg tanken på et mer fleksibelt og litt mindre teater. Men her var jeg helt avmektig. Skvist mellom fagforeninger, uvilje i organisasjonen selvfølgelig, og hele tiden krav om å tjene flere penger og evt. bruke færre. Man kan vel kanskje ikke forlange at folk skal være kjempekreative når de er redde for å miste jobben. Vi var et teater som stod bom fast i en struktur som ble mer og mer uthulet. Jeg valgte å ikke søke om jobben videre da åremålet gikk ut. Jeg er lei for at jeg ikke greide å gjøre det til Oslos eget teater. Og allmektig følte jeg meg ikke et sekund i den jobben..

Litt om intervenserende stat og kommune.

På Trøndelag Teater synes jeg friheten til å gjøre hva vi ville og hva vi syntes var Kunstnerisk for-svarlig, var stor. Ny norsk dramatik, barne- og ungdomsteater, klassikere og moderne samtids-dramatik var kravene til hva vi skulle presentere. Det kan jo være hva som helst og hva skulle vi ellers spille?

På Oslo Nye fikk vi jo så et direkte diktat til hva slags teater eierne ønsket seg. Men leser man betenkningen nøye så står det egentlig bare, at vi skal lage mer teater for enda færre penger og oppsøke andre finansieringsmuligheter. Pluss at en konsekvens av dette er å lempe på reglene i arbeidslivet. Og da har vi jo bare et ekko fra den tiden vi nå står oppe i.

7. Makt i musikkbransjen

Sigbjørn Hjelmbrekke, doktorgradsstipendiat ved Høgskolen i Telemark

Då me nærma oss det magiske 2000-talet var det mange som trudde at årsskiftet ville få datamaskiner til å bryta saman. Tida ville knekkja teknologien, og teknologien ville ta økonomien med seg. Det gjekk ikkje slik.

Rett nok vart det nye tusentalet for mykje for teknologibransjen, som fekk seg ein alvorleg støkk då dot-com-bobla sprakk våren 2000. Men det var økonomien som braut saman. Ikkje teknologien. Tvert om, det var nettopp denne framveksande teknologien som òg fekk musikkøkonomien til å bryta saman. Samspelet mellom digitale innspelinger, store harddiskar og nettverk for datakommunikasjon gjorde det mogleg å utveksla musikk på heilt nye måtar.

Den teknologiske revolusjonen gjorde det lett å kopiera musikk fritt og ulovleg. Dette gjekk hardt utover platebutikkane, og inntektsstraumen til plateselskapa minka kraftig. Pirataktiviteten braut ned makta, kontrollen plateselskapa hadde over distribusjonen.

No har fildeling i stor grad utspela si rolle, og det er lite igjen av det. I det minste når det gjeld musikk. Heldigvis. Men mitt inntrykk er at den ulovlege distribusjonen var eit naudsynt mellomstadium og var viktig for å få start på den *lovlege* distribusjonen.

	Fysisk	Nedlasting	Strømming
2010	71 %	18 %	11 %
2011	45 %	21 %	34 %
2012	33 %	21 %	46 %
2013	20 %	14 %	66 %
2014	12 %	11 %	77 %

Tabell 1: Salsinntekter etter format

Som vist i tabell 1 har no abonnementsmodellen på nokre ganske få år overteke det meste av den norske marknaden. Strømming stod for 11 prosent av inntektene til bransjen fyrste halvår i 2010. I 2014 var talet 77 prosent. Det fysiske formatet stod fyrste halvår i år for berre 12 prosent av salsinntektene.⁴¹ Nasjonalt og globalt vinn strøymingsmodellen stadig marknadsandelar.

7.1 Aktørane

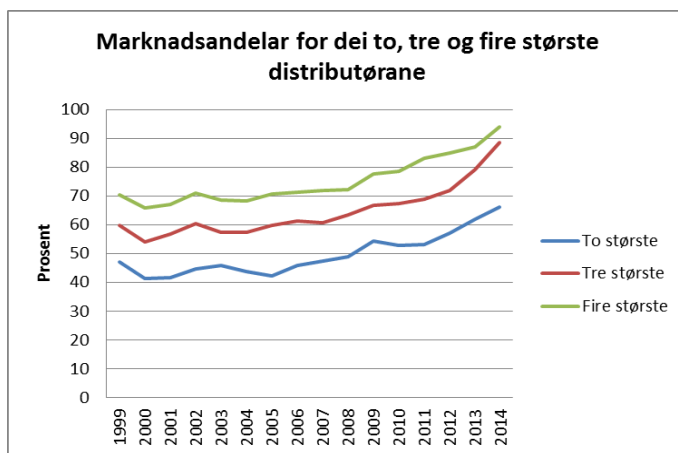
Eg vil etter tur ta for meg dei tre viktigaste gruppene av aktørar i dei marknadene som har gått gjennom ein revolusjon: Plateselskapa, forbrukarane og leverandørane av musikktenester.

⁴¹ Alle tal gjeld fyrste halvår i kvart kalenderår.

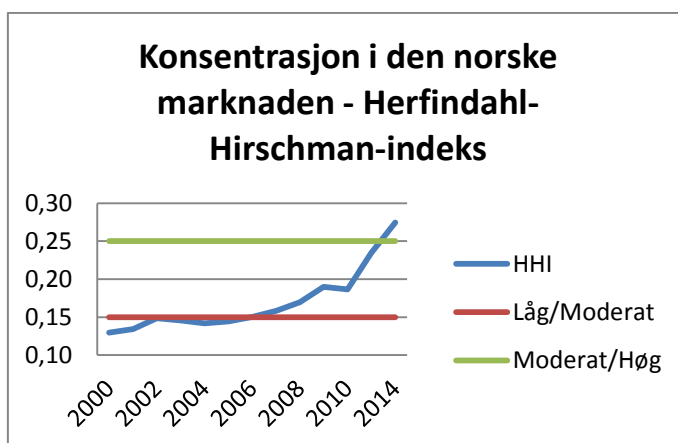
Plateselskapa

Dei største plateselskapa har vorte større. Figur 1 viser utviklinga i marknadsandelen til dei to største, dei tre største og dei fire største distributørane av musikk. Dei tre største har fyrste halvår 2014 88,6 prosent av marknaden.

Herfindahl-Hirschman-indeksen er eit mål ein brukar for å vurdera kor sterk konkurransen er i ein marknad. Denne er definert til å variera mellom null og ein, der null er fullkommen konkurranse og ein er monopol. Figur 2 viser utviklinga i den norske platemarknaden frå 2000 til og med 2014. Det amerikanske justisdepartementet reknar 0,15 som grensa mellom «liten konsentrasjon» og «moderat konsentrasjon» og 0,25 som grensa mellom «moderat konsentrasjon» og «høg konsentrasjon». I løpet av dei siste åra har platebransjen passert både desse barrierane. Dei største selskapa har mykje makt i forhandlingar med tenesteleverandørane, og det er grunn til å tru at dei får betre vilkår enn dei små.



