

Et lite forord til takk:

Først en takk til min veileder Tore Kirkholt for hjelp og tilbakemeldinger. Tusen takk også til mine gode kollegaer Anniken Storhaug og Inger-Marie Larsen for oppmuntring, gode råd og pep-talk underveis. Takk Cathrine Hovdal-Vik for at du leste gjennom og kom med verdifulle råd. Og tusen takk til Karen Kjærsgaard for mange interessante samtaler om kunstmuseets rolle gjennom mange år. En stor takk til mine foreldre for verdifull praktisk hjelp til henting og bringing av barn i barnehage og skole, barnepass, for god mat og ikke minst for at dere alltid tror på meg når jeg ikke gjør det selv. Tusen takk til Morten for at du holder ut, støtter og hjelper meg uansett og alltid. Og ikke minst en stor takk til Anea og Tyri, som har hatt en fraværende mamma over lang tid. Takk for at dere drar meg ned på jorda igjen og setter alt i perspektiv! Og til slutt en klapp på skuldra til meg selv for at jeg ikke gav opp til tross for at livet til tider kom i veien.

Siri Reinsberg Mørch, 14.mai 2013

Innhold:

KAPITTEL 1: INNLEDNING	5
1.1 VALG AV TEMA	5
1.2 KUNSTMUSEETS STILLING I SAMFUNNET	6
1.3 KUNSTMUSEETS HISTORISKE OPPRINNELSE	7
1.3.1 BEGREPET "KUNST"	7
1.3.2 DEN FRANSKE REVOLUSJON OG LOUVRE	8
1.3.3 PROBLEMATISKE SIDER VED KUNSTMUSEETS OPPRINNELSE	10
1.4 TEMA FOR OPPGAVEN	11
1.5 PROBLEMSTILLING	12
1.6 OPPBYGGING AV OPPGAVEN	12
1.7 TEORETISK OG METODISK TILNÆRMING	13
1.8 AVGRENSNING AV OPPGAVEN	14
KAPITTEL 2: BAKTEPPEP FOR DE NORSKE KUNSTMUSEENE	16
2.1 ESTETIKK OG TEORI	16
2.1.1 FRIEDRICH SCHILLER OG MENNESKETS DANNELSE TIL HUMANITET – ET UTGANGSPUNKT FOR NORSK KUNSTPOLITIKK	16
2.1.2 HANS GEORG GADAMER - LEKTEORI	19
2.1.3 ARTUR C. DANTO – BETRAKTEREN MÅ KJENNE KUNSTVERDEN OG SELV KONSTITUERE KUNSTVERKET	22
2.1.4 PIERRE BOURDIEU - DEN DISTINGVERTE SMAK OG DEN FOLKELIGE SMAK	23
2.2 NORSK KUNSTPOLITIKK I HISTORISK PERSPEKTIV	26
2.2.1 KUNSTPOLITIKKEN PÅ 1800-TALLET	26
2.2.2 INSTRUMENTELL KUNSTPOLITIKK	30
2.2.3 KUNSTPOLITIKKEN PÅ 1900-TALLET	31
2.3 DELTAKELSE I KULTURLIVET – SOSIALT OG KULTURELT BETINGET?	36
2.3.1 ET KUNSTPUBLIKUM I FORANDRING	36
2.3.2 KUNST OG KULTURBRUK I NORGE I DAG	39
KAPITTEL 3: KRAV TIL KUNSTMUSEENE	45
3.1 STATLIG FINANSIERING OG FØRINGER FOR KUNSTMUSEENE	45
3.1.1 STORTINGSMELDINGER	46
3.1.2 BESØKSTALL OG MÅLING AV SUKSESS	46

3.1.3 HOVEDMÅL FOR MUSEUMSSEKTOREN	47
3.1.4 KUNSTMUSEET SOM SAMFUNNSINSTITUSJON	48
3.1.5 FORMIDLING	49
3.1.6 KULTURELT MANGFOLD OG INKLUDERING	50
3.1.7 PRAKTISK TILGJENGELIGHET	54
3.2 DISKUSJONER RUNDT DE STATLIGE FØRINGENE	55
3.2.1 "ALLE SKAL MED"	55
3.2.2 MOTSETNINGER I KUNSTFELTET OG KVALITETSDISKUSJONEN	58
3.2.3 DE STATLIGE KUNSTMUSEENE SKAL VÆRE INKLUDERENDE	60
3.3 DANNELSE	62
3.3.1 DANNELSESBEGREPETS OPPRINNELSE	63
3.3.2 DEMOKRATI OG DANNELSE	64
3.3.3 DANNELSE I DAG	65
3.3.4 ALLMENNDANNELSE OG DE ESTETISKE FAGENE I SKOLEVERKET	66
3.3.5 KUNSTMUSEENES ROLLE I DANNELSESPROSJEKTET I DAG	69
3.4 LÆRING I KUNSTMUSEENE	73
3.4.1 KOMMUNIKASJON OG LÆRING SOM LINEÆR PROSESS I DET MODERNISTISKE MUSEET	74
3.4.2 KOMMUNIKASJON OG LÆRING – KULTURELT BETINGET	75
KAPITTEL 4: LOUISIANA MUSEUM OF MODERN ART	78
4.1 LOUISIANAS BAKGRUNN	79
4.1.1 OPPSTARTEN	79
4.1.2 LOUISIANAS KUNSTSAMLING	80
4.1.3 FINANSIERING OG BESØKSTALL	80
4.2 LOUISIANA SOM FORMIDLINGSINSTITUSJON	81
4.2.1 LOUISIANAS UTSTILLINGSKONSEPT - "SAUNAPRINSIPPET"	81
4.2.2 LOUISIANAS OVERORDNEDE FORMIDLINGSSYN	85
4.2.3 BRUKERE OG IKKE-BRUKERE PÅ LOUISIANA	87
4.2.4 FORMIDLINGSTILBUDET PÅ LOUISIANA	90
4.3 KONKRETE EKSEMPLER PÅ FORMIDLINGSTILBUD	92
4.3.1 "FLYGTNINGEBØRN PÅ LOUISIANA"	93
4.3.2 "TURBINEGENERATION"	94
4.3.3 ARRANGEMENTER FOR VOKSNE - "KUNSTDAGE" OG "ART PLUS"	96
KAPITTEL 5: AVSLUTNING	98
5.1 KUNSTPOLITIKKENS MÅL	98

5.2 KONSEKVENSENE AV DE STATLIGE FØRINGENE	100
5.3 PUBLIKUM	100
5.4 FORANDRINGER I KUNSTEN, SAMFUNNET OG PUBLIKUM	101
5.5 PUBLIKUMSVENNLIGE INSTITUSJONER	102
5.6 AVSLUTTENDE BEMERKNINGER	103
<u>LITTERATURLISTE</u>	<u>105</u>
<u>VEDLEGG</u>	<u>109</u>

Kapittel 1: Innledning

[...] det er [...] utbredte forestillinger, med rot i romantikken, om at kunst er noe man opplever spontant og intuitiv; når folk ikke forstår den er det fordi de er fulle av fordommer og ikke vil forstå. Jeg er ikke i tvil om at fordommer, manglende åpenhet og nysgjerrighet kan blokkere for mottakelighet. Men det betyr ikke at det bare er å stille seg åpen for kunsten, så kommer den til deg. Når folk ut fra egen erfaring snakker om spontan og umiddelbar kunstopplevelse, glemmer de lett hele den innlæringsprosessen som har gitt dem tilgang til den moderne kunsten; all den fortrolighetskunnskapen de har ervervet seg gjennom oppdragelse og/eller utdanning. For når man først har fått den virker alt så selvfølgelig.

Dag Sveen (Sveen 1995: 112)

Kunstmuseet som institusjon er, og har vært, mitt interessefelt de siste årene. Jeg har hatt et nært forhold til denne institusjonen i mange år. Som nesegrus beundrende ungdom med en våknende kunstinteresse, hvor alt som skjedde i kunstmuseer og gallerier var tiltrekkende og spennende, hadde jeg nok få kritiske tanker til hvordan institusjonen forvaltet sin rolle. Senere så jeg det fra innsiden av en av disse institusjonene. Gjennom egne opplevelser og observasjoner har jeg fått en annen virkelighet sigende innover meg, og plutselig dukket mange spørsmål opp om hvorfor ting er som de er. Nå har jeg lyst til å se nærmere på noen av disse spørsmålene for å få en større forståelse for hva kunstmuseene egentlig driver med, og burde drive med, sett fra publikums ståsted.

1.1 Valg av tema

For når og på hvilken måte kommer publikum inn i bildet? Hvordan tenker de som arbeider i kunstmuseene i forhold til de som skal se kunsten? Hva skal egentlig kunsten og kunstmuseene være for folk? Er kunst noe man kan befatte seg med uten å være utdannet til det eller ha lang erfaring med det? Selvfølgelig er det det. Men hva får publikum til å gå opp trappa til kunstmuseet, trække over terskelen og inn i en institusjon som på mange måter er forbundet med høykultur, hvor publikum har tilhørt gruppen av de ”innvidde”. Kunstteoretiker Arthur Danto sier at man, for å få utbytte av kunsten, ja for i det hele tatt å kjenne igjen et verk som et verk, må kjenne kunstinstitusjonen. Med andre ord må man ha tilegnet seg kunnskaper om kunstteori og estetikk, kunsthistorie og den verden som kunstmuseene tilhører. Uten det vil “[...] han være som et barn som i en kjepp bare ser en kjepp.” (Danto 2006: 28). Hvordan skal et ”vanlig” menneske forstå kunsten uten hjelp og uten å få en nøkkel til forståelsen? Det er et langt stykke fra Dantos tanker omkring verket og

publikum og tidligere kulturminister Anniken Huitfeldts uttalelser om at ”[...] kunsten skal være tilgjengelig for vanlige folk” (Huitfeldt, Norsk Kulturråds årskonferanse 18.10.2010). Kunstmuseene befinner seg i en situasjon hvor mye er under forandring, mye er i bevegelse. Begrepet formidling er et nøkkelord i debatten rundt kunstmuseenes rolle, i stortingsmeldinger og tildelingsbrev understrekes det gang på gang at formidling er et satsningsområde, sammen med bevaring og forskning. Men hva ligger det i formidling? Er ikke nesten alt et kunstmuseum befatter seg med formidling? Når utstillingsprogrammet legges har formidlingsprosessen startet. For i utvelgelsen ligger allerede en tanke om at ”noen” skal se dette. Samtidig kommer spørsmålene om hvorfor noen skal se det, og med hvilket utbytte? Hva slags tekst skal produseres i forhold til utstillingene? På hvilken måte skal kunsten monteres? Hvilke arrangementer skal det satses på? Hva skal det serveres på åpningen? Hvilke produkter skal selges i museumsbutikken? Alt dette skjer med den betingelsen at det er en mottaker i andre ende? Hva er ellers vitsen?

Disse spørsmålene er kanskje naive, kanskje dumme og selvsagte. Men jeg har erfart at de i aller høyeste grad er relevante. Jeg har sett at de museumsansattes holdninger til de som skal se kunsten, til de som skal bruke museene, til de som telles for å få opp besøkstallene, ikke alltid er like gjennomtenkte, og også av og til forutinntatte. Publikum er et hovedmandat for å drive et kunstmuseum. Noen kunstmuseer har en stor omtanke for sitt publikum og en holdning som tilsier at publikum er grunnlaget for all virksomhet. Jeg har lyst til å se nærmere på en slik institusjon, hva den gjør og hvordan det tenkes i forhold til publikum.

Jeg kan selvfølgelig ikke undersøke eller besvare alle spørsmålene jeg her stiller, men skal forsøke å komme frem til kjernen, eller essensen i alle disse spørsmålene. Jeg forventer heller ikke å komme frem til noen revolusjonerende nye sannheter om kunstmuseene, men ser på denne oppgaven som en mulighet for å belyse og diskutere aktuelle og interessante spørsmål i forhold til kunstmuseenes oppgaver, oppgaver som jeg til daglig jobber med.¹

1.2 Kunstmuseets stilling i samfunnet

Kunstmuseet er en institusjon det gjennom tidene har vært knyttet sterke følelser og forventninger til. Museene er sterkt koblet til vår nasjonalfølelse, og det har vært mange diskusjoner rundt kunstmuseenes rolle, organisasjonsform og oppgaver. Enkelte hevder at

¹ Jeg har mitt daglige virke som formidlingsleder ved Trondheim Kunstmuseum.

kunstmuseet i dag har mistet sin aktualitet i forhold til kunstscenen, og at presentasjonen av interessant kunst og aktuelle diskusjoner foregår på andre arenaer og møtesteder enn de store offentlige kunstinstitusjonene. Likevel vekker det ofte et voldsomt engasjement når samlinger remonteres med nye vinklinger og et annet utvalg av verker, når offentlige innkjøp foretas, når kunstmuseer skal reorganiseres, når det skal tegnes og oppføres nye museumsbygg og ellers i forhold til museenes rolle i offentligheten. Dette må bety at kunstmuseene fortsatt har en viktig rolle og et potensial til å nå ut til befolkningen. Kunstmuseets oppgaver er ikke like tydelige som de engang var og museet må i større grad enn før gjøre seg attraktive, samtidig som de skal representere både en elite og et mangfold. Kunstmuseene er i endring, noe som er nødvendig og avgjørende for å kunne være aktuelle arenaer for debatt og samfunnsforståelse. Spørsmålet er i hvilken retning utviklingen skal gå og på hvilke måter kunstmuseene kan tilpasse seg samfunnsutviklingen. Jeg vil bemerke at jeg ikke skiller mellom forskjellige typer kunstmuseum i denne oppgaven, som historisk kunstmuseum, moderne kunstmuseum og museum for samtidskunst, men ser på begrepet kunstmuseum generelt og overordnet. I enkelte tilfeller bruker jeg betegnelsen ”museum” av språklige hensyn, men henviser også da til ”kunstmuseet”. Jeg bruker også enkelte eksempler hentet fra andre typer museer enn kunstmuseer, i tilfeller da metodene som brukes er interessante for å belyse et aktuelt tema for oppgaven.

1.3 Kunstmuseets historiske opprinnelse

For å få en forståelse av hva kunstmuseet som institusjon er, og ikke minst hva det kan og bør være, er det interessant å se på opprinnelsen til kunstmuseet. For enhver utvikling og bevegelse er det viktig å vite hvor man har sitt utgangspunkt, hvilken tradisjon man bygger på og hva man er en del av, for så i neste omgang gå i en annen retning og eventuelt bryte med tradisjonen. Jeg har derfor valgt å starte oppgaven med å skissere kunstmuseets historiske opprinnelse.

1.3.1 Begrepet ”kunst”

Det 18. århundre var fylt med store omveltninger for kunsten i Europa. Begrepene ”kunst” og ”kunstner”, slik vi kjenner dem i dag, oppstod som en følge av grunnleggende forandringer i betingelsene og tenkningen rundt disse begrepene, i tilknytning til fremveksten av det borgerlige samfunn. Synet på ”kunst” før dette, var knyttet til håndverk (Bø-Rygg 1985: 11). På 1700 tallet ble kunstbegrepet delt i to, og de skjønne kunster (fine arts) ble skilt fra

håndverk og populær kunst,² og med det ble kunstner og håndverker to forskjellige ting med forskjellig status. De skjønne kunster ble nå knyttet opp mot inspirasjon og genialitet i forhold til kunstnerrollen, og skulle nytes for sin egen del. Håndverk og populære kunster derimot, krevde ikke mer av utøveren enn praktiske ferdigheter, og var kun tiltenkt praktisk nytte eller underholdning. Kunsten ble følgelig løftet opp på et høyere og edlere nivå. I samme periode etableres estetikken, kunstkritikken, og den historiske kunstvitenskapen (kunsthistorien) som egne fagområder som var med på å utvikle språket som benyttes om kunsten. Etableringen av disse fagområdene har vært med på å påvirke resepsjonen av kunst, men også produksjonen av verker (Bø-Rygg 1985: 12). Store oppdragsgivere ble etter hvert erstattet med et åpent marked for kunst og et nytt kunstpublikum, middelklassen. Dette nye kunstsyste­met førte med seg en ny type kunstverk, et verk som ikke er stedsspesifikt, som ikke har noen annen hensikt enn å eksistere for sin egen del. Kunsten ble skilt fra hverdagslivet, noe som førte til et behov for egnede rom hvor kunsten kunne oppleves i stillhet og ærbødighet.

I 1737 begynte det franske akademiet i Paris å holde årlige salonger som var tilgjengelig for alle, og med det åpnet det seg et sosialt rom der mennesker samlet seg for å oppleve og ta stilling til kunst. Etter hvert som kunstpublikumet vokste ble det et naturlig krav rundt i Europa om at kongelige og fyrstelige samlinger av kunst skulle åpnes og gjøres tilgjengelig for et allment kunstpublikum.

1.3.2 Den franske revolusjon og Louvre

Den franske revolusjon på slutten av 1700 tallet med sine ideer om demokrati og frihet, og troen på mennesket og dets evner, var utgangspunktet for opprettelsen av et av de første kunstmuseene i Europa, Louvre i Paris, i 1793.³ Som en følge av revolusjonen og avsettelsen av monarkiet ble det startet en kampanje hvor store mengder kunst som tilhørte og representerte kongehuset ble ødelagt og vandalisert. Det oppstod store diskusjoner om hvorvidt disse symbolene skulle makuleres, eller bevares av respekt for kunsten. Ideen om et kunstmuseum ble løsningen.⁴ Det kongelige slottet Louvre i Paris ble åpnet som

² Til de skjønne kunster regnet man poesi, maleri, skulptur, arkitektur, musikk og dans. Håndverk og populær kunst var blant annet broderi, skomakeri, historiefortelling og populære sanger (Shiner 2001: 5).

³ Andre kunstmuseer på 1700 tallet var British Museum, London, som ble åpnet i 1753, først som et historisk og vitenskapelig museum, senere ble billedkunsten inkludert i samlingen. I 1765 ble Uffizi i Firenze åpnet, og viste Medici familiens enorme samling. Etter hvert ble skulptur og maleri skilt fra vitenskapelige kuriosa.

⁴ Selv om Louvre ble åpnet som kunstmuseum under den franske revolusjon, var ikke ideen om et kunstmuseum i Grand Gallery i Louvre revolusjonenes egen ide. Under Ludvig XV ble det i 1750 åpnet et galleri i Palass Luxembourg som viste deler av den kongelige kunstsamling. Galleriet ble stengt i 1779 da palasset fikk et nytt

kunstmuseum, med gratis inngang og tilgjengelighet for alle. Her ble den enorme kongelige samlingen gjort tilgjengelig for folket, samt at rojale kunstverk ble fjernet fra sine offentlige bygninger og plasser og flyttet hit. Ved å fjerne de aktuelle kunstverk fra sine opprinnelige plasseringer, der de hadde en klar funksjon og var bærer av en mening utover det å være et kunstverk, og plassere dem i et museum, ville deres makt opphøre. De gikk dermed fra å være symboler som pekte utover sin egen eksistens til å bli verker som eksisterte kun som verker. Det oppstod en institusjon som i kraft av sin status og natur konstituerer verk, en institusjon som ”lager” kunst (Shiner 2001: 182). Kunsten ble fjernet fra dagliglivet og ble autonom. Etter hvert begynte mange kunstnere å betrakte museet som selve endestasjonen for kunst, og begynte å produsere kunst med det mål for øyet at det skulle henge på museum.

Ved siden av å være et sted for å konservere kunst, var kunstmuseene i sin tilblivelse et viktig ledd i oppbyggingen av nasjonalstater i hele Europa og en del av arbeidet med å skape en felles nasjonal identitet. Museene var dannelsesinstitusjoner som la vekt på å presentere kunsten i forhold til den nye vitenskapen kunsthistorie. Samtidig var det et viktig poeng å fri verkene fra de gamle representasjonsformene. Formidlingsformen og opphengingen var historisk-kronologisk, og verkene ble presentert i like rammer eller på like sokler (Bø-Rygg 1985: 22). Kunsten ble samlet og gruppert etter periode, genre og skole, noe som fortsatt ofte preger den måten historiske kunstsamlinger presenteres på i dag. Denne måten å presentere kunsten på reflekterer opplysningstidens sans for systematikk og naturvitenskapens metoder, presentert blant annet av botanikeren Carl von Linné på midten av 1700 tallet (McClellan 1994: 80). Denne metoden, også kalt taksonomi, sorterte planter og dyr etter klasse, slekt og arter. Verkene ble som sagt fjernet fra sin naturlige kontekst og sammenstilt med andre verker fra andre land og perioder. Det reflekterer også starten på kunsthistorisk tenkning, med Winkelmanns utgivelse ”History of Ancient Art”, et pionerarbeid fra 1764 (Ibid.). Med denne typen opphenging ble det klart at samlingen måtte kompletteres for å fylle hull i den kunsthistoriske fremstillingen. For Louvres del ble dette gjort ved at kunstsatter fra andre deler av verden ble konfiskert som krigsbytte under Napoleons erobringstokter og ført til Paris. Tilsvarende metoder ble også brukt for å komplettere andre store kunstinstitusjoner i Europa, som for eksempel British Museum. Denne kolonialiseringen av kunsten, og autonomiseringen, har ført til at objekter som opprinnelig inngikk i sosiale og rituelle sammenhenger ble stilt ut som ”kunst”, løsrevet fra sin kontekst. Eksempel på dette er store

bruksområde. Planene om et kunstmuseum i Louvre var da allerede i gang. På grunn av blant annet bygningsmessige utfordringer ble ikke dette realisert før under den franske revolusjon (McClellan 1994: 49).

samlinger av afrikansk kunst, som fikk stor betydning for mange kunstnere under modernismen.

1.3.3 Problematiske sider ved kunstmuseets opprinnelse

Denne importerende siden av kunstmuseets opprinnelse har problematiske elementer ved seg. Diskusjonene rundt det moralske aspektet av dette og tilbakeføring av kunst har pågått fra starten av og frem til våre dager. De første europeiske museene ble opprettet for å vise frem det som ble ansett som spektakulært og fantastisk i sin tid, og var effektive maktbastioner for å fremvise overlegenhet i forhold til andre ”barbariske” kulturer og nasjoner som disse verkene var ”reddet” fra. Denne trangten til å overraske og ta pusten fra sitt publikum, som samtidig var nokså patroniserende, ligger som et slumrende dyr innebygget i museet (Hansen 2007: 26). I våre dager ser man at kunstmuseene på mange måter er blitt steder for underholdning, og man kan tenke seg at dette er noe som ligger i museets natur med opprinnelse i museets tilblivelse. Kanskje har opplevelseskulturen vi ser i museene i dag røtter helt tilbake til dette.

Samtidig skulle kunstmuseene ha en dannende og disiplinerende effekt på mannen i gata, i hvert fall i teorien. I den første fasen av kunstmuseenes eksistens ble en rekke regler og forbud etablert for å styre publikums oppførsel i kunstmuseene, så som kleskode og regler for oppførsel (ingen spyting, banning, slagsmål, gambling, spising eller drikking) som i praksis sørget for at de lavere klasser ble ekskludert fra museene. På den måten fungerte museene som distingverende og differensierende arenaer, der borgerskapet kunne markere tilhørighet til sin gruppe, ved å skille ut de som var synlig annerledes (Bennett 1995: 28). På midten av 1800-tallet dreide denne oppfatningen seg mot en dannende rolle for de lavere klasser. Tanken var at museene skulle fungere som et sted hvor den ”røffe og rå” delen av befolkningen kunne lære å beherske seg og bli siviliserte vesen ved å kopiere og etterape de borgerliges oppførsel, noe museumsbesøk ville utsette dem for (Ibid.). Professor i samfunnsvitenskap, Tony Bennett, sier at kunstmuseer og gallerier likevel alltid har vært tilegnet en sosial elite slik at de, i stedet for å fungere som homogeniserende og inkluderende steder, har fortsatt å være differensierende institusjoner som skiller den borgerlige klasse fra de folkelige. Han sier også at kunstmuseene siden starten har vært slitt mellom disse to motstridende rollene (Ibid.). Dette er en gjenkjennbar dualisme som vi finner i kunstmuseene også i dag.

På mange måter har ikke den konstituerende makten museet fikk forandret seg nevneverdig. Fortsatt i dag har kunstmuseene, med sin tyngde i kunstverden og gjennom sine utstillingsprogram, makten til å definere hva som er kunst og ikke.⁵ Kunstmuseene kanoniserer gjennom å sette sitt kvalitetsstempel på et kunstnerskap eller verker. Samtidig er det mange hensyn som skal tas når et utstillingsprogram skal settes sammen, ikke minst kommersielle og økonomiske, og dette bidrar til å fortelle en annen historie om kunsten enn det som ellers kanskje ville vært den mest representative eller interessante.

1.4 Tema for oppgaven

Vi har sett at kunstmuseet har en lang og brokete historie og at det ligger mange forventninger, tradisjoner og en grundig innarbeidet praksis til grunn for hvordan kunstmuseene drives. Det er en institusjon som det er knyttet stor makt og mye respekt til, og gjennom det, mange sterke følelser hos befolkningen, både positive og negative. Historisk sett har kunstmuseene vært forbeholdt en kulturell og samfunnsmessig elite, noe som har fungert som et distinksjonsmiddel mot andre deler av befolkningen, altså har en gruppe mennesker med høy sosial og kulturell status brukt blant annet kunstmuseene til å forsterke sin identitet og posisjon i samfunnet, og dermed til å trække på andre eller holde dem nede. Dette ligger dypt nedfelt i folk og er fortsatt med på å farge oppfattelsen av museene i folks bevissthet som et sted som angår dem, eller det motsatte; et sted de ikke hører hjemme. Konsekvensen blir at mønsteret av hvem som bruker kunstmuseene farges sterkt av disse oppfatningene. Dette omtales nærmere senere i oppgaven. Å motarbeide dette mønsteret er noe de norske styresmakter har vært opptatt av i mange år, og dette er i aller høyeste grad også aktuelt i dag. Norsk kunst- og kulturpolitikk har i flere tiår hatt demokratisering av kunsten og inkludering av alle grupper i samfunnet i kunst- og kulturfeltet som et av sine hovedsatsingspunkter. Gjennom den politikk som føres legges det premisser for kunstlivet med grunnlag i andre samfunnsområder og utfordringer i samfunnet. Staten vil ha noe tilbake av samfunnsmessig verdi for de millionene og milliardene de subsidierer norsk kunstliv med. Hva består disse føringene av? Hva skal kunstmuseene levere til publikum?

⁵ Det er diskusjoner omkring kunstmuseenes konstituerende makt. Thierry de Duve argumenterer i sin artikkel ”Museets etikk etter Duchamp” for at kunstmuseene samler på kunst som allerede er benevnt som kunst før det kommer inn i museets samling. Deretter presenteres det for publikum for at publikum skal bekrefte, eller ikke bekrefte, at ”dette er kunst” (de Duve 1999).

1.5 Problemstilling

Hovedspørsmålet jeg stiller i denne oppgaven er: ”Hva skal kunstmuseene være for publikum?” Jeg vil undersøke hvilke føringer og forventninger som ligger for kunstmuseene og som er utgangspunkt for de valg kunstmuseene tar og hvordan de drives med tanke på publikum. Hvordan skal museene forholde seg til disse føringene? Hva skal kunstmuseene egentlig beskjeftige seg med i forhold til publikum? Et kunstmuseum har selvfølgelig mange oppgaver og plikter, men jeg vil i denne sammenheng begrense det til det som har med publikum å gjøre, altså formidlingsperspektivet. I dette ligger både de politiske føringene for norske museer, men også museologiske og sosiologiske problemstillinger.

1.6 Oppbygging av oppgaven

I kapittel 2 forsøker jeg å danne et bilde av bakgrunnen for de norske kunstmuseenes virkelighet i dag. Jeg tar for meg ulike teorier som kan brukes til å belyse hvordan kunstpolitikken i Norge er bygd opp. Disse teoriene understøtter viktige aspekter av kunstpolitikken. Deretter går jeg gjennom den norske kunstpolitikken i et historisk perspektiv og viser hvordan det instrumentelle alltid har vært nærværende i politikken for kunstfeltet, men også hvordan synet på kunstens verdi for folket har endret seg. Videre viser jeg hvordan kunstmuseenes brukere og ikke-brukere fortsatt fordeler seg langs de tradisjonelle skillelinjene i befolkningsgruppene. Dette kapittelet danner grunnlaget for å se på situasjonen for kunstmuseene i dag.

I kapittel 3 ser jeg på hva som er kunstmuseenes oppgave i 2013, i henhold til statlige føringer, dannelsesprosjektet i dag og museet som kunnskapsinstitusjon. Jeg tar utgangspunkt i de statlige føringene som ligger for kunstmuseene i dag. Her viser jeg, og diskuterer problematiske sider ved, at staten bruker blant annet kunstmuseene som virkemidler i en kunstpolitikk med velferdspolitiske målsetninger. Jeg viser også hvordan de statlige føringene legger premisser for kunstmuseene, deres drift, kunstfaglige profil og formidlingsarbeid gjennom sitt krav om demokratisering og inkludering på kunstfeltet. Videre diskuterer jeg innholdet i dannelsesbegrepet i dag i forhold til tidligere, og viser hvordan kunstmuseene fortsatt er dannelsesinstitusjoner med en viktig rolle i demokratiet. Til slutt i kapittelet belyser jeg kunstmuseenes potensial som arenaer for kunnskap og læring, og ser på ulike tilnærminger til læringsbegrepet i kunstmuseet.

I kapittel 4 tar jeg for meg et kunstmuseum som har publikum som sitt hovedfokus, nemlig Louisiana Museum of Modern Art, i Danmark. Hver gang jeg er der blir jeg imponert over hvordan publikum er ivaretatt og hvor mye tid publikum bruker i museet, og ikke minst hvor fullt av publikum det alltid er der, uansett ukedag eller tidspunkt. Jeg undersøker hva som preger deres tilnærming til publikum, deres formidlingssyn og formidlingspraksis, og forsøker å finne ut hva som er årsaken til deres suksess både i form av besøkstall og renommé. Med dette kapitlet vil jeg komme med noen eksempler som belyser mulige strategier for å løse noen av utfordringene for kunstmuseene som er kommet frem i de foregående kapitlene.

I kapittel 5 oppsummeres hovedmomentene i oppgaven og de sentrale poeng som er kommet frem underveis i teksten. Jeg kommer deretter med forslag til tilnæringsmåter for utfordringene som ligger i konflikten mellom de statlige føringene og kunstmuseenes selvråderett og faglige ansvar for kvalitet. Jeg kommer også med betraktninger om hvordan kunstmuseene bør forholde seg til publikum, med bakgrunn i diskusjonene underveis i oppgaven.

1.7 Teoretisk og metodisk tilnærming

Opgaven er basert på tekstanalyse og analyse av faglig diskurs i feltet, forstått som tekstlig drøfting mellom fagpersoner. Jeg har også tatt utgangspunkt i offentlige debatter i media og tidsskrifter omkring kunstmuseenes rolle i samfunnet. Jeg har basert meg på teori omkring kunstmuseet som institusjon og forsøkt å knytte den opp mot egne analyser av feltet og de utfordringer som er gjeldene. Kapitlet om Louisiana Museum of Modern Art utgjør en casestudie av et museum, som baserer seg på kartlegging av formidlingstradisjonen på museet, en analyse av formidlingssynet på museet og fire konkrete formidlingstilbud.

Det teoretiske grunnlaget for oppgaven er hentet fra både estetisk teori, sosiologi, museologi og pedagogikk. Friedrich Schillers verk ”Om menneskets oppdragelse i en rekke brev”, danner utgangspunktet for å forstå grunnlaget for den norske kunstpolitikken slik den var i den spede begynnelse. Schieller tenkning omkring kunstens oppdragende og dannende rolle har preget kunstpolitikken gjennom tidene og vi finner fortsatt spor av den på enkelte områder. Videre er Hans-Georg Gadamer's lektheori egnet til å belyse individets forhold til kunsten og hvordan individet kan få et utbytte av å betrakte kunst ved å bruke sine personlige referanser og erfaringer som utgangspunkt. Artur C. Dantos tenkning omkring premissene for kunstopplevelser for individet, der kunstopplevelsen setter krav til betrakteren om kjennskap

til kunstverden, begrenser publikums utbytte av et besøk i kunstmuseet. Dette, sammen med den franske sosiologen Pierre Bourdieus teorier om kunstens distingverende kraft og de sosiale og samfunnsmessige tradisjoner og fenomener som ligger til grunn for de preferanser kunstpublikum har og de valg de tar, danner rammene rundt den utbredte forståelsen av kunstmuseene som utilgjengelige institusjoner for ”den vanlige mann”. Dette er igjen et utgangspunkt for den instrumentelle kunstpolitikken i dag, med fokus på tilgjengelighet, demokratisering og inkludering.

Mikhail Bakhtin, russisk litteratur-, språk- og kulturteoretiker, var opptatt av dialogen som grunnlaget for mellommenneskelig forståelse. Hans tanker om flerstemmighet, det at flere synspunkter kommer til uttrykk, utfyller hverandre og danner utgangspunkt for videre læring, er interessant som grunnlag for dialogbasert formidling. Dette er den formidlingsformen som løftes frem i museumspedagogikken, og i stortingsmeldinger, som den mest fruktbare måten å drive formidling i museene på. Den engelske professoren i museologi, Eileen Hooper-Greenhill er en foregangsfigur innenfor museologifeltet internasjonalt, og jeg har tatt utgangspunkt i hennes teorier om læring i kunstmuseene for å belyse nettopp dette perspektivet i de norske kunstmuseene.

Studier av stortingsmeldinger for kunst- og museumsfeltet er grunnlaget for kartlegging av de krav, forventninger og føringer som staten legger for museene. Dette, og en rapport utført av Agderforskning som kartlegger brukere og ikke-brukere av de offentlig finansierte kunstinstitusjonene, sammen med innlegg av blant annet tidligere kulturminister Anniken Huitfeldt på Norsk kulturråds årskonferanse i 2010, belyser den konkrete situasjonen for de norske kunstmuseene i dag. Dette danner til sammen en slags statusrapport som utgjør grunnlaget for å diskutere kunstmuseenes utfordringer i forhold til publikum i dag.

Grunnlaget for analysen av Louisiana Museum of Modern Art baseres på en kombinasjon av litteratur om museet, to studiebesøk på museet med observasjoner og samtaler med representanter fra formidlingsstaben, intervju med formidlingsleder Elisabet Bodin og informasjon fra museets hjemmeside.

1.8 Avgrensning av oppgaven

Flere innfallsvinkler mot oppgavens tema kunne vært aktuelle og interessante. Dette gjelder for eksempel museumsarkitekturs betydning for publikums opplevelse av kunstmuseet som

tilgjengelig, og den klassiske museumsarkitekturens likheter med templer og de rituelle og seremonielle handlinger knyttet opp mot dem, som beskrevet av for eksempel Carol Duncan. Jeg har likevel ikke funnet plass til dette i denne oppgaven, da jeg ser det som sekundært i forhold til oppgavens fokus.

Å gi en helhetlig, detaljert og nøyaktig fremstilling av det enorme forskningsområdet som norsk kunstpolitikk er, er heller ikke mulig i en slik oppgave, men jeg forsøker her å gi et overblikk, og se på noen trekk ved den norske kunstpolitikken.

Krav til universell utforming og tilgjengelighet for personer med fysiske handicap i museene er selvfølgelig et viktig perspektiv i forhold til tilgjengelighet for publikum, men dette tilhører en annen diskusjon enn den som omfattes av denne oppgaven. Digital formidling er også et område som det stilles store forventninger til og som får mye fokus i stortingsmeldingene. Digital formidling kan bidra til å minske de fysiske og geografiske barrierene for tilgjengelighet til kunstmuseene og deres utstillinger og samlinger. Dette er en interessant diskusjon med mange delte oppfatninger om hvordan man bør gå frem, og hvordan det bør legges opp og prioriteres. Ikke minst er diskusjonen om hva som kan være fruktene av en slik satsning interessant. Likevel finner jeg ikke plass for å gå i dybden på dette i denne oppgaven.

Louisianas formidlingstilbud er av et så stort omfang at det ikke er plass for å beskrive og analysere det i sin helhet her. Derfor har jeg valgt å se på et lite men representativt utvalg av konkrete formidlingstilbud som belyser den helhetlige tankegangen om formidling på dette museet. Videre kunne en studie av dansk kunstpolitikk vært et interessant utgangspunkt for studiet av Louisiana, og for en sammenlikning med den norske kunstpolitikken. Oppgavens størrelse forhindrer derimot dette.

Kapittel 2: Bakteppet for de norske kunstmuseene

2.1 Estetikk og teori

Før den norske kunstpolitikken omtales vil jeg beskrive noe av den teoretiske bakgrunnen for kunstsynet fra tiden rundt den norske kunstpolitikken begynnelse, fra 1800-tallet og fremover. Det kan være fornuftig å starte med Schillers syn på kunstens åndsdannende og samlende kraft, og så gå videre til Gadammers lektheori, der kunsten forholder seg til individet og ett sett med regler, og hvor kunsten blir en egen verden. Videre beskriver jeg en mer differensierende holdning til kunsten som man finner hos Danto, der publikum må kjenne kunstverden for å forstå kunsten. Hos Bourdieu ser man hvordan kunsten kan fungere som en differensierende kraft i befolkningen fordi det i følge Bourdieu, som hos Danto, er forbeholdt de få som er innvidd i kunstens verden å ha en legitim kunstopplevelse.

2.1.1 Friedrich Schiller og menneskets dannelse til humanitet – et utgangspunkt for norsk kunstpolitikk

Friedrich Schillers tanker om skjønnhet og harmoni var av betydning for den norske kunstpolitikken på 1800-tallet, da mange av samtidens tenkere og kulturpersonligheter med innflytelse i politikken var påvirket av hans filosofi. Samtidig kan vi fortsatt i dag se spor av den samme tankegangen i kunstpolitikken, i forhold til den rolle og betydning kunsten kan ilegges. I en serie filosofiske brev utgitt med tittelen ”Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev” (skrevet i 1795), forklarer han hvordan mennesket gjennom det estetiske kan oppleve å bli et fritt menneske (Schiller 2004).

Schiller gir kunsten, eller ”det skjønne”, en svært avgjørende rolle i menneskets mulighet til å realisere seg selv som et helt, fritt og moralsk individ. Med moderniteten og troen på vitenskap og fornuft ble mennesket splittet mellom sanselighet og intellektualitet, følelse og fornuft. For at mennesket skal kunne være virkelig fritt kreves det et samfunn der vi kan fremstå som et menneske i ordets fulle betydning, og et slikt samfunn kan vi bare komme til gjennom det Schiller kaller en estetisk oppdragelse. Kunsten, eller det skjønne, gjør mennesket helt, fordi det forener menneskets to naturer. Mennesket består, ifølge Schiller, av ”stoffdrift” og ”formdrift”. Stoffdriften knytter oss til naturen, mens formdriften representerer fornuften, og hever oss over naturen og gjør oss i stand til å reflektere over våre liv (Gjesdal i

Schiller 2004: XIV). Først når mennesket greier å kombinere disse driftene kan man si at mennesket når sitt egentlige potensial, menneskehetens idé. Her er det kunsten kommer inn i bildet. Det finnes nemlig en tredje drift, ”lekedriften”, hvis område er skjønnheten, eller kunsten som man kaller det i dag.⁶ Lekedriften forener de verdier som er knyttet til de to andre driftene, som for eksempel sansemessighet og logikk. Der menneskets todelte natur forholder seg til det konkrete ved livet og naturen på den ene side, og et nivå av abstrakt refleksjon på den andre, kan man gjennom leken, slik den realiseres i kunsten, greie å formidle mellom stoffdrift og formdrift på en slik måte at det representerer hele mennesket. Kunsten er dermed ikke løsrevet fra livet, den står heller ikke i motsetning til livet, men er det stedet hvor mennesket er seg selv fullt og helt.

At menneske virkelig [...] er et menneske i ordets fulle betydning, kan det aldri få erfart så lenge det utelukkende tilfredsstiller den ene av de to driftene eller bare den ene etter den andre. For så lenge mennesket bare sanser og føler, forblir dets person eller dets absolutte eksistens skjult, og så lenge mennesket bare tenker forblir dets eksistens i tiden eller dets tilstand skjult for det. Men om det fantes tilfeller der mennesket gjorde denne dobbelte erfaring samtidig [...] ville mennesket i disse tilfellene, og simpelthen bare i disse, ha en helt fullstendig anskuelse av sin menneskelighet.

(Schiller, 2004: 68)

Mennesket trenger altså noe som kan få de to sidene av menneskets natur til å kommunisere, og dette er leken, slik den fullbyrdes gjennom kunsten: ”For [...] mennesket leker bare i ordets fulle forstand når det er et menneske, og *det er bare et helt menneske når det leker*” (Schiller, 2004: 75).

Med andre ord krever kunsten av oss at vi bruker alle sider av oss selv, og gjennom å forene det sansemessige med det fornuftige blir vi lykkeligere og gladere, og dermed bedre mennesker. Denne streben mot å bli et fritt og helt menneske, gjennom kunsten, er det Schiller kaller den estetiske oppdragelse.

Schillers betraktninger om estetikken er gjort med den franske revolusjon som bakteppe, hvor frihetsidealet har avgjørende betydning, men hvor resultatet ble den barbariske henrettelsen av kongefamilie og hoff (Gjesdal i Schiller 2008: VIII). Schillers tanker kretser rundt gapet mellom intensjonen og resultatet. Politikken egentlige mål er frihet for individet, og denne frihet i videste forstand kan kun oppnås gjennom samspillet beskrevet overfor, som kunsten hjelper oss til. Fullbyrdelsen av menneskets natur, vårt potensial, er politikken egentlige mål

⁶ Dette peker fremover mot Gadamer's benevnelse av kunst som lek, som omtales senere i oppgaven.

og dens betingelse. Målet med politikken er ikke verdslig eller materielt, men kulturelt eller åndelig. Samfunnet skal strebe etter det ideelle, og det bør også enkeltmennesket. Kunsten har kun verdi dersom den bidrar til menneskets åndelige dannelse, og det er dette som ligger i begrepet kultur. Kulturbegrepet var altså et annet enn i dag. Kultur var resultatet av en indre åndsdannelse, som kunsten kunne bidra til, mens kultur i dag er noe ytre, utenfor oss selv, som vi kan peke på.

Selv om begrepet kultur i dag er et annet, og Schillers tanker om det ideelle menneske og det fullkomne samfunn kan synes utopisk, er det likhetstrekk med dagens syn på kunst og den kulturpolitikk som preger vår tid. Det er fortsatt i dag sterk motstand mot kommersielle interesser i kunsten, selv om vi ser en dreining mot opplevelsesøkonomi ved noen av de store institusjonene. Aksepten av, og forventningen om, materiell fattigdom for kunstnere har også sitt utspring i dette kunstsynet.

Schiller mente som sagt at det var gjennom skjønnheten og kunsten at mennesket kunne realisere seg selv, og gjennom det bidra til et bedre samfunn. Kan man ikke forvente det av staten og politikken alene? Schiller sier: ”Og staten, slik fornuften forestiller den seg i ideen, kan ikke skape en bedre menneskehet, fordi den selv forutsetter en slik menneskehet” (Schiller 2004: 35). Staten må altså støtte seg på kunsten for å kunne realisere en stat med frie individer.

Selv om Schillers syn på kunstens oppdragende effekt representerer et samfunn som både i tid og struktur er relativt fjernt fra vårt, er det noe kunstmuseene som samfunnsinstitusjoner kan ta med seg fra hans tekster. Schiller er opptatt av hvordan kunsten og kunstnerne kan oppdra menneskene ved å heve seg opp fra resten av samfunnet og ikke bli fordervet av alle forfengeligheits fristelser. Kunsten, og i vårt tilfelle kunstmuseet, skal ikke søke å bli populær ved å gi publikum det de vil ha: ”Gi dine samtidige det de trenger, ikke det de roser. [...] Tenk deg dem slik de burde være om du ønsker å påvirke dem, men tenk deg dem slik de nå engang er om du fristes til å handle for dem” (Schiller 2004: 46). Kunsten kan forandre mennesket hvis den henvender seg til, og appellerer til det beste i det. I dag vil man si at dette er en patroniserende holdning til publikum, som ifølge Schiller ikke vet sitt eget beste, og dette vil selvfølgelig ikke kunne forsvares i dag. For hvem vet bedre enn publikum hva slags kunst de ønsker og har behov for å se? Overført til kunstmuseenes rolle i dag kan man likevel si at det er noe å strebe etter å hele tiden utfordre publikum, og gi dem noe mer enn

underholdning. Som kunstmuseum kan man velge å være modig og møte publikum på alvor ved å tilby et utstillingsprogram og en formidlingsaktivitet som gir publikum utfordringer på flere nivåer.

Alvoret i dine prinsipper vil få dem til å flykte fra deg, men i en lekende form kan de tåle dette alvor. Deres smak er renere enn deres hjerter og nettopp her må du gripe den sky flyktingen. Deres leveregler vil du forgjeves bestorme, deres handlinger vil du forgjeves dømme, men på deres lediggang kan du forsøke deg med din formende hånd.

(Schiller 2004: 47)

Igjen er dette en holdning til publikum som vil virke nedlatende og belærende på oss i dag, men kanskje kan man se det som at også såkalt vanskelig kunst kan være relevant og interessant for et publikum som ikke er spesialisert, så lenge det får en formidlingsform som kan hjelpe til med avkoding og lesing. Samtidig kan man i lys av dagens kunstfelt se det slik at det ikke har noe for seg å forsøke å oppdra publikum ved å innta en elitistisk posisjon og utelate deler av publikum ved å kritisere livsførsel, verdier og valg. Tvert imot kan kunstmuseene, ved å gi publikum mulighet til å utsette seg for kunst av høy kvalitet, være med å bidra til en bedre forståelse av oss selv som en del av det samfunn vi lever i. Hvilken form kunsten skal ha sier Schiller ikke noe om, annet enn at dette må være opp til hver enkelt periode. Kanskje er det ikke så dumt å finne nye veier og inngangsporter til publikums kunstinteresse?

Schillers tanker om at mennesket trenger kunsten for å få de to sidene av vår natur (det sansemessige og følelsmessige på den ene siden, og det fornuftige og reflekterende på den andre) til å kommunisere, virker ikke så fremmed om vi forsøker å overføre det til mennesket av i dag. Med et stort fokus på det kommersielle, det økonomiske og forbruksorienterte som preger vår tid, samtidig med en forventning om selvrealisering og suksess på det individuelle plan, er det mye som tyder på at mennesket trenger noe ”mer”. Noe som kan få oss til å aktivisere andre deler av oss selv, og gjennom det oppfylle mer av det potensial vi har som mennesker. For mange er dette ”noe” kunsten, og med tilrettelagt formidling har det potensial til å være det for mange flere.

2.1.2 Hans Georg Gadamer - lektheori

Fra Schillers lekdrift er det naturlig å gå videre til Hans Georg Gadamers (1900-2002) estetiske teorier for hva som skal til for at betrakteren skal få en verdifull kunstopplevelse. Hans teorier er forankret i fenomenologiens tradisjon, og Gadamer er opptatt av kunstens

rolle i menneskets persepsjon av verden rundt seg. Felles for Schiller og Gadamer er at begge antyder at den estetiske oppfattelsen ikke er knyttet til individet alene, men er en del av en større helhet der forholdet mellom individet og samfunnet rundt er avgjørende. Gadamer sammenlikner kunst og lek i essayet "The relevance of the beautiful" (Gadamer 1986). Han sier at lek er en så grunnleggende del av menneskets natur at det er utenkelig å se for seg kunst uten lek. Betrakteren blir en del av spillet/leken og det er en nødvendighet for at leken skal fullbyrdes. Det karakteristiske ved leken er at den inkluderer vår fornuft, gjennom vår selvbeherskelse og det at vi pålegger våre handlinger i leken regler og orden. Leken er en aktivitet uten mål *utenfor* leken i seg selv, og det er fornuften som skaper reglene innenfor spillet. På den måten blir kunsten, som spillet, en egen sfære løsrevet fra resten av samfunnet. Selv om sluttresultatet av en lek ikke nødvendigvis har noen hensikt, har aktiviteten i seg selv en betydning. I leken involverer vi oss med ambisjoner og forpliktelse. Spillet er til syvende og sist en realisering av de regler som er satt for spillet. Men spillet er ikke noe som bare inkluderer deltakerne i spillet; tilskueren vil automatisk være med så lenge han/hun har kjennskap til spillets regler. Gadamer hevder at det ikke er noen reell avstand mellom betrakteren og spillet, at betrakteren ikke kan la være å engasjere seg i en lek som utspiller seg foran øynene sine (Gadamer 1986: 22-28), se bare på fotball eller andre publikumsidretter. Han sier at det ikke finnes passive betraktere verken i spill eller som kunstbetrakter. Overfører vi dette til kunstverdenen kan man ifølge Gadamer se på deltagerne i spillet som kunstneren mens betrakteren er den som må være med å anerkjenne spillets regler og aktivisere dem for at spillet og målet med spillet skal tre frem. Resultat av spillet blir følgelig kunstverket. Betrakteren er aktiv uten nødvendigvis å være fysisk deltakende eller synlig i rommet eller på scenen, men gjennom sin bevissthet og ved å bruke sine egne referanser og erfaringer. Men gjennom å hengi seg til spillet tar spillet og reglene over for bevisstheten.

"Is it not the case that in final analysis, human play is also determined by nature, and that artistic creation itself is an expression of a play-drive?" (Gadamer 1986: 123-24). Gadamer stiller her spørsmål om ikke mennesket fra naturens side er bestemt for lek. Med slike forutsetninger blir kunstneriske ytringer dermed et uttrykk for vår trang til å leke.

Når man setter seg inn i leken og dets regler, vil man se at leken (les: kunsten) er "ment å være noe", selv om dette noe ikke er konseptuelt, nyttig eller meningsfylt, men kun en ren iscenesettelse av regler og bevegelse. Gadamer mener at dette er avgjørende for diskusjonen i forhold til moderne kunst: "What ultimately concerns us here is the question of the work. One

of the basic impulses of modern art has been the desire to break down the distance separating the audience, the "consumer", and the public from the work of art" (Gadamer 1986: 24). Målet med moderne kunst må forstås, ifølge Gadamer, som å bryte ned avstanden mellom publikum og verket. Verket fremsetter en utfordring som forventes å bli møtt, og bare den som aksepterer utfordringen kan svare på den, aktivt ut fra seg selv. Dermed tilhører betrakteren spillet. Det betrakteren gjør gjennom å forstå spillereglene og sette seg inn i spillet, er å fortolke verket.

Gadamer sier at betrakterens oppgave i møte med et kunstverk er å gjøre det forståelig for seg selv og andre (Gadamer 2001: 141). Å fortolke verket betyr dermed å finne mening i det, å forstå hva det sier til oss. Dette er en klassisk fremgangsmåte brukt i formidlingsarbeid. Kunsten taler til den enkelte direkte, sier Gadamer, og dermed må hver enkelt finne den meningen for seg selv, eller hjelpe andre gjennom samtale til å finne mening i verket. Når man fortolker et verk tar man utgangspunkt i sine egne erfaringer, kunnskaper, følelser og tanker. Dermed blir kunstopplevelsen individuell og spesiell for hver enkelt betrakter. I og med at verkene snakker til den enkelte direkte, og at man må ta utgangspunkt i seg selv i møtet med kunsten, vil et verk som er i stand til å kommunisere konfrontere betrakteren med seg selv. Når vi som betraktere konfronteres med oss selv åpner det en mulighet for å kunne plassere seg selv i samfunnet og verden. Betrakteren blir i stand til å forstå seg selv bedre ved å forstå omverdenen. Både spilleren og betrakteren kan potensielt bli forandret som en følge av leken.

Dette er et mer "humant" og antielitistisk kunstsyn enn det som kommer i det følgende, med Danto og Bourdieu, der betrakteren ikke har mulighet til å få en legitim opplevelse av kunst med mindre de har kunnskaper om, og erfaring med kunstverden. Hvis man legger Gadamers estetiske teorier til grunn for publikums opplevelser av kunsten, skulle det ikke være noe i veien for at alle mennesker, uansett klasses tilhørighet, utdanning, kunnskaper om og erfaringer med kunst, kan ha en legitim og verdifull kunstopplevelse. Betrakteren skal gjøre verket forståelig for seg selv, gjennom å bruke sine erfaringer, følelser og sin fornuft, også gjerne i samtale med andre. I likhet med Schiller, har Gadamer et syn på kunsten som noe som kan gjøre oss til bedre mennesker, fordi vi blir "hele" og forstår oss selv og vår tilknytning til verden gjennom møtet med kunst. Gjennom å involvere oss i kunst, og gi oss hen til leken og dets spilleregler, gjennomgår vi altså en dannelsesprosess.

2.1.3 Artur C. Danto – betrakteren må kjenne kunstverden og selv konstituere kunstverket

Hos Artur C. Danto (født 1924) er det ikke betrakterens egne personlige erfaringer og tanker som kan bidra til at betrakteren får en fullverdig kunstopplevelse, men en kjennskap til kunstteorier og kunsthistorie, samt kunnskaper om hvordan man ter seg i møtet med kunst. Disse forutsetningene ligger utenfor betrakteren selv og er likt for alle ”utdannede” betrakere. Verket forandres ikke av betrakteren, men er autonomt og konstant. Danto mener at et kunstverk er avhengig av kunstinstitusjonen for å kunne forstås som kunst. Uten teorier kan man ikke betrakte noe som kunst. ”Å se noe som kunst krever noe utover det øyet kan skjelve – et kunstteoretisk tankesett og kunsthistoriske kunnskaper; en kunstverden” (Danto 2006: 30). Ut fra dette forstås at betrakteren må kjenne kunstinstitusjonen, ha kunnskaper om kunst og teori, for å kunne ha en kunstopplevelse. Uten disse kunnskapene vil betrakteren ikke ha noe kunstnerisk utbytte av det sette og opplevde. Videre betyr det at et verk må presenteres som nettopp et kunstverk. Betrakteren må vite at det han/hun ser er kunst, uten denne viten kan man ikke forstå. Publikum må hjelpes over fra den verden der det man ser oppleves konkret, til kunstverden der objektene har mening. Dantos syn på betrakteren og de forutsetninger som trengs for å forstå, kan oppfattes som elitistiske. Det er ikke for hvem som helst å befatte seg med kunst, man må svære i besittelse av ”kulturell kapital”⁷, i likhet med Bourdieus teorier som omtales i påfølgende underkapittel. For å forstå kunst må betrakteren opp på et høyere nivå, gjennom å tilegne seg teoretisk kunnskap, som ikke alltid er lett tilgjengelig. ”Mannen i gata” må hjelpes og forklares for ikke å ”dumme seg ut” i møtet med kunst: ”Hadde det ikke vært for museumsvakten som gjorde mannen i gata oppmerksom på at man ikke skal sove i kunstverket, ville han kanskje aldri registrert at dette faktisk var et kunstverk og ikke en ordinær seng” (Ibid.: 19).⁸ Betrakteren må selv konstituere et verk som kunst ved hjelp av teori, og det kan ingen andre gjøre for han/henne:

Vi kan ikke hjelpe ham før han lærer seg å mestre den *kunstneriske identifikasjonens* er, og gjennom denne forståelsen selv *konstituere* dette som et kunstverk. Om han ikke behersker dette vil han aldri se kunst: Han vil være som et barn som i en kjepp bare ser en kjepp.

(Danto 2006: 28)

I likhet med Gadamer er det et sett med regler man må ta utgangspunkt i og kjenne til, men reglene i seg selv er svært forskjellige. Der man hos Gadamer tar utgangspunkt i seg selv og sine erfaringer, ligger nøkkelen til forståelse hos Danto utenfor betrakteren selv. Dette stiller

⁷ Begrepet ”kulturell kapital” forklares i underkapittel 2.1.4 der Bourdieus teorier gjennomgås.

⁸ Danto tar her utgangspunkt i et eksempel med Robert Rauschenbergs verk ”Seng”, 1955.

store krav til betrakteren, og samtidig passiviserer det betrakteren i møte med kunst, på den måten at betrakteren ikke trenger å aktivere flere sider av seg selv i møtet med kunsten, kun den intellektuelle og akademiske siden, der følelser, erfaringer og lek ikke har noen plass.

2.1.4 Pierre Bourdieu - den distingverte smak og den folkelige smak

Det er en nær sammenheng mellom Bourdieus teorier om smak og klassesamfunn, og Dantos teori om at betrakteren selv må *konstituere* verket (Danto 2006: 28). Den franske kunstsosiologen Pierre Bourdieu (1930-2002) var opptatt av de sosiale forutsetningene knyttet til smaksforskjeller. I sin bok ”Distinksjonen”, publisert første gang i 1979, tar han utgangspunkt i Kants ”Kritikk av dømmekraften” (1781), og viser hvordan Kants estetikk har ført til at god smak blir oppfattet synonymt med den rene smak. Den rene smak er hos Kant de smaksdommer som blir avlagt med utgangspunkt i det han kaller et desinteressert behag, altså det som knyttes til intellektet og forstanden. Det motsatte av den rene smak er verden slik vi opplever den gjennom sansene. Dette hierarkiet mellom det sanselige og det intellektuelle kan, ifølge Bourdieu, tilbakeføres til de ulike preferansene vi finner i de forskjellige samfunnslag, der borgerskapets smak er en verdsettelse av form mens de lavere klasser verdsetter det sanselige (Bale 2009: 77). Schiller, som ble gjennomgått tidligere i dette kapitlet, har en annen oppfatning av estetikken. Det ultimate, er i følge hans teorier, at disse to måtene å betrakte kunsten og verden på møtes. For han er det estetiske, eller kunsten, en kombinasjon av disse to, hvor de kommuniserer med hverandre. I motsetning til Kant som sier smaken er interesseløs og allmenn, sier Bourdieu at smaken er et sett av forbindelser mellom sosiale posisjoner og disposisjoner, det vil si at alt etter hvilken samfunnsklasse man tilhører har man et forbruksmønster som kan tilbakeføres til klassespesifikke grunnholdninger eller ”habitus” (Østerberg i Sveen 1995: 153). Bourdieu bruker begrepet habitus tilnærmet synonymt med livsstil, i det han sier: ”Habitus er et forenende og genererende prinsipp som lar indre og relasjonelle kjennetegn ved en posisjon komme til uttrykk i form av en enhetlig livsstil, det vil si som et enhetlig sett av valg av personer, goder og virksomheter.” (Bourdieu 1995: 36). De forskjellige habitusene er videre knyttet til ulike samfunnslag, og de valgene vi tar utifra vår habitus er det vi kan kalle smak. Med andre ord vil det som anses som fornemt av en, bli sett som prangende og pretensiøst av en annen, og vulgært av en tredje, avhengig av hvilken klasse man tilhører (Ibid.: 37). Om du for eksempel foretrekker poesi fremfor prosa, symfoniorkester fremfor countrymusikk eller teater fremfor kino, vil være et uttrykk for hvilken klasse du tilhører. Din habitus vil ha betydning for de valg du tar på alle områder i livet, hvilken idrett du praktiserer, hvilken mat du spiser, om du foretrekker ”caffè latte” eller

”cortado” på kaffebaren eller hvilke gjenstander du omgir deg med, men jeg vil i denne avhandling fokusere på hva det innebærer for publikums opplevelser av kunst og preferanser i valg av kunstuttrykk. Bourdieu deler samfunnet i tre klasser: borgerskapet, småborgerskapet og de folkelige klasser. Borgerskapet er den ”herskende” klasse, og innenfor borgerskapet er det ifølge Bourdieu to ”fraksjoner”, nemlig de som har høy økonomisk kapital og de som har høy kulturell kapital (Østerberg i Sveen 1995: 153) (begrepene kulturell og økonomisk kapital blir beskrevet nærmere i neste avsnitt). Hovedforskjellen mellom habitus er størst mellom de herskende borgerlige klassene og de folkelige klassene. Borgerskapets smak kalles den distingverte smak, da den herskende habitus og smak distingverer seg, eller tar avstand fra⁹, smaken til de folkelige klasser og småborgerskapet. Forholdet mellom den borgerlige smak og den folkelige smak blir et motsetningsforhold som fremstår som forskjellen mellom det distingverte og det vulgære (Ibid.: 154). Dermed blir den distingverte eller ”rette” smak med på å skape skiller mellom folk og opprettholde forskjeller i samfunnet. En konsekvens av dette vil bli at det å fremvise god smak også vil bli en måte å undertrykke andre mennesker på. Eller som Bourdieu sier det: ”[...] kunst og forbruk av kunst er forutbestemt til å ha som sosial funksjon å legitimere sosiale forskjeller – om en vil det eller ikke, om en vet det eller ikke.” (Bourdieu 1995: 54). Smaken er en god indikator for hvilken klasse man tilhører, da den ifølge Bourdieu alltid er sosialt ervervet, selv om den kan være ubevisst (Bale 2009: 77) Den får dermed stor samfunnsmessig betydning siden den blir en indikator for livsstil der inntekt, utdanning og sosial bakgrunn er faktorer som avgjør hvilken smak du har.

Bourdieu skiller videre mellom to typer kapital og kaller dem for to ”differensieringsprinsipper” som konstruerer det sosiale rommet. Han plasserer aktører eller grupper ut fra posisjoner de har, basert på disse prinsippene. Disse er ”økonomisk kapital” og ”kulturell kapital”, der den kulturelle kapital er minst like avgjørende som den økonomiske for å ha tilhørighet i det øverste samfunnslag (Bourdieu 1995: 34). Kulturell kapital er ikke noe man er født med, men erverves gjennom erfaring over tid. Det betyr at hvilken bakgrunn man har, hvilket hjem man kommer fra eller hvilken utdanning man har, er avgjørende for hvor mye kulturell kapital man er i besittelse av. Den smaken man utvikler som følge av høy kulturell kapital er det Bourdieu kaller den ”legitime” kunstsmaak (Bale 2009: 78), og denne innebærer at man evner å sette pris på form fremfor funksjon. Bourdieu sier:

⁹ Berepet ”distingvert” henviser både til det å skille, men også til det å være distingvert forstått som aristokratisk, fornem og fin.

”Blikket” er et produkt av historien og reproduseres gjennom oppdragelsen. Dette gjelder for den oppfatningen av kunst som i dag er akseptert som den legitime: en estetisk innstilling som innebærer evne til å betrakte verker i seg selv og for seg selv, med hensyn til formen og ikke til funksjonen.

(Bourdieu 1995: 47)

Det å forstå den autonome kunsten, den kunsten som eksisterer i kraft av seg selv og for seg selv, er altså forbeholdt en elite i samfunnet som har fått erfaring med dette gjennom sin oppdragelse. Det vil si at man som barn for eksempel har vært med på kunstutstilling, teater eller klassiske konserter med sine foreldre. Bourdieu sier at den folkelige estetikk representerer det motsatte av den kantianske estetikk. Den vulgære smak, forbeholdt de med lav kulturell kapital, vil i motsetning til form finne glede og mening i den kunsten som referer til den ”virkelighet” som gjengis, altså det gjenkjennbare, det som appellerer til sansene og følelsene. Kant skjelner mellom behag og begjær og sier at det kreves distanse og desinteresse for å kunne anerkjenne et verk som det det er, og den folkelige estetikk står som en motpol til dette, da representanter for det folkelige lag forventer at ethvert bilde skal eksplisitt fylle en funksjon (Bourdieu 1995: 50), altså gjengi virkeligheten, eller forestille og bety noe spesifikt. Mennesker med høy kulturell kapital vil følgelig sette pris på kunst som eksperimenterer med form og som er vanskelig tilgjengelig for folk flest, mens mennesker med lav kulturell kapital vil sette pris på kunst som har en betydning i hverdagen, som et maleri som passer over sofaen, for å sette det på spissen.

Når man ser på forskjellen mellom det Bourdieu beskriver som distingvert smak og folkelig smak er det viktig å huske at ulike gruppers smak er basert på ulike kriterier, og ens preferanser i henhold til disse teorier er en konsekvens av den habitus man tilhører og mengden kulturell kapital som besittes, og således ikke en mangel på kunnskap eller kompetanse, men rett og slett et annet sett av bedømmelseskriterier. Disse er så innarbeidede at de er blitt til natur og sitter i kroppen. Smak er dermed omformet til motoriske skjemaer og kroppslige reflekser (Bale 2009: 81).

Dette bekrefter Bourdieus teorier om at den gode smaken, og de som er i ”besittelse” av denne, bidrar til opprettholdelsen av et hierarki blant kunstmuseets publikum og skaper avstand mellom institusjonene og det publikum kunstmuseene er pliktige til å forsøke å nå. Med Bourdieus tankegang, i kombinasjon med Dantos, vil det si at de som tilhører den borgerlige klasse, med høy kulturell kapital, vil ha kjennskap til kunstverden gjennom sin

bakgrunn, oppvekst og habitus. Det folkelige lag, som har lav kulturell kapital og dermed ikke kjennskap til kunstverden, vil følgelig heller ikke ha noe utbytte av kunsten.