Figur 1



Figur 2

Tenesteleverandører

Når det gjeld strømmingstenestene er desse så langt endå meir konsentrerte. Spotify har ein veldig dominerande posisjon. Aldri tidlegare har *ein* aktør hatt ein større marknadsandel for innspelt musikk i Noreg. Artistar og plateselskap som vel å stå utanfor går glipp av eit stort publikum. Spotify har ein posisjon som på ein måte liknar litt på posisjonen Amazon har i bokmarknaden. Men det er viktige skilnader.

Spotify kan ikkje utnytta maktposisjonen sin i særleg grad. For dei sit *ikkje* trygt på trona. Det finst mange etablerte alternativ. På sikt er nok utfordringa frå dei store teknologikjempene viktigast. Google har *Google Play Music*, Apple har *iTunes* og *Beats Music* (som ikkje må forvekslast med norske Beat) og Amazon har *Prime Music*.⁴² Innanfor musikkabonnement er desse teknologikolossane framleis i etableringsfasen, og dei vil kjempa mot dei meir reine musikkelskapa.

Lyttarar (forbrukarar)

Lyttarane kan velja mellom ulike tenester, og i det ligg deira direkte makt. Dei er mange og små, og må velja mellom dei tenestene som finst, til den prisen dei vert tilbydde. Det finst ikkje forhandlingsrom.

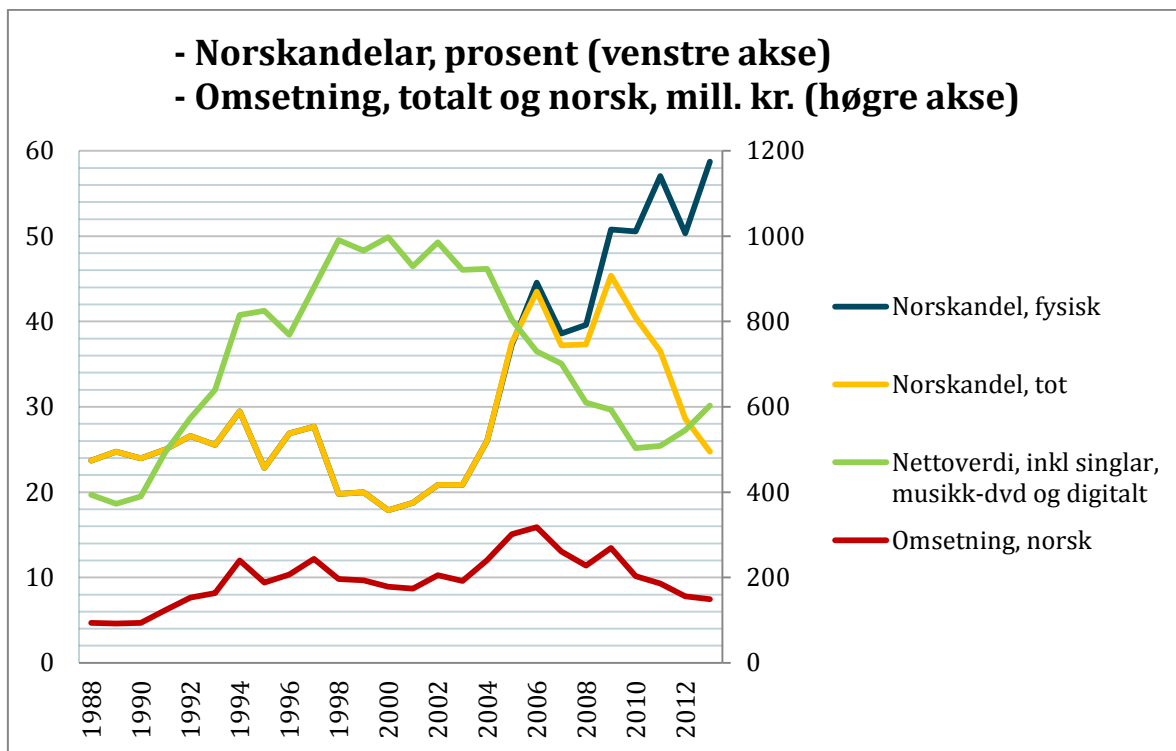
Forbrukarane har *eitt* kort i bakhand: Dei kan alltid hoppa over på ulovlege tenester dersom prisnivået på dei lovlege tenestene ikkje skulle vera til å leva med.

Nokre forbrukarar har fått meir makt, andre mindre. Dei som har fått mindre makt er dei som tradisjonelt har brukt mykje pengar på musikk. Mange av desse brukar no berre 100 kroner månaden på eit abonnement. Dei som har fått *meir* makt er dei gruppene som *høyrer* mykje på musikk, men som ikkje har veldig mykje pengar å bruka på musikken. Det er her serleg snakk om ungdom. Der ungdom før kopierte musikk av kvarandre, og høyrte på dei platene dei hadde veldig mange gonger, der har dei no fri tilgang gjennom tenester som Spotify og Wimp. Brukarmønsteret til desse flittige lyttarane styrer i veldig stor grad kva for artistar som får betalt. Dette *kan* ein velja å sjå på som ei demokratisering. Brukarane tek makta frå *pengane*.

7.2 Norskandelen

Det er ei frykt for tida, at makt og pengar vert flytta frå norske artistar og norsk musikkbransje, over til utanlandske aktørar. Det har versert påstandar om at norskandelen har falle frå nesten femti prosent til rundt ti prosent, samstundes som den samla omsetninga er halvert. Altså at inntektene til norsk musikk er ein tidel av det dei var før. Det er feil. På Kulturnytt 27. oktober fekk me høyra at salet av norsk musikk stuper. I 2011 hadde norske artistar halve marknaden, i dag er talet 20 prosent. «Gullalderen er over». Dette er også feil.

⁴² 12. november 2014 melder Rolling Stone at også YouTube er komne langt i etableringa av si eiga musikkstrømmingsteneste. YouTube er eigd av Google.



Figur 3

Figur 3 viser mine estimat for utviklinga i norskandelen. Estimata er gjort med utgangspunkt i data frå IFPI.

At over halvparten av musikksektoren har vore norsk musikk har berre vore sant for det fysiske formatet. Digitale inntekter har IFPI ikkje hatt oversyn over korleis fordeler seg, før i år. Norskandelane IFPI har publisert har anten vore ufullstendige eller basert berre på fysisk sal. Dette er altså mine estimat, men me kan slå fast ganske sikkert at våre eigne artistar og opphavsmenn aldri har hatt over halvparten av inntektene.⁴³ Toppen var i 2009, med rundt 46 prosent.

Dei åra norskandelen har vore på sitt høgaste har inntektene samla sett vore veldig låge. Norsk repertoar har altså ein synkende andel av eit stigande sal der dei før, i «Gullalderen», hadde ein høg andel av låge inntekter. Inntektene til norsk repertoar har utvikla seg om lag som den nedste grafen i figur 3, altså ikkje dramatisk frå 2011 til i dag. Dette er rett nok tal i nominelle kroner, så om ein justerer for generell prisvekst er det ein lang, fallande tendens. Det kan også sjå ut til at 2014 vert ein god del dårlegare enn i fjor.