Kunstmuseene har dermed en stor utfordring når de skal nå ut til et bredt publikum med representanter fra alle Bourdieus klasser. Kunstmuseet blir ifølge Bourdieu ”den estetiske legning dannet som institusjon” (Østerberg i Sveen 1995: 155). Det at kunstverk fra forskjellige epoker og retninger og med forskjellig emne stilles ut sammen krever en estetisk kompetanse. Man må kjenne til kunstverden, sagt med Dantos ord, eller ha høy kulturell kapital, sagt med Bourdieus. Man må fokusere på form fremfor funksjon og teknikk snarere enn tema, noe som utelukker store deler av befolkningen ifølge de foregående teoretikere. Mangelen på denne type kunnskap eller (tillærte) egenskaper forsterker de folkelige klassers fremmedfølelse for kunstgallerier og kunstmuseer, hvor malerier og andre kunstverk ofte er kunstinterne og selvrefererende, eller som henviser til historiske, litterære eller mytiske referanser som ikke er jevnt fordelt i befolkningen (Østerberg i Sveen 1995: 156). Altså er det publikums habitus, kulturelle kompetanse og kjennskap til kunstverden som avgjør utbyttet av et besøk på kunstmuseet. Selv om museene er åpne for alle, er det kun de få som har reel mulighet for å dra nytte av det som stilles ut, ifølge Bourdieus teorier.

2.2 Norsk kunstpolitikk i historisk perspektiv

I det følgende blikk på norsk kunstpolitikk i historisk perspektiv støtter jeg meg i hovedsak til Dag Solhjells serie i fire bind, ”Norsk kulturpolitikk 1814-2014” (2004-2006). Fremveksten av den norske kunstpolitikken og det norske kunstfeltet er nært knyttet til hverandre, og mange faktorer og områder spiller inn. Jeg har valgt å se nærmere på den første perioden av norsk kunstpolitikk mer inngående, 1800-tallet, da det er her mye av grunnlaget for den norske kunstinstitusjonen legges. Deretter ser jeg på de forandringer som skjedde på 1970-tallet og som fortsatte inn i vår tid.

2.2.1 Kunstpolitikken på 1800-tallet

Gjennom den kunstpolitikk som har vært ført siden 1814 har kunstfeltet blitt drevet frem som en egen selvstendig institusjon i samfunnet. I sin utgreiing sier Solhjell at den norske stat siden 1814 har vært aktivt intervensjonerende i kunstfeltet gjennom kunstpolitikken.

Selv om det også før 1814 var krefter som ønsket å bedre vilkårene for kunst i Norge, hadde det til da bare vært innenfor det sivile borgerlige samfunnslag at det fantes enkelte tiltak for det, som for eksempel privat tegneundervisning. Med løsrivelsen fra Danmark fikk Norge imidlertid et politisk styresett og en statlig forvaltning som gjorde det mulig å etablere statlige institusjoner for fremme av kunst. Fordi staten var ung og Norge ikke hadde hatt et eget kongehus eller dominerende adel, var det ingen aristokratisk kunstpolitikk å kjempe mot. Det er naturlig å tro at dette fra første stund har vært med på å legge forholdene til rette for en kunstpolitikk som har vært rettet mot folket og utbredelse av en estetisk kompetanse og åndsdannelse hos det brede publikum. Samtidig var dette også grunnen til at Norge ikke hadde noen egen kunstsamling, ingen kunstnere med særlig høy anerkjennelse, eller et kunstliv som kunne sammenliknes med våre naboland, noe som gav en stor utfordring til den nyetablerte staten og dens politikk på kunstfeltet.

Etableringen av Norge som selvstendig nasjon i 1814 var på mange måter sammenfallende i tid med etableringen av det moderne kunstsyn og fremveksten av institusjonen ”kunst”. Skillet mellom kunst og håndverk og etableringen av en estetisk betraktningssmåte, der kunsten betraktes som noe skjønt uten hensyn til dens nytteverdi eller med tanke på sanselig nytelse, skjedde på slutten av 1700-tallet. Denne moderne estetiske praksis får gjennomslag i europeiske land på slutten av 1700-tallet og begynnelsen av 1800-tallet. Tenkere som Kant, Schiller og Hegel fikk stor betydning for den norske kunstpolitikken gjennom sin påvirkning av norske intellektuelle og deres kunstsyn (Solhjell 2004, bd. 1: 50). Niels Treschow, filosof og statsråd i Kirke- og Undervisningsdepartementet fra 1814 til 1825, var med på å legge grunnlaget for den norske kunstpolitikken. Hans kunstpolitiske utgangspunkt var at ”Statens endemaal er Cultur” (Solhjell 2004, bd. 1: 159), og hans kultursyn var på mange måter sammenfallende med kunstsynet i Schillers estetiske oppdragelse. Politikkens mål var altså kultur eller åndelig dannelse for individet, som kulturbegrepet refererte til den gang. Dette kunne ikke politikken selv oppnå, men i tråd med Schiller, trengte man kunsten for å oppnå dette. Dermed måtte politikken tilrettelegge for kunsten.

Det første initiativ til institusjonsdanning ble tatt få år etter løsrivelsen fra Danmark, da ”Den Kongelige Tegne- og Kunstsolen i Christiania” ble åpnet i 1818, med fast plass på statsbudsjettet fra 1821. Skolen var organisert som et akademi etter europeisk mønster. Skolen var også et *kunstselskap*, med intensjon om å utbrede den gode smak, noe den etter hvert fikk hjelp til av de private, borgerlige kunstforeningene. En annen oppgave var å være

statens *kunstråd*, som gav staten råd og anbefalinger om estetiske spørsmål. Etter hvert etablerte Tegneskolen en *kunstsamling*, som ble brukt som utgangspunkt for undervisningen. Opprettelsen av tegneskolen viste at "[...] Norge fikk en kunstpolitikk fra det øyeblikket landet fikk en politikk" (Solhjell 2004, bd 1: 235).

Nasjonalgalleriet ble opprettet ved stortingsvedtak 1836, i en tid med sterk fokus på å bygge en felles norsk identitet og en særegen norsk kultur. Bak opprettelsen lå et ønske om å vise den unge nasjonens egen kunst sett i sammenheng med den eldre europeiske tradisjonen. Museet åpnet i 1842 for publikum, i startfasen kun i noen få rom på Slottet. Forskjellen fra de fleste andre Europeiske land var at det ikke fantes noen kongelig eller fyrstelig kunstsamling å bygge på, ei heller en rik kirke med store kunstsatter eller et borgerskap som kunne bidra med store kunstgaver (Hansen 2007: 27). Initiativet til opprettelsen var preget av optimisme og en sterk tro på kunstens betydning og oppdragende effekt, i opplysningstidens ånd, med dannelsesidealet som forbilde. Her ser vi igjen påvirkningen av Schillers tanker om kunstens og kunstmuseets rolle for individet og samfunnet. I tillegg lå det et sterkt ønske om å bli oppfattet som en europeisk kulturnasjon bak opprettelsen (Ibid.). Fra ca. 1850 la Nasjonalgalleriets styre, som inntil 1869 var identisk med Tegneskolens direksjon, hovedvekten på innkjøp av samtidens norske kunst, en linje som senere er blitt fulgt. Museet var lenge en kunstsamling uten faste utstillingslokaler. Først i 1880-årene flyttet museet, som den gang het Statens kunstmuseum, inn i det som i dag er midtpartiet i Nasjonalgalleriets bygg.

Når staten organiserer eller støtter utøvelse av mange akademifunksjoner kan man si at man har en systematisk kunstpolitikk. Navn som Statens Kunstutstilling (Høstutstillingen), Nasjonalgalleriet og senere Nasjonalmuseet, Statens Kunstakademi og liknende, vitner om at det legges vekt på et statlig nærvær i kunstfeltet, både i dag og da den norske kunstpolitikken ble etablert.

Gjennom opprettelsen av et akademi, fikk den norske stat etablert en autoritet på det estetiske området som stod i statens tjeneste, og ble en institusjon å utøve politikken gjennom (Solhjell 2004, bd. 1: 236). Slik sett kan man si at kunstpolitikken allerede da var instrumentell, da den trengte kunsten og akademiet for å utøve en politikk som *både* kom kunsten tilgode, ved at den opprettet et sted hvor kunsten kunne etablere sin autoritet, men som *samtidig* var et grunnlag for en politikk som gagnet den norske stat og samfunnet for øvrig på flere områder.

Ifølge Solhjell kunne det heller ikke vært annerledes, da ideen om en autonom kunstinstitusjon, en institusjon som utvikler seg etter helt egne regler, ennå ikke var født (Ibid.). Avstanden mellom politikken og kunsten var derfor i begynnelsen kort, politikken hadde stor betydning og kunstinstitusjonens autonomi ble mindre. Et interessant spørsmål er om avstanden i dag egentlig er lengere, da staten gjennom sine tildelinger, og politiske føringer legger sterke premisser for kunstfeltet, noe som var gjenstand for diskusjon høsten 2012. Diskusjonene gikk på hvor fristilt Kulturrådet er fra Kulturdepartementet og politiske føringer. Spørsmålet som ble stilt var hvorvidt Kulturrådet er uavhengig av departementet i tildelingene og om de dermed kun skal ta hensyn til kunstnerisk kvalitet, eller om de skal bidra til å oppnå de politiske målsetningene om å nå et større publikum (Meisingset, Dagbladet 13.09.2012).¹⁰

En mer uavhengig del av det norske kunstlivet var Kunstforeningene. Kunstforeningenes etablering hadde stor betydning for utvidelsen av det norske kunstfeltet. De var selvfinansierende og drevet av og for borgerskapet, men sørget for en geografisk utvidelse av kunstfeltet, slik at det på 1880-tallet omfattet alle landsdeler (Solhjell 2004, bd. 2: 71). Kunstforeningene utgjorde i 1880 et landsomfattende apparat for utstilling og omsetning av billedkunst. Solhjell sier sågar at kunstforeningene skapte det norske kunstpublikum og bidro til at mennesker i alle deler av landet ble fortrolig med kunstneriske uttrykksmåter og verdier (Ibid.). Vel og merke gjaldt denne nye estetiske praksisen borgerskapet, og allerede her ser vi tydelig tegn til de mønster som ifølge Bourdieu kjennetegner folkets kulturbruk også i dag, nemlig at den delen av befolkningen som tilhører borgerskapet har sosialt nedarvet kompetanse og erfaring, som utgjør høy kulturell kapital, og som gjør dem i stand til å ha en legitim kunstopplevelse (som beskrevet i kapittel 2.1.4 "Pierre Bourdieu - den distingverte smak og den folkelige smak"). Kunstforeningene hadde en estetisk tilnæringsmåte til kunsten og så også på sin virksomhet som en del av folkeopplysningen. Den åndelige siden av kunsten ble på sett og vis ivaretatt av kunstforeningene. Selv om de stod utenfor kunstpolitikken, ble de regnet med av det politiske feltet. Det at de gjorde sitt for å ivareta utbredelsen av den gode smaken, kan være noe av grunnen til at kunstpolitikken på 1800-tallet fremstår som instrumentell, rasjonell og pragmatisk. Det håndverksmessige nyttige, og det som bidro til økonomisk fremgang og ære for nasjonen, stod mer sentralt enn kunstopplevelser og den åndelige siden av kunstlivet i politikken (Solhjell 2004, bd. 1: 204).

¹⁰ 01.03.2013 ble det lagt frem et lovforslag for Stortinget der prinsippet om armlengdes avstand og Kulturrådets uavhengighet blir lovfestet.

Kunstforeningene på sin side hadde ikke noe formål utenfor kunstfeltet, men skulle være uavhengige spesialinstitusjoner for kunst, og la til rette for høyverdige samtaler om billedkunst mellom likesinnede. Også her ser man klare paralleller til Bourdieus teorier og Dantos tanker om kunstopplevelser, hvor det er de som kjenner til kunstverden som kan få utbytte av kunsten.

2.2.2 Instrumentell kunstpolitikk

En instrumentell kunstpolitikk kjennetegnes ved at staten, gjennom den politikk den fører mot kunstfeltet, søker å ivareta andre nyttige og politisk motiverte hensyn enn de rent kunstfaglige. I tillegg til bedømmelsen av kunstnerisk kvalitet har det gjennom hele historien til den norske kunstpolitikken, vært en viktig tilleggsoppgave å ivareta andre politiske oppgaver. Bevilgninger må legitimeres gjennom å sørge for at andre politiske behov, utenom kunstfeltets egne, også dekkes gjennom kunstpolitikken. Det kan oppnås ved at staten belønner utøvere av akademifunksjoner for at de setter til side rent kvalitative krav, i bedømming av kunstneriske spørsmål, til fordel for andre hensyn i statens interesse. I dag ser man eksempler på dette, blant annet i forbindelse med inkluderings- og integreringsspørsmål for kunstfeltet. Dette ble særlig tydelig på 1970-tallet, noe som omtales nærmere under kapittel 2.2.3, s. 34.

Nyttehensyn var en viktig legitimeringsfaktor ved etableringen av offentlige institusjoner for kunst etter opprettelsen av Norge som egen stat. At ”nyttig” kunst hadde politisk forrang for den ”rene” kunst var sannsynligvis også forklaringen på forskjellbehandlingen av Kunstindustrimuseene og Nasjonalgalleriet. Mens Kunstindustrimuseene hadde gode kår, var Nasjonalgalleriet, lang inn på 1900-tallet, i en vanskelig situasjon på grunn av dårligere økonomiske bevilgninger. Likevel måtte bevilgningene til Nasjonalgalleriet fortsatt begrunnes med nytte for nasjonen og håndverket. Oppbygging av kunstsamlinger andre steder enn i hovedstaden fikk ikke økonomisk støtte av den norske stat før på 1990-tallet, og ble før det ivaretatt av de private kunstforeningene. Samtidig støttet staten ervervelser til samlinger ved to Kunstindustrimuseer utenfor hovedstaden. Det er nærliggende å tro at dette har sin bakgrunn i et instrumentelt syn på kunsten, og oppfattelsen av at økonomiske investeringer på kunstfeltet skulle komme staten til gode direkte i form av økonomisk vekst og utvikling i Norge.

Den dannende rollen for befolkningen var på 1800-tallet, som tidligere nevnt, hovedsakelig knyttet opp mot kunstforeningene, og derfor forbeholdt en privilegert del av befolkningen. På 1900-tallet fikk den dannende betydning uttrykk gjennom støtte til folkeopplysning, noe som senere ble fanget opp av begrepet formidling. Den Kulturelle Skolesekken¹¹ kan sees som en naturlig følge av tanken om kunstens betydning for den åndelig dannelsen av det norske folk.

2.2.3 Kunstpolitikken på 1900-tallet

Når det gjelder den norske kunstpolitikken på 1900-tallet ser man at det stadig blir et større mangfold av aktører i kunstfeltet som får støtte, og at en folkeopplysende ideologi begynner å få kunstpolitisk gjennomslag (Solhjell 2004, bd. 4: 188).

Kunstpolitikken under andre verdenskrig var selvsagt svært instrumentell, da kunsten skulle tilfredsstillende og underlegge seg det ideologiske budskapet til okkupasjonsmakten.

Etter frigjøringen ble det iverksatt en rekke tiltak for å utvide den estetiske praksis og gjøre kunsten tilgjengelig på en ny og bredere måte. Organisasjoner som Landslaget Aktuell Kunst, Landslaget for Kunst i Skolen, Kunst i Sykestuene, Kunst på Arbeidsplassen, og Riksgalleriet ble opprettet, og bidro til at kunsten kom ut til nye offentlige arenaer som sykehus, skoler, arbeidsplasser, offentlige bygg, parker og kirkegårder, nye forsteder, byer og bygder, men også til private hjem (Solhjell 2004, bd 3.: 56). En rådende oppfatning og praksis var at den kunsten som kom ut til befolkningen var den som kom fra de sentrale institusjonene i Oslo. Utvidelsen av kunstinstitusjonen skjer som en følge av samspill mellom ulike interesser, både statlige, kommunale, ideelle og kunstfaglige, og ganske snart blir det en del av en voksende statlig, sosialdemokratisk kunstpolitisk engasjement. Etter hvert er den gjeldende oppfatning at kunst er en velferdsgode som staten skal sørge for at hele befolkningen har tilgang til (Ibid.). Bourdieus teorier om at folks kunstpreferanser avhenger av bakgrunn, kommer her til syne. En bevissthet om at kunsten i utgangspunktet, slik samfunnet og kunstinstitusjonene er

¹¹ Den Kulturelle Skolesekken (DKS) er en nasjonal satsing som skal bidra til at alle skoleelever i Norge får møte profesjonell kunst og kultur av alle slag. Den kulturelle skolesekken er et samarbeidsprosjekt mellom Kulturdepartementet og Kunnskapsdepartementet. Elevene og skolene skal gjennom ordningen få mulighet til å oppleve, gjøre seg kjent med og utvikle forståelse for profesjonell kunst- og kulturuttrykk av alle slag. Kulturtilbudene skal være av høy kvalitet og vise hele bredden av kulturuttrykk. Den kulturelle skolesekken har vært en del av regjeringens kulturpolitiske satsing for grunnskolen siden 2001, og har etter hvert blitt utvidet til videregående skole. Definisjonen av Den kulturelleskolesekken er hentet fra Kulturrådets hjemmeside: <http://kulturradet.no/om-dks>.

organisert, ikke er tilgjengelig for alle, kommer til uttrykk gjennom kunst- og kulturpolitikken. Følgelig ønsker staten at dette skal motvirkes. Her ser man igjen Schillers tanker om at individet, og dermed samfunnet som en helhet, gagnes av kunstopplevelser.

Fram til 1960-tallet var det en antakelse i kulturpolitikken om at støtte til det generelle kulturliv i vid forstand, med vekt på kirke, utdanning og folkeopplysning, ville føre til større interesse for kunst i smalere forstand, og dermed indirekte føre til bedre vilkår for kunstproduksjon. Folkets økte kulturdannelse skulle overflødiggjøre støtte til den smalere kunsten, fordi folks bevissthet om kultur generelt ble antatt å føre til interesse og dermed inntekter for den smalere kunsten. Dette er kanskje ikke så fjernt fra den kunstpolitikk som enkelte av partiene på høyresiden i dag er talsmenn for. På 60-tallet begynte man å innse at dette ikke nødvendigvis var tilfellet, og kunstpolitikken skilles ut fra kulturpolitikk i videre forstand, og blir tydeligere. Kunstpolitikken mobiliserer for å stå imot kommersiell massekultur og forflatning av norsk kultur, og opprettelsen av Norsk Kulturråd i 1965 hadde bakgrunn i denne utviklingen. Gjennom Kulturrådet skulle kunstproduksjonen stimuleres, som kompensasjon for en liten befolkning og lav etterspørsel etter høyere kulturformer. Desentralisering av kunstlivet var også en av intensjonene for Kulturrådet. Kunstområdet og kulturvernet var rådets ansvarsområde, den smale delen av kulturlivet. Med Kulturrådet ble det også etablert en større avstand mellom politikken og kunstlivet, selv om Stortinget sikret seg en betydelig plass i rådet (Solhjell 2004, bd. 4: 196).

I gjenreisningstida ble kulturen et virkemiddel for demokratiseringsprosjektet og en del av kampen for et sosialdemokratisk samfunn (Rosenlund 1985: 66). Det norske Arbeiderparti satt med makten i denne perioden og arbeiderklassens egne kulturelle tradisjoner ble lagt til grunn for kulturpolitikken. Etter hvert skiftet fokuset fra klassekamp til samarbeid, og det rådende syn på kulturen var at den kulturskatten som fantes var for betydningsfull til at borgerklassen skulle ha tilgang til den alene (Ibid.). Med demokratisering av kulturen som mål ble det opprettet en rekke kulturorganisasjoner basert på sosialdemokratiske ideer og tanker, som Riksteateret, Riksgalleriet, Statens Filmsentral og andre kulturinstitusjoner som skulle bidra til å utjevne de geografiske forskjellene. Alle skulle få samme mulighet til å oppleve den kunst og kultur som var enkelt tilgjengelig i de store byene.

Kulturpolitikken i etterkrigstida kom i stor grad til å dreie seg om statlige institusjoner som teater, bibliotek, orkester, kunstforeninger og kunst- og kulturhistoriske museer, og var preget

av kulturelle spenninger og forskjeller som eksisterte innen det norske samfunnet. Institusjonskulturen var ikke representert i bygde-Norge, og i de store byene var det det borgerlige miljøet som var brukere av institusjonene og den institusjonelle kunsten. På 1970-tallet skjer det en endring i kunstpolitikken. Gjennom publisering av kulturmeldinger og offentlige utredninger om kunst- og kulturpolitikken, blir de føringer Stortinget legger for kunstlivet tydeligere. Hovedfokuset blir på desentralisering av kulturen og utjevning av sosiale ulikheter. Enhver har rett til tilgang på kunst og kultur, og eliten og de mange skal møtes på like premisser. De tradisjonelle elitære institusjonene skal nå et bredere publikum, gjennom turneer og økt fokus på formidling. Med Arbeiderpartiet ved makten var det å få kunsten ut til folket målet, uansett geografisk eller sosial tilhørighet. Kulturpolitikken kom til å handle mer om kulturelt demokrati, enn om demokratisering av kunsten. Det vil si at kulturbegrepet ble utvidet til å omfatte mer enn de tradisjonelle kunstformene¹², ofte kalt finkulturen, og inkluderte nå kulturuttrykk med utspring i et bredere folkelig lag (Ibid.: 70). Gjennom kulturmeldingene ønsket man å endre synet på kultur fra å handle om dannelses og elitekultur til et kulturbegrep der den kreative prosessen og deltakelse i kulturelle aktiviteter var viktig. Skillet mellom profesjonell kultur og amatørkultur ble tonet ned, og kulturlivet ble sett på som en prosess der folket deltar i samfunnets utvikling, i motsetning til noe statisk som skal formidles. Det ble også lagt vekt på lokale kulturforskjeller og samvær i lokalsamfunnet basert på egne tradisjoner. Kulturpolitikken ble også desentralisert, i den form at det ble en arbeidsdeling mellom sentrale og lokale myndigheter. Staten styrte den overordnede retning i politikken gjennom stortingsmeldinger og liknende, samt gjennom de økonomiske rammebetingelsene med øremerkede bevilgninger til kulturformål. Kommunene utformet det konkrete innholdet i politikken og fordelte midlene.

Den instrumentelle kunstpolitikken ble særlig tydelig på 1970-tallet, da det håndverksmessige nyttige for lengst hadde mistet sin betydning for kunsten. Forskjellige hensyn til fordeling av goder ble viktige som motiv for kunstpolitikken. Det norske kunstlivets betydning for bosetning, reiseliv, helse, innovasjon, integrering og andre nasjonale behov fikk avgjørende betydning for hvordan kunstpolitikken ble utformet. Dette ser man videreført i dagens kunstpolitikk, som omtales senere i kapittelet.

¹² Kulturbegrepet i kulturmeldingen og politikken var forstått som de tradisjonelle kulturformene, ikke som et sosilantropologisk kulturbegrep.

På 1990-tallet ble det laget en ny struktur for kunstfeltet som skulle koble de ulike institusjonene tettere sammen og styrke forbindelsene mellom institusjonene og kulturadministrasjoner på ulike styringsnivåer. Det ble etablert et landsdekkende nettverk som skulle sikre at hele landet fikk et bedre kunst og kulturtilbud. Målene som ble formulert for kunst- og kulturpolitikken var fortsatt at kunsten skulle være sektorovergripende, stimulere til kvalitet, styrke den nasjonale felleskulturen, ha hele landet som virkeområde og komme flest mulig til gode. I tillegg kom et nytt element inn, nemlig at politikken også skulle ivareta den flerkulturelle dimensjonen i samfunnet (Solhjell 2004, bd. 4: 86-87). Styrking av den nasjonale kultur ble viktig, og dette kan sees som et mottiltak mot den desentraliseringen som kulturpolitikken på 1970- og 1980-tallet hadde lagt opp til. Man ble bekymret for at den styrkede lokale og regionale kulturen, i kombinasjon med en påvirkning fra det internasjonale mediemangfoldet, skulle føre til en svekkelse av den nasjonale kulturen og det som skal være vår felles kulturarv og identitet. Et nytt trusselbilde ble tegnet. Det nasjonale ble truet fra to sider: det internasjonale og det lokale. Konsekvensen av dette var at formidling og inkluderingsperspektivet ble et prioritert område innenfor kunst- og kulturpolitikken som skulle virke samlende på befolkningen. Dette ser vi videreført enda tydeligere i politikken på 2000-tallet. Tidligere var den kunstneriske produksjonen høyest prioritert, for å forsvare norsk kulturproduksjon overfor konkurransen fra andre land og fra populærkulturen. Nå ble det lagt større vekt på formidlingen av kunsten. Derfor får formidlingsinstitusjonene økt fokus fremfor kunstnerne i stortingsmeldinger, og barn og unge fremheves som en særlig prioritert publikumsgruppe (Ibid.: 88). Dette peker frem mot etableringen av Den Kulturelle Skolesekk i 2001. Formidlingen skulle blant annet øke tilgjengeligheten av billedkunst og kunsthåndverk og stimulere til økt deltakelse i kunstlivet. Som en følge av at institusjonene fikk større oppmerksomhet i kunstpolitikken ble det nå etablert en samlet kunstpolitikk for kunstmuseene, noe som var helt nytt. Fra 1997 ble kunstmuseene fremhevet som en selvstendig faktor i kunstpolitikken, med to hovedmål: å sikre at flest mulig får tilgang til, forståelse for og opplevelse av blant annet billedkunst av høy kvalitet, og at grunnlaget for dette skal være forskning, innsamling og bevaring.

De statlige føringene for kunstfeltet ble altså sterkere med kunstpolitikken fra 1990-tallet. Likevel, eller som en konsekvens av dette, sprang de største endringene i norsk kunstliv i perioden ut fra andre initiativ enn kunstpolitiske og fra andre institusjoner enn de offentlig subsidierte, nemlig fra det frie feltet og de unge kunstnerne. Uformelle gallerier, ofte midlertidige og uten fast tilholdssted, i regi av enkeltkunstnere eller grupper, og ofte som en

del av selvstendige kunstprosjekt eller kunstnerisk praksis, oppstod rundt omkring i de store byene. Disse prosjektene og praksisene var ofte nært knyttet opp mot estetisk teori og akademiene, og henvendte seg til det publikum med de forutsetninger og kunnskaper som Danto forutsetter, altså det innvidde publikum som har kjennskap til kunstverden og kunstteori. I en periode der staten tok kraftige styringsgrep over kunstlivet og tilførte store midler skjedde altså mye av det mest nyskapende, kunstnerisk sett, på et område som var uberørt av kunstpolitikken, og uten særlig medvirkning fra institusjoner med offentlige bevilgninger (Ibid.: 99). Dette demonstrerer kunstpolitikkenes begrensinger; den har liten innvirkning på de initiativ som endrer de kunstneriske uttrykksformer og formidlingsformer. Dette peker frem mot en debatt som er aktuell for kunstfeltet i dag; spenningene mellom det frie og avantgardistiske kunstfeltet og føringene som departementet legger for kunstfeltet som mottakere av offentlig støtte og bevilgninger. Konflikten mellom kunstpolitiske og velferdspolitiske mål, og kunstneriske resultater, eller den integrerende og differensierende rollen til kunsten blir synlig her.¹³ Kunsten som integrerende faktor ble altså en sterk drivkraft bak kunstpolitikken i denne perioden, og peker tilbake mot Schillers tanker om kunstens samlende rolle i samfunnet og kunstens potensiale til å forbedre mennesket, og den tidlige kunstpolitikken. Men hos Schiller er det statens og politikkenes ansvar å legge til rette for kunstnere og formidlingsinstitusjoner, og deres samfunnsoppgave i forhold til befolkningen. På denne måten når kunsten ut til publikum, uten å legge føringer for hva kunsten skal være og hva den skal beskjeftige seg med. Gjennom kunsten kan mennesket dannes til humanitet, ikke gjennom politikk.

Fra det tidspunkt da kulturlivet ble et offentlig anliggende, har de politisk ansvarshavende måttet forholde seg til sosiale ulikheter i deltakelsen i kulturlivet og kunstens begrensede tilgjengelighet både sosialt og geografisk. Til tider har diskusjonen kommet i bakgrunn av andre kulturpolitiske diskusjoner, særlig diskusjonen rundt finansiering av en offentlig kultur. Diskusjonen om kunstens tilgjengelighet dukker imidlertid opp igjen og igjen, og er for øyeblikket svært aktuell. Det har blitt tydelig at den norske kunstpolitikken har hatt et element av instrumentalitet ved seg siden sin spede begynnelse, i den form at staten, gjennom den politikk den har ført mot kunstfeltet, alltid har søkt å ivareta andre nyttige og politisk motiverte hensyn enn de rent kunstfaglige. Dette peker som nevnt frem mot det kunstpolitiske landskapet i dag.

¹³ Denne debatten blir tatt opp i 3.2.2 "Motsetninger i kunstfeltet og kvalitetsdiskusjonen".

2.3 Deltakelse i kulturlivet – sosialt og kulturelt betinget?

Kunstpoltikken i Norge i de siste tiårene har mange referanser til den franske kunstsosiologen Pierre Bourdieus utforskning av smaken og de faktorer som spiller inn for enkeltmenneskets kulturbruk. I flere av stortingsmeldingene for kunst og kultur refereres det til at det er, og har vært, store sosioøkonomiske forskjeller i bruken av, og deltakelsen i kulturlivet, og at dette mønsteret har holdt seg stabilt til tross for innsatsen som har vært lagt ned for å oppnå en utjevning (Meld. St. nr. 10 2011-2012: 8-9). I St. meld. nr 48, ”Kulturpolitikk frem mot 2014” (2002-2003) og St. meld. nr. 49, ”Framtidas museum” (2008-2009), henvises det til analyser som har vært gjort av sammenhenger mellom sosiale kjennetegn som yrke, utdanning og inntekt på en side, satt opp mot kulturelle preferanser og aktiviteter på den andre. Det viser seg at klasse- og familiebakgrunn i ganske stor grad påvirker blant annet identitet og smak (St. meld. nr. 48 2002-2003: 31). Det kan virke som at de tradisjonelle sosiale strukturene som regulerer kulturkonsumet fortsatt blir reproduisert i stor grad. I tillegg virker det som at type utdanning også er en faktor som virker inn på forskjellene i kulturbruk i befolkningen (Ibid.: 32). Det er et uttalt mål for den kulturpolitikken som føres at disse skillene skal utjevnes og at flere skal få mulighet til å delta i kulturlivet uavhengig av sin sosiale eller økonomiske bakgrunn. I desember 2011 kom Stortingsmeldinga ”Kultur, inkludering og deltaking”, som i sin helhet omhandler hvordan kunsten og kulturlivet skal bidra til inkludering og utvikling av kunst- og kulturfeltet som en arena for deltagelse og motarbeiding av sosiale skillelinjer innenfor kulturlivet. Er det slik at kunstverden og de institusjonene som befinner seg i den har en tradisjon for å gjøre det motsatte av det kunstpolitikken vil, nemlig å skape avstand og bekrefte den avstanden som finnes mellom den distingverte smaken og den folkelige smaken?

2.3.1 Et kunstpublikum i forandring

Bourdieus teorier gir en relativt deterministiske fremstillingen av folkets muligheter til å oppleve kunst på en sann, ekte og legitim måte. Da kan en spørre seg om kunstmuseene i det hele tatt kan nå ut til folket? Og er det sånn i Norge i dag at benyttelse av kunstmuseene og de utstillinger og tilbud som finnes der, er forbeholdt det øvre sjiktet i samfunnet, de hvis habitus tilsier at de har høy kulturell kapital?

I sin artikkel *Barbarens legitime kunstopplevelse* (Christensen i Johansen 2002) problematiserer Mette Christensen Bourdieus undersøkelser av kunstpublikum og fremstillingen av resultatene i forhold til hvem som kan ha legitime kunstopplevelser, og stiller spørsmål ved overføringsverdien av hans funn til norske forhold av i dag. Kort sagt sier hun her at kunsten er forandret og kunstbegrepet utvidet, med det resultat at de tradisjonelle egenskapene knyttet til høy kulturell kapital og den rene smak ikke lenger er like relevant. Bedømmelseskriteriene er dermed forandret og grunnlaget for å forstå kunsten et annet. Videre er kunstpublikum som målgruppe forandret gjennom at utdanningsandelen i befolkningen har gått kraftig opp.

Selv om flere undersøkelser av norske forhold finner likheter med de tendenser som Bourdieu beskriver¹⁴, hevder Christensen at kulturell identitetsdannelse i Norge ikke nødvendigvis er preget av samme habitusinnndeling som det det vi finner hos Bourdieu. Det kan skyldes flere ting, blant annet har den kulturpolitikken som har vært ført i Norge resultert i et utvidet kulturbegrep der kultur ikke er synonymt med finkultur, men har elementer av by- og bygdekultur, samt at andre felt som sport, populærkultur og amatørvirksomhet er inkludert i kulturbegrepet (som også kom frem i gjennomgangen av norsk kulturpolitikk tidligere i oppgaven). Samtidig har det i Norge aldri vært noen adel, i motsetning til Frankrike og andre land i Europa, og vi har følgelig ikke hatt den samme dannede elite som forblide og ingen tradisjon for å akseptere overføring av makt, privilegier og rang gjennom arv (Ibid.: 103).

Som vist i det foregående er det i følge Bourdieu de med høy kulturell kapital som har legitim tilgang til kunsten, og bare disse praktiserer ren smak, basert på opparbeidet kunnskap og erfaring med kunst. Men hva skjer da når forutsetningene for kunstopplevelsen forandres? Samtidskunsten har andre tilnæringsmåter, og krever en aktiv betrakter, en betrakter som tør å involvere seg, være aktiv og søkende. Dette er i tråd med Gadamers lektheori, der publikum må ta imot utfordringer som verket fremsetter, og aktivt svare på den ut fra sine egne preferanser og erfaringer. I samtidskunsten blir betrakteren ofte en del av verket, hvor det å være til stede, både fysisk og mentalt, blir avgjørende både for verkets eksistens og for betrakterens kunstopplevelse. Kunstneren Liam Gillick¹⁵ har uttalt: ”Mitt verk likner lyset i kjøleskapet, det virker bare når det er folk der til å åpne kjøleskapsdøren” (Bourriaud 2007:

¹⁴ For eksempel Lennart Rosenlund 1985, Per Mangset og Per Rekdal 1984 og Agderforskning 2012.

¹⁵ Liam Gillick (1964) er en britisk kunstner som jobber med konseptuelle verk. Blir ofte assosiert med Bourdieus relasjonelle estetikk.

179).¹⁶ Selv den innvidde kan komme til kort i møte med samtidskunst, den har ofte mange lag av mening og krever verktøy som nysgjerrighet, motivasjon og åpenhet, og dette fjerner oss fra Bourdieu der det er høy kulturell kapital som skal til. Samtidskunsten er sjangeroverskridende og låner elementer fra massekultur (og vice versa), bruker elementer fra hverdagslivet, og har ofte selvbiografiske elementer og appellerer ofte til publikums følelser. Dermed trenger vi nye tilnærminger til kunsten enn det Bourdieu beskriver. Det blir både nødvendig og godtatt å se på kunstens nære forhold til livet, og betrakteren er nødt til å engasjere seg følelsesmessig (Ibid.: 108-9). Kriteriene er snudd på hodet og den illegitime holdningen til kunst og den ”vulgære” smak, der sanselighet og følelser, referanser til virkeligheten og det gjenkjennbare, kort sagt funksjonalitet fremfor form, blir en forutsetning for utbytte i møte med kunstverket. Tradisjonelle kunstkunnskaper er ikke lenger de eneste forutsetningene for å ha en rik og legitim kunstopplevelse (Ibid.: 109). Et mulig resultat av dette er at kunstpublikum blir mer likestilt og uavhengig av sin klassetilhørighet, da ønsket og viljen til å undersøke kunstverket og innlevelsessevnen er avhengig av det enkelte individ. Dermed blir den skapelsen av forskjeller og opprettholdelsen av hierarkier blant kunstpublikum, som Bourdieu snakker om, heller ikke opprettholdt.

Et eksempel på denne typen kunst er Anne Katrine Dolvens lydinstallasjon ”Seven Voices” (2011). Verket består av to høyttalere, kabler og en cry-baby pedal. Bare ved at betrakteren trækker på pedalen aktiveres verket og ”Internasjonalen” avspilles, verdens mest oversatte hymne, knyttet til arbeiderbevegelsen, sunget av syv unge mennesker. Verket har klare referanser til tragedien på Utøya i 2011 og henvender seg i aller sterkeste grad til betraktersens følelser og innlevelsessevne. Betrakteren blir en del av verket og er den som avgjør hvor lenge de unge menneskene får synge. Gadamerens teorier om betraktersens rolle som en aktiv deltaker i leken, støtter opp under Christensens teorier om kunstpublikum i dag, der lekenhet, engasjement, nysgjerrighet og et ønske om å forstå fremheves som forutsetningene for å ha en god kunstopplevelse.

Et annet poeng, som Christensen ikke nevner i denne sammenheng, men som jeg mener er relevant, er den store satsningen som har vært gjort for barn og ungdom i Norge på dette feltet gjennom Den Kulturelle Skolesekken. Gjennom denne finansieringsordninga, som sikrer at alle barn og unge i Norge får jevnlike, genuine møter med kunst og kunstnere fra alle

¹⁶ Sitatet er hentet fra etterordet av Andrea Kroksnes.

kunstfelt gjennom sitt skoleløp, vil jeg tro at mange flere barn får kjennskap til, erfaring med og kunnskap om de forskjellige kunstformene, hvordan man forholder seg til ulike kunstuttrykk, og ikke minst erfaring med hvilke sosiale koder som ligger til de forskjellige institusjonene. Dette i sin tur gir bedre selvtillit og kunnskap til å bruke institusjonene, og til å få glede og utbytte av kunst i voksen alder, uavhengig av sosial bakgrunn. Denne ordningen ble startet i 2001 og resultatet av satsningen vil forhåpentligvis bli synlig i forhold til kulturbruken hos den unge voksne befolkningen i årene som kommer.

Christensens andre poeng er at kunstpublikum er et annet i dag enn det det var for 30 år siden da Bourdieu publiserte sin tekst om dette emnet. Selv om de fleste undersøkelser viser at den største andelen av kunstpublikum har høyere utdanning sier egentlig ikke det så mye om publikum, ifølge Christensen, fordi høy utdanning er det i dag veldig mange som har. Hun hevder at fra 1960-tallet har studentmassen økt kraftig, og samtidig har det foregått en sosial utjevning blant studentene i Norge. Den distingverende effekten av høyere utdanning er dermed svekket, sier Christensen (Ibid.: 111). Dette går imidlertid mot det Agderforsknings undersøkelse om kulturbruk i den norske befolkningen viser. Her kommer det frem at over 50% av brukerne av kunstmuseer som var med i undersøkelsen hadde mer enn 4 års høyere utdanning, og rapporten konkluderer med at ”publikum ved de toneangivende kunstinstitusjonene [...] har betydelig høyere utdanning enn befolkningen for øvrig” (FoU-7/2012: 47). Undersøkelsen refererer til ferske tall fra SSB som viser at i gjennomsnitt har kun 27% av befolkningen over 16 år høyere utdanning og kun 7% av befolkningen har høyere utdanning som varer i mer enn fire år (Ibid.). Dette står i kontrast til Christensens påstand om at høy utdanning er noe veldig mange i Norge har, og at høy utdanning hos publikum dermed ikke er så aktuelt lenger som distinksjonsmiddel. Utdanningsnivået i den norske befolkningen er nok hevet, men likevel kan ikke 27% defineres som ”folk flest”. Disse motsetningene viser at det er vanskelig å analysere befolkningens kulturopplevelser og kulturbruk, da mange faktorer spiller inn. Likevel er det nærliggende å tro at den tendensen til et skifte innenfor kunstpublikum i forhold til hvem som har de ”riktige” referansene og tilnæringsmåtene til samtidskunst, som Christensen her påpeker, er tilstedeværende.

2.3.2 Kunst og kulturbruk i Norge i dag

Selv om staten gjennom kunstpolitikken legger føringer og premisser for kunstmuseene for å øke tilgjengeligheten for folk flest til kunst, og dermed demokratisere bruken av kunst, kan det synes som den delen av den norske befolkningen som konsumerer billedkunst og besøker

kunstmuseene fortsatt er en avgrenset gruppe i samfunnet. Ifølge tall fra Statistisk Sentralbyrå er det 7,7 % av den norske befolkningen som besøker kunstmuseet per år¹⁷, og kunstmuseene står for 6% av det totale kulturforbruket i landet. Strengt tatt er det en liten del av det norske folket. Statistikken viser også at bruken av de fleste kulturtilbud synes å øke med utdanningsnivå og inntekt. Hvem er det så som bruker kunstmuseet? I 2012 publiserte Agderforskning, på oppdrag av de fem største byene i landet (Oslo, Bergen, Trondheim, Stavanger og Kristiansand), en rapport om hvem som benytter seg av de offentlig finansierte kulturtilbudene. Publikasjonen, ”Kunstkonsum i storbyene” (FoU-7/2012), forsøker å gi en mer finmasket profilering enn det tidligere undersøkelser har gjort av brukere og ikke-brukere av institusjoner som presenterer profesjonell kunst. Dette er det som Bourdieu ville kalt ”legitim” kultur: teater, scener for klassisk musikk og jazz, bibliotek, arena for samtidsdans, museum og kunstmuseum. Kunstmuseene som har vært med i undersøkelsen er Bergen Kunstmuseum, Sørlandet Kunstmuseum, Stavanger Kunstmuseum og Trondheim Kunstmuseum. Rapporten konkluderer med at mange av de funnene som har vært gjort tidligere fortsatt er gjeldene i dag. Den typiske brukeren av kunstinstitusjonene er kvinner over 40 år med høy utdanning og god økonomi, uten hjemmeboende barn (Ibid.: ix). Jeg går i det følgende nærmere inn på resultatene av undersøkelsen, og vil hovedsakelig fokusere på det som er gjeldende for tema i denne oppgaven.¹⁸

Dette er på ingen måte den første undersøkelsen av kunstinstitusjonenes publikum og nordmenns kulturbruk, og undersøkelser som er gjort tidligere kan gi oss en pekepinn på hvilken retning funnen går i. Statistisk Sentralbyrå har gjort jevnlige undersøkelser siden 1991. Per Mangset foretok i 2012 en gjennomgang av samtlige undersøkelser fra 1991 frem til i dag på oppdrag av Kulturdepartementet, som et grunnlag for Stortingsmeldingen om kultur, inkludering og deltaking. Han konkluderer med at det er:

[...] solid empirisk dekning for å fastslå at nordmenns kulturbruk stadig i høy grad er systematisk differensiert etter sosiale bakgrunnsfaktorer, særlig utdanningsnivå, yrkesstatus, alder og bosted, men også ut ifra kjønn.

(Mangset i FoU-7/2012: 13)

Ut ifra dette kan man si at det er klare indisier på at Bourdieus teser grovt sett kan se ut til å ha gyldighet også i dag, til tross for det Christensen hevder. Sosiolog Arild Danielsen har

¹⁷ Tall fra Norsk Kulturbarometer 2008, hentet fra www.ssb.no

¹⁸ Undersøkelsen differensierer ikke på alle områder tydelig mellom de forskjellige feltene, men jeg har så langt det er mulig skilt ut det som er knyttet spesifikt opp mot kunstmuseene.

også gjort undersøkelser om det norske kunstpublikum ("Behaget i kulturen", 2006), og funnet liknende sammenhenger. Han konkluderer med at folks kjøpekraft har liten betydning for folks kunstkonsum, men at faktorer som alder, kjønn og utdanning er avgjørende for den generelle kulturbruken (FoU-7/2012: 17). Han finner også at "bestemte kunst og kulturinstitusjoner fungerer som et gravitasjonssenter for folk med en bestemt "socio-geografisk" tilhørighet [...]" (Ibid.). Altså at folk med samme habitus benytter seg av de samme tilbudene.

I Agderforsknings materiale er en stor del av respondentene kvinner, hele 68 % av de som svarte på undersøkelsen var kvinner. Ved Bergen Kunstmuseum er hele 80% av respondentene kvinner (FoU-7/2012: 42). At kvinner er overrepresentert i forhold til menn som publikum er noe som også er allment kjent i kunstmuseene. Kanskje kan det være en sammenheng mellom kvinneandelen blant kunstpublikum og det at det også er flere kvinner som tar høyere utdanning. Fra 1960 tallet skjedde det en enorm vekst i utdanningsfeltet, og kvinnelige studenter kom for fullt på arenaen. I 1983 var antallet kvinnelige studenter større enn mannlige for første gang, og i dag er kvinneandelen på rundt 60% (Steinkellner, for SSB 2010).

Når det gjelder aldersfordelingen på de besøkende ser det ut til at bruken øker jevnt med alderen, både når det gjelder kunstmuseene og andre institusjoner som teater og symfoniorkester, men med enkelte variasjoner fra museum til museum (FoU-7/2012: 46).

Et annet interessant funn er at de aller fleste som bruker kunstmuseene ikke har hjemmeboende barn. Ved samtlige av de kunstmuseene som er representert i undersøkelsen har så mange som mellom 70% og 80% av de besøkende ikke hjemmeboende barn. Ved Bergen kunstmuseum er det under 20% av de besøkende som har hjemmeboende barn (Ibid.: 54). Noe av forklaringen er selvfølgelig det at bruken av museene øker jevnt med alderen, men disse tallene er ikke fullstendig sammenfallende. Man kan spørre seg om hva årsaken er til at museene ikke når barnefamilieene. Er det den store konkurransen med tilbud for denne gruppen ellers på kulturarenaen som gjør at få barnefamilier finner veien til kunstmuseene, eller er det kunstmuseene selv som ikke oppleves som relevante og tilgjengelig for denne gruppen? Eller er det slik at barnefamilier rett og slett er interessert i andre ting enn kunstmuseer? Rapporten sier at: "dette tallmaterialet er solid nok til å hevde at blant våre respondenter har kunstinstitusjonene i liten grad evne til å nå ut til foreldre med

hjemmeværende barn, og at dette ser ut til å være en stor barriere” (Ibid.). I tallmaterialet til denne rapporten er ikke skoleklasser og barnehager inkludert, og undersøkelsen gir dermed ikke noe bilde av hvor stor andel av barn og unge i Norge som besøker institusjonene, eller hvor stor del av institusjonenes totale besøkstall som er barn og unge.

På spørsmål om hva slags etnisk bakgrunn de hadde oppga 12,7% av respondentene i undersøkelsen at de hadde innvandrerbakgrunn, forstått som at de selv eller en av foreldrene er født utenfor Norge (Ibid.: 56). Dette tallet er et gjennomsnittstall fra alle institusjonene og de kulturelle feltene behandlet i undersøkelsen, og det er ingen grunn til å tro at tallet er høyere for kunstmuseene. Tvert imot er det grunn til å tro at tallet heller er lavere for disse institusjonene, da det i kunstmuseene har vært veldig liten tradisjon for at personer med innvandrerbakgrunn oppsøker museene. Rapporten utelukker ikke at det kan være en feilmargin i dette tallet som skyldes mangel på representativitet i materialet, men konkluderer likevel med at ”vi ikke kan se bort fra våre funn, som med tanke på integrering og inkludering er rimelig nedslående” (Ibid.). Disse tallene er nok ikke overraskende for de som har kjennskap til kunstmuseene, men bekrefter det som lenge har vært visst, at kunstmuseene ikke oppleves som en naturlig arena å oppsøke for mennesker med innvandrerbakgrunn. Denne vissheten er også en av bakgrunnene for Stortingsmeldingen om kultur, inkludering og deltakelse som nettopp har inkluderingsarbeid på kulturfeltet for blant annet denne store gruppen i det norske samfunnet som et av sine hovedtema. Likevel er ikke disse funnene ensbetydende med at denne gruppen ikke er aktive i kulturlivet; de sier oss bare at de ikke er brukere av det offentlig finansierte tilbudet, som er gjenstand for denne undersøkelsen og som er det området som den norske stat kan regulere og legge føringer for.

I det foregående har vi sett at det er tre grupper som utmerker seg som ikke-brukere av de offentlig finansierte kulturinstitusjonene: personer med hjemmeboende barn, personer med innvandrerbakgrunn, unge mennesker under 30 år og personer uten høgskole- eller universitetsutdannelse. Hvilke grunner, eller barrierer, er det som gjør at respondentene fra de aktuelle gruppene velger å ikke benytte seg av disse tilbudene?¹⁹ Selv om disse gruppene utmerker seg som ikke-brukere, betyr det selvfølgelig ikke at alle som har hjemmeboende barn, er under 30 år eller har lav utdannelse aldri bruker de offentlig finansierte kulturtilbudene. Det peker heller på noen tendenser som sier oss at det er mer utfordrende

¹⁹ Empirien bak denne delen av undersøkelsen (FoU-7/2012) stammer fra telefon- og online undersøkelser, samt gruppeintervjuer.

eller mindre interessant for disse gruppene. Dessverre lyktes ikke Agderforskning i å få kontakt med en tilstrekkelig mengde respondenter med innvandrerbakgrunn, og dermed sier beklageligvis ikke rapporten noe om barrierene for denne gruppen.

Det som kan sies generelt om respondentene fra gruppen med hjemmeboende barn, er at de har høyt utdanningsnivå, er ressurssterke og har fulltidsjobb med god inntekt. En annen faktor som kjennetegner gruppen er at det i fritiden er tid med familien som prioriteres høyest, og at de aktivitetene de bruker mest tid på og som prioriteres først er friluftsliv og sosialt samvær med venner og familie. Selv om de i utgangspunktet er interesserte i å delta i det offentlig finansierte kulturtilbudet og opplever dette som relevant for dem, prioriterer de andre aktiviteter. Dersom de skulle delta på noen av de aktuelle arenaene kommer museum nederst på interesselista (Ibid.: 72). Likevel sier de at de føler seg hjemme i kunstgallerier og museum, men at den største barrieren rett og slett er at de har barn hjemme og at mangel på tid blir avgjørende. En annen barriere er pris, men dette vil jeg anta er mer aktuelt for konserter og teaterforestillinger enn kunstmuseene, da billettprisene her er moderate og på de fleste steder går barn inn gratis.

Den andre gruppen som utmerker seg som ikke-bruker, unge under 30 år, oppgir pris som hovedgrunn til å ikke bruke kunstinstitusjonene. Igjen vil jeg tro at dette ikke er like gjeldene for kunstmuseene. Den andre grunnen som oppgis er manglende interesse, de er rett og slett ikke interesserte i de tilbudene som finnes, og heller ikke interesserte i å finne ut hva som finnes av tilbud. Halvparten av respondentene sier at de ikke føler seg hjemme i kunstgallerier, museer, konserthus eller teater, det passer rett og slett ikke deres livsstil (Ibid.: 78). De fleste i denne gruppen er studenter og sier at de prioriterer å gjøre ting som gir overskudd, og det er ofte knyttet opp mot venner og sosial aktivitet og trening.

Den siste gruppa av ikke-brukere, de som har videregående skole eller liknende som høyeste utdanning, oppgir liten eller ingen interesse for det offentlig finansierte kulturtilbudet som største barriere mot de offentlige kunstinstitusjonene (Ibid.: 81). Den andre barrieren er også her pris, men i likhet med de andre gruppene toner jeg den faktoren i forhold til kunstmuseene. En tredjedel av respondentene sier at de ikke føler seg hjemme i kunstgallerier, museum, konserthus eller teater. Det kan se ut som at Bourdieus teorier om klassebakgrunn, utdanningsnivå og erfaring med kunsten har gyldighet. Det er også gjort undersøkelser om sammenhengen mellom utdanningsnivået til barn og deres foreldre. I St.

meld. nr. 16 kommer det frem at det er en nær sammenheng mellom valg og gjennomføring av utdanning og foreldrenes utdanningsnivå (St. meld nr. 16: kap. 4.4). Tilbøyeligheten til å ta høyere utdanning øker betraktelig med økende utdanningsnivå blant foreldrene. Tall fra 2002 viser en deltakelsesraten på 40% for personer med foreldre med høyere utdanning, mot 8% for personer med foreldre med grunnskoleutdanning som høyeste utdanningsnivå. Det kommer også frem at dette mønsteret har vært stabilt over tid (Ibid.). Dermed er det utfordrende å bryte mønsteret som Bourdieu peker på, at kulturell kapital og kulturbruk er sosialt nedarvet.

Agderforsknings rapport konkluderer altså med at nordmenns kunst og kulturbruk fortsatt i høy grad er differensiert etter faktorer som sosial bakgrunn og tilhørighet, utdanningsnivå, yrkesstatus, alder og kjønn. I tillegg innvirker livssituasjonen på kunst- og kulturbruken. Dette er ikke overraskende og bekrefter det som man lenge har diskutert og kanskje visst om kunstmuseene og deres publikum. Spørsmålet blir da hva kunstmuseene kan gjøre for å nå ut til et bredere publikum, hvordan skal kunstmuseene nå de gruppene som i dag ikke benytter seg av tilbudet disse museene gir? En annen interessant diskusjon er om alle disse offentlige kunstinstitusjonene skal drive målrettet publikumsutvikling for å nå alle grupper? Dette er det delte meninger om innenfor kunstfeltet, noe som beskrives nærmere i neste kapittel.

Kapittel 3: Krav til kunstmuseene

3.1 Statlig finansiering og føringer for kunstmuseene

Det norske kunst- og kulturlivet er et offentlig og statlig anliggende. Store deler av kunsten kan ikke overleve uten økonomisk støtte fra den norske stat, som i sin tur har et ansvar for at det er mulig å opprettholde et mangfold av kulturelle uttrykk. Tildelingene til kulturelle formål øker stadig. I statsbudsjett for 2013 ble bevilgningene til kulturfeltet økt med 889,3 millioner kroner fra foregående års budsjett. Andelen av økningen som gikk til museene var 55 millioner kroner, og til sammen var bevilgningen til museums- og kulturvernsektoren på 1,3 milliarder kroner, inkludert Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Under kategorien visuell kunst ble det også lagt frem en økning på 3,7 millioner til kunstmuseene i Det nasjonale museumsnettverket.²⁰ Med budsjettframlegget for 2013 har de samlede overføringene til kulturformål økt med omkring 4,9 milliarder kroner i perioden 2005-2013. Disse økte tildelingene er en konsekvens av en uttalt satsning på kunst og kultur hos den sittende regjering, og gjennomføringen av Kulturløftet. Den rødgrønne regjering gikk i 2005 til valg på at det skulle gjennomføres et kulturløft frem mot 2014. Målet er at 1 p av statsbudsjettet skal gå til kulturelle formål innen 2014, og med årets kulturbudsjett er man oppe i 0,96 prosent av statsbudsjettet. Kulturløftet har som mål å heve kunstens status som samfunns- og politikkområde. I Prop. 1 S (2009-10) sier regjeringen at ” [...] Norge skal være en ledende kulturnasjon som legger vekt på kultur i alle deler av samfunnslivet. Kunst og kultur har stor verdi i seg selv. Samtidig har satsing på kultur stor betydning for andre samfunns mål som næringsutvikling og arbeidsplasser, integrering og inkludering, helse, læring og kreativitet (Prop. 1 S (2009-10): del 1). Med andre ord forventer det offentlige å få ”noe” tilbake til storsamfunnet for sin økonomiske satsing på kunst og kultur, i form av samfunnsnyttige og samfunnsøkonomiske verdier. Dette er ikke noe nytt, noe som ble belyst i det foregående kapittelet om norsk kunstpolitikk gjennom historien. Så hva forventer den norske stat at kunstmuseene bidrar med for menneskene som bor i dette landet, for publikum?

²⁰ Alle tall fra statsbudsjettet er hentet fra kulturdepartementets pressemelding om Statsbudsjettet for 2013: <http://www.regjeringen.no/nb/dep/kud/pressesenter/pressemeldinger/2012/det-beste-kulturbudsjettet-nokosinne-kul.html?id=701357>

3.1.1 Stortingsmeldinger

I 2008 var det, ifølge St.meld. nr. 49, 2008-2009, ”Framtidas museum”, 99 museer som mottok støtte fra Kulturdepartementet. Kunstmuseene er blant disse. Kunstmuseenes inntekter består av egne inntekter (billettinntekter, varer og tjenester, sponsorinntekter og gaver) samt tilskudd fra stat, kommune og fylkeskommune. Av de samlede inntektene utgjør driftsstøtten fra Kultur og Kirkedepartementet 42,3 prosent, mens ordinære driftstilskudd fra fylkeskommune og kommune utgjør i snitt 10,5 prosent og 12,5 prosent. Andel egeninntekt ligger på 26 prosent i snitt (St.meld. nr. 49 2008-2009: 117).²¹ Det er innlysende at de enkelte institusjoner er helt avhengig av støtten fra Kulturdepartementet. Å motta denne type støtte innebærer forpliktelser til å bidra til å oppfylle de mål som ligger i kulturpolitikken. De enkelte enheters tildelingsbrev sier noe om hva som forventes av institusjonene i forhold til virksomhet, men tillegg kommer stortingsmeldinger og offentlige utgreiinger som formulerer generelle krav og forventninger til de institusjoner som er mottakere av tilskudd. Med bakgrunn i disse kan vi si noe om hva museene forplikter seg til å jobbe ut fra ved å motta offentlig støtte.

I det følgende belyses de statlige kravene til kunstmuseene, og gjennom det hva publikum kan forvente av kunstmuseene. Følgende stortingsmeldinger er studert nærmere: Stortingsmelding nr. 48 (2002-2003), ”Kulturpolitikk fram mot 2014”, Stortingsmelding nr. 49 (2008-2009), ”Framtidas Museum – Forvaltning, forskning, formidling, fornying”, Stortingsmelding nr. 10 (2011-2012) ”Kultur, inkludering og deltaking” og Stortingsmelding nr. 23 (2011-2012), ”Visuell kunst” for å se hvilke krav det offentlige har til kunstmuseene.²² Ved gjennomgangen av stortingsmeldingene har fokus i all hovedsak vært på det som har med formidling å gjøre.

3.1.2 Besøksstall og måling av suksess

Innad i kunstmuseene og i fagmiljøet rundt disse er det ofte et stort fokus på besøksstall og statistikker. Dette kan synes underlig og til tider kunstig, men er resultatet av den statlige rapportering som gjøres hvert år, og som museene er forpliktet til som mottakere av statsstøtte. Besøksstatistikken fungerer som et barometer på hva museet har fått til i løpet av et år, i form av hvor mange besøkende man har hatt innenfor dørene. Høye besøksstall

²¹ tallene er fra 2008.

²² Videre i oppgaven forkortes disse Stortingsmeldingene med St.meld. nr. 48, 49 og 23 og Inkluderingsmeldinga (Meld. St. nr. 10).

reflekterer suksess, som den eneste målbare variabel, da egne inntekter utgjør en så liten del av budsjettene. Dette gir igjen et grunnlag for nye søknader om statsstøtte. Hvert år publiseres besøkstallene og danner grunnlag for rangeringer kunstmuseene i mellom. Det krever mot og en klar kunstfaglig visjon å gjøre valg og vurderinger som forandrer utstillingsprogram og profil, og som opplagt vil få konsekvenser for besøkstallene. Et eksempel på dette er Sørlandet Kunstmuseum som i 2010 fjernet et fast årlig innslag fra programmet, nemlig utstillingen ”Pepperkakeby”, med den faglige begrunnelse at man som kunstmuseum bør ha et mer solid kunstnerisk innhold i utstillingene, også når man henvender seg til barn. Nedgang i besøkstall var forventet, og Sørlandet Kunstmuseum havnet nederst på lista over besøkstall for kunstmuseene, med en nedgang på 38,9 %. (Hartvigsen i Billedkunst No.1 2011: 12). Til tross for nedgang i besøkstall var dette en avgjørelse som satte kunsten i fokus, og som skjerperte museets profil. Å bedømme suksess ut fra besøkstall alene kan være uheldig og forteller ikke alltid hele sannheten om utstillingsprogrammet og formidlingen ved et museum i henhold til faglig kvalitet. Besøkstall sier noe om hvor populære utstillingene har vært, men andre faktorer som blant annet markedsføring, hvorvidt et prosjekt har blitt tatt inn i Den Kulturelle skolesekk eller at en utstilling har en smal målgruppe, vil også spille inn. Når det er sagt, er selvfølgelig det å nå ut til publikum og gi en så stor del av befolkningen som mulig tilgang til kunstopplevelser og refleksjon rundt disse en svært viktig del av kunstmuseenes oppgave, og besøkstallene sier til en viss grad noe om hvorvidt man når dette målet. Det understrekes også i St.meld. nr. 48, at selv om det forventes at formidlingsvirksomheten innrettes slik at museene når ut til et bredest mulig publikum, må ikke dette gjøres gjennom å sette faglig kvalitet til side til fordel for populært publikumsfrieri (St.meld. nr. 48: 183). I rapporten ”Museum, Arkiv og Samfunn”, publisert av Norsk Kulturråd i 2007 spør sosialantropolog Tone Fredriksen Ydse om det kan tenkes andre parametere å måle suksess med enn publikumstall, og foreslår forskningsplaner og antall forskningspublikasjoner som alternative målbare suksesskriterier (Ydse 2007: 37). Andre mulige kriterier kan kanskje være antall anmeldelser i fagpresse eller antall godt besøkte formidlingsopplegg.

3.1.3 Hovedmål for museumssektoren

I St.meld. nr. 49 pekes det på fire hovedmål for museumssektoren: forvaltning, forskning, formidling og fornying. Forvaltning forstås som sikring og bevaring av samlinger, med mål om å ta vare på disse for ettertiden og for å gjøre dem tilgjengelig for publikum og for forskning. Forskning skal danne et faglig grunnlag for innsamling, dokumentasjon og formidling. Formidling forstås som et redskap for at museene skal nå publikum med

kunnskap og opplevelse, og for at museene skal gjøres tilgjengelig for alle. Det innebærer målrettet tilrettelegging for ulike grupper og aktuell formidling som fremmer kritisk refleksjon og skapende innsikt. Museene skal være oppdaterte og aktuelle i alle deler av sin virksomhet, og det er dette som betegnes som fornying. Faglig utvikling, nytenking og profesjonalisering er beskrevet som nøkkelen til fornying, og målet med dette er å gjøre museene til solide institusjoner med en aktiv samfunnsrolle (St.meld. nr. 49: 13). Felles for disse hovedmålene er at de peker på at museene, og i dette tilfelle kunstmuseene, skal være et sted som eksisterer for publikum. De understreker at kunstmuseene skal være steder som handler *om* samlinger, men som er *for* mennesker. Museet er ikke lenger hovedsakelig et sted for estetisk kontemplasjon, med fokus på ekspertise begrenset til samlinger, museet sees som en kommunikasjonspartner for et publikum med svært variert bakgrunn.

3.1.4 Kunstmuseet som samfunnsinstitusjon

En oppfatning som er gjennomgående i både St.meld. nr. 48, 49, 23 og Inkluderingsmeldinga, er ideen om kunstmuseet som en sterk og aktiv institusjon i samfunnet. Det er lange tradisjoner for kunstmuseet som dannelsesinstitusjon, men dannelsesbegrepet inneholder noe annet i dag enn tidligere. Dette omtales senere i kapittel 3.3. Behovet for felles kulturelle referanser er stort også i det moderne norske samfunnet, men i dag sees folkeopplysningsbehovet mer som en avgjørende faktor for at folk skal kunne delta aktivt i utviklingen av samfunnet, og som et ledd i demokratiseringen (Ydse 2007: 15). Kunstmuseene har forutsetninger for å være sentrale arenaer for deltakelse i samfunnsdebatten, og det forventes at kunstmuseene tar aktivt del i denne debatten, noe som poengteres gjentatte ganger i alle stortingsmeldingene som er henvist til i denne oppgaven.

I St.meld. nr. 48 sies det at selv om de fleste museer har sin faglige forankring i en annen tid, noe som også gjelder for kunstmuseene i den grad de har historiske samlinger å forvalte, er det et mål at de fungerer som ”moderne samfunnsinstitusjoner som går aktivt inn i sin egen samtid og legger til rette for en formidling som engasjerer nålevende mennesker” (St.meld. nr. 48: 183). Videre sies det at museene skal være utoverrettet og stå i kontinuerlig dialog med omverdenen og sin egen samtid, og være arenaer for kunnskap og opplevelse. St.meld. nr. 49 sier også at det er ønskelig at museene utøver en problemorientert samfunnskritisk funksjon (St.meld. nr. 49: 102). Samfunnsoppdraget formuleres her svært tydelig: ”Selve samfunnsrollen eller samfunnsoppdraget for museene ligger i å utvikle og formidle kunnskap om menneskers forståelse av og samhandling med sine omgivelser” (Ibid.: 145). Dette gjelder

for alle typer museer generelt, og da også for kunstmuseene. Det sterke fokus på menneskets forhold til samfunnet og sin nåtid innebærer at museene ikke bare skal generere og formidle kunnskap, men også at de skal våge å innta en kritisk posisjon både til seg selv og til samfunnet rundt oss, og rett og slett forholde seg aktiv til vår samtid. Museene må søke å overraske og utfordre publikum både emosjonelt og intellektuelt. Det er ikke nødvendigvis noen motsetning mellom å forvalte en kunstsamling og å være en aktiv samfunnsdebattant. Å skape en dialog mellom samtidskunsten og samlingen kan være et utmerket utgangspunkt for å utfordre vedtatte sannheter, og å se på fenomener i vår samtid med nye øyne.