På den andre sida er det grunn til å tru at norskandelen i *utlandet* kan ha gått opp, ettersom nye tenester gjer tilgangen til norsk musikk enklare. Dette har eg diverre ikkje sett tal på.

⁴³ Det som manglar hjå IFPI er norskandelen i dei digitale formata (nedlasting og strøyming). Eg har gått ut frå at denne har vore på 15 prosent gjennom heile perioden.

7.3 Kva med framtida?

Grunnleggjande oligopolteori seier at dersom ulike aktørar konkurrerer på pris for å selja identiske produkt, då er det nok med to aktørar for at utfallet skal verta som ved perfekt konkurranse: pris lik marginalkostnad og ingen vesentleg profitt. Og tenester som gjev tilgang til den same musikken over internett *er* i utgangspunktet identiske produkt, og oppfyller kanskje vilkåra for slik konkurranse.

Abonnementstenestene kan hamna i ein skvis mellom produsentar og konsumentar, og det vil ikkje vera mogleg å gå med store overskot.

Differensierte produkt

Løysinga på problemet er å *ikkje* ha identiske produkt. For å kunna tena pengar er dei avhengige av *produkt*differensiering. Dei må gjera produkta såpass ulike kvarandre at ein del abonnentar vil halda på til dømes Wimp sjølv om Spotify er litt billegare, òg omvendt. Dette kan gje aktørane marknadsmakt.

Sjølve musikken kan i liten grad differensierast. Me *kan kanskje* få ein situasjon der me har billege tenester som ikkje gjev tilgang på all musikk, og dyrare tenester med meir komplette katalogar. Me *har* sett tilfelle av at nokre tenester har hatt eksklusiv tilgang til nokre innspelningar. Eksklusivitet og avgrensa katalogar er standarden innanfor abonnementstenester for TV og film, som Netflix og Viaplay. Innanfor musikktenester er heldigvis framleis idealet at me skal ha tilgang til alt på ein plass.

Viktigare er at dei kan differensiera det som svensken Patrick Wikström kallar *konteksten*. Og det omfattar mykje: Korleis ein kan oppdaga ny musikk, korleis tilrådingsalgoritmane fungerer, korleis ein kan organisera musikken ein likar i spelister, kor lett desse listene kan delast med andre, tenestene må fungera saman med andre applikasjonar på datamaskiner og telefonar, og så vidare. Alt dette dannar ei *oppleving* som er mykje meir enn berre tilgang på musikk. Oppi dette har kanskje dei store programvareøkosystema betre føresetnader for å lukkast enn dedikerte musikkføretak som Spotify.

Kopling mot andre tenester

Apple har iTunes, nettradio og strøymingsteneste. Og dei har store planar. Dersom desse etter kvart vinn ein vesentleg marknadsandel er det ingenting som hindrar Apple i å gjera det vanskeleg å bruka Spotify og andre konkurrentar på iPad og iPhone. Det vil kunna pressa ein del brukarar over på andre plattformer, men også få mange til å bruka deira eigne tenester: iTunes og *Beats music*.⁴⁴ Om du har Kindle er det mykje lettare å handla frå Amazon enn frå konkurrentane. Om du betalar for Amazon Prime, og får musikk på kjøpet, gidd du i tillegg å betala for Spotify?

Google kan finna på å filtrera vekk brysame konkurrentar frå Google Play Store eller dei kan, som dei til dels gjer, førehandsinstallera Google Play Music på Nexus telefonar og nettbrett.

Nettopp dette er den store frykta til Spotify-sjef Daniel Ek:

Ek thinks regulators should also be on the lookout for anti-competitive behavior from companies such as Google and Apple that own both applications and the operating systems they run on. "If someone uses their platform powers in ways that disadvantage others—which hasn't happened yet, to be clear—if someone does that, it's really, really bad, not just for Spotify but

⁴⁴ I november 2014 har det kome rapportar om at Apple vil gjera Beats Music til ein førehandsinstallert applikasjon i framtidige operativsystem. Kanskje som ein integrert del av iTunes.

for the whole app economy,” he says. “That I’m concerned about.” (Daniel Ek til Businessweek, mai 2014)

Dersom det er enklare, eller billigare, for konsumentane å nytta ulike tenester frå same leverandør, då kan dei etter kvart verta fanga i verda til denne produsenten.

Når du er låst inne i ei slik verd er det berre prisane på produkta *innanfor* verda som er relevante for kvar einskild forbrukar. Gjennom innlåsingeffektar er det mogleg å oppnå monopolaktig makt sjølv om det finst mange tilbydarar på utsida. Ein vert innelåst i eit slags økosystem, eller det Jeremy Silver kallar *digitale bystatar* i boka *Digital Medieval*. For å nytta andre produkt kan forbrukaren måtta vurdere eit fullstendig skifte til ny totalleverandør på eit breitt felt av tenester.

Kanskje må Spotify ein gong gje etter, og lata seg verta innvevd i Microsoft eller Facebook.

Prisutvikling og pengefordeling (tosidige konkurransestrategiar)

Konkurransen mellom musikktenestene er viktig. Slik konkurranse om forbrukarane kan pressa prisane nedover. Forbrukarane får meir makt når tenestene må konkurrere om dei. Plateselskapa får òg meir makt når det vert fleire tenester. Dersom tenestene reduserer prisen ut til forbrukar treng ikkje plateselskapa godta å få 70 prosent. Dei kan krevja 80 prosent. Eller fastpris. Ingen tenesteleverandør vil vera mektig nok til å vera uunnverleg. Dei som ikkje betalar prisen får ikkje tilby musikkatalogane i tenestene sine. Nokre tenester går konkurs, og det vert fleire kundar til dei som står att.

Vil prisane på abonnement stiga eller synka i framtida? Dersom det vert mange tenester som konkurrerer, kan det pressa prisane ned. På den andre sida vil sjølve formatet få auka marknadsmakt ettersom folk vert meir avhengige av denne måten å få tilgang til musikk på. Dersom folk ikkje *eig* nokon musikk lenger, berre har tilgang, då vert dei stadig meir avhengige av at denne tilgangen held fram. Betalingsviljen vil auka.

Kanskje er det viktig at strøymingstenestene har ein viss konkurranse frå fysiske format, nedlasting og, eg veit ikkje om eg vågar å seia det, ulovlege tenester.

Profeti: Dei som vil sitja med mest makt i musikkbransjen i framtida, er dei same aktørane som vil sitja med mest makt innanfor andre digitale, opphavsrettsbaserte marknader som bøker, film, musikk, dataspel og programvare. Om ein skal prøva seg på kvalifisert gjettverk om framtidig maktbruk i musikkbransjen er det fullstendig utilstrekkeleg å berre sjå kva som rører seg i dagens musikkbransje.

8. Mellan konst och byråkrati: reflektioner kring kvalitet i litteraturpolitiken

Linnéa Lindsköld, Högskolan i Borås

I detta anförande ska jag ringa in hur begreppet kvalitet används i litteraturpolitiken baserat på min avhandling om det svenska litteraturstödet 1975-2009.⁴⁵

Kvalitet är i allmänhet ett positivt laddat ord, men när det ska definieras närmre uppstår konflikter mellan olika grupper med olika intressen.⁴⁶ En sådan konflikt kan gälla vem som har rätten att bestämma vad kvalitet är. Ska politiker besluta om vad som är kvalitet och därmed får statligt ekonomiskt stöd? Nej, därom är de flesta demokratier eniga. Men om en nation ska ha en offentlig kulturpolitik behöver kvalitetsbegreppet hanteras på något sätt. Kvalitetsbegreppet är grundläggande för kulturpolitiken eftersom det används för att skilja ut vad som är bra nog för att bevaras eller få ekonomiskt stöd.

Det finns en makt i kvalitetsbegreppet när det används i ett kulturpolitiskt sammanhang, både i form av status och i form av de ekonomiska medel som en kvalitetsbedömning kan resultera i. Att prata om estetisk kvalitet och politik i samma andetag kan vid en första anblick verka som att prata om helt olika världar. Hur kan konst och estetisk kvalitet förenas med byråkrati och politik?⁴⁷ Mellan konst och byråkrati, det är där mitt anförande börjar.

Hur kvalitetsbegreppet används i en politisk kontext är inte nationsbundet, trots att min undersökning är baserad på Sverige så anknyter det till övergripande frågor om estetik, politik och autonomi. Men jag ska ändå ge en kort introduktion till statens stöd till ny, svensk skönlitteratur. Det är ett kvalitetsbaserat efterhandsstöd som infördes 1975. Syftet var och är att garantera en kvalitativ och mångsidig bokutgivning i Sverige. Tidigt 1970-tal ansågs det föreligga en förlagskris i Sverige, för få debutböcker gavs ut och utgivningen minskade. Staten ville stimulera till en större, kvalitativ utgivning, vilket var den främsta anledningen till att stödet infördes. Samtidigt var debatten om litteraturstödet tydligt förankrad i en välfärdspolitisk diskurs där kulturen skulle spridas till folket. Syftena med stödet var och är flera: att stötta branschen, att främja tillgången till läsning för medborgarna samt att främja ett litet språkområde. Det förslag till litteraturstöd som gick igenom var dock inte konstruerat av politiker eller tjänstemän utan framtaget av det svenska Författarförbundet.

Litteraturstödet ges till en rad olika litteraturkategorier som facklitteratur och översatt litteratur, men jag talar om stödet till ny, svensk skönlitteratur. Det främsta kriteriet för att tilldelas stöd är verkets kvalitet. En arbetsgrupp bestående av författare, översättare, kritiker, forskare och bibliotekarier gör en kvalitetsbedömning av den enskilda titeln. Om titeln tilldelas stöd betalas det ut till förlagen och sedan 1999 distribueras de stödda titlarna till alla huvudbibliotek i Sverige.

45 Lindsköld, Linnéa (2013). Betydelsen av kvalitet: En studie av diskursen om statens stöd till ny, svensk skönlitteratur 1975-2009. Diss. Borås: Valfrid.

46 Nielsen, Henrik Kaare (1996). Æstetik, kultur og politik. Aarhus: Aarhus Univ.-forl.

47 Hugosson, Rolf (2000). Vad är kulturpolitik? En fråga om retorik. Diss. Umeå: Univ, s. 8.

Sedan samma år halveras även stödet om en bok trycks i en större upplaga. Förutom dessa ändringar har stödet varit i princip sig likt sedan det infördes.

Jag ska ta upp tre teman som ringar in hur det har talats om kvalitet under nästan fyrtio år i politiska dokument, pressen och i böcker: Det gäller definition av kvalitet, det gäller ekonomi och kvalitet samt politik och kvalitet.

8.1 Det har skett en rörelse i hur kvalitet definieras.

I offentliga politiska dokument under 1970-talet definieras kvalitativ litteratur främst utifrån vad det inte är. Det är inte våld, det är inte pornografi och det är framförallt inte massmarknadslitteratur. Den senare kategorin beskrivs även i termer av kiosklitteratur, oseriös och torftig litteratur.

Därefter har det skett en rörelse där istället andra medier såsom film, teve och videospel avgränsats från litteraturen. Litteratur och läsning av böcker behandlas som en egen enhet och det är inte viktigt att skilja ut olika genrer, istället är det olika medier som ställs mot varandra.

Vad gäller hur arbetsgrupperna bedömer kvalitet så tydliggjordes det under den senare hälften av 00-talet då riktlinjer för att definiera kvalitet togs fram av den då sittande gruppen. I diskursen har det skett en rörelse från att definiera kvalitet genom att säga vad det inte är, till att definiera kvalitet utifrån vad det är. Arbetsgruppens riktlinjer för att definiera kvalitet tar upp intensitet, originalitet, komplexitet, förnyelse eller självständighet ifråga om litterär teknik, gestaltning av idéer och erfarenheter samt förmåga att överskrida olika typer av genreförväntningar. Det är utgångspunkten för kvalitetsbegreppet i den här specifika politiska, sociala och historiska kontexten.

Men vad är det för typ av kvalitetsbegrepp? Det gäller kvalitet som hantverk, något som *a group of peers* kan urskilja och förvalta. Kulturforskaren Anne-Britt Gran beskriver detta synsätt som ett led av en professionalisering av kulturlivet, men även med resonans till en förmodern syn på konstskapande som ett yrke bland andra.⁴⁸ Men kvalitet är inte bara ett hantverk. Som det bedöms av medlemmar i arbetsgruppen beskrivs litterär kvalitet i intervjuer jag gjort som något som gör något med läsaren. Det är något immateriellt, en känsla eller en riktning.

8.2 Ekonomi och kvalitet

I 1970-talets politiska texter var syftet med litteraturstödet explicit att stödja den kvalitativa litteraturen, inte den torftiga och oseriösa. Det var en självklar förförståelse att kvalitet var något som kunde och skulle urskiljas av ett tränat öga. Litteratur är som bekant både en del av de sköna konsterna och en vara på en marknad. Den torftiga och oseriösa litteraturen definierades under 1970-talet genom att se till var den såldes och hur den distribuerades genom massmarknadsupplagor och kioskförsäljning.

Den inbyggda antikommersialismen i stödet fick mycket kritik från de stora, kommersiella förlagen och från borgerliga politiker och kulturdebattörer. De argumenterade för att stödet satte

48 Gran, Anne-Britt (2001). Kvalitet før og nå – kvalitetskriterier i omløp. C. Lund, P. Mangset & A. Aamodt (red.). Kunst, kvalitet og politikk. Oslo: Norsk kulturråds rapportserie nr. 22.

principen om tillgång och efterfrågan ur spel. Men, vilket visade sig rätt snart, eftersom kvalitet är det främsta kriteriet för fördelning av litteraturstöd så finns det inget som hindrar att de stora förlagen får den största andelen av stödet.

Detta har i sin tur lett till kritik från de små förlagen, från författare och från kulturdebattörer som frågat sig varför skattemedel ska förmedlas till stora vinstdrivande företag. Genom åren har det föreslagits att förlags ekonomi i högre grad ska vara med som en beståndsdel vid fördelning av stöd. Något sådant förslag har dock inte gått igenom. Förläggare har argumenterat för att insyn i förlags ekonomi, vilket skulle vara fallet vid en sådan bedömning, är en för stor statlig påverkan.