3.1.5 Formidling

Formidling er et begrep som brukes på mange forskjellige måter og som ikke har en klart definert avgrensning. Av mange brukes det synonymt med omvisninger og pedagogiske opplegg for barn og unge, og dette er selvfølgelig en del av formidlingsbegrepet, men formidling innebærer så mye mer. Her støtter jeg meg til Dag Solhjells bruk av begrepet formidling som "[...] det kritiske og pedagogiske arbeid som utføres for å bringe kunstverkene i kontakt med publikum [...]" (Solhjell 1995: 240). Dette kan og bør tolkes bredt og innebærer alt fra utstillingsprogram, kuratering og utstillingsarbeid, til katalog og tekstproduksjon, omvisninger og pedagogisk virksomhet og arrangementer, digitale kommunikasjonsstrategier og publikumsrettet arbeid på sosiale media, forskning, arkitektur, åpningstider med mer. Museene er *formidlingsinstitusjoner* og dette innebærer at all virksomhet ved museene skal ha publikum som fokusområde, enten det er konserveringsarbeid, kunsthistorisk forskning eller utstillingsarbeid. Til syvende og sist må museene spørre seg selv: hvordan kommer det vi gjør publikum til gode? Og da menes publikum som en utvidet gruppe, ikke bare de som deltar på pedagogisk tilrettelagte tilbud, men også blant annet de som møter museet gjennom andre kanaler, som lesere av forskningspublikasjoner eller annet faglig samarbeid, på nettet eller som besøkende i museumsbutikken eller kaféen. Det som er kjernen i formidlingsbegrepet er *publikum* og hva kunstmuseene gjør for at publikum skal oppleve kunsten som museene har i sine samlinger eller i sitt utstillingsprogram. En forutsetning for å kunne fylle de oppgaver som er tildelt kunstmuseene fra staten er en helhetlig formidlingstanke. Stortingsmeldingene sier også noe om hva som skal kjennetegne formidlingen ved institusjoner med statsstøtte. Et viktig prinsipp for formidlingen er at den skal være *kunnskapsbasert* og *dialogorientert*. Ifølge Kultur- og Kirkedepartementet "[skal] [g]od formidling [...] kunne endre våre holdninger, fordommer og perspektiver. God formidling skaper innsikt og forståelse og gir kunnskap og opplevelse" (St.meld. nr. 49: 155). Ut fra dette har formidlingen avgjørende

betydning og et enormt potensial. De senere årenes satsning på formidling fra statlig hold og museenes økte formidlingsaktivitet har resultert i økende besøkstall (Ibid.). Det er store forventninger til hva en økt bevissthet og profesjonalisering av institusjonenes formidlingsaktivitet kan føre med seg, men det er ikke lagt føringer på hvilken måte formidlingen skal foregå. Et tydelig understreket mål og krav til museene er at det på en eller annen måte skal foregå *læring* i museene. Ikke bare for barn og unge som besøker museene gjennom skoleverket eller barnehager, men for alle. Men *hva* er læring og *hvordan* skal publikum lære i kunstmuseet? Dette diskuteres senere under kapittel 3.4 ”Læring i kunstmuseene”.

”God formidling retter seg direkte mot definerte målgrupper. [...] Dette krever også målrettet tilrettelegging og ulike strategier for å nå forskjellige målgrupper” (St.meld. nr. 49: 155). Det er altså ikke nok å si at ”alle” er velkomne og at ”alle” er i målgruppa, noe som ofte blir gjort av mangel på målgruppetenkning i museenes publikumsarbeid og strategier. Selv om alle mennesker er potensielle museumsbrukere, har ulike grupper ulike behov.

3.1.6 Kulturelt mangfold og inkludering

Den norske kulturpolitikken, som gjenspeiles i stortingsmeldingene, har i lengre tid hatt fokus på det kulturelle mangfoldet som preger Norge i dag. I og med det er et overordnet mål at museene skal gjenspeile det samfunnet de er en del av, er det av stor betydning at dette mangfoldet også blir representert i kunstmuseene. I St.meld. nr. 48 påpekes det at det kulturelle mangfoldet som finnes i det norske samfunnet i liten grad avspeiles i det institusjonaliserte kulturfeltet (St.meld. nr. 48: 38). Dette gjelder både for kunstnerrepresentasjon og i publikumsgruppen, noe som trolig har en direkte sammenheng. Minoritetsgruppene, både urbefolkning, nasjonale minoriteter og nye minoriteter, er for svakt representert i det norske kulturlivet ifølge Kulturdepartementet. En årsak som nevnes kan være den vestlige oppfatning og forståelse av kunst, kvalitet og profesjonalitet som legger premissene for kunstlivet. Minoritetene, blir på grunn av dette, enten marginalisert eller tvunget til å tilpasse seg de vestlige kodene (Ibid.: 33). En annen årsak til at minoriteter ikke har sluppet til i samme grad som etnisk norske kan også ha sammenheng med at kunsten og kunstmuseene har vært sentrale i oppbygginga av den norske nasjonalstaten, hvor ”norske” uttrykk, tradisjoner og kunstnere har vært prioritert. Eileen Hooper-Greenhill stiller også et aktuelt spørsmål i inkluderingsperspektivet i sin artikkel ”Changing Values in the Art Museum - Rethinking Communication and Learning” (2010): Tiltrekker kunstmuseene et

publikum som har samme fortolkningsbakgrunn og -strategier som det de profesjonelle (ansatte) i museene har? Representerer kunstmuseene et selvforsterkende fellesskap? Med andre ord, henvender kunstmuseene seg til det publikum som er likt avsenderen? (Hooper-Greenhill 2010: 569). Hvis dette er tilfelle er det innlysende at store deler av befolkningen opplever kunstmuseene som utilgjengelige for dem. Inkluderingsspørsmålet er et vanskelig område av kunstens- og kunstmuseenes ansvarsområde. Hvis man, som det skisseres i stortingsmeldingene, skal sikre rekruttering av kunstnere og kunstfaglig personale med minoritetsbakgrunn, kreves det at man utvikler særskilte strategier for å nå dette målet. Denne problemstillingen balanserer på grensen mellom et tilgjengelighetsperspektiv og et instrumentelt syn på kunsten. Uansett er dette et prioritert område for regjeringen, som overføres til kunstlivet gjennom stortingsmeldinger. St.meld. nr. 23 slår fast at kulturinstitusjoner har et stort potensiale når det gjelder å tilby arenaer og møtesteder som kan bidra til inkludering (Meld. St. nr. 23).

Inkluderingsarbeidet skal være en integrert og synlig del av strategi- og programmeringsarbeidet og publikumsarbeidet, men også personalpolitikken i alle kulturvirksomheter som får statlig støtte (Meld. St. nr. 23: 77). Dette er sterke føringer og gir klare og store utfordringer til blant annet kunstmuseene, i tråd med den kunstpolitikken som har ført de siste tiår. Museene skal nå ut til grupper som per dags dato ikke er brukere av kunstmuseene. Det sier seg selv at det ikke er mulig for ethvert kunstmuseum å nå ut til alle grupper som i dag er ikke-brukere. De enkelte museer må derfor gjøre konkrete tiltak og lage programmer der utvalgte målgrupper blir prioritert, i henhold til hva som er lokale behov i samfunnet der institusjonen befinner seg, og ut fra publikumsutviklingsstrategier vedtatt ved det enkelte museet. Departementet legger også til grunn at dette skal skje innenfor de bevilgningene som institusjonene allerede får (Inkluderingsmeldinga: 9), det ligger altså en forventning om at dette skal være et prioritert område som ligger i det generelle tilskuddet til hvert enkelt museum.

Bakgrunnen for inkluderingsperspektivet som nå er så tydelig og uttalt fra departementets side er det man i mange år har visst, og som bekreftes i rapporten fra Agderforskning (omtales i kapittel 2.3.2), nemlig at det er sosiokulturelle forskjeller i bruken av og deltakelsen i det offentlig finansierte kulturtilbudet. Kulturtilbud og kulturaktivitet er blitt en mer sentral del av samfunnet som en konsekvens av den målrettede demokratiserende kunst- og kulturpolitikken på 60-70 tallet og opp til i dag. Dermed oppleves konsekvensene av å falle utenfor dette

fellesskapet større. Den norske kunst- og kulturpolitikken, og dermed også den norske kunstscenen, har som sagt på mange måter vært nært knyttet til nasjonsbygging, og et mål har vært å dyrke frem en særegen nasjonal identitet forankret i en enhetlig felles nasjonalkultur. Som vi alle vet er det ikke lenger hverken mulig eller ønskelig å opprettholde én felles kulturell identitet og tradisjon. Dette er en følge av mange faktorer, som blant annet kulturelt mangfold i samfunnet grunnet migrasjon, global utveksling av varer, media og informasjon, økt valgfrihet for individet og fremvekst av nye subkulturer. Dermed er inkluderingsarbeidet i kunst- og kulturlivet en svært viktig del av det å skape en opplevelse av fellesskap som inkluderer alle grupper og minoriteter, og som går utenfor det tradisjonelt ”nasjonale”. Det er også problematiske sider ved integreringspolitikken for kunstfeltet, som lett kan komme i konflikt med autonomibegrepet i kunsten og de smalere kunstuttrykk. Dette omtales senere i kapittel 3.2.1 ”Alle skal med”.

Til tross for museenes generelle samfunnsoppdrag om å være arenaer for kritisk refleksjon og dialog, tilgjengelig for alle, og det spesifikke inkluderingskravet, er det få museer som arbeider aktivt for å nå målgrupper utover de tradisjonelle gruppene, som barn, unge og det allmenne kunstinteresserte publikum (Inkluderingsmeldinga: 46). Likevel finnes det eksempler på prosjekter i museene med inkluderingsmålsetting. Én utfordring med slike arrangementer og prosjekter er at det til tider kan være vanskelig å få øye på den konkrete målsettingen med prosjektene, hvilken verdi har prosjektet rent inkluderingsmessig? I det følgende vil jeg nevne noen eksempler på inkluderingsprosjekter fra forskjellige typer museum.

Et eksempel på et slikt prosjekt, som i utgangspunktet har gode intensjoner om inkludering var prosjektet «Museet og verden – en verden i museet», på Kunstindustrimuseet i Oslo i 2012, der målet var: ”Tilgjengeliggjøre museet for grupper fra andre land og kulturer som oppholder seg i Norge. Gjøre disse kjent med Kunstindustrimuseets samlinger av norsk og internasjonal design og kunsthåndverk.” Målgruppen for prosjektet var fremmedspråklige, og blant annet beboere ved Torshov transittmottak besøkte museet. Gjennom omvisninger og verkstedsaktivitet skulle denne målgruppen gjøres kjent med museets samling. Til tross for gode intensjoner om inkludering kan man stille spørsmålet om dette på sikt fører til at denne gruppen kommer tilbake til Kunstindustrimuseet, og på hvilken måte gruppen opplever å være mer integrert i det norske samfunnet ved å lære om norsk og internasjonal design og kunsthåndverk. Det er lett å glemme at integreringsarbeidet er sammensatt og at det

forutsetter læring hos begge parter, *både* for institusjonen og målgruppen. Ved å lære fra- og om hverandre kan den ”norske” identiteten utvides til å være mer mangfoldig. Man kan mistenke at Kunstindustrimuseet gjennom dette prosjektet utvidet sitt publikumsgrunnlag, uten at så mye blir forandret ved institusjonen eller deres formidlingspraksis.²³ Likevel er et av målene med integreringsarbeidet å skape felles kulturell referanser, og slik sett kan man si at de besøkende i dette prosjektet kanskje fikk innblikk i noen av referansene som finnes i det norske samfunnet i forhold til kunsthåndverk og design.

Et annet eksempel på inkluderingsprosjekt i en kunstinstitusjon er Henie Onstad Kunstsenter som i desember 2011 gjennomførte samtaler mellom kunstfaglige ansatte på museet og statsløse palestinske flyktninger. Hver enkelt av de inviterte beøkende valgte seg et verk i museet som skulle være utgangspunktet for samtaler om kunst, identitet og menneske. Bakgrunnen for prosjektet var et ønske fra museet om å engasjere seg i mellommenneskelige spørsmål i sin virksomhet. Det generelle publikum ble også invitert til å delta i slike samtaler og fikk mulighet til å stille kritiske spørsmål til deltakerne og de museumsansatte. Verkene ble katalysatorer for samtaler om livsskjebner og hvordan det er å leve mellom identiteter, og de museumsansatte og flyktningene møttes som likeverdige individer i disse samtalene (Dysthe, Bernhardt, Esbjørn 2012: 30). I dette prosjektet ble den inviterte gruppen tatt på alvor, og fikk komme med sine erfaringer og perspektiver i møtet med kunstmuseet. Samtidig foregikk det en toveis læring, både hos flyktningene og hos de museumsansatte, i tillegg til det publikum som observerte eller deltok i samtalene.

Ringve musikkmuseum i Trondheim har etablert et formidlingstilbud for demente i samarbeid med omsorgsektoren.²⁴ Museet har i tillegg til en stor samling musikkinstrumenter en botanisk hage. Ukentlig får museet besøk av en gruppe på seks demente og to hjelpepleiere fra et helse og velferdssenter. Besøket varer i to timer, og består av lytting, sang, samtaler, besøk i den botaniske haven og museet, og en kaffepause. Tilbudet er utviklet og gjennomarbeidet i samarbeid med GERIA, Oslo kommunes ressurscenter for demens og

²³ Kilde: <http://www.nasjonalmuseet.no/?module=Articles;action=Article.publicShow;ID=1325>

Jeg vil understreke at jeg ikke kjenner prosjektet i detalj og mine kommentarer er gjort på bakgrunn av prosjektbeskrivelsen på museets hjemmeside.

²⁴ Prosjektet er en del av et større prosjekt kalt ”Museer og Minner”, der flere museer og institusjoner deltar i samarbeid for å utvikle langsiktige tilbud til tidlig demente. Disse er Ringve musikkmuseum, NTNU Botanisk Hage, Trondheim Arrangement, Trøndelag Folkemuseum Sverresborg, Stjørdal museum, og Jamtli folkemuseum og Murberget folkemuseum i Sverige. <http://ringve.no/museer-og-minner/>

alderspsykiatri. Det er spesialtilpasset for målgruppen, gjentakende og går over lang tid med et begrenset antall deltakere. Her er ikke målet å utvide publikumsgrunnet, men å gjøre et kvalitativt arbeid med en avgrenset gruppe som viser seg å ha stort utbytte av opplegget på museet. Tilbudet utgjør ingen forskjell på besøkstallene, men krever tvert imot store ressurser i forhold til antall besøkende som får nytte godt av tilbudet. Her er stort læringsutbytte for institusjonen, og opplevelse, erindring og høynet livskvalitet for deltakerne.²⁵

Ved Louisiana Museum of Modern Art i Danmark har de etablert et tilbud for innvandrerbarn i samarbeid med Røde Kors. Dette omtales i kapittel 4.3.1 "Flygtningebørn på Louisiana".

Det er ikke til å legge skjul på at å etablere inkluderingsprosjekter i museene er et krevende arbeid. Det viser seg at et avgjørende punkt er samarbeid med andre aktører, som frivillige organisasjoner med kunnskap om den gruppen man forsøker å nå. Dette krever kompetanse i å samarbeide og drive frem utviklingsarbeid i skjæringspunktet mellom forskjellige miljøer (Inkluderingsmeldinga: 61). Videre viser det seg at målrettet arbeid med utvalgte grupper over tid gir gode resultater i form av opplevelser, følelse av tilhørighet til en institusjon og læring for både målgruppa og for institusjonen. Deltakelse er også avgjørende for at slike prosjekter skal være fruktbare. Å oppleve at man kan bidra og dele egne erfaringer og opplevelser skaper engasjement, oppleves som meningsfullt og styrkende for egen identitet, og gir en opplevelse av fellesskap og det å være en del av en felles identitet.

3.1.7 Praktisk tilgjengelighet

Det offentlige er til en viss grad også opptatt av den praktiske tilgjengeligheten ved museene. Det diskuteres om en ordning med gratis inngang på museene kan være en del av en kulturpolitisk strategi for å få publikum til å besøke museene oftere, og for å nå nye publikumsgrupper som ellers ikke besøker museene. Tanken er at kulturarven skal være lett tilgjengelig for et bredt publikum og at det skal legges til rette for at demokratisk deltakelse kan skje på så like vilkår som mulig (St. meld. nr. 48, 2002: 182). Det har vært utprøvd forskjellige ordninger med gratis inngang ved forskjellige museer rundt i landet, og til en viss grad har man sett en liten økning i besøkstall. Likevel viser undersøkelser at det ikke er inngangspengene i seg selv som er avgjørende for befolkningens benyttelse av museene. Dette viste også Agderforsknings undersøkelser som ble belyst i forrige kapittel. Med hensyn

²⁵ Kilde: presentasjon av prosjektet av museumspedagog Helle Singsaas, prosjektansvarlig ved Ringve museum for demensprosjektet, i forbindelse med Museene i Sør-Trøndelags fagseminar i mai 2012.

til en demokratisk tilgjengelighet for befolkningen er diskusjonen rundt åpningstider mer aktuell. Åpningstidene er et eksempel på at museet kan oppleves som utilgjengelig for folk flest og kan sees som en anakronisme fra den gang borgerskapet var museets målgruppe. Selv om man ser aktivitet og arrangementer på ettermiddag og kveld, er museene stort sett stengt når publikum har fri i ukedagene. Louisiana Museum of Modern Art tok for noen år siden grep på dette området og har nå kveldsåpent alle dager (kapittel 4.3.3 ”Brukere og ikke-brukere på Louisiana”)

3.2 Diskusjoner rundt de statlige føringene

Den norske kunst- og kulturpolitikken er på mange måter instrumentell, i det den forventer at storsamfunnet skal få noe tilbake for de subsidieringer som kunstlivet mottar, og det overordnede målet med politikken er at så mange som mulig skal nåes med kunst- og kulturtilbudet. Dette kan fort komme i konflikt med kunstscenen selv, fordi målet om inkludering ofte ikke er sammenfallende med kunstens mål i seg selv. Store deler av kunstfeltet anerkjenner ikke kunstpolitikkenes mål som grunnlag for kunstproduksjon, da enkelte hevder at det ligger i den avantgardistiske kunstens natur å søke vekk fra folkesmaken og de store massene. Er det en fare for at de sterke føringene fra politisk hold kan føre til en forflatning av kunsten og på sikt en middelmådig kunstscene? Hvordan skal kunstmuseene forholde seg til de statlige føringene og samtidig opprettholde kvalitetskravet, uten å bli konforme?

3.2.1 ”Alle skal med”

I forbindelse med åpningen av Norsk Kulturråds årskonferanse²⁶, som i 2010 hadde tittelen ”Kunst for alle? – om kunst og publikum”, understreket daværende kulturminister Anniken Huitfeldt gang på gang sitt, og Arbeiderpartiets, budskap om at ”alle skal med”. Kulturministeren startet sitt innlegg med å understreke at ”det er kunstens egenverdi, dens uavhengighet, dens kraft til å utfordre det bestående [...] som har vært avgjørende for det moderne Norge” (Huitfeldt 18. november 2010). Denne respekten for kunstens autonomi og den avgjørende betydning den har for samfunnsutviklingen ble så avløst av et mer instrumentelt syn på kunsten. Kulturministeren anerkjenner at kunst og kultur stadig får større betydning for folks liv, og påpeker at ”fattigdom i dag, er unger som ikke har noe fortelle om etter helga” (Huitfeldt 18. november 2010). Det overordnede målet med kulturpolitikken er,

²⁶ Norsk kulturråds årskonferanse, Union Scene, Drammen, 18-19. November 2010

ifølge Huitfeldt og stortingsmeldingene, å nå så mange som mulig med kulturtilbudet. Hun sikter spesielt til de grupper som i dag i liten grad er representert i kulturlivet, eller som sjelden eller aldri oppsøker kulturtilbud, nærmere bestemt minoritetsgrupper og mennesker med lavt utdanningsnivå, slik det bekreftes i rapporten fra Agderforskning. Kulturministeren formulerte seg på en slik måte at vi må forstå det slik at kunsten er, eller i hvert fall er det ønskelig at den skal være, et redskap for sosial inkludering. Kulturministeren refererte til statistikker som viser klare sammenhenger mellom sosiale skjevheter og kulturell deltakelse: ”Dersom du har høy utdanning, høy inntekt og et yrke som krever lang utdanning, er sannsynligheten for at du bruker kulturtilbud i større grad enn personer med lav utdanning, eller yrke med lavt krav til utdanning og lav inntekt” (Huitfeldt 18. nov 2010), i tråd med Pierre Bourdieus teorier beskrevet i kapittel 2.1.4. Videre sier Huitfeldt at konsekvensene av å falle utenfor kulturlivet er store i vårt samfunn fordi kulturen er en så sentral del av samfunnet og fordi så mange deltar aktivt. Kulturministeren påpeker selv at dette kan oppfattes som at kulturen er et middel, et redskap for å oppnå et inkluderende og mangfoldig demokrati, men avviser selv problemstillingen med at den ikke er særlig fruktbar, og at kulturen alltid har forholdt seg til samfunnet rundt seg.²⁷ Ut fra dette kan man forstå det som at hun avviser kunstens egenverdi som eksistensberettigelse i seg selv, men sikter til autonomi som kunsten og institusjonenes selvråderett og uavhengighet. På bakgrunn av uttalelser som dette kan man ane en oppfatning om at kunsten skal ha et meningsinnhold, et budskap som skal være relevant for publikum.

I lys av det filosofiske grunnlaget for norsk kunstpolitikk i dens etableringstid,²⁸ blir Anniken Huitfeldts uttalelser om den samfunnsmessige betydningen av kunsten i dag interessant. Departementet anerkjenner betydningen kunst og kultur har for et samfunn. Det synet på kunstens oppdragende og dannende kraft, som vi finner blant annet hos Schiller, er tydelig også i dag. Vi trenger kunsten for å hjelpe enkeltindividene til å realisere sitt menneskelige potensial, til å bli lykkelige og frie. Hvis menneskene er lykkelige og frie får man et velfungerende samfunn. I dag handler det ikke like mye om den åndelige frihet og utvikling, hvis vi legger Huitfeldts uttalelser til grunn, men om frihet til å delta og være en del av fellesskapet, eller slik Huitfeldt formulerte det i sin henvisning til fattigdom i Norge i dag: ”å

²⁷ Her utelater kulturministeren en epoke i billedkunstens historie som har preget og fortsatt preger kunstuttrykket sterkt, nemlig modernismen. Der tok kunsten avstand fra hverdagslivet og forholdt seg til kunst som ren form, og lot kunsten eksistere i kraft av seg selv og for sin egen del.

²⁸ Se kapittel 2.1.1 som omtaler Schillers estetiske filosofi, en filosofi som var et viktig grunnlag for starten av norsk kunstpolitikk.

ha noe å prate om etter helga”. En annen innlysende forskjell er at kulturbegrepet er kraftig utvidet siden den tid. I dag kan man få inntrykk av at kunsten må tilpasses publikum og at det dermed blir kunsten som forandres, i stedet for at menneskene må strekke seg etter kunsten og forbedres gjennom den estetiske oppdragelsen. I Schillers teorier var det den estetiske opplevelsen og kunstmuseene som var redningen for samfunnet. I dag er det ikke kunstens moralske kraft i seg selv, men underholdningsrelaterte opplevelser som redder individet og dermed samfunnet. Er underholdning og opplevelsesøkonomi kanskje veien man må gå for å treffe menneskene i dag, og dermed lokke dem med seg på veien til åndelig dannelse? Dette, kan man kanskje si, er en formidlingsstrategi Louisiana Museum for Moderne Kunst har valgt, noe som omtales nærmere i kapittel 4 om Louisiana Museum of Modern Art.

Kunsten skal altså, ifølge norsk kunstpolitikk, og den tidligere kulturministeren, være uavhengig, samtidig som den skal nå et bredt publikum. Det er ingen tvil om at det samlede kulturtilbudet vokser og blir mer variert, samtidig som det på de fleste områder er registrert økning i bruken av de ulike kulturtilbud. Dette kan ha sammenheng med en jevn vekst i den moderne tjenestesektoren generelt og at utdanningsnivået øker, samt at mange opplever å ha mer fritid enn før og at arbeidslivet er mer fleksibelt enn det tidligere har vært. Urbanisering og teknologisk utvikling som stimulerer til økt deltakelse er også faktorer som spiller inn. Ulike uttrykk som kunst, reklame og kulturindustri krysser hverandre og smelter sammen (St.meld. nr. 48: 35). Et problematisk element her kan være det utvidede kulturbegrepet. Hvis vi snakker om svømming, idrettshaller, kino, opera og kunstutstillinger i samme setning og med samme formål, slik det ofte gjøres i forhold til skoleverket og Den Kulturelle Skolesekken, kan man komme i fare for å redusere kunstopplevelser til ”aktiviteter”. Det er imidlertid avgjørende at enhver kultur- og kunstinstitusjon har et bevisst og avklart forhold til sin egen rolle og formålet med sin eksistens, for å kunne være tro mot sitt mandat som samfunnsaktør, for å være tro mot kunsten og ikke minst mot publikum. Man kan se en økt tilbøyelighet til å se på institusjonene og aktørene innenfor kunst og kulturlivet som nettopp ”aktiviteter”, forstått som steder man oppsøker for å bli underholdt eller aktivisert, uten at det nødvendigvis krever så mye av oss som publikum. Kanskje gjelder dette særlig i forhold til den måten barn og unge i løpet av skolegangen blir geleidet gjennom kunst og kulturinstitusjonene, spesielt som mottakere av tilrettelagte kulturtilbud i Den Kulturelle Skolesekken. Innføringen av Den Kulturelle Skolesekken har betydd at mange barn og unge har fått genuine kunst og kulturopplevelser. Likevel er det mange sider ved måten dette tilbudet brukes på, både av skolene og av institusjonene, samt hvordan det er organisert fra

det offentliges side som kan diskuteres. Dette er et stort og interessant tema for videre diskusjon, men som en del av avgrensning til oppgaven er det valgt å ikke inkludere denne diskusjonen her. Generelt sett kan man si at ved å lage kulturtilbud med bakgrunn i det grunnleggende premisset i den norske kulturpolitikken, nemlig at det skal være ”noe” for alle, kan vi komme i en situasjonen hvor vi legger premisser for kunsten. Det å skulle lage kunst ut fra et terapeutisk perspektiv, der kunsten skal gjøre noe for samfunnet, kan komme i en uheldig konflikt med blant annet samtidskunsten.

3.2.2 Motsetninger i kunstfeltet og kvalitetsdiskusjonen

St.meld. nr. 48 innledes med å understreke at den profesjonelle kunsten og den faglige forankrede kulturinnsatsen er en verdi i seg selv, og at kvalitet er et avgjørende kriterium for at et kulturtiltak skal prioriteres i den statlige kulturpolitikken (St.meld. nr. 48: 7). Den kunstfaglige kvaliteten er altså det som skal ligge i bunnen av all virksomhet, og styre prioriteringer og valg i forhold til de andre føringer som legges. Dette er et selvfølgelig poeng, men likevel viktig å understreke. I den daglige driften av en institusjon er det, som sagt, mange utfordringer knyttet til blant annet økonomi og besøkstall. I de til tider harde prioriteringer som må gjøres er det en fare for at behovet for å innfri forventninger, både fra publikum og fra de styrende instanser (stat, kommune og fylkeskommune), kan gå utover den kunstfaglige kvaliteten. Hvis man tar et skritt tilbake og ser på føringene som ligger i offentlige tildelinger, er det nærliggende å si at det er den enkelte institusjons ansvar å sette sitt mandat ut i livet på en faglig ansvarlig måte. Debatten som oppsto i etterkant av Huitfeldts innlegg på Norsk Kulturråds årskonferanse kan imidlertid tyde på at store deler av kunstfeltet selv tar avstand fra dette som grunnlag for å skape kunst. Kristian Meisingset, kultureddaktør i Minerva, hevder i en kronikk i Aftenposten at regjeringens sosialdemokratiske kulturpolitikk er en anakronisme (Meisingset i Aftenposten 25.11.10). Dagens kulturpublikum lar seg ikke styre og er generelt sett pengesterke og kommuniserer globalt. Dette fører til at publikum oppsøker den kunsten de selv vil, sier Meisingset. Et eksempel på dette er samtidskunstfeltet, som retter seg i stor grad mot et spesialisert publikum, et publikum med mye kunnskap og referanser, og kapasitet til å forholde seg til den kunsten som fremstår som vanskelig tilgjengelig, hevder han. Han sier videre at målet om å kommunisere med et bredt publikum fra alle sosiale lag og kulturelle bakgrunner blir meningsløst, da feltet selv ikke henvender seg til dette publikum. Meisingset frykter at konsekvensen av demokratiseringen av kunsten kan bli en innskrenkning av det kulturelle mangfoldet og de spesialiserte kunstfeltene. Med andre ord vil det å legge så sterke føringer og forventninger til kunstnere og utøvere samt

institusjonene i forhold til publikum og tilrettelegging og ønsket om å nå alle, gi et fattigere kunst- og kulturtilbud og mindre rom for nyskaping og utvikling. Tvert imot hva som er kulturpolitikken formål (Ibid.). Denne frykten deles av flere. Jon Refsdal Moe, teatersjef på Black Box Teater i Oslo, var inne på det samme i sitt innlegg på kulturrådets konferanse. Han gikk så langt som å si ”at et offentlig finansiert kunstvesen ikke først og fremst er basert på inkludering, men på utelukkelse. Det ligger i kunstens institusjonelle natur at den alltid vil søke vekk fra folkesmaken. [...] [A]lle velvillige forsøk på kulturell inkludering i kunsten er dermed fullstendig paradoksale” (Moe 19.11.10). Motsetninger og konflikt mellom det man kan se som kunstens iboende ekskludering på den ene siden og sosial inkludering på den andre, virker i en slik sammenheng uunngåelig og uoverkommelig. Refsdal Moe spør at vi vil få en utbredt selvtilfreds middelmådighet i kunsten dersom frykten for elitismen i den vanskelige kunsten får råde, samtidig med at den kommersielle kunsten blir stemplet som simpel (Ibid.). Det kan synes som at avstanden mellom kunstfeltet og føringene som ligger fra departementet for kunstinstitusjonenes virksomhet er stor, og Meisingset antyder at kunstnere og kunstinstitusjoner uansett kjører sitt eget løp i forhold til de kunstfaglige valg som tas. Balansegangen mellom det instrumentelle i kunstpolitikken og kunstens autonomi er problematisk hvis det, som Refsdal Moe sier, fører til at vi får kunst av dårligere kvalitet, og at konsekvensen blir at kunsten og institusjonene stagnerer. Det er ingen tjent med. Det er innlysende at vi også trenger den smale kunsten som søker bort fra det folkelige, for at det nettopp skal være ”noe for alle”. Kunstens oppgave er også å la flere stemmer slippe til, og det må også gjelde i kunsten, ikke bare blant publikum. Dette omtales nærmere under kapittel 3.3 om dannelse.

Denne frykten for at kunsten og dens verdi skal forringes gjennom at man rører ved dens autonomi, å legge premisser for hvordan kunsten skal brukes og hvem som skal delta i opplevelsen av kunsten, kan synes representativt for en del av det norske kunstfeltet. Det kommer med jevne mellomrom opp diskusjoner som dreier seg om motsetningene mellom høy og lav kultur, kunst og kommersialisering, dannelse og underholdning og elitisme og tilgjengelighet. Et eksempel på slik problematikk som kommer opp i media med jevne mellomrom, er forholdet mellom om kunst og kunstteori og spørsmålet om hvorvidt kunsten skal være teoriavhengig og publikum utdannet og oppdatert på kunstteori eller om et mer romantisk kunstsyn skal råde, der kunsten er umiddelbart tilgjengelig for publikum. Samtidig med at noen kunstnere avviser nødvendigheten av teori hevder andre, både billedkunstnere og teoretikere, at kunst og teori er gjensidig avhengig av hverandre og at det er en mangel hos

mange norske kunstnere at de har problemer med å formulere seg i forhold til sin praksis, og har vansker med å kommunisere omkring sin egen kunst. Her er det på sin plass å stille spørsmålet om det i det hele tatt er noen motsetning mellom å forholde seg til teori og å gjøre kunsten tilgjengelig for publikum? Teori kan nettopp være en måte å gjøre kunsten tilgjengelig på. Kunstteori er bare en av flere mulige innfallsvinkler til kunsten for å gjøre den begripelig, for å sette et verk eller et kunstnerskap inn i en sammenheng og for å gi publikums et fortolkningsverktøy i møte med kunst.