Kvalitet behandlas därmed som en mer opolitisk bedömningsgrund eftersom en arbetsgrupp, inte Kulturrådets tjänstemän, står för bedömningen. I mitt material används kvalitet både som ett verktyg för att avgränsa litteraturen från marknadsanpassning och som ett verktyg för att avgränsa förlag från statlig styrning. Både den politiska vänstern och den politiska höger kan enas kring kvalitetsbegreppet. Ändå finns det en tydlig politisk retorik som används av författare, förläggare och kulturskribenter för att legitimera stödet.

8.3 Politik och kvalitet

Redan på 1970-talet sattes litteraturpolitiken i relation till andra fundamentala politiska beslut gällande utbildning och boende, litteraturstödet passades in välfärdspolitiken. Under årens lopp refereras det explicit till litteraturstödet som en del av välfärdspolitiken.

I den litteraturpolitiska debatten framkommer åsikten att stödet bidrar till välfärdspolitiska lösningar genom att på professionella grunder bedöma nyskapande kvalitet. Men vanligtvis brukar välfärdspolitik vara riktad mot medborgarna, när det gäller stödet är det de stödda titlarna som blir det främsta föremålet för en välfärdspolitik. Det brukar talas om konst för ett politiskt syfte, men när det gäller litteraturstödet tror jag att det är mer relevant att prata om hur politik eller en idealbild av politik används för konstens, eller fältets, syften.

Användningen av kvalitetsbegreppet ses också som ett sätt att göra motstånd mot vad som uppfattas som ett hot mot konsten och kulturen (vilket både är ökad politisk styrning och en ökad marknadsanpassning)

8.4 Avslutning

Kvalitetsbegreppet är accepterat som avgörande i litteraturpolitiken. Det finns en föreställning om att kulturpolitiken under 1970-talet präglades av andra ideal än kvalitet, såsom delaktighet och jämställdhet. Detta gäller dock inte litteraturstödet. Kanske kan det ha att göra med litteraturens speciella roll som både konstverk och vara på en marknad. Det har från politiskt håll funnits ett behov av att skilja ut det som är kvalitet. Men trots en antikommersiell bas i stödet så missgynnas i praktiken inte de största förlagen av kvalitetskriteriet.

Litteraturstödet är tänkt att, som alla kulturpolitiska insatser, uppfylla en rad instrumentella åtgärder såsom att stimulera bokproduktion samt att garantera medborgarnas möjlighet att få ta del av kvalitativ skönlitteratur, vilket i förlängningen ska gynna samhället och demokratin. Men för att dessa instrumentella uppgifter ska uppfyllas krävs det att själva bedömningen av kvalitet görs på så autonoma grunder som möjligt, på en armlängds avstånd.

I litteraturstödet ryms en del motsatspar såsom byråkrati och konst, estetik och politik samt konst och marknad. Men i stödets konstruktion blir dessa motsatspar dekonstruerade, eller kan i alla fall samexistera. Kvalitet, ett begrepp från den estetiska sfären, operationaliseras i en förvaltning, stödet är både anti-kommersiellt och gynnar vinstdrivande företag. Slutligen behandlas kvalitet som något opolitiskt, men stödet legitimeras genom att passas in i en politisk kontext. Jag menar att denna upplösning av motsatspar bidrar till att göra tillräckligt många förlag nöjda för att vilja ha kvar litteraturstödet.

Kvalitet betyder olika saker i olika sammanhang. Men det kan aldrig frikopplas från kulturella, politiska och ekonomiska aspekter. Min studie visar att kvalitetsbegreppet kan användas som en sköld som oliktyckande grupper kan samlas kring när ett större hot kan skönjas, nämligen konstfältets utsatthet i en förändrad värld. Men så fort kvalitet definieras på något annat sätt kommer andra typer av konflikter att uppstå.

9. Litteratur- kvalitet og makt

Ivar Tronsmo, forlegger

God dag, mitt navn er Ivar Tronsmo, jeg har vært i bokbransjen en mannsalder. Sammen med noen venner startet jeg Bokcafeen i 1970, så Tronsmo Bokhandel i 1973, i 1982-84 var jeg leder av Norsk Forfattersentrum, i 1984 var med på oppstarten og ledet Bokklubben Dagens Bok i 10 år, i 1992 ble jeg direktør i De norske Bokklubbene, og i dag driver jeg mitt eget lille forlag.

Jeg starter med en rask oppsummering av min tid i bokbransjen.

Da jeg startet Tronsmo Bokhandel i 1973 var jeg ikke engang klar over at du måtte ha 11 års læretid og bokhandelbevilgning for selge bøker. Jeg var bare 22 år, så 11 års læretid var sånn sett en umulighet. I praksis var det å drive bokhandel et arvelig privilegium, og slik var det lenge. Likevel har jeg aldri hørt noen kritisere ordningen. Tvert om har jeg hørt i alle år at vi i Norge har verdens beste ordninger uansett hvilke urimelige avtaler og regler som gjelder.

Tronsmo bokhandel kjøpte bøker direkte fra forfatterne og gjennom andre kanaler, fordi Gyldendal, Aschehoug og Cappelen nektet å levere oss bøker. Da jeg etter 5 års tid likevel fikk bokhandelbevilgning så måtte vi forplikte oss til å kjøpe inn de fleste utgivelsene forlagene utga. Vi hadde ikke noe valg, førsteeksemplarene ble automatisk tilsendt og måtte betales. Vi kastet de bøkene vi ikke ville ha. Hvis ikke ville vi blitt som enhver annen bokhandel - og det var vel det som var den sosialdemokratiske drømmen, at det skulle være likt utvalg tilgjengelige til samme pris over hele landet. Det var mange som ønsket å selge bøker og som startet bokkafeer rundt om i landet. Tronsmo Bokhandel hjalp mange i gang og forsynte dem med bøker. Å gjøre det umulig for unge mennesker å starte bokhandel var en villet politikk. Det er fremdeles krefter som vil gjeninnføre et liknende regime gjennom en ny boklov. Prisene var faste, men det var også rabatten – 35 % på generell litteratur og 25 % på skolebøker. Faste priser har vi fremdeles, men rabatten er fri og den har kjedene presset opp til ca 50 %. 15 prosentpoeng av bokkrona er altså overført fra forlag til bokhandel i perioden.

Den første store endringen i min tid kom med Bokklubben Nye Bøker i 1976 – i løpet av 3 år hadde Nye Bøker tatt 70 % av det skjønnlitterære markedet. Ikke i noe annet land oppnådde bokklubbene en slik markedsandel. Det skyldes det som ble kalt de himmelske privilegiene. For riktig nok hadde vi fastpris, men bokhandlerne måtte selge bøkene 25 % dyrere?? Jeg syntes det var absurd da, og synes det fremdeles. Da privilegiene ble fjernet forsvant også bokklubbene. I land med fri pris og konkurranse fikk naturlig nok ikke bokklubbene slik makt, bokhandelen kunne ta den prisen de ønsket og priset boka til samme pris som bokklubben, i tillegg krevde bokhandlene i andre land karenstid, dvs at bokklubbene måtte vente opptil ett år med å gi ut bokklubbbutgaven. Jeg var bokklubbdirektør i 25 år. I Norge var det slik at Bokklubbene ble beskyttet mot bokhandelen, i alle andre land var det motsatt. Dette svekket bokhandlene og de uavhengige forlagene, og la grunnlaget for bokklubbforlagenes oppkjøp og kontroll over hele bransjen.

Den neste store endringen kom med den vertikale integreringen, etter at de tre store forlagene som eide Bokklubben hadde kjøpt opp de mindre forlagene startet de oppkjøpet av bokhandlene. I løpet av kort tid var de fleste uavhengige bokhandlere kjøpt opp og Gyldendal, Aschehoug og Cappelen eide hver sin bokhandelkjede.

Poenget mitt med denne korte gjennomgangen er å vise hva rammevilkårene betyr for konkurransen og eierforholdene i bokbransjen. Rammevilkårene blir bestemt av Bokavtalen og er en ønskeliste fra bokbransjen som beskytter bransjen mot konkurranse. Konkurransetilsynet og Forbrukerrådet er mot avtalen, men blir overkjørt av Kulturdepartementet - og bransjens ønskeliste blir gjeldene lov. Jeg har full forståelse for at bokbransjen ønsker å beskytte sine næringsinteresser. Det jeg ikke forstår er at myndighetene godkjenner det.

Nå har vi kommet til den moderne tid med Internett og digitale produkter. Det er ikke bare den største endringen i min karriere, men den største siden Gutenberg. På kort tid har denne teknologiske revolusjonen endret verden, gamle aktører har forsvunnet og nye aktører tatt over. Facebook, Google, Apple og Amazon startet alle i en garasje for få år tilbake og er nå blant verdens største selskaper. Celluloid film, CD plater, video og fotoapparater er borte og det er også butikene som solgte produktene. Det er knapt en fotoforretning, platebutikk eller videoforhandler tilbake. Nå står papiravisene for tur, avisopplagene synker dramatisk, reklameinntektene synker og tusentalls journalister blir oppsagt.

Bokbransjen i Norge er derimot er nesten uberørt. E-boksalget er helt ubetydelig (rundt 2 %?) og netthandelen av fysiske bøker er heller ikke stor.

Hvordan kan det ha seg? Bøker egner seg utmerket til å bli digitalisert og kan leses på dingser som de fleste av oss allerede har. Typisk nok startet Amazon netthandel med bøker, ikke fordi han Jeff Bezos var glad i litteratur, men fordi produktet egnet seg godt. Verdens beste varekatalog, organisert av bibliotekarer i hundrevis av år.

Forklaringen er selvsagt igjen Bokavtalen, som beskytter norsk bokbransje. Bokbransjen har interesse av å beholde papirbøker, bokhandelskjedene og distribusjonskanalene i live så lenge som mulig. Det er her de investerer og her de tjener alle pengene. Det er mange forståsegpåere som forteller bransjen hva de skal gjøre og hvor dumme de er som ikke satser digitalt. Jeg er ikke blant dem, jeg tror de er smarte og forsvarer sine næringsinteresser på best mulig måte. I en digital fremtid vil det stort sett bare være tapere i bokbransjen. At mange bokhandler og trykkerier vil forsvinne forstår de fleste, men det mange ikke tar med i regnestykket er at e-bøker er mye billigere, halverer du bokprisene halverer du også kaka som skal deles. Men det aller viktigste er nok likevel at helt andre aktører vil ta over store deler av markedet - som Amazon, Apple og Google. Med en mindre kake og flere å dele med ser ikke fremtiden lys ut, og jeg har ingen god oppskrift på hvordan bokbransjen skal klare overgangen. Men overgangen lar seg bare bremse – ikke stoppe. I USA er 60 % av omsetningen online, bokhandlene går konkurs og Amazon er den dominerende aktøren. Det er anslått at Amazon har 60 % av e-bokmarkedet i USA og 40 % av papirmarkedet.

Det er fremdeles mange som foretrekker papir og bokhandelen, men spørsmålet er hvor mye du er villig til å betale for det? For en papirbok som koster kr 400,- betaler du i dag 200 kr for å gå i bokhandelen og hente boka. Bestiller du boka i en nettbokhandel i Norge betaler du det samme, det er forklaringen på at onlinesalget er så lavt i Norge. I land med fripris ville boka koste 20-30 % mindre på nett. Med e-bøker blir regnestykket enda gunstigere, men igjen er norske e-bøker høyt priset og med 25 % skatt på toppen blir prisforskjellen liten. (Det har nylig vært en heftig diskusjon om å heve grensen for mva fra kr.200 til 500 kroner på import av varer fra utlandet. Det få er klar over er at Finansdepartementet for ett år siden innførte mva på e-bøker fra første krone! Det gjør alle ebøker fra Amazon 25% dyrere – utrolig gunstig for norsk bokbransje!)

Vi kan sammenlikne det med en kinoopplevelse, jeg er villig til å betale kr.100,- for å gå på kino en gang i blant, men ikke like mye for å se samme film på Netflix hjemme. I Norge er det ingen prisforskjell på bøker bestilt på nett eller kjøpt i bokhandelen, selv om kostnadene er vesentlig

lavere på nett. I en fri konkurranse tror jeg ikke det er mange som er villige til å betale kr. 200,- for å besøke en bokhandel.

Er det kulturpolitiske grunner til å beskytte bokhandlene? Tilfører bokhandelen boka en merverdi verdt halve bokprisen? Etter min mening tilfører ikke bokhandelkjedene noen merverdi til boka og er bare et unødvendig, fordyrende mellomlegg (det finnes noen få unntak – Tronsmo Bokhandel for eks.). Nettet er demokratisk, utvalget er enormt og prisene er lave. Bokhandelkjedene derimot velger ut noen få bestselgere og selger bare ferskvare. Jeg vil derfor se det som en stor fordel at mer av salget var online. Det er en fordel for forfattere og for forlag som ikke eier bokhandelkjedene, det er en fordel for backlisten og den smale litteraturen og det er en fordel for leserne som får billigere bøker.