3.2.3 De statlige kunstmuseene *skal* være inkluderende

Selv om det er trolig at media er med på å skape polarisering i debattene, så er det ikke tvil om at temaet elitisme i kunsten i motsetning til tilgjengelighet er noe som engasjerer både kunstnere, teoretikere og andre ansatte i institusjonene, samt publikum. Dette bringer oss tilbake til Bourdieus teorier om kulturell kapital og klasses tilhørighet, og Agderforsknings funn i forhold til brukere av det offentlig finansierte kunst- og kulturtilbudet. Det *er* tilfellet at deler av kulturlivet er forbeholdt en viss gruppe i samfunnet, som føler seg hjemme i denne settingen og har interesse og glede av å oppsøke såkalt ”vanskelig tilgjengelig kunst”. Dette kan på mange måter være ubehagelig for nordmenn å forholde seg til, det pirker borti den likhetstankegangen vi er vokst opp med og som preger vårt sosialdemokratiske samfunn. Det å sette mennesker i bås etter differensierende faktorer som kulturell kapital og klasses tilhørighet strider mot vår selvpoppfattelse som nordmenn. Denne differensieringen av publikum gjelder spesielt det frie kunstfeltet. Den store forskjellen er at kunstmuseene ikke tilhører det frie kunstfeltet, men er institusjoner finansiert av det offentlige gjennom stat, fylke og kommune. Dermed er det ingen vei utenom de føringer som ligger fra departementet og i kunstpolitikken. Kunstmuseene *skal* jobbe for å motvirke denne differensieringen og elitistiske holdninger mot publikum. Kunstmuseene *skal* være tilgjengelig for et gjennomsnitt i befolkningen, de *skal* være relevante og aktuelle for folk flest, de *skal* aktivt oppsøke grupper som ikke bruker museene i dag gjennom konkrete, tilpassede opplegg og tilbud, og de skal gjøre det uten at det går på bekostning av den kunstfaglige kvaliteten. Det kan synes som at kunstinstitusjonene, og i denne sammenheng kunstmuseene, har en iboende dualitet og konflikt som balanserer mellom ideen om det autonome kunstverk og, for å sette det på spissen, den autonome kunstinstitusjon, og det populære og tilgjengelige, eller mellom det elitistiske og et genuint ønske om å nå ut til mange flere og være aktuelle. På toppen kommer det som kan oppleves som en konflikt for museene: kravene fra bevilgende myndigheter opp mot institusjonenes selvråderett. Spørsmålet er om staten overlater for lite til institusjonenes

egen dømmekraft? Kunstmuseene ønsker ikke å kompromittere den kunstfaglige kvaliteten, men det utelukker ikke at de fleste institusjonene også har et ønske om å nå ut til mange og være relevante og tilgjengelige. Det er kunstmuseenes eget ansvar å påse at den kunstfaglige kvaliteten til enhver tid er høy, og balansere utstillingsprogrammet i henhold til det opp mot de politiske føringene. Det er heller selvfølgelig ikke slik at jo høyere kvalitet kunsten har jo mindre tilgjengelig er den for publikum, tvert imot. Det er heller ikke nødvendigvis en direkte sammenheng mellom å vise ”avansert” samtidskunst og å støte publikum fra seg. Slik Christensen sier i artikkelen ”Barbarens legitime kunstopplevelse” (Christensen, i Johansen 2002)²⁹, er det kanskje sånn at flere enn før, og kanskje andre grupper enn før, har forutsetninger for å forstå samtidskunsten, fordi kunsten selv er forandret og krever andre referanser enn tidligere. Kanskje er det også det som *omgir* kunsten i kunstmuseet som skal tilpasses kravene om inkludering og det å skulle nå ut til alle: formidlingstilbudene, kommunikasjonen med publikum i form av tilstedeværelse i det offentlige rom og i det offentlige ordskiftet, gjennom markedsføringen og kanskje til og med butikken og kaféen. Hvis museene lykkes med det, kan de bidra til en utjevning av differensieringen i publikumsmassen. Men alle institusjonene kan ikke ta på seg samtlige forpliktelser til enhver tid. Kunstmuseene må velge sine satsningsområder og gjøre det på måter som både inkluderer et bredt publikum og ivaretar det smale kunstfeltet. Man kan ikke forvente at et publikum uten forkunnskaper skal gi seg i kast med kunstteori, krevende uttrykk og lite tilgjengelige kunstverk på egen hånd. Å gjøre kunsten forståelig og tilgjengelig for det generelle publikum er nettopp et ansvar som ligger først og fremst på de institusjonene som formidler kunst, særlig de offentlig finansierte institusjonene.

Direktøren for Kunstmuseene i Bergen, Erlend G. Høyersten, uttalte på Norsk Kulturråds konferanse at “Bergen Kunstmuseum er Bergens største mentale treningsstudio. Men man kan ikke starte med 100 kg i benkepress, eller maraton. Da kommer ikke publikum tilbake. Man må begynne å jogge før man gjennomfører en maraton. *Vi* må få publikum mer kritisk og reflektert” (Høyersten 19.11.2010). Ifølge Høyersten er det altså kunstmuseenes egen oppgave å utdanne sitt publikum gjennom å legge til rette for opplevelse og læring på publikums premisser. Kunsten i seg selv trenger ikke forandres og bli banal, forenklet, ufarlig eller tannløs selv om den gjøres tilgjengelig. Kunsten behøver ikke bli folkelig, den trenger bare å bli formidlet. I et innlegg i Aftenposten 07.05.2012 redegjør Høyersten for hvorfor

²⁹ Diskutert i underkapittelet 2.3.1 ”Et kunstpublikum i forandring”.

Kunstmuseene i Bergen har hatt økte besøkstall de siste årene i motsetning til kunstinstitusjonene i Oslo som, ifølge Aftenposten, har hatt en nedgang (Høyersten 07.05.2012). Høyersten sier her at det er avgjørende at slike institusjoner hele tiden har publikum i tankene i alt de gjør, fra første tanke om en utstilling til den er oppe. Å besøke museet skal gi en helhetlige opplevelse, fra utstilling til butikk og café. Publikum er viktig for museene, ikke bare fordi det er målbare tall som genererer inntekter, men fordi kunsten er viktig for folket. ”Kunst betyr mye for mange, men kunne betydd langt mer for flere” (Ibid.). Det er derfor viktig at kunstmuseene stikker fingeren i jorda av og til og stopper opp og spør seg selv om hvorfor de er her, hva er det som rettferdiggjør museenes eksistens? I et intervju i Dagbladet 21.09.2012 viderefører han dette resonnementet og sier: ”å få kunsten ut til mange betyr ikke kommersialisering” (Wernø 2012). Videre sier han at forrige generasjons museumsledelse var opptatt av kunstens autonomi, men mener selv at publikum må kunne forvente å få noe ut av kunsten: ”Den er ikke dekor, eller bare fiffig og spennende rom”, og hevder at det å tenke seg et publikum oppfattes ukorrekt i kunstverden. Denne måten å tenke på i forhold til sitt publikum har mange likhetstrekk med Louisiana Museum of Modern Art. Også der er museet tilrettelagt for å ivareta flere behov hos publikum, både kunstopplevelsen i form av utstillingene og utstillingsrelaterte formidlingstilbud, men også gjennom en stor variasjon av andre tilbud som går utenfor det rent kunstfaglige. Museet bruker et utstillingskonsept som kombinerer populære og kjente kunstnere eller tema, med mer utfordrende samtidskunst. Dette for å både tilfredsstille det behov publikum ”selv mener de har” og ”det de ikke visste at de ville se”. Dette omtales senere i kapittel 4.2.1 om Louisiana Museum of Modern Art.

3.3 Dannelse

Vi har i det foregående sett at kunstmuseene skal være aktive samfunnsinstitusjoner som skal utvikle og formidle kunnskap om menneskers forståelse av, og samhandling med sine omgivelser. Museenes virksomhet skal være en kilde til kritisk refleksjon og skapende innsikt. Altså skal kunstmuseene være arenaer som kan bidra til individets utvikling og til bedre forståelse av seg selv i forhold til samfunnet det lever i. Dette er en del av det klassiske dannelsesprosjektet, og kunstmuseene er og har alltid vært dannelsesinstitusjoner. Begrepet ”dannelse” har imidlertid, for mange, negative konnotasjoner. Uttrykket kan forbindes med Bourdieus borgerlige klasse, den delen av befolkningen som har høy kulturell kapital, eller den ”dannede klasse”, og er således blitt heftende ved en forestilling om en ekskluderende opphøyethet (Ariansen i Hagtvedt og Ognjenovic 2011: 39). Dette kommer fra det som

tradisjonelt har blitt oppfattet som dannelses, nemlig kultivering av mennesket. Dette innebærer at man har inngående kjennskap til klassisk litteratur, filosofi og kultur. Dette er en del av bildet, men i dag er det ikke meningsfylt å begrense dannelsesprosjektet til dette. Hva innebærer dannelses i dag? Hvis kunstmuseene skal bidra til publikums utvikling som samfunnsborgere og stimulere til deltakelse i demokratiet er det ikke nok å formidle kunnskap om den kunsthistoriske kanon.

3.3.1 Dannelsesbegrepets opprinnelse

Den opprinnelige vektleggingen av dannelsesaspektet hang sammen med kritisk tenkning, opplysningstida og troen på individets evner, og modernitetens gjennombrudd. Kant forklarer hva opplysning er på denne måten: ”Opplysning er menneskets utgang fra selvforskyldt umyndighet. Umyndighet er manglende evne til å bruke egen forstand uten en annens ledelse” (Kant 1784, sitert i Gule, i Hagtvedt og Ognjenovic 2011: 774). For å bli et myndig menneske, et menneske som kunne ta ansvar for seg selv og sitt liv, måtte mennesket utvikle sin forstand, gjennom kunnskap og opplysning. Moderniteten krevde altså at den enkelte utviklet sin egen fornuft og kritiske sans. Individet stod i sentrum, og det var menneskets forhold til naturen, seg selv og andre, samfunnet og det hellige som ble kriteriene for fremskritt og utvikling (Ibid.). Dette er kjernen i allmenndannelsen også i dag. Selve begrepet *dannelses* ble utviklet på 1800-tallet og var særlig knyttet opp mot Vest-Europa og Tyskland. Dannelses, eller på tysk *Bildung*, preget tankene til filosofer som blant annet Schiller, Goethe, Herder og Hegel (Clemet og Vatnøy i Hagtvedt og Ognjenovic 2011: 123). Mot slutten av 1700-tallet kom reaksjonen mot den ”rasjonelle” dannelsen basert på opplysningskulturen. En av de som gikk imot den ”ensidige betoningen av det kognitive, mekaniske, ahistoriske og avkontekstualiserende og ville legge mer vekt på det affektive, det organisk-varierende, det historiske og det kontekstualiserende” var filosofen Johan Gottfried von Herder (Berg i Hagtvedt og Ognjenovic 2011: 125). Han ville slippe til forskjelligheten og subjektiviteten, og evnen til innlevelse og medfølelse ble viktig. Vi kan si at kunsten fikk en større plass innenfor dannelsen som en følge av romantikken. Hvis vi går tilbake til Schillers tanker om menneskets dannelses til humanitet gjennom kunsten tidligere i denne oppgave, ser vi at han tillegger kunsten, eller ”det skjønne”, et stort potensiale i menneskets realisering av seg selv som et helt og fritt menneske. I opplysningstida ble mennesket, ifølge Schiller, splittet mellom fornuften, den rasjonelle tenkningen, og følelsene, og det var som vi husker kunsten som kunne forbinde disse to sidene av mennesket. For Schiller går altså veien til dannelses gjennom kunsten. Målet for dannelsen var at den enkelte skulle gjennomgå en personlig og en

åndelig utvikling. Kunsten ble altså sett på som viktig i denne sammenheng, og dermed også kunstmuseene, og synet på kunsten som en dannende faktor ligger fortsatt implisitt i kunstmuseene. Det var ønskelig at man var litt forandret, litt mer opplyst og reflektert etter å ha besøkt kunstmuseet.

3.3.2 Demokrati og dannelse

Å være deltakere i demokratiet må sies å være et av hovedmålene for dannelsen. Dette innebærer at enkeltmennesket har mulighet og forpliktelser til å delta i utvekslingen av holdninger og ideer som utgjør demokratiet, enten som tilskuere eller som aktive deltakere (Clemet og Vatnøy i Hagtvedt og Ognjenovic 2011: 812). Dette krever av oss et bevisst forhold til samfunnet rundt oss, og at vi forplikter oss til grunnleggende verdier som demokrati og gjensidig utveksling av kunnskap og holdninger. Dannelse er dermed nært knyttet til frihet for individet. For å oppnå dannelse kreves det frihet for individet, ytringsfrihet og tankefrihet, samtidig som at individets dannelse skal sikre dets frihet. I norsk historisk sammenheng, men vi ser dette også i dag i kampen for demokrati i global sammenheng, har kunnskap og formidling av denne vært viktig for å oppnå nasjonal suverenitet og politiske og sosiale rettigheter for hele befolkningen. Samtidig ser vi i land der befolkningen har høyt kunnskaps- og utdanningsnivå, og hvor de samtidig nektes akademisk frihet og ytringsfrihet, har demokratiet dårlige kår (Ibid.). Dannelse oppstår altså i krysningen mellom individ og samfunn. Denne tradisjonen går helt tilbake til den greske og romerske antikke perioden, der det å være en kyndig og aktiv samfunnsborger først og fremst var en retorisk egenskap. Den antikke dannelsen var en politisk dannelse der intellektuelle egenskaper var vesentlige. For den frie borger (voksne menn som eide sin egen skjebne, ikke kvinner eller slaver) var ikke livsløpet lenger bestemt av opphav. Antikkens forståelse av hva et menneske grunnleggende sett er, var knyttet opp mot talens eller retorikkens sterke rolle i styret av samfunnet (Ibid.: 814). I følge Aristoteles er det nettopp *logos*, evnen til fornuftig tale, som skiller oss fra dyrene. Rasjonell tanke og kommunikasjon gjør mennesket til samfunnsvesener og utgjør vår menneskelighet (Ibid.).

Sammenhengen mellom dannelse, og demokrati og frihet, både nasjonalt og for individet, er også knyttet opp til Norges politiske frigjøringsprosess på slutten av 1700-tallet og 1800-tallet. Norges overgang til demokrati for massene var et resultat av at stadig flere grupper i samfunnet fikk ta del i allmenndannelsen gjennom grunnleggende lese- og skriveferdigheter,

samt mer spesialisert retorisk kompetanse (Ibid.: 816). På 1800-tallet fikk mange flere kunnskaper om offentlig tale, debatt og protokollføring, gjennom organisasjoner som ble etablert på denne tiden: fagforeninger, samvirkelag, samtale- og debattlag og filantropiske foreninger. Nye retoriske arenaer oppstod, som folkemøter og debatter, men også gjennom nye sakprosjangere som blant annet avisartikler, polemikker og politiske pamfletter. På grunn av dette begynte embetsstandens retoriske hegemoni å svikte i siste halvdel av 1800-tallet, og dermed mistet de også sitt politiske hegemoni (Ibid.). Slik kan man si at overgangen til demokrati for massene var et allmenndannelsesprosjekt, der kompetanse innenfor kommunikasjon stod sentralt.

3.3.3 Dannelse i dag

Det historisk dannelsesbegrepet kan man altså si innebærer kompetanse i tilegnelse av kunnskap, evne til innlevelse og medfølelse, ferdigheter og kommunikasjonsevner til å engasjere seg eller delta i den offentlige debatt, i tillegg til kjennskap til felles historiske, religiøse og kulturelle referanser. Ser vi det i lys av dagens samfunn, er dette fortsatt aktuelle verdier som vi kan bruke til å si noe om hva dannelse er, eller kan være. Men i tillegg må dannelsesidealet tilpasses vår tid og de utfordringer og muligheter som individet i dag står overfor.

En stor forskjell fra tidligere tider og en stor utfordring for både dannelsesinstitusjonene og individet er den økte globaliseringen. Landegrensene avgrensner ikke problemstillinger som migrasjon, kriminalitet, miljøproblematikk eller konflikter. Dette innebærer at både institusjonene og enkeltindividet må forholde seg til en mye større mengde informasjon, kunnskap og standpunkter, fra en hel verden. For å bli et dannet menneske må den enkelte ha kunnskap både om langt flere kulturer enn sin egen, men også om politiske problemstillinger som ikke vedrører en selv (Ibid.: 811). En følge av globaliseringen er at Norge er blitt et flerkulturelt samfunn, noe som gjør at de kulturelle referansene er utvidet, og hva det vil si å være dannet vil forandre seg i takt med de kulturelle forandringene.

Den andre store forskjellen som påvirker innholdet i dannelsen er informasjons- og teknologisamfunnet. Nye medier og nye digitale informasjons- og kommunikasjonskanaler stiller nye krav til oss i forhold til hva det kreves for å oppnå dannelse. Disse informasjons- og kommunikasjonskanalene skiller seg fra den muntlige retoriske tradisjonen som preget arven fra antikken, og fra den boklige dannelsen som kjennetegner de siste århundrene (Ibid.).

Der det før var noen få kanaler man måtte følge med på for å holde seg oppdatert på politiske og samfunnsaktuelle spørsmål, utgjør i dag informasjonskanalene en massiv internett- og mediehverdag som i stor grad domineres av underholdning og markedsføring. For å holde seg oppdatert på samfunnsspørsmål, politiske og kulturelle debatter kreves det et bevisst valg av den enkelte, og aktiv oppsøking av det smale segmentet hvor denne informasjonen og debatten er tilgjengelig. Samtidig blir evnen til kritisk og selvstendig tenkning stadig viktigere for de valg individet må ta i forhold til problemstillinger som påvirker hverdagen til den enkelte. Utfordringen består i å skaffe seg et beslutningsgrunnlag med utgangspunkt i et vell av argumentasjoner og informasjon, gjennom å skille god argumentasjon fra påstander. Konkrete eksempler på dette er både debatten om menneskeskapt klimaforandringer og debatten rundt migrasjon, romfolk og tiggere, begge debatter som er aktuelle i mediebildet i dag. Samtidig gir de nye digitale- og sosiale mediene store muligheter for deltakelse og engasjement for det enkelte individ. Det er flere eksempler på at enkeltpersoners initiativ og engasjement har fått i stand både kulturelle og politiske bevegelser, og satt problemstillinger på den offentlige dagsorden gjennom opprettelser av grupper på sosiale media, eller gjennom å kommunisere sitt budskap på sosiale media. Dannelse innebærer bevissthet om hvordan man deltar i den offentlige ordveksling og evne og initiativ til å delta. I likhet med samfunnsendringene på 1800-tallet, omtalt i kapittel 3.3.2, har det skjedd en forskyvning i hvem som har det retoriske hegemoni. Nye stemmer blir hørt, og dette stiller høye krav til den enkeltes dannelse, men forandrer også kriteriene for dannelse. Vi må beherske medier, sjangere, kulturelle referanser og logiske slutningsformer for å kunne få en posisjon som deltakere i demokratiet. Men kanskje aller mest preges dannelsesidealet i dag av kravet om en kritisk holdning til budskap og avsender (Ibid.: 818). I tillegg krever individet retten til å delta på en helt annen måte enn tidligere, og er aktive skapere av sin egen dannelse, og her kommer kunstmuseene inn som en ressurs. Jeg kommer tilbake til dette under.

3.3.4 Allmenndannelse og de estetiske fagene i skoleverket

Med det ”romantiske” innslaget som kom inn i dannelsesbegrepet mot slutten av 1700-tallet utgjorde begrepet altså en bredere helhet, selv om denne helheten var spenningsfylt. Denne spenningen har preget dannelsesdebatten helt frem til vår tid. Vi ser også i dag denne spenningen i diskusjonene omkring skoleverket og de reformer som til stadighet kommer for grunnskolen og den videregående skole. I den generelle delen av læreplanverket for grunnskole og videregående utdanning er betydningen av den allmenndannende delen av opplæringen omtalt. Det presiseres at ”Det [allmenndannelse] er en forutsetning for en

helhetlig personlig utvikling og mangfoldige mellommenneskelige relasjoner” (Utdanningsdirektoratet 2011: 14). Det understrekes også at kunnskap om felles historiske og kulturelle referanser er avgjørende for å kunne følge med på og delta i den offentlige debatt og kommunisere med omverdenen. Besitter man ikke de felles forståelsesformene som gjør det lett å tolke og formidle, og dermed kommunisere, kan man bli fremmedgjort i eget land (Ibid.). Her kommer kunst og kulturfagene og estetikken, og dermed kunstmuseene, inn i bildet som avgjørende arenaer for å lære, erfare og utvikle kompetanse om felles kulturelle referanser. Likevel har den prosentvise andelen av undervisningstimer for de estetiske fagene i grunnskolen gått ned, sammenliknet med andre fag. For ti år siden var 20 prosent av undervisningstiden forbeholdt kunst og kulturfag og praktiske fag i grunnskolen. I 2010 har tallet falt til 12,4 prosent (Bamford 2011: 4). Mange hevder at det i dag er en ensidig vektlegging av realfagene og naturfagene i skolen, på bekostning av de estetiske fag, og at dette er uheldig for både de faglige prestasjonene i alle fag, og trivsel og glede for elevene i skolehverdagen. Anne Bamford, professor ved Wimbeldon Collage of Art i Storbritannia, har kartlagt kunst og kulturopplæringa i Norge, og konkluderer med at det er en reduksjon av kvaliteten i undervisninga i kulturfag og at de estetiske fagenes posisjon i skolehverdagen er redusert. Målene om dannelse for elevene er i læreplanverket som sagt kun omtalt i den generelle delen, og ikke knyttet opp mot spesifikke læringsmål. Dette kan også være noe av grunnen til at de estetiske fagene har fått en svekket plass i skolen. Fokuset på konkrete måloppnåelser blir så stort at det går utover de overordnede og generelle målene for elevenes utvikling. Bamford fant at fokuset på PISA-tester³⁰ har hatt en svært negativ innvirkning på undervisningen i kunst- og kulturfagene (Bamford 2012). Dette til tross for at internasjonale undersøkelser viser at høy kvalitet i kunst- og kulturundervisningen har store positive innvirkninger på realfagskompetanse, lesing og språk, noe som også PISA-testene viser (Bamford 2008). I 2006 gjorde Bamford en stor internasjonal kartlegging for UNESCO av sammenhengen mellom satsningen på estetiske fag i skolen og det generelle prestasjonsnivået i alle fag, i forskjellige land.³¹ Denne viste at god undervisning i musikk og andre estetiske fag har store positive effekter på barn og unge i skolen. Undervisningen bidrar til økt selvtillit,

³⁰ PISA (Programme for International Student Assessment) er et internasjonalt prosjekt i regi av OECD (Organisation for economic cooperation and development). Prosjektet har som mål å kartlegge 15-åringers kompetanse og ferdigheter innenfor fagområdene lesing, matematikk, naturfag og fra 2012 også problemløsning.

³¹ ”The Wow factor” – 2006. Undersøkelser for FN’s utdanningsorganisasjon UNESCO omfattet statistikk fra 60 land og inngående undersøkelser fra 35 land. Norge var ikke med i denne undersøkelsen. Derfor bestilte Nasjonalt Senter for Kunst og Kultur i Opplæringen kartleggingen av kunst og kulturopplæring i Norge, og det resulterte i en rapport publisert i 2012.

mindre fravær og bedre skrive- og leseferdigheter. Videre sier Bamford at museene har en viktig rolle når det gjelder å motivere lærere til å se på museer som læringsressurser, men hevder at dette ennå er lite utbredt (Bamford 2012: 12). Ifølge Bamford er det eksempler på at museums- og gallerisekstoren har særdeles gode opplæringsprogrammer, men at dette generelt sett er lite vektlagt i forhold til de andre museumsoppgavene (Ibid.). Det er kanskje overraskende for mange av museene selv at skolene ikke er bevisst på kunstmuseene som læringsarena, da de fleste opplever at de arbeider målrettet mot skoleverket for å bevisstgjøre om kunstmuseene som ressurs for skoleverket, og tilbyr læringsprogrammer spesialtilpasset skolene. Her er det likevel tydelig at kunstmuseene har en jobb å gjøre, og samarbeidet mellom skole og museer må styrkes i forhold til museet som læringsarena og dannelsesarena utenfor DKS programmet. Men også på politisk nivå er det nødvendig med et annet syn på de estetiske fagenes plass i elevenes allmenndannelse. I følge Bamford inneholder de nye læringsplanene færre spesifikke referanser til museumssamlinger, særlig innenfor den visuelle kunsten, samt at timeplanene er for stramme slik at det ikke finnes tid til å besøke museene (Ibid.). Det kan synes som det er et sprik mellom midlene som brukes på kunst og kultur i det offentlige og vektleggingen av kunst og kulturtilbudet i inkluderingspolitikken på en side, og prioriteringene og føringene for kunstens plass i skoleverket på en annen side. Det er stadig debatter omkring satsningen på realfag i skolen, og det ropes gjentakende fra politisk hold om flere undervisningstimer for realfagene i frykt for at elevene ikke blir tilstrekkelig rustet til de arbeidsoppgavene som fremtidens Norge er avhengig av. Mange ser på de estetiske fagene som ”kos”, og dette skyldes kanskje det fokuset disse fagene har hatt i skoleverket i mange år, nemlig glede, trygghet og personlig utvikling. Bamfords norgesrapport påpeker at det har vært for lite fokus på å måle de konkrete læringseffektene som følger av en satsning på de estetiske fagene i skolen. I tillegg kan man stille spørsmål ved om de estetiske fagenes egenverdi har blitt usynlige gjennom det fokus som har vært på den instrumentelle verdien av fagene, nemlig at denne undervisningen fører til bedre resultater i andre fag. Man kan stille seg undrende til at det dannelsesbegrepet som inkluderer flere sider av mennesket, både det objektive, konkrete og naturvitenskapelige og den estetiske, åndelige og subjektive dimensjonen, ikke har større plass i det norske utdanningssystemet. I land som Danmark og Finland har man fra politisk hold tatt konsekvensen av disse funnene og innført en større satsning på de estetiske fagene i skolen. I Danmark har man med bakgrunn i Bamfords rapport innført kunst og billedkunst i hele skoleløpet ut videregående, og lovet de kreative fagene et kvalitetsløft (Hoaas i Bergens Tidende 08.11.2008).

3.3.5 Kunstmuseenes rolle i dannelsesprosjektet i dag

Tradisjonelt har museene vært dannelsesinstitusjoner i kraft av sine samlinger og sin utstillingsvirksomhet. Museene har bidratt til en felles kulturell identitet, særlig knyttet opp mot en felles nasjonal identitet, ved å vise det som er særegent for norsk kunst og norske uttrykk og tradisjoner. Videre har kunstmuseene gjennom sine samlinger, utstillinger, publikasjoner og omvisninger bidratt til felles estetiske og idéhistoriske referanser for befolkningen, i hvert fall den delen av befolkningen som har vært brukere av kunstmuseene. Dette har vært, og er fortsatt, en viktig del av kunstmuseenes oppgaver som dannelsesinstitusjoner. Vi husker læreplanverkets generelle del som understreker betydningen av kunnskap om felles historiske og kulturelle referanser for å kunne kommunisere med verden og følge med på den offentlige debatten. Men det har skjedd et skifte i synet på kunstmuseet som dannelsesinstitusjon, og dette er knyttet til det modernistiske kontra det postmodernistiske kunnskapsbegrepet. Mens kunstmuseene tidligere ble sett på som klassiske dannelsesinstitusjoner som formidlet fortellinger innenfra og ut, med et autoritativt budskap, blir nå oppmerksomheten vendt til brukerne som medprodusenter av kunnskap. Disse to formidlingssynene omtales i kapittel 3.4 ”Læring i kunstmuseene”. Dannelsesbegrepet forstås på en annen måte, nemlig som noe individet selv er med på å forme i de relasjoner og kontekster man inngår i (Dysthe, Bernhardt og Esbjørn 2012: 25). I dag er det ikke nok å vise den kunsthistoriske kanon, noe som hører til den modernistiske tankegangen, der utvalgte verk og kunsthistoriske perioder blir sett på som noe vi alle må ha kjennskap til for å ha dannelse (Ibid.: 26). I den postmodernistiske diskursen er kunstmuseet en læringsarena, og kunstmuseet bør fungere som en ressurs som tilrettelegger kunnskap for publikums egen utnyttelse (Dag Solhjell i Dysthe, Bernhardt, og Esbjørn 2012: 26). Læringsarena menes ikke som en arena kun for skoleverket, men en arena for læring i større perspektiv for alle besøkende, i et livslangt læringsperspektiv. I tillegg må kunstmuseene være med å ta ansvar for en *utvidelse* av de kulturelle referansene til befolkningen. Dette henger selvfølgelig tett sammen med integreringsperspektivet, der kunst- og kulturinstitusjonene blir bedt om å ta med mangfoldsperspektivet i både programmeringen og i ansettelse ved institusjonene, slik at museenes program reflekterer bredden i det kulturelle mangfoldet i Norge i dag. Dette må selvsagt gjøres uten at det går ut over den kunstfaglige kvaliteten, og det må heller ikke bli kun et instrumentelt spørsmål. Dette utfordrer kunstmuseene på et område som er nevnt

tidligere i oppgaven,³² nemlig den rådende kvalitetsdefinisjonen og oppfatningen av profesjonalitet, som trolig er preget av en vestlig tankegang.

Som omtalt i avsnittet 3.3.3 ”Dannelse i dag”, er det et viktig premiss for dannelse at man vet å benytte de relevante kanalene for deltakelse på den demokratiske arena. Dette må også kunstmuseene ta innover seg, og være tilgjengelige og ikke minst aktive i de kanaler der debattene foregår, i tillegg til den fysiske arena på museet der man møter publikum ansikt til ansikt. I våre dager er dette fortsatt i aviser og tidsskrifter, men i tillegg, og minst like viktig, er nettbaserte forum som sosiale media og nettforum. Men den store utfordringen er her, som i så mange andre sammenhenger med kunstmuseene, at innholdet og kvaliteten ikke må komme i bakgrunnen for fokuset på markedsføring og jaget etter høyere besøkstall, i form av antall ”likes” på Facebook eller følgere på blogg eller Twitter. Et annet viktig fokus kunstmuseene må ha i dannelsesperspektivet, er det internasjonale og globale perspektivet som preger hverdagen og menneskene i dag. Museene må, for å være aktive samfunnsinstitusjoner, være aktuelle i de temaer som de velger å ta opp. Tematikk som miljø, migrasjon, menneskeverd, identitet eller andre politiske, samfunnsmessige eller mellommenneskelige tema, er tema som også kunstmuseene bør engasjere seg i gjennom sin utstillingsvirksomhet og sitt øvrige program. Det ser ut til at en del av kunstinstitusjonene opplever at de har et ansvar her, og vi kan se en tendens hos kunstinstitusjonene til å vise utstillinger med denne typen tematikk. Et eksempel på en slik utstilling var ”Ufullførte reiser” på Museet for Samtidskunst i Oslo i 2012, der reiser i overført forstand, forstått som søken etter identitet og tilhørighet i verden, og spørsmål rundt migrasjon var tema (Museet for Samtidskunst 16.04-20.05.2012) Et annet eksempel er utstillingen ”Gentle Action” på Kunsternes Hus i 2010. Denne utstillingen hadde tema økologi og miljøproblematikk i et kulturelt perspektiv (Kunsternes Hus 23.10-14.11.2010). Et tredje eksempel er Moderna Museet i Stockholms utstilling ”Moment – Frontlinjer” i 2013, der tre videokunstnere problematiserer rundt gitte konflikter og politiske scenarier, både samtidige og historiske (Moderna Museet i Stockholm 22.02-19.05.2013).

”Medborgerskap” er et begrep som benyttes ofte i sammenheng med allmenndannelse i våre dager, og særlig knyttet opp mot museene. Et annet begrep som betyr omtrent det samme er ”demokratisk dannelse”. Medborgerskapsbegrepet retter oppmerksomheten mot hva det vil si

³² Kapittel 3.1.6 Kulturelt mangfold og inkludering, i denne oppgave

å være et medlem av et felles samfunn, et demokrati (Dysthe, Bernhardt, og Esbjørn 2012: 33). Vi er medborgere i kraft av å opptre som deltakere i samfunnet, ved å delta på samfunnets kommunikasjonsarealer, der kunstmuseene er en av disse. Kunstmuseene er sosiale handlingssfærer som kan skape rom for diskusjoner og meningsutvekslinger omkring aktuelle problemstillinger som er felles for deltakere i samfunnet (Ibid.: 231). Et begrep er særlig sentralt for utviklinga av medborgerskap: ”flerstemmighet”, et uttrykk som brukes i forbindelse med dialog og samtale. I de senere årene har dialogen fått en stadig mer sentral plass i det didaktiske arbeidet i kunstmuseene, og i dag driver svært mange av kunstmuseene sin formidlingspraksis med utgangspunkt i dialog. Dialog er et ord med vid betydning, fra Sokrates’ klassiske dialogbegrep der målet er å komme frem til sannhet og forståelse gjennom grundig argumentasjon, til Jürgen Habermas saksorienterte dialog med konsensus som mål. Her vil jeg konsentrere meg om det perspektivet som fokuserer på flerstemmighet i dialogen. Mikhail Bakhtin, russisk litteratur-, språk- og kulturteoretiker (1895-1975), var opptatt av dialogen som grunnlaget for mellommenneskelig forståelse (Ibid.: 57). Bakhtin mener at dialogen er konstituerende for forholdet mellom jeg og ”den andre”: ”Truth is born *between people* collectively searching for truth, in the process of their dialogic interaction” (Bakhtin sitert i Dysthe, Bernhardt, og Esbjørn 2012: 58). Det er altså ifølge Bakhtin ikke ”jeg” som skaper mening, men ”vi”, idet vi kommuniserer med andre, og responsen fra den andre er nøkkelen til forståelse. Bakhtin legger stor vekt på mottakerens betydning, i motsetning til den tradisjonelle monologiske kommunikasjonsmodellen. I Bakhtins tenkning omkring dialogen er forståelsen av at når ulike stemmer, eller talende personligheter ytrer seg, er det hver eneste gang med utgangspunkt i sine ulike personlige- eller sosiokulturelle erfaringer (Ibid.: 60). Når forskjellige personer ytrer seg med bakgrunn i sine erfaringer får man flerstemmighet, et uttrykk som reflekterer en kommunikativ situasjon der både språklige-, sosiale- og kulturelle forskjeller kommer til uttrykk fordi ulike deltakerne får uttrykke det de står for, på sine egne premisser. I motsetning til den klassiske dialogen som legger vekt på konsensus og enighet er Bakhtin opptatt av at det vage, det flertydige, det flerstemmige og det motsetnings- og spenningsfylte skal komme til uttrykk, og mener at potensialet for læring er betydelig større når forskjellige syn konfronteres enn når man oppnår konsensus (Ibid.). Dette er svært aktuelt i forhold til kunstformidling der målet ikke er å komme frem til en felles oppfatning eller tolkning, men snarere å belyse et verk eller tema fra mange forskjellige vinkler og perspektiver. Bakhtins dialogsyn og fokus på flerstemmighet er grunnleggende for medborgerskap og dannelse i dag, fordi forskjeller kan bli til en ressurs for utvikling. Det er

også særdeles aktuelt i forhold til inkluderingsperspektivet for kunstmuseene, der dialogbasert formidling gir mulighet for en toveis læring, både for publikum og hos institusjonene.

Flerstemmighet i kunstmuseene kan ha to perspektiv. Det kan foregå mellom formidler/pedagog og publikum i form av gruppeomvisninger for skolegrupper, barnehager eller andre utdanningsinstitusjoner, men også for voksengrupper og åpne omvisninger for det generelle publikum. Denne typen dialogiske omvisninger er krevende øvelser for formidleren/pedagogen, som krever høy kunst- og kulturfaglig kompetanse, pedagogisk kompetanse og innsikt i de aktuelle gruppenes preferanser, bakgrunn og hverdag. Med flerstemmighet som metode for det pedagogiske arbeidet vil hver omvisning eller samtale bli forskjellig, og det krever av formidleren at han/hun er tilstede i situasjonen og bruker seg selv, både faglig men også menneskelig som utgangspunkt. Spørsmålene man stiller bør være åpne eller autentiske, uten ”riktige” svar, i motsetning til ”inautentiske” der det finnes en ”fasit” man er ønsket å komme frem til (Ibid.: 83). Formidleren skal legge til rette for at flere stemmer kommer frem, og det innebærer å ta tak i de svarene eller ytringene som kommer og bruke dem som redskap for å drive samtalen videre. Dermed er ikke manus med en ferdig ”oppskrift” på omvisningen et fruktbart redskap i denne sammenheng.

Det andre perspektivet for flerstemmighet i kunstmuseene kan være å heve denne dialogen opp på et høyere nivå og snakke om flerstemmighet i forhold til museet som institusjon og forskjellig publikumsgrupper. Da kan man inviterer grupper inn for å gå i dialog med museet. Man kan selvfølgelig tenke seg flere måter å gjøre dette på, eksempler kan være å initiere prosjekter hvor utvalgte målgrupper inviteres inn i prosessen med å utvikle en utstilling. Et eksempel på dette er Museum of Londons utstilling ”Homeless in the Capital” i desember 2008 til februar 2009 (Museum of London 04.12.2008-22.02.2009), en utstilling i samarbeid med en veldedig organisasjon som arbeider for hjemløses kår i London. I dette prosjektet ble hjemløse invitert til å være med på å lage en utstilling som belyste de hjemløses situasjon fra deres perspektiv. Videoer, fotografier, poesi, kunst og gjenstander fra de hjemløse gav et innblikk i en del av Londons virkelighet som kanskje ikke er så synlig for de fleste som bor og lever i byen. Resultatet var at flere stemmer ble løftet frem og hørt, og dette skjedde i dialog mellom institusjonen, de hjemløse og den veldedige organisasjonen. Resultatet av denne ”samtalen” ble synlig for publikum gjennom utstillingen, og på den måten fortsetter dialogen. En annen måte å gjøre det på kan være å invitere en bestemt gruppe inn i museet til samtaler med ansatte fra museet, åpent for publikum, med utgangspunkt i kunsten og

bestemte tema som er aktuelle i forhold til demokratiske eller samfunnsmessige spørsmål, slik Henie Onstad Kunstsenter gjorde med statsløse palestinske flyktingene i 2011 (omtalt i kapittel 3.1.6 i denne oppgave). Der ble kunsten og samtalene rundt verkene, en katalysator for læring i medborgerskapsperspektiv og dannelse. Andre måter kan være at museene deltar i og *selv* tar initiativet til åpne diskusjoner i media, på sosiale media eller i andre fora der publikum befinner seg, med utgangspunkt i aktuelle tema som er knyttet opp mot demokrati og samfunnsspørsmål. Alt dette krever av museene at de er modige og synlige og tør å la publikum delta, med de konsekvenser det får. Deltakelse er i seg selv et premiss for flerstemmighet og dialog, både som deltakere i diskusjonen, men også gjennom engasjement i praktisk arbeid. Denne typen deltakelse omtales nærmere under kapittel 4 om Louisiana Museum of Modern Art.

Flerstemmighet gir også plass for flere perspektiver og nyanser innenfor kunsten, og følgelig åpner det for at de offentlig finansierte kunstmuseene også kan arbeide med smale og avanserte kunstuttrykk som ikke nødvendigvis er tilgjengelig for alle. Dette gir rom for at museene ikke nødvendigvis trenger å være fullstendig konforme i forhold til føringene fra departementet om tilgjengelighet for alle. Med dette som utgangspunkt er det kanskje også lettere å sikre den kvaliteten og uavhengigheten som departementet understreker at de forventer av institusjonene.

3.4 Læring i kunstmuseene

Som dannelsesinstitusjoner er det et mål for museene at det skal foregå en form for læring. Dannelse og læring er to begreper som er tett knyttet sammen, og tilegnelse av kunnskap er en av forutsetningene for dannelse. Tradisjonen for kunstmuseene som et sted for kunnskap og læring ligger nedfelt i institusjonen fra kunstmuseets opprinnelse. Men synet på læringsprosessen har som tidligere sagt gjennomgått forandringer fra det modernistiske læringssyn til det postmoderne. Eilean Hooper-Greenhill sier at vi må se på kunstmuseet som kommunikator i forhold til publikum. Hun forslår to måter å tenke på i forhold til kommunikasjon, hentet fra kommunikasjonsteori, hvorav den ene er ”overføring av kunnskap” og den andre er ”kommunikasjon som en del av kulturen” (Hooper-Greenhill 2010: 558). Den første teorien er knyttet til et behavioristisk læringssyn og det modernistiske museum, og det andre til konstruktivistiske læringsteorier og kunstmuseene av i dag.

3.4.1 Kommunikasjon og læring som lineær prosess i det modernistiske museet

De modernistiske museer skulle være encyklopediske, bli betraktet som representanter for fullstendige samlinger og skulle fungere som universelle arkiv. Slik opplysningstanken skilte mellom ånd og kropp, der ånden var superior til kroppen, var også museene splittet, i en privat og en offentlig del. I den private delen hadde ekspertene tilhold og her ble kunnskapen produsert. I den offentlige delen, som var åpen for allmenheten, var det tilegnelse av kunnskap som foregikk. Museet skulle opplyse og utdanne, med et akademisk og kunsthistorisk utgangspunkt, og gjøre kunnskapen tilgjengelig slik at den kunne absorberes av publikum (Hooper-Greenhill 2010: 560). Dette læringssynet er basert på tanken om kommunikasjon som en lineær prosess, fra en autoritativ kilde til en uinformert mottaker. Kunnskap er her sett på som objektiv, singulær og ikke verdiladet, og kunnskapen mottas på samme måte av alle. Dette synet på læring, eller kunnskapsoverføring, tar ikke hensyn til det sosiale og kulturelle aspektet ved kommunikasjon. Her er det avsenderen, den overordnende, som har all makt i situasjonen. Dette har utgangspunkt i en retning som i mange år var den dominerende innenfor læringspsykologi, behaviorisme. Her blir barn sett på som ”tabula rasa”, blanke tavler som skal fylles, og all kunnskap er objektivt gitt og bygger på empirisk erfaring (Dysthe, Bernhardt, Esbjørn 2012: 47). Følgene blir at i det modernistiske kunstmuseet sees kommunikasjon på som en teknisk prosess: hvilket bilde skal henges hvor og med hvilken tekst? Det sosiale og kulturelle aspektet i prosessen tas ikke med i betraktning. Den besøkende ekskluderes fordi det ikke tas hensyn til om den valgte fremstillingsform er tilgjengelig for den besøkende som ikke allerede kjenner de kunsthistoriske referansene og kodene. Her er maktbalansen skjev, og den besøkende prisgitt den form den aktuelle kunnskap som skal overføres får. Dette høres kanskje ut som et læringssyn som er forlatt, men ifølge Hooper-Greenhill er dette et publikumssyn og et læringssyn som fortsatt eksisterer og brukes i mange kunstmuseer også i dag: ”Lest it be thought that these processes belong only in the museum of the past. Let me assure you that some (many) museums still use this approach, and are still unaware of who visits them and why they might come” (Hooper-Greenhill 2010: 562). Man kan i hvert fall si at det er en lang og inngrodd tradisjon i kunstmuseene for å tenke lineær kommunikasjon, med en autoritær og akademisk avsender. Kunstmuseene må derfor hele tiden være seg bevisst hvordan de kommuniserer, med hvem og med hvilket mål. Det har gjennom 70-, 80- og 90- tallet blitt stilt kritiske spørsmål til hvorvidt denne tilnærmingen til kommunikasjon og læring er tilstrekkelig, men ifølge Hooper-Greenhill er det først etter 90- tallet at man begynte å forstå og ta med i betraktning hva museumsbesøket faktisk betyr for den besøkende (Ibid.).

3.4.2 Kommunikasjon og læring – kulturelt betinget

Den nedarvede modernistiske strukturen i kunstmuseene fra 1800-tallet blir i dag angrepet og utfordret, og det postmoderne og postkoloniale samfunnet har bidratt til å stille nye spørsmål til institusjoner som kunstmuseene. Ifølge Hooper-Greenhill er det to perspektiver som er særlig viktige for kunstmuseenes identitet, og det gjelder spørsmål knyttet opp mot avsender og mottaker. Museene må stille kritiske spørsmål til seg selv om hvem sin stemme som høres, hvilket perspektiv kommer til syne og hvilke historier fortelles? Det andre spørsmålet som må stilles er: hvem er mottakeren? Og hvordan tolkes og forstås historien museet forteller av mottakeren? Hvordan blir mening dannet? (Hooper-Greenhill 2010: 563) Igjen er vi tilbake til de klassiske skillelinjene for kunstkonsum som vi finner hos Bourdieu og som bekreftes av Agderforsknings rapport. For den delen av publikum som ikke finner seg til rette innenfor det lineære synet på kommunikasjon og læring, eller som ikke er komfortable med den klassiske sosiale og kulturelle strukturen museet har, og som vi kjenner fra Bourdieus beskrivelser, er ikke kunstmuseene et sted man oppsøker for å få opplevelser i fritiden. Og hvis perspektivet i det som fortelles er fullstendig fremmed, blir museet et sted man i stedet unngår. Et annet tilbakevendende poeng her er den vestlige forståelsen av kunstbegrepet og kvalitetsforståelse, som er førende for hva slags kunst som vises, med hvilken stemme museene forteller historien, og med hvilket perspektiv.

Den kulturelle tilnærmingen til kommunikasjon legger vekt på betydningen av tolkningsstrategier for meningsdanning. Elementer fra hermeneutikken kan brukes som tilnæringsmetode. Hans-Georg Gadammers bruk av den ”hermeneutiske sirkel” for å forklare hvordan mening dannes er aktuell for kunstmuseene (Ibid.: 566). Den meningsskapende prosessen i å forstå et kunstverk er her sirkulær og dialogisk, og den kontinuerlige prosessen hvor vi stiller spørsmål og finner svar, driver samtalen fremover fordi hvert spørsmål bygger på det foregående svar. En slik sirkulær bevegelse involverer både detaljer og helheten i verket, fortid og samtid, og eksisterende kunnskap og erfaring hos betrakteren er avgjørende for hvilken retning prosessen tar. På denne måten blir kunnskap aldri statisk fordi det alltid vil være mer mening å legge til, og det som allerede er sagt kan alltså forandres. Dessuten vil den kunnskap og erfaring betrakteren tar med seg inn i samtalen bidra til differensiert læring (Ibid.).

Fra hermeneutikken er veien kort til konstruktivistiske læringsteorier, da begge påstår at kunnskap oppstår gjennom aktiv tolkning av erfaring. Her ser man læring som en relasjonell og dialogisk prosess, der læring oppstår i samspillet mellom individer og omgivelsene (Dysthe, Bernhardt, Esbjørn 2012: 26), og ikke som en lukket enhet av fakta som kan overføres uforandret fra et menneske til et annet. Som en følge av dette læringssynet skifter fokus fra undervisningsprosessen til læringsprosessen, og underviserens rolle. Eller i dette tilfellet, kunstmuseet og dets kuratorer og formidlers rolle, blir å legge til rette for at læring kan skje på en sann måte at betrakteren både kan ta i bruk sine egne kunnskaper og erfaringer, samtidig som ny kunnskap tilgjengeliggjøres (Hooper-Greenhill 2010: 567). I konstruktivistisk læringsteori er også underviseren en "lærende", og må samarbeide med andre elever slik at man i fellesskap kommer frem til nye læringsprosesser. Det krever, som beskrevet i kapittelet om dannelse og flerstemmighet (kapittel 3.1.5), at formidleren deltar i formidlingssituasjonen med hele seg og stiller seg tilgjengelig på flere områder enn det rent kunstfaglige. Det krever også av institusjonen en lydhørhet i forhold til publikum og en kjennskap til sitt publikum, hvem er de, hvilke læringspreferanser har de, hvilke tilnæringsmåter til den aktuelle kunsten er fruktbare for målgruppen? Det viktigste for å få til en konstruktivistisk tilnærming til læring, er at det tilrettelegges for deltakelse og involvering for publikum, både kroppslig og praktisk, og mentalt. Dette kan selvfølgelig ivaretas på en rekke måter, og variasjon er et viktig stikkord. Alt fra hvordan informasjon legges frem for publikum, fra ren tekst til muligheter for egen fordypning i en rekke tekster eller bøker med forskjellige innfallsvinklinger, til digitale og interaktive formidlingstilbud, til workshops og kurs med praktiske tilnærminger til det aktuelle temaet, til dialogbaserte omvisninger eller foredrag, eller bare så enkelt som å være bevisst på hvilke spørsmål man stiller i det tilgjengelige tekstmateriale. Dette er bare noen mulige innfallsvinkler til det konstruktivistiske museum. Dette utelukker ikke andre læringsformer, og i enkelte tilfeller er den monologiske og lineære formen for undervisning det publikum ønsker og trenger. Et konstruktivistisk læringssyn i sin ytterste form kan representere et dilemma der ekspertkunnskapen og den akademiske forskningen som foregår i kunstmuseene blir overflødig. Hvis publikum skal generere all kunnskap selv, vil det selvsagt til syvende og sist begrense læringsutbyttet for publikum. Publikum *ønsker* og *forventer* å møte ekspertise i kunstmuseet, og at den kunstfaglige ekspertisen har gjort kvalifiserte og kuratoriske valg for dem som gjør kunsten aktuell og relevant (Dysthe, Bernhardt, Esbjørn 2012: 28). Det viktigste er at kunstmuseene legger til rette for en variasjon av læringsmetoder eller læringsmiljø, slik at det åpnes for mange veier inn til stoffet. Da anerkjenner man at publikum

konstruerer kunnskap på sine egne individuelle måter, påvirket av faktorer som kjønn, kultur og sosial bakgrunn (Ibid.).

Kapittel 4: Louisiana Museum of Modern Art

Louisiana er et sted. En helhet, hvor kunsten indgår i et samspill med arkitekturen, parken og udsigten over Øresund. Det er helheden, der er med til at gøre et Louisiana-besøg til en helt særlig kunstoplevelse.

(sitat fra Louisianas hjemmeside)

Det er en torsdag morgen i november og jeg har tatt toget fra København til Humlebæk, en småby 35 km nord for København, som huser en av Danmarks største kunstinstitusjoner, Louisiana Museum of Modern Art. En kort spasertur fra togstasjonen møter jeg noe som for meg, som kommer fra et middels stort kunstmuseum i Midt-Norge, er overraskende og forunderlig. En lang kø av mennesker venter på å slippe inn på et kunstmuseum, en helt vanlig dag i november. Jeg blir usikker og lurert på om det er noe spesielt som skal skje i dag, et eller annet arrangement som har gått meg forbi, selv om jeg har studert nettsidene og forberedt meg grundig før besøket. Jeg studerer menneskene i køen. Jeg ser ingen guidebøker eller kart, ingen turistguide med fargeglad paraply høyt hevet for å holde orden på gruppa si. Det er unge studenter, middelaldrende, mødre med små barn, flere skolegrupper og noen pensjonister, ja rett og slett et ganske gjennomsnittlig og vanlig publikum etter min målestokk. Men de utgjør som sagt en ganske betydelig kø på ca. 30 meter. Museet åpnes og køen beveger seg gradvis fremover og vi slippes inn. Publikum fordeles innover i institusjonen og utstillingene. Noen oppsøker museumsbutikken, noen går målbevisst inn i utstillingene, andre forsetter forbi utstillingene og inn i restauranten, mens andre igjen går direkte ut i skulpturparken. Skolegruppene grupperer seg i foajeen og blir tatt imot av ”sin” formidler. Jeg henvender meg i resepsjonen og spør forsiktig om det er noe spesielt som skal skje i dag, men får et litt forundret blick og et svar, nei da, ikke noe utenom det vanlige. En helt vanlig dag på Louisiana. Publikum ser ut til å ha det bra, enten de er med på omvisning, fordyper seg i verkstedet sammen med pedagoger, drikker kaffe i restauranten og ser på utsikten og skulpturene utenfor, utforsker museumsbutikkens utvalg av danske designprodukter eller studerer Picassos malerier på egen hånd.

I 2012 hadde Louisiana totalt 593 127 besøkende. Til sammenlikning lå besøkstallet for Henie Onstad Kunstsenter i Bærum og Astrup Fearnley Museet i Oslo på henholdsvis 65 000 og 91 500 det samme år. Nasjonalmuseet i Oslo hadde samme år et besøkstall på 513 090

fordelt på fire museer³³ (Eriksen, Berg og Ekeberg i *Kunstkritikk* 2013). Louisianas betydelige besøkstall tyder på at Louisiana har lyktes med å nå ut til en stor del av befolkningen. Men hvem er dette publikum, og hva er grunnen til at de oppsøker Louisiana i så store tall?

4.1 Louisianas bakgrunn

Før jeg tar for meg det som gjør Louisiana til en vellykket formidlingsinstitusjon for kunst, er det naturlig å se litt nærmere på museets bakgrunn; dens uortodokse historie, kunstsamling og finansiering.

4.1.1 Oppstarten

Louisiana Museum of Modern Art åpnet i 1958, i Humlebæk. Museet ble grunnlagt av Knud W. Jensen, kunstelsker uten formell kunstfaglig utdanning, basert på en privat samling og finansiert av privat kapital. Arkitektene Jørgen Bo og Wilhelm Wohlert tok utgangspunkt i den gamle herskapsvillaen som allerede lå på eiendommen da de tegnet museet. Grunnideen bak utformingen av bygget var å knytte naturen og kunsten sammen med arkitekturen, og gjøre det til en helhet, noe som også reflekterer selve grunntanken for Louisiana som museum (Stensgaard 2008: 24). Byggets arkitektur tar igjen det omgivende landskapet og ligger diskret i terrenget. Bygningen sprer seg utover og består av saler, glassganger, underjordiske passasjer, konsertsal, kafé med panoramautsikt over Øresund, for å nevne noe. I skandinavisk målestokk var det nytt å vise kunst i et bygg som var oppført for nettopp dette. Bygget, som betraktes som et hovedverk i dansk modernistisk arkitektur, bryter med den tradisjonelle museumsarkitekturen. Museets store vindusflater opphever skillet mellom inne og ute og gjør naturen til en visuell bakgrunn for kunsten, og lar de besøkende beundre den omkringliggende parken, utsikten og landskapet. Louisiana ble i oppstarten kritisert for å la rammene rundt kunsten ta oppmerksomheten vekk fra kunsten selv. Dette gjaldt både det arkitektoniske, men også museets overordnede profil og atmosfære. På Louisiana kunne man røyke, diskutere høylytt, kose seg med ”sodavann”, kaffe og kringle i kafeen, nyte en konsert eller slappe av i parken, og noen år senere også kjøpe danske kvalitetsdesign i museets butikk. Fortsatt er dette utvidede kunst- og kulturtilbudet en betydelig del av Louisianas program.

³³ Nasjonalmuseet i Oslo består av Nasjonalgalleriet, Museet for Samtidskunst, Nasjonalmuseet for Arkitektur og Kunstindustrimuseet.

4.1.2 Louisianas kunstsamling

Da Louisiana åpnet i 1958 var det med en samling av danske moderne kunst. Der de offentlige museene og universitetsfaget kunsthistorie ikke ville involvere seg i samtidens kunst, av frykt for å hoppe på en tilfeldig motestrømning, beskjeftiget Louisiana seg med det som rørte seg i kunstfeltet ”her og nå”, først med fokus på danske samtidige kunstnere, men raskt ble blikket utvidet til også å gjelde internasjonale kunstnere (Stensgaard 2008: 30). Louisiana ble opprettet etter mønster fra MoMa (Museum of Modern Art i New York) og dets organisering, som ble introdusert i begynnelsen av 1900-tallet. I tillegg til samtidskunst utvidet de sin samling til å inneholde disipliner som arkitektur, design, kunsthåndverk, foto og film. Louisianas samling innbefatter i dag dansk og internasjonal moderne³⁴ kunst fra 1945 og fremover, og inneholder over 3000 verker, hvor de fleste sjangere er representert. I samlingen finnes betydelige kunstnere som Picasso, Giacometti, Dubuffet, Yves Klein, Andy Warhol, Rauschenberg, Henry Moore, Louise Bourgeois, Philip Guston, Morris Louis, Jorn, Baselitz, Polke, Kiefer, Kirkeby og Nam June Paik. I tillegg finnes navn fra samtidskunsten som Bill Viola, Gary Hill, Pipilotti Rist, Runa Islam, Doug Aitken, Thomas Demand, Jonathan Meese, Julie Mehretu, Aernout Mik, Candice Breitz og Tal R.³⁵ Innsamlingen har i stedet for å forholde seg til det strengt kronologiske fokusert på fortattede grupper av kunstnere. På den måten får publikum mulighet til å fordype seg i en retning eller et kunstnerskap. Samlingen reflekterer også museets utstillingsprogram, i form av innkjøp og donasjoner gjort i forbindelse med utstillinger. Louisiana er uavhengig i sin innsamling da de verken har mottatt eller mottar offentlig støtte til innkjøp, noe som har vært vesentlig med på å forme samlingens profil.

4.1.3 Finansiering og besøkstall

Louisiana har hele veien perioden vært finansiert med private midler. Da det åpnet var det Knud W. Jensens private formue som var grunnlaget for både bygget og samlingen. Billetinntekter har hele tiden vært en avgjørende inntektskilde for dette private museet. Uten offentlige tilskudd frem til 2000 tallet var, og er, museet avhengig av gode billetinntekter, noe som i sin tur er avhengig av høye besøkstall. Museet er også avhengig av private

³⁴ Louisiana benytter begrepet ”moderne kunst” gjennomgående i sine tekster i publikasjoner og på hjemmesiden, ikke forstått som begrenset til ”modernistisk kunst”, men som nyere kunst fra modernismen og frem til i dag. Jeg benytter derfor også begrepet moderne kunst om kunsten fra 50-tallet og frem til i dag, og samtidskunst om den kontemporære kunsten.

³⁵ Hentet fra Louisianas hjemmeside: <http://www.louisiana.dk/dk/Menu/Samlingen/Om+samlingen>

sponsorer og fond som finansieringskilde for sine utstillinger. Frem til år 2000 fikk Louisiana et statstilskudd på mellom 100 000 og 200 000 danske kroner, men da Poul Erik Tøjner overtok som direktør i år 2000 var økonomien på Louisiana i en svært vanskelig situasjon, til tross for høye besøkstall, samtidig med at deler av bygget desperat trengte renovasjon. Museet kom fra dette tidspunkt inn på statsbudsjettet (Stensgaard 2008: 336) og finansieres i dag med statsstøtte som en tredjedel av budsjettet, som ligger på rundt 90 millioner danske kroner årlig. I 2011 utgjorde denne støttet 31 millioner.³⁶ Av den resterende finansieringen kommer halvparten fra ulike private sponsorer og fond, og den resterende tredjedel kommer fra billettinntekter.

4.2 Louisiana som formidlingsinstitusjon

Louisiana er et kunstmuseum med formidling som hovedformål, og dette medfører mange innganger til kunsten for publikum. Publikums opplevelser er hovedfokus for alt arbeid som gjøres på museet. Med det grunnlaget som museet ble etablert på, altså en tro på at det ikke er for elitens skyld, og heller ikke for kunstnerne, men for publikums skyld, har museet fått en karakter som er imøtekommende og tilgjengelig for publikum. Museet er et sted hvor man kan komme hvis man har lyst til å gå en tur i parken, eller gå ned på stranden og bade, man kan komme og høre en konsert, handle i museumsbutikken eller bare spise middag. Og man kan også se og oppleve kunst. Utstillingene er anlagt på en sånn måte at man for eksempel kan tilnærme seg samtidskunsten samtidig som man ser en stor Picasso utstilling. I utgangspunkt er det tenkt slik at museet på denne måten skal kunne nå alle. Ideen om de mange innganger kan være en måte å tenke en demokratisk institusjon (Bodin 14.02.2011).³⁷

4.2.1 Louisianas utstillingskonsept - "saunaprinsippet"

Med et museum som er så prisgitt besøkstall og egne billettinntekter som Louisiana, er det naturlig å stille spørsmål om hvorvidt utstillingsprogrammet også reflekterer dette. Hvordan kan et museum som tilbyr utstillinger som trekker store mengder besøkende, og er et museum for "de mange", samtidig ivareta den smalere kunsten, den kunsten som publikum *ikke* kjenner fra før og er trygge på, slik Tøjner sier de skal? Man kan trekke paralleller til Schillers tanker om kunstens oppdragende effekt, beskrevet tidligere i oppgaven. Schiller sa at

³⁶ Fra Louisianas Årsrapport fra 2011

<http://www.louisiana.dk/dk/Menu/Organisation/Årsrapport/Årsrapport+2011+%232>

³⁷ Intervju med formidlingsleder Elisabet Bodin under et studiebesøk på Louisiana i februar 2011. Intervjuet er skrevet ned og lagt ved oppgaven som vedlegg.

mennesket ikke alltid selv vet hva det trenger, men at kunsten, i dette tilfellet ved hjelp av kunstmuseet, kan hjelpe mennesket til å heve seg over hverdagens forfengelighet gjennom å strekke seg etter det som utfordrer. I bokstavelig form kan dette oppfattes som en nedlatende holdning til publikum, men vi kan også velge å se på det som naturlig at publikum oppsøker kunst som volder dem liten motstand. Publikum generelt oppsøker, forståelig nok, den kunsten de allerede kjenner, som man føler seg trygg på, og som man rett og slett vet at eksister. Det betyr derimot ikke at publikum ikke vil ha utbytte av å møte kunst de selv ikke ville ha oppsøkt med overlegg. Ved å gå tilbake til diskusjonen tidligere i oppgaven om hvorvidt den smale kunsten, den kunsten som henvender seg til et mindre og spesialisert publikum, blir et offer for inkluderings- og tilgjengelighetsperspektivet i de offentlig finansierte kunstinstitusjonene, har vi noe å hente fra Louisianas måte å organisere sine utstillinger på. Et museum av et kaliber som Louisiana har utvilsomt også et ansvar for å presentere den smalere kunsten, den kunsten som utfordrer oss estetisk, i holdninger, i vårt kunstsyn og vår opplevelse av verden. Louisiana baserer sitt utstillingsprogram på det Knud W. Jensen kalte ”Sauna prinsippet”.³⁸ Her deles utstillingene inn i ”kalde” og ”varme” utstillinger. De varme utstillingene er utstillinger med kunstnere som er kjent for publikum og de kalde er utstillinger med kunstnere, og da særlig samtidskunstnere som er mindre kjent for et flertall av publikum og som kan oppleves som mer utilgjengelig og utfordrende. Tanken er å koble de to sammen slik at når publikum oppsøker museet for å se ”varme” utstillinger får de etterpå en ”kald avrivning” gjennom å presenteres for noe ukjent. På den måten vil publikum få både det de ”roser” og de vil ”oppdras”, for å bruke Schillers ord. Tøjner forklarer dette utstillingsprinsippet slik: ”[Jeg] forsøker [...] at få balance i programmet, så det smalle ligger sammen med de store klassikere. Når folk har set Cezanne og Giacometti, så går de – etter en kop kaffe – ned og ser Candice Breitz³⁹” (Tøjner sitert i Terkelsen i Fyens Stiftstidende 2007). Publikum blir ivaretatt ved at man hele tiden starter der hvor det allerede er noe kjent, for så å utvide opplevelsen og erfaringen. På denne måten vil det hele tiden være et tilbud til en bred gruppe publikum med forskjellige interesser, også de som oppsøker den kunsten som er mer krevende og ikke umiddelbart tilgjengelig. I tillegg bidrar Louisiana som museum til et mangfold innenfor kunstfeltet, og løfter frem kunstnere fra det spesialiserte kunstfeltet.

³⁸ Intervju med formidlingsleder Elisabet Bodin 14.02.2011.

³⁹ Sørafrikansk videokunstner.

En annen tanke bak dette, eller konsekvens, er at de store "Blockbuster" utstillingene finansierer de mindre og smalere utstillingene. På den måten kan problemstillingen med lave besøkstall for de smalere utstillingene omgås. Dette vil selvfølgelig være en større utfordring for mindre museer som ikke har mulighet å vise parallelle utstillinger. Likevel er dette en måte å bygge opp utstillingsprogrammet på som kan være fruktbar. Ikke minst viser det en omsorg for publikum som virker inkluderende.