For et lite forlag som jeg driver er onlinesalget helt avgjørende. Jeg vil anslå at 70 % av mitt salg er online. En historie fra virkeligheten kan illustrere dette. Jeg utgir en viktig og god populærvitenskapelig bok, en bok som blir en internasjonal bestselger. I salgstall blir boka bare forbigått av Harry Potter. Forfatteren Richard Dawkins blir invitert på Skavlan, Hans Brenner presenterer ham grundig i Bokprogrammet og NRK sender en rekke TV serier med Richard Dawkins som omhandler bokas tema. Å treffe så godt med en bok er alle forleggeres drøm. Da burde jeg kunne forvente at bokhandlene solgte boka? Men, nei, et lite mindretall kjøper inn boka og de som gjør det bestiller ett og ett eksemplar. Bokkilden og de andre nettbokhandlene diskriminerer ingen og det eneste som kreves av meg er å legge inn et bilde og en omtale av boka. Bokkilden aleine selger over 3500 eksemplarer, like mye som alle bokhandler i Norge til sammen! Langt om lenge får jeg en henvendelse fra ARK som vil kjøpe et større antall. Jeg blir kjempeglad, men de krever 75 % rabatt! Selger jeg til den prisen taper jeg penger. Jeg kan altså overhode ikke regne med at bokhandelkjedene vil selge bøkene jeg utgir, og så lenge de nærmest har monopol blir forleggeriet vanskelig. Jeg ønsker den digitale utviklingen velkommen og at den skal skje raskt – forstår egentlig ikke hvorfor det går så tregt. Er det fordi kulturkjærringene er museumsvoktere og maskinstormere - de som aldri kan glede seg over framskritt, men som bestandig ser bakover, som var mot mobiltelefon og farge-TV, og som holdt fast i treskia og anorakken så lenge det var mulig. Jeg tror ikke det og håper jeg med disse eksemplene har vist at det er avtaler og lover som styrer omsetningen av bøker - og ikke i en riktig retning.

Til slutt en historie om den nye virkeligheten vi lever i. Nylig var jeg på tur til Mallorca. Jeg bestilte flybilletter og hotellrom på iPhone, sjekket inn med iPhone, bestilte leiebil på iPhone, og Google maps viste veien til hotellet. På flyet hjem gikk batteriet på iPaden min tomt og jeg lånte en dårlig paperbackbestselger. Den led jeg meg gjennom på flyturen hjem, og så misunnelig på sidemannen min som satt og så skrekkefilmer og hørte på musikk på iPaden - tegneserier leste han også. På iPaden min har jeg mange bøker, film og musikk. Skulle jeg ønske en ny bok er det bare å trykke på en knapp. Jeg fatter ikke hvorfor folk velger papir. Slipper å betale ekstra for bagasjen gjør du også, det holder med håndbagasje, når du slipper å slepe med deg masse papir.

Hvilken lærdom kan vi trekke av denne historien? Bøker konkurrerer i dag med mange andre underholdningstilbud og bøker må være tilstede på samme plattform, om min sidemann hadde bøker på iPaden også, vet jeg ikke. Jeg er en bokmann og har i hovedsak bøker på iPaden og Kindelen, men 90 % av bøkene jeg har er engelske og det tror jeg dessverre jeg har til felles med alle som leser bøker digitalt. Det må være et problem for norsk bokbransje og norsk litteratur.

10. Kunst i det offentlige rom- maktpolitiske dilemmaer

Hedevig Anker, billedkunstner og styreleder ved Kunstnerens hus

I mitt innlegg vil jeg dra veksler på ulike erfaringer fra mitt yrke, og forsøke å gi et perspektiv på maktforhold i kunstlivet, sett fra kunstnerens ståsted. Med utgangspunkt i min kunstneriske praksis vil jeg snakke om, ikke de eksterne, men de interne betingelsene for kunstproduksjon, og håper dette kan gi nyttig innsikt.

På mitt atelier henger en liten tegning som jeg tidlig i min karriere fikk av en nær kollega. Tegningen er raskt utført med rød tusj og noen enkle strøk med vannfarge. Den viser en gruppe mennesker som står tett sammen med armene i været og med åpne munnar som om de roper noe i kor. Over dem står teksten: Vi er rommet, rommet bestemmer alt! Vi er rommet rommet bestemmer alt! Tegningen, som henger rett innenfor døren minner meg på, hver gang jeg går inn i mitt atelier og inn i arbeidet der, hvem det er som bestemmer, hvem som har makten i dette rommet. For selv om jeg er alene i mitt atelier, med mitt verktøy og et materiale som jeg selv har bragt inn der, er det ikke jeg som bestemmer hva som skal skje. Makten befinner seg annet sted. Å jobbe med kunst krever en konsentrert oppmerksomhet og følsomhet for verktøy, for stoff og rom. Det er som å opprette en samtale med en usynlig, men likevel intenst tilstedeværende partner. Å stille seg åpen for en slik samtale er en krevende oppgave, der man hele tiden beveger seg i yttergrensene av det man har av kunnskap og erfaring. Metoden har fortegnet «risiko». Det hender ikke sjelden at man føler seg som en idiot, og man kan bli både flau og skamfull der man tumler rundt med usynlige krefter som har sitt å melde. Det kan til tider oppleves nærmest som en kamp-arena. Krisen er både mål og middel i en slik kunstprosess. Det kan være ikke så lite anstrengende å måtte ta kontroll og gjøre endelige beslutninger. Jo mer man nærmer seg en deadline, jo mer maktsyk kan man selv bli.

Hvorfor så dramatisk lurer dere kanskje? Men det står mye på spill: som kollega Mari Slaattelid så klokt har uttalt det: Kunst blir enten gull eller søppel, det blir ikke noe i mellom. Jeg håndterer altså maktpolitiske dilemmaer allerede på atelieret, og poenget mitt er at kunsten som skal oppstå der inne besitter en egen iboende makt allerede før den får sin form.

Denne interne maktkampen som foregår mellom kunstner og kunstverk er også utgangspunktet for det som skal bli i betrakterens kunstopplevelse. Det er når kunsten overskrider kunstnerens forutsetninger og formidler dette dialogbaserte forholdet, at den går fra å være et resultat av en god idé til noe som vil kunne overleve sin egen tid og tale til ettertiden. Et kunstverk uttrykker bokstavelig talt den energien som er nedlagt i produksjonsprosessen. Siri Hustvedt beskriver relasjonen mellom betrakter og verk som et intersubjektivt forhold. Dette kan sees som en parallell. Man har med sin menneskelige erfaring og kunnskap også når man opplever kunst. En kunstopplevelse er noe som oppstår i mellomrommet mellom betrakter og verk. Dette er som et spill på prosessen mellom kunstneren og et kunstnerisk arbeid. Kunst krever alltid dialog enten det er som samtale eller konfrontasjon.

Dette arbeidet har ingen ting å gjøre med å for eks. erverve en god forretningsidé, slik man tenker innenfor utvikling av entrepenørskap. Hvis man tror man selv kan ta kontroll og i tillegg være

smart, ja da har man tapt kampen på atelieret for lengst. Å koble kunst og entreprenørskap røper en instrumentell forståelse av kunstnerisk arbeid, som er svært vanskelig å kjenne seg igjen i.

Det er lett å bomme. Kunstuttrykk og kunstopplevelser er ikke noe man kan beregne seg til. Men lang erfaring og innarbeidede metoder hjelper. Kunst oppstår som en fornemmelse av noe man ikke har opplevd før. Det er noe uhåndterbart og uregjerlig, og vanskelig å få øye på. Derfor kan det være fristende å plassere makten et annet sted; f.eks. hos politikere, i utvalg eller hos direktører. Man kan f.eks. villedes til å tro at byutvikling, tomtepriser, fjordutsikt, glassfasader og rulletter er viktigere enn den tause dialogen som oppstår i møte med f.eks. et maleri av Edvard Munch. I slike prosesser er det åpenbart at noen har tilranet seg en maktposisjon de ikke nødvendigvis har rett på.

Denne metoden som jeg beskriver her, den med merkelappen «risiko» er overførbart til andre arbeidsfelt, f.eks. å jobbe med kunst offentlige rom. KORO er i dag en betydelig produsent av kunst og en viktig oppdragsgiver for billedkunstnere. Det er et stort antall prosjekter som ferdigstilles hvert eneste år. Noen av disse får en viss publisitet, men de fleste prosjektene lever i sine offentlige institusjoner uten annen oppmerksomhet enn fra de daglige brukerne. Det er ofte mange kompliserte hensyn å ta i disse prosjektene. Stedene er ikke nøytrale slik et visningssted er. Kunstutvalget består gjerne av personer med helt ulike bakgrunner og tanker om hva kunsten skal eller bør «gjøre». Man har sprikende forestillinger og preferanser. Slik KORO er organisert i dag er lederen for utvalgene er alltid en kunstner, og jeg vil påstå at denne praksisen er vesentlig for at disse prosjektene så ofte resulterer i god og nyskapende kunst. Ved å bruke kunstnerens erfaring i disse prosessene evner man å holde fast ved det rommet som behøves for at en kunstopplevelse skal kunne oppstå, utover alle nødvendige hensyn.

Også i styrearbeid bruker jeg kunnskapen fra atelieret. Det kan være å løfte blikket fra trange budsjetter, slitte lokaler og utgåtte rutiner, snu opp ned på tankerekken og spørre; Hva kan kunsten utrette i disse rommene, og hva kan disse rommene med kunst? Hva kan oppstå her som vi ikke kan forestille oss nå, og hvordan legge til rette for det? På Kunstnerens Hus har vi de siste årene jobbet målrettet for at alle rom i huset skal anvendes til kunst, og samtidig fokusert på at rommenes ulike karakterer gir ulike muligheter. Det er ikke tilfeldig at kunstnerøl brygges i kjelleren mens kunstkritikk skrives på loftet. Eller at foajeen ikke bare er en café, men en aktiv møteplass for en rekke ulike kunstuttrykk. Det er rommene som bestemmer. Å gjøre styrerommet om til et oppmerksomt lyttende øre som mottar signaler mer enn å pøse ut ferdig spikkede strategier er en måte å gi denne usynlige, uangripelige og uforståelige saken som kunst er, en reell maktposisjon. Først da oppstår en mulighet for overskridelse, og nye visjoner kan komme til uttrykk.

Hvorfor mener jeg så at denne dialogen så viktig? Hvorfor hegner jeg om en metode som går ut på å gi fra meg all makt og la rommet bestemme? Hvorfor lengter jeg etter en arbeidsdag på atelieret hvor jeg frivillig underkaster meg et noe som i sin natur er ubegripelig? Kunst er en av de få stedene vi har der vi har mulighet til å forstå verden vi lever i, litt bedre. I møte med kunsten oppstår et rom for dialog med våre egne tanker. Kunst tar tid, det er et sted for langsomhet. I kunsten er historien spent opp slik at vi ser oss selv i perspektiv. Å skape kunst er å gjøre samtiden forståelig for ettertiden, slik historien viser seg for oss gjennom kunsten. I kunsten finnes et refleksjonsrom der vi ser oss selv i en større sammenheng. Det er et korrektiv der en risikerer å tape kontroll, for samtidig å vinne erkjennelse.

Kulturrikets tilstand 2014

Program

Litteraturhuset i Oslo, 29. oktober 2014.

Ordstyrer Bård Kleppe

08:30-09:00 Registrering

09:15-09:30 Åpning og velkommen v/ Per Mangset

09:30-10:00 Blåblå frihet? Kulturpolitikk i lys av regjeringsskiftet. Hovedinnlegg v/ Heidi Stavrum

10:00-10:30 Kunstens og kunstnerens makt. Teori og forskningsstrategier i Kunst! Makt!-prosjektet. Hovedinnlegg v/ Tore Slaatta

10:30-11:00 Kaffe

11:00-11:30 Musikk – organisasjonsmakt og kunstnerisk tilstivning? v/ Astrid Kvalbein og Ingrid Røynesdal

11:30-12:00 Scenekunst – allmektige teatersjefer eller intervenserende stat? v/ Ole Marius Hylland og Catrine Telle

12:00-12:15 Spørsmål

12:15-13:00 Lunsjen holdes i Amalie Skram

13:00-13:30 Markedsmakt i musikkbransjen? v/ Sigbjørn Hjelmbrække og Kjartan Slette

13:30-14:00 Litteratur – kvalitet og makt v/ Linnéa Lindsköld og Ivar Tronsmo

14:00-14:30 Kaffe

14:30-15:00 Kunst i det offentlige rom – maktpolitiske dilemmaer v/ Svein Bjørkås og Hedevig Anker

15:00-16:00 Paneldebatt Tema: Kunst og makt Anne Aasheim, Tore Slaatta, Svein Bjørkås, Catrine Telle, Heidi Stavrum og Tone Hansen.

Om bidragsyterne

Per Mangset er professor ved Institutt for kultur og humaniora ved Høgskolen i Telemark. Han har særlig drevet med forskning om kulturpolitiske og kultursosiologiske spørsmål.

Heidi Stavrum er kulturforsker ved Telemarksforskning. Stavrum disputerte i 2014 med en doktorgradsavhandling om norsk dansebandkultur ved Universitetet i Bergen.

Tore Slaatta er professor ved Institutt for medier og kommunikasjon ved Universitetet i Oslo. Slaatta er prosjektleder for det tverrfaglige forskingsprosjektet om maktproblematikk innenfor norsk kunst: «Kunst! Makt!».

Astrid Kvalbein er postdoktor ved Institutt for musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Kvalbein disputerte med avhandlingen ”*Musikalsk modernisering. Pauline Hall (1890-1969) som komponist, teatermenneske og Ny Musikk-leiar*” ved Norges musikkhøgskole i 2013.

Ole Marius Hylland er kulturhistoriker med doktorgradsavhandling om folkeopplysning på 1800-tallet fra Universitetet i Oslo. Han har vært ansatt som forsker ved Telemarksforskning siden 2008 og er fagkoordinator for kulturområdet ved instituttet.

Catrine Telle er teaterregissør og tidligere teatersjef ved Oslo Nye og Trøndelag teater.

Sigbjørn Hjelmbrekke er samfunnsøkonom og nå doktorgradsstipendiat i opphavsrett og kulturøkonomi ved Høgskolen i Telemark.

Linnéa Lindsköld forsker på kulturpolitikk og disputerte med avhandlingen ”*Betydelsen av kvalitet: En studie av diskursen om statens stöd till ny, svensk skönlitteratur 1975– 2009*” ved Högskolen i Borås i 2013.

Ivar Tronsmo startet og drev Tronsmo bokhandel i Oslo fra 1973-1991. Han har tidligere vært redaktør for Bokklubben Dagens Bok og De norske Bokklubbene. I dag er han forlegger i Monstro Bok.

Hedevig Anker er billedkunstner og kunsthistoriker. Anker har vært styreleder i Kunstnernes Hus siden 2013.