Eksempler på dette prinsippet er programmet til Louisiana for høsten 2012, der utstillingen "Selvportræt" ble vist overlappende med en utstilling med kunstneren Anri Sala. Førstnevnte utstilling var en omfattende samling av selvportretter av kjente kunstnere fra Matisse, Picasso og Munch til Frida Kahlo og Warhol, videre til samtidskunstnere som Pipilotti Rist og Nan Golding. Denne utstillingen favnet bredt og appellererte til et generelt kunstinteressert publikum, med et hovedfokus på kunstnere fra modernismen, en epoke som Louisiana har spesialisert seg på og som publikum kjenner godt. Utstillingen med den albanske kunstneren, Anri Sala, var på den andre siden en smalere utstilling med en ung samtidskunstner som jobber med video og lyd, hvor man ikke forventet et like stort publikumsutbud som for selvportrettutstillingen. Et annet eksempel på saunaprinsippet var den store publikumsmagneten i 2011, "Picasso: Fred og Frihet", en stor utstilling med over 100 verk som belyste Picassos politiske engasjement under den kalde krigen. Utstillinger med Picassos verk trekker som kjent et stort publikum, og denne utstillingen var intet unntak. Samtidig med Picassoutstillingen lanserte museet en serie utstillinger kalt "Louisiana – på papir". Dette var mindre utstillinger med fokus på grafikk og tegning, og første utstilling i denne serien var med Al Taylor, en amerikansk kunstner som arbeider med grafiske teknikker, som henvendte seg til et smalere publikum enn Picassoutstillingen.⁴⁰

Til tross for denne praksisen med å vise både det brede og det smale innenfor kunstfeltet har Louisiana av og til blitt anklaget for å være for lite grenseoverskridende i sin utstillingsvirksomhet, for trygge og for lite utfordrende. Rektor ved Det Kongelige Danske Kunstakademi, Mikkel Bogh, sier at de unge kunstnerne som arbeider på tvers av medier ikke er representert på Louisiana. Sansen for det visuelle aspektet i kunsten er større på Louisiana enn det er hos yngre kunstnere i dag. Det diskursive, der betydningen ikke ligger i selve verket, men i de samfunnsmessige ideer, drømmer og fantasier som omgir verket, men som

⁴⁰ Begge eksemplene illustrere "saunaprinsippet" og er utstillinger som jeg selv har sett, henholdsvis "Selvportræt" i oktober 2012 og "Picasso – fred og frihet" i februar 2011.

ikke er en synlig del av det, er en viktig del av samtidskunstfeltet. Denne delen mener Bogh ikke kommer tydelig frem på Louisiana (Bogh sitert i Stensgaard 2008: 362). Som beskrevet overfor har Louisiana et utstillingsprinsipp der både det kjente og det ukjente innenfor billedkunsten skal vises. Men de aller fleste mennesker trekkes, som tidligere beskrevet, mot det som er trygt og kjent, og følgelig blir det dette som får mest oppmerksomhet. I museets tidlige år var Louisiana et museum som sjokkerte ved å slippe til avantgardistiske kunstnere når ingen andre institusjoner gjorde det. Et eksempel er den koreanske komponisten og kunstneren Nam June Paik som kom til Louisiana i 1961 og holdt en konsert, eller performance, der han blant annet kastet speilegg på veggen, smadret et flygel og forsvant i en tønne med vann, noe som provoserte publikum og presse. Senere, i 1974, ble han den første kunstner som fikk solgt et videoverk til et museum, og dette var nettopp til Louisiana (Stensgaard 2008: 101). Et annet eksempel på Louisianas befatning med banebrytende kunst var da Bjørn Nørgård i 1970 ofret en hest i et ritual som protest mot Vietnamkrigen, i forbindelse med en utstilling på Louisiana. Riktignok tillot ikke museet at ofringen skulle skje i museets lokaler, men likefullt var museet med på å sette denne typen kunst på dagsorden i Danmark, og utløste sterke reaksjoner med dette (Ibid.: 154). På 80-tallet viste museet igjen politisk engasjement, gjennom flere happeninger med tema politikk og verdensfred (Ibid.: 250). Likevel var det hele tiden snakk om en balansegang, der blandingen av ”varme” og ”kalde” utstillinger var avgjørende for å opprettholde besøkstall og en forsvarlig økonomi. Da museet fikk ny direktør i 1994, Lars Nittve som senere har vært direktør på Tate Modern i London og Moderna Museet i Stockholm, ble strategien en annen. Store totalutstillinger, både i omfang og idé, erstattet den oppskriften som hadde vært nøkkelen til Louisianas suksess. Blant annet ble det satt opp en stor utstilling med mønstring av unge og lovende danske og svenske kontemporære kunstnere, som overtok hele museet. Konsekvensen ble at besøkstallet raste og økonomien led (Ibid.: 318). Senere har museet holdt seg til den opprinnelige profilen der publikum blir møtt med *både* kjente kunstuttrykk og nye, smalere uttrykksformer.

Et poeng er her likevel at dersom en kunstinstitusjon hele tiden bekrefter og gjentar sin egen oppskrift er det en fare for å bli konform, gjentakende og det kan gå rutine i uttrykket. Det kan også synes som at kunstkritikken og Louisiana har gått i symbiose (Qvotrup sitert i Henriksen, Informtion 2011). Louisiana utstillingene får som hovedregel gode kritikker, og det kan virke som kunstkritikerne og museet har det samme ideal når det gjelder kunstopplevelse. Faren med dette er at det kan bli en egen selvbekreftende verden som lukker seg om seg selv. Og det er stikk motsatt av hva intensjonen med Louisiana var. Kunsten

skulle ut av de lukkede sirkler og ut til folket. Louisiana er like mye et kulturhus som et museum eller visningssted for samtidskunst, og i dette mandatet, som de har gitt seg selv, ligger det å være tilgjengelig for et bredt publikum langt fremme i prioritet. For en så stor institusjon som Louisiana, som er avhengig av høye besøkstall (høy andel billettinntekter), er det tydelig at balansegangen mellom det man kan kalle ”kommers”, altså det som man vet trekker store publikumstall, og det mer eksperimenterende og nyskapende, er avgjørende for suksess. Dette er overførbart til de norske kunstmuseene som, selv om de fleste er mindre institusjoner, har blitt pålagt mye av det samme ansvaret som Louisiana har pålagt seg selv, nemlig å være åpne og tilgjengelige for alle, uten at det skal gå på bekostning av kvaliteten på utstillingsprogrammet, museenes kunstfaglige profil eller integritet, og selvråderett.

4.2.2 Louisianas overordnede formidlingssyn

Kaffe, kringle og kunst i en munnfull ble sett på som en uhørt provokasjon i kunsthistoriske fagkretser på 50-tallet (Stensgaard 2008: 20). I en kommentar i ”Politiken”, en av Danmarks største aviser, ble Louisiana karakterisert som ”et sted der pumper alvoret ud av kunsten”, og sammenliknet med et supermarked, et fenomen som begge oppstod i denne perioden. Både supermarkedet og dette museet lokket folk til seg og irriterte (Ibid.: 38). Alt det ”nye” som Louisiana representerte var uttrykk for grunnleggeren Knud W. Jensens grunntanke og ønske for museet, som fortsatt er det gjeldende, nemlig at det skulle være et sted der publikum skulle føle seg velkommen: ”Louisiana skal *bruges*, være et kunstnerisk miljø og rammen om et stykke liv, hvor der skal ske noget.” (Jensen sitert i Stensgaard 2008: 19). Med dette gikk han til angrep på den gjeldende måten å se kunst på. Et museum måtte:

[...] ikke virke udmattende, ydmygende eller klaustrofobisk på sine gjæster, men trygt hjemlig og rart. [...] her indgår oplevelsen af maleri, skulptur, kunsthåndværk og arkitektur i en organisk forbindelse med koncerter, glæde over det smukke landskap, søndagskaffedrikning og badeliv.

(Knud W. Jensen, 1958, sitert i Stensgaard 2008: 19)

Louisiana har som intensjon å være inkluderende og tilgjengelig. Arkitekturen i seg selv kan sees som en protest mot museumsinstitusjonenes forståelse av seg selv som hjem for finkulturen, slik vi finner det i den klassiske museumsarkitekturen med sine høye trapper, tunge dører og store haller. Grunnleggeren av Louisiana ønsket å skape en egen atmosfære som materialiserte seg i form av forskjellige skalaer, nivåer og formuttrykk (Jensen 1995: 197). Arkitekturen folder seg ut foran besøkeren, mens han eller hun beveger seg gjennom bygget, og virker imøtekommende og åpen overfor publikum. Arkitekturen kan dermed sies å

være et demokratiserende og tilgjengeliggjørende grep i seg selv. Dette stod i kontrast til klassiske institusjoner som for eksempel Statens Museum for Kunst, Glypteket og Hirschsprungs Samling, som opplevdes som lukket for publikum i den tiden da Louisiana ble etablert. Samlingen skulle på den tiden tilnærmes med ærefrykt, og publikum ble sett på som en forstyrrelse i museets viktigste oppgave, nemlig å innsamle og bevare kunst (Ibid.: 32). Dette publikumssynet er i tråd med det behavioristiske læringssynet, beskrevet i kapittel 3.4 "Læring i museet" tidligere i denne oppgaven. Publikum hadde ingen mulighet til selv å delta, eller på noen måte påvirke hvordan kunnskapen skulle tilegnes. Louisianas museumskonsept derimot brøt med forestillingen om at kunsten skulle være separert fra hverdagslivet og hverdagskulturens forbruksmønster og underholdningsverden. På Louisiana skulle adgangen til den erkjennelse og de opplevelser som museet og den moderne kunsten muliggjorde, demokratiseres. Dette skulle ikke gjøres gjennom å frita gjestene fra museale dannelseskrav. Dannelseskravene skulle tvert imot revitaliseres gjennom ekstra formidlingsinnsats. Museets ledelse tok heller mål av seg til å ta et oppgjør med forestillingen om at den riktige måten kunstpersepsjon foregikk på, var i stillhet og kontemplativ fordypelse. Publikum skulle absolutt ikke snakkes ned til (Jensen 1995: 209), og den samme holdningen til publikum finner vi i dag. Ser vi disse tankene i lys av Bourdieus teorier, hvor individets kunstpreferanser og kunstkonsum er avhengig av klasses tilhørighet og kulturell kapital, kan vi si at Louisiana tok grep som gjorde at den besøkendes kulturelle kapitalen ikke lenger var like avgjørende for kunstopplevelsen. Med formidlingstiltak som omvisninger, foredrag og debatter kunne man få verdifulle opplevelser av kunsten uten å ha den riktige klasses tilhørighet og kulturell kapital. Det synlige skillet mellom dem som hadde og ikke hadde kulturell kapital ble ikke lenger så tydelig, i det de rituelle handlingene og de innlærte kodene og forventningene for oppførsel på museet ikke lenger var relevante. Denne intensjonen om demokratisering av kunsten har paralleller til det norske kulturpolitiske målet på 50- og 60-tallet, men også i dag. Kunsten skal ut til en større del av befolkningen, slik at flere får ta del i de opplevelsene og den dannelsen som det å involvere seg i kunst gjør mulig. På Louisiana skulle terskelen for å oppsøke museet være lav, og museet lyktes med å nå ut til en større del av befolkningen enn de klassiske kunstmuseene. Louisiana nådde forbi den borgerlige klasse og ut til den danske middelklassen. Arbeiderklassen derimot var ikke en del av Louisianas publikumsgrunnlag, og det hang blant annet sammen med den kunsten som ble vist. Den modernistiske kunsten som er Louisianas varemerke, og som var i ferd med å etablere seg i de skandinaviske landene på 50- og 60-tallet, ble møtt med store protester og opprop i media og fra arbeiderklassen, blant annet. Disse protestene gikk dermed imot det Louisiana stod for

med sine intensjoner om å være bindeleddet mellom kunsten og ”folk flest”. Knud W. Jensens tanker om at den moderne kunsten kunne ”frelse” folk fra den passive underholdningskulturen som bredte seg i befolkningen (Stensgaard 2008: 86), hadde ingen virkning på store deler av befolkningen. Arbeiderklassen var ikke interessert i å la seg frelse.

Til tross for mye kritikk og skepsis i startfasen både ifra pressen, fagmiljøet og fra deler av befolkningen, har et stort publikum hele veien omfavnet Louisiana og trukket til Humlebæk. Museets oppstart sammenfalt med utviklingen av et sosialdemokratisk Danmark, og Skandinavia, der folk hadde mer fritid, mindre bekymringer og ikke minst der en stor del av befolkningen gikk til innkjøp av privatbiler, og dermed kunne foreta utflukter med familien (Ibid.: 22). Forfatter og journalist i Weekendavisen, Pernille Stensgaard, har skrevet bok om Louisiana i forbindelse med museets 50-års jubileum i 2008. Hun sier i et intervju at en av årsakene til Louisianas suksess er at museet nettopp har lyktes med å blande det finkulturelle med det folkelige, og Louisianaånden er et resultat av blandingen mellom moderne konsumerkultur og 50- og 60-årenes sosialdemokratiske kulturideologi, noe vi også kjenner fra norsk kunstpolitikk; kunsten og finkulturen skal ut til folket. Resultatet har blitt at Louisiana er et identitetsskapende fenomen som mange vil være en del av og føler tilhørighet til (Stensgaard sitert i Henriksen, Information 2011). Ved åpningen av Louisiana i 1958 gjorde museet et grep som skulle vise seg å være fruktbart. De stiftet ”Louisiana Klubben”, der medlemmene fungerer som ambassadører for museet i samfunnet utenfor museet. Til gjengjeld får medlemmene gratis inngang på museet og muligheten for å følge med på aktiviteter og tilbud ved museet, gjennom museets egen publikasjon ”Louisiana Revy”. I dag har Louisiana Klubben 40 000 medlemmer, flere enn de politiske partiene Socialdemokratene og Venstre (Henriksen, Information 2011). Det kan synes som at Louisiana har klart å bygge opp en svært lojalt og fast publikumsgruppe som bruker museet jevnlig, gjennom å gi dem opplevelsen av at Louisiana er ”deres sted”. Altså føler publikum en tilhørighet til konseptet Louisiana, og det henger sammen med formidlingsarbeidet på Louisiana, noe som beskrives nærmere i kapittel 4.2.4 ”Formidling på Louisiana”.

4.2.3 Brukere og ikke-brukere på Louisiana

Louisiana er grunnlagt som en direkte protest mot det etablerte og konservative kunstmuseet, den tradisjonelle institusjonen som ble oppfattet som ekskluderende og utilgjengelig for det gjennomsnittlige danske publikum. Ved oppstarten var det et nytt publikum som kom til Louisiana, et publikum som ikke hadde vært brukere av de klassiske kunstmuseene:

middelaldrende, barnefamilier og unge mennesker fra middelklassen. Dette publikum har vært trofast mot museet, og økende. Den uttalte visjonen om å være tilgjengelig for alle er likevel vanskelig å oppfylle for Louisiana som for alle andre kunstinstitusjoner. Å nå ut til nye grupper er en krevende øvelse, og publikumsprofilen blir kritisert av enkelte. På en måte kan man si at identiteten til Louisiana og dets publikum med årene har blitt politisk korrekt, og estetikken som preger museet tilhører den godt etablerte middelklassen. I museumsbutikken finner man dyre, danske designvarer, interiøret, kaffen og maten i kaféen reflekterer den klassiske smaken til middelklassen, og det gjør også den modernistiske kunsten på veggene. Kanskje vil noen også si at Louisianas virksomhet ikke lenger bærer preg av å være et demokratiseringsprosjekt, men har blitt distingverende i den forstand at det i dag kan sies å være en bestemt estetisk kode som gjelder, blant en relativt homogen gruppe velutdannede middelklasse-mennesker som føler en kulturell og ideologisk gruppetilhørighet til Louisianas identitet. Dette kan selvfølgelig virke ekskluderende på de som av forskjellige grunner ikke passer inn i denne virkeligheten. Det oppleves som trygt å være omgitt av noen som ligner oss selv, og folk er kanskje ikke så opptatt av om denne versjonen av virkeligheten harmonerer med virkeligheten slik andre ser den, så lenge den harmonerer med publikums egen oppfattelse av seg selv. Bourdieus teorier om gruppetilhørighet og kulturell kapital blir igjen aktuell. Mennesker med liknende sosial og utdanningsmessig bakgrunn har sammenfallende kulturelle preferanser, og den kulturelle kapitalen består i å kjenne denne verden, estetikken og føle seg hjemme i de modernistiske referansene i kunsten. Mange av medlemmene i Louisiana Klubben har vært medlemmer hele sitt liv, og har fått denne gruppetilhørigheten inn fra barnsben, og arver dermed kulturell kapital fra sin familie. I forhold til spørsmålet Hooper-Greenhill stiller (sitert i kapittel 3.1.6 "Kulturelt mangfold og inkludering") om hvorvidt kunstmuseene henvender seg til et publikum som er likt avsenderen, kan man kanskje si at det er det som her skjer på Louisiana. Men forskjellen er at det forventes ingen kunstfaglig erfaring eller bakgrunn for å se kunsten eller å delte på ett av de mange arrangementene. Publikum er på mange måter lik avsenderen, men ikke i den forstand at det forutsettes samme kompetanse som kuratorene har, for å oppleve utstillingene. Den typiske Louisiana gjest er kvinne, 55 år eller mer, med universitetsutdanning og jobb som lektor på videregående skole eller liknende, med god økonomi og mye fritid som hun gjerne tilbringer på Louisiana med venninner (Henriksen, Information 2011). Dette gjenspeiler til en viss grad det norske kunstpublikum, som beskrevet i Agderforsknings rapport omtalt i kapittel 2.3.2. Ikke-brukerne i de norske kunstmuseene er innvandrere med ikke-vestlig bakgrunn, barnefamilier, mennesker uten høyere utdanning eller med lav inntekt, og unge mennesker

under 30 år. På Louisiana stemmer dette bildet halvveis med virkeligheten.⁴¹ Verken ikke-vestlige innvandrere eller publikum med det vi kan kalle arbeiderklassebakgrunn er særlig godt representert. Årsaken til dette finner vi sannsynligvis i den kritikken som blir rettet mot Louisiana, beskrevet ovenfor. De føler seg rett og slett ikke hjemme i denne typen institusjon, i tråd med Bourdieus teorier om klassetilhørighet og kulturelle preferanser. Selvsagt skal ingen tvinges til å bruke museene, men museene har en plikt til å skape rammer som potensielt inkluderer alle. Gjennom sin formidlingspraksis og det utstrakte arbeidet og bevisstheten rundt deltakende praksis i formidlingen, legger museet til rette for at alle grupper kan bruke museet.⁴² Men for å nå ut til spesifikke grupper er ikke dette nok. Det viser det seg at disse må inviteres spesielt til å delta i prosjekter som er tilrettelagt for dem.⁴³ Louisiana har per i dag ikke slike prosjekter. Formidlingsleder ved museet begrunner det med at det er et bevisst valg å ikke arbeide med outreach prosjekter, som går ut av museet og henvender seg direkte til en bestemt gruppe i samfunnet og sier at ”kunst er godt for deg fordi du er en voldsutsatt kvinne, eller funksjonshemmet eller liknende. [...] Fordi vi synes det bekrefter at man kanskje *er* den gruppen man tilhører”³⁸. Derfor har Louisiana heller valgt å sette i gang et prosjekt for flyktningbarn, fordi dette allerede er en gruppe som er skilt ut fra resten av samfunnet. Dette prosjektet beskrives under kapittel 4.3.1 ”Flytningebørn på Louisiana”.

Når det gjelder de andre to gruppene av ikke-brukere av offentlige kunstinstitusjoner i Norge, barnefamilier og unge under 30 år, har Louisiana gjort grep for å legge til rette for disse. Det ene er utvidede åpningstider til kl. 22 i ukedagene, der mange andre museer stenger kl. 17. Dette er et demokratiserende grep, som gjør at flere enn de som besøker museet gjennom skole eller barnehage, og de som har fri midt på dagen, kan besøke museet. I tillegg har de fylt de utvidede åpningstidene med arrangementer som både belyser og aktualiserer utstillingene, men også med arrangementer som trekker folk uavhengig av utstillingene.⁴⁴ Et eksempel som retter seg særlig mot de unge er ”Fredagslounge” i kaféen på utvalgte fredager. Da er det DJ eller levende musikk, matbuffé og alkoholservering. Disse arrangementene er

⁴¹ Det er meg bekjent ingen publikumsundersøkelser som sier noe konkret om disse gruppene, men jeg bruker informasjon fra samtaler med formidlere på Louisiana som grunnlag for å si noe om ikke-brukere og brukere.

⁴² Louisiana er godt tilrettelagt for publikum med fysiske handicap, og tilbyr sågar døvetolk på omvisningene og en mulighet for synshemmede til å berøre utvalgte skulpturer.

⁴³ Som for eksempel Ringve Musikk museums demensprosjekt og Hennie Onstads samtaler med palestinske flyktninger.

⁴⁴ Alle tilbud og arrangementer ved Louisiana som det her refereres til er hentet fra intervju med formidlingsleder, samtaler med formidlere på museet eller museets hjemmeside www.louisiana.dk.

alltid godt besøkt, men publikum besøker som regel også utstillingene når de allerede er på museet. En annen årsak som de unge ikke-brukerne i Agderforsknings undersøkelse oppgav som grunn til at de ikke besøker kunstmuseene, var pris. Også her har Louisiana et tiltak som de kaller ”Klubkort U27”, et medlemskap i den nevnte Louisianaklubben for 127 danske kroner per år, og som gir fri inngang på museet og rabatt i butikk og kafé. En annen mulig årsak til at de unge besøker Louisiana er det utstrakte arbeidet museet gjør mot skoleklasser og utdanningsinstitusjoner, noe som legger grunnlaget for at barn og unge får et forhold til Louisiana, som de tar med seg videre inn i voksenlivet.

Barnefamilier oppgir i undersøkelsen til Agderforskning at årsaken til at de ikke benytter kunstmuseene er at de prioriterer fritid sammen med barna, og den brukes til barnevennlige aktiviteter og turer i friluft. På Louisiana får barnefamilier tilbud om begge disse aktivitetene. I det som kalles ”Børnehuset” er det et bredt tilbud om omvisninger, aktiviteter, dropp-in verksted, lesestund og kunstkurs for barn hver dag. I tillegg benyttes den store skulpturparken til turformål og til pikniker. Barnefamilier er en av kjernegruppene på Louisiana, og det skyldes trolig at disse opplever at de er velkomne på museet, og at det er tilrettelagt for deltakelse på barnas premisser. Formidlingsleder ved Louisiana kaller familiene som benytter barnekunstkursene for ”overskuddsfamilier”, da det er forholdsvis dyrt å delta på disse kursene, og barna kommer fra ressurssterke hjem i området rundt Humlebæk som er en velstående region i Danmark. Louisiana Museum of Modern Art var i 2012 den best besøkte kunstinstitusjonen i Norden (Eriksen, Berg og Ekeberg, Kunstkritikk 2013), og det forteller at de tross alt lykkes med å nå ut til en svært stor gruppe, og innenfor denne gruppen oppsøker individene museet av en lang rekke grunner. Og det publikum som bruker Louisiana føler seg godt ivaretatt, velkommen og inkludert, for de kommer igjen og igjen.

4.2.4 Formidlingstilbudet på Louisiana

En indikator på at Louisiana lykkes godt med sitt arbeid mot publikum er den store aktiviteten ved museet ved siden av utstillingsprogrammet, nemlig museets formidlingstilbud. Sideprogrammet og tilbudet til publikum er svært variert, og foruten å tilby mange innfallsvinkler til kunsten, ivaretar programmet publikums behov for fordypning, aktivitet og kreativ utvikling, medvirkning og delaktighet, underholdning og rekreasjon. I tillegg til utstillingene, er tilbud som foredrag, konserter, workshops, litteraturfestival, designvarer og suvenirer, kaffe og smørbrød, utsikt og omgivelser, et viktig grunnlag for museets høye besøkstall og trofaste publikumsgruppe. Man kan si at Louisiana introduserte en ny måte å

tenke museum på i Skandinavia med formidling satt over alt annet, og bidrog dermed til å endre danskenes måte å se kunst på. Lars Qvortrup, professor ved institutt for Læring og Filosofi ved Aalborg Universitet, kaller Louisiana et vellykket reformpedagogisk eksperiment.⁴⁵ Som reformpedagogikken er Louisiana preget av to ting, erfaringsbasert tilgang til verden, hvor erkjennelse ikke skal komme ovenfra og ned fra en streng autoritet, og en fenomenologisk tilgang til verden, hvor kunstopplevelsen alltid tar utgangspunkt i betrakteren selv (Qvortrup i Henriksen, Information 2011). Idealet var, og er, å appellere til det naturlige, til respekten for den enkeltes kulturopplevelse. Kunsten skal i dette perspektivet ikke være monumental og autoritativ, men demokratisk og tilgjengelig. Muligheten for publikum til å delta og engasjere seg i kunsten på mange forskjellige måter er en naturlig konsekvens av denne tilnærmingen til kunstopplevelsen. På Louisiana har tilbud om deltakelse alltid vært en del av programmet, og i dag preger dette en betydelig del av programmet til museet. Fra starten av var barna også inkludert i museets tilbud og her var deltakelse og egen aktivitet vesentlig. I et eget rom, kalt ”Børnemuseet”, kunne barna utfolde seg og selv tegne og male. Dette var banebrytende og det første av sitt slag i landet (Stensgaard 2008: 279). Etter hvert ble tilbudet utvidet, og i 1994 åpnet et tilbygg kalt ”Børnehuset”, med verksteder i tre etasjer med mulighet til å utforske en stor variasjon av teknikker, materialer og uttrykk, for både barnehager og skoleklasser, men også for voksne. Deltakelse er, som dannelsesperspektivet beskriver (omtalt i kapittel 3.3.5 ”Kunstmuseenes rolle i dannelsesprosjektet i dag”), en viktig forutsetning for dannelse, læring og demokratisk medborgerskap.

Louisianas samling er grunnlagt ”con amore”, eller med utgangspunkt i kjærlighet til kunsten, og ikke bygget på et akademisk syn på kunst. Nysgjerrighet, lyst og opplevelse var, som tidligere beskrevet, utgangspunktet for utstillingene, arrangementene og publikums opplevelser. Fra starten av var det helt klart at museet først og fremst var til for publikums skyld, ikke for akademia og kunsthistorie, eller for kunstnerne. Denne tradisjonen er fortsatt levende ved museet og preger aktiviteten. Den nåværende direktøren, Poul Erik Tøjner, uttaler seg ofte i media om Louisianas kunst- og publikumssyn, og hans uttalelser er lojale

⁴⁵ Reformpedagogikken oppstod i første halvdel av 1900-tallet som en reaksjon på målsetningene og metodene ved den gamle skolen som var preget av lærerens sentrale rolle og autoritet og repetisjon som didaktisk metode. Denne pedagogikken har preget norsk skole og pedagogikk siden etterkrigstida. Reformpedagogikken stod for en sterk tro på elevens utviklingsmuligheter og skapende evner. En av foregangsfigurene er den amerikanske utdanningsfilosofen John Dewey, som hadde et pragmatisk syn på kunnskap, der kunnskap blir konstruert gjennom praktiske aktiviteter og hvor grupper av mennesker samhandler innenfor et kulturelt fellesskap (“learning by doing”) (Dysthe, Bernhardt, Esbjørn 2012).

mot de opprinnelige intensjonene, og viser at museet fortsatt har samme prinsipp om lav terskel, og visjon om å gi publikum mulighet for å bli kjent med kunsten på en ikke-opphøyet måte. I et intervju uttaler han at kunsten ikke skal være forbeholdt en elite:

Der er nogle universitetsuddannede i kunstverden, der ikke kan se, hvorfor andre skal have del i deres viden. Og der er også nogle kunstnere, der synes, det er fint nok, hvis kunstscenen kun består af de samme 500 mennesker, der kommer og drikker hvidvin til hinandens receptioner. Men jeg synes, det er vigtigt, at kunst kommer ud til mange flere mennesker. Nogle beskylder mig så for at være populist, men det er meningen med Louisiana. Det skal være populært. Museet er bygget til mange mennesker. Det er slet ikke meningen, at der kun skal gå et selvfedt publikum med tykke tegnebøger rundt heroppe i fred for resten af verden. Intentionen med Louisiana har altid været stik modsat, og det ser jeg en ære i at fastholde.

(Poul Erik Tøjner sitert i Poulsen 2008)

Den demokratiske holdningen til publikum er tydelig fortsatt grunnleggende for driften av museet. Til tross for denne åpne holdningen til publikum og ønske om lav terskel, sier han videre at han ikke har et antielitært kunstsyn, det skal fortsatt være plass til den smale kunsten som henvender seg til kun en liten gruppe av publikum. Derimot hevder han å forfekte et *antielitært formidlingssyn*, og sier at selv om et kunstverk aldri kan si noe til alle, er kunstmuseene forpliktet til å åpne seg, og i det minste, gi folk en mulighet til å forstå kunsten (Tøjner sitert i Poulsen 2008). Av dette kan vi forstå at han mener at all kunst kan formidles og gjøres tilgjengelig for ”folk flest”, det kommer bare an på formidlingsformen, og museets evne til å gjøre kunsten forståelig for publikum. Dette formidlingssynet har likhetstrekk med uttalelsene til direktør ved Bergen Kunstmuseum, Erlend Høyersten, som sier at det er kunstmuseenes eget ansvar å utvikle sitt publikum gjennom formidling (3.2.3 ”De statlige kunstmuseene skal være inkluderende”). I Bourdieus ånd forutsetter ikke museet kulturell kapital fra sitt publikum, og Tøjner presiserer at museet ikke forventer noe som helst av sine besøkende, annet enn alminnelig god oppførsel og alminnelig intelligens (Tøjner i Lange, Universitetsavisen 2004). Det er tydelig at Louisiana som institusjon har et genuint ønske om å nå ut til en stor og bred del av befolkningen og besøkstallene viser at de også gjør det, selv om man kan stille spørsmål til hvorvidt publikumsgruppen virkelig er så differensiert som museet ønsker.

4.3 Konkrete eksempler på formidlingstilbud

Publikumssynet og læringssynet henger sammen, og publikumssynet til Louisiana er, som vi har sett, åpent og inkluderende. Den besøkende er ivaretatt fra man kommer inn på museet, gjennom veggtekster med pedagogiske innfallsvinkler og trykksaker man kan ta med seg inn i utstillingene. Læringsformene for publikum er varierte og spenner fra monologiske

kunsthistoriske former som foredrag og tradisjonelle omvisninger, til deltagende praksis og mer konstruktivistiske metoder som kurs og workshops. I tillegg har museet et solid og omfattende undervisningstilbud for skoleklasser med dialogbaserte omvisninger og verksted, samt nedlastbare pdf'er med lærerveiledninger og power-point presentasjoner. Jeg har valgt å se nærmere på fire formidlingsprosjekter ved Louisiana. Dette er en liten del av det totale tilbudet, men belyser hvordan museet arbeider med læring i forhold til tre ulike publikumsgrupper i et livslangt perspektiv. Felles for alle prosjektene er at de legger vekt på dialog, flerstemmighet og deltagende praksis, og gjennom det også bidrar til å åpne museet og gjør institusjonen mer demokratisk i sin tilnærming til kunst og publikum.

4.3.1 "Flyktningebørn på Louisiana"

I samarbeid med Røde Kors har Louisiana et undervisningsopplegg for barn som bor og går på skole i flyktningmottak. Barna er i hovedsak fra 7-12 år, men museet har også arbeidet med enslige mindreårige flyktninger i alderen 15-18 år. Barna besøker museet sammen med sin lærer åtte til ti ganger per år, og sammen med en formidler deltar de i ett undervisningsopplegget som knyttes opp til aktuelle utstillinger eller verk i museet. Formidlingsopplegget er dialogbasert og tar utgangspunkt i temaer som er relevante for barna, deres virkelighet og hverdag. Dette kan være tema som "hjem", "familie" eller liknende, og formidlerne stiller åpne spørsmål til elevene, som så "skyter ballen" tilbake til formidleren. Et viktig poeng i opplegget er at barnas livserfaringer tas i bruk, og at opplegget er praktisk rettet og konkret. Ut fra praktiske og konkrete oppgaver kommer man inn på temaer for samtale og dialog. På den måten får man et læringsforløp der flere stemmer slipper til, og målet er at elevene får utviklet sine språklige ferdigheter, konsentrasjonsevner og får gode opplevelser innenfor trygge rammer. Etter besøkene på museet fortsetter arbeidet på skolen med oppgaver knyttet opp til museumsbesøket. Denne typen dialogbasert formidling må hele tiden balansere på en grense mellom hvilke spørsmål som går for tett på elevene og hvilke spørsmål som er trygge og fruktbare. Fordi mange av disse elevene er i vanskelige situasjoner, kan temaer som "identitet", som ofte er aktuelle i forhold til kunst, være problematiske. Mange av elevene opererer med to identiteter, og det å fortelle hvem de er, kan sette enten dem selv eller andre i fare, eller ødelegge mulighetene for oppholdstillatelse. Dette prosjektet er selvfinansiert av museet, og motivasjonen er verken økonomisk eller med tanke på publikumstall, men med utgangspunkt i engasjement i formidlingsstaben på museet. Her har man et inkluderingsprosjekt som resulterer i flerstemmighet på to nivåer. Det skjer mellom

individene som deltar; elever, formidlere og lærere, og læring foregår mellom alle de involverte. Målet med besøkene er ikke at elevene lære *om* kunst, men om seg selv, deres verden og samfunnet *gjennom* kunsten. I tillegg bringes flere stemmer inn i museet, og kommunikasjonen mellom institusjonen Louisiana, flyktningbarna og deres lærere vil sannsynligvis ha påvirkning på formidlingspraksisen ved museet. Museet vurderer å engasjere en forsker på prosjektet for å hjelpe til med prosessen. Dette vil sannsynligvis bidra til et enda større læringsutbytte for museet. Videre er det et medborgerskapsperspektiv i prosjektet, der disse elevene lærer å kommunisere i en demokratisk sammenheng. Deres stemme blir hørt innenfor den demokratiske kommunikasjonsplattform som museet er, og de får øvelse i å formulere seg, lytte til andre og deres perspektiv, og gå i dialog om tema som både er personlige og som angår dem selv, men som samtidig er universelle og felles for alle som deltar.

4.3.2 "Turbinegeneration"

"Turbinegeneration" er et internasjonalt samarbeidsprosjekt mellom flere kunstinstitusjoner og mange skoler i forskjellige land. 42 forskjellige land er påmeldt med skoler og er aktive deltakere i prosjektet. Prosjektleder og initiativtaker er Tate Modern og prosjektet tar hvert år utgangspunkt i "The Unilever series", en utstillingsserie hvor en ny kunstner hvert år blir invitert til å produsere et verk for Tate Moderns Turbin Hall. I 2012 var Tino Sehgal årets Turbinkunstner. Tate Modern utvikler et inspirasjonsmateriale, en prosjektpakke, som kan lastes ned fra prosjektets hjemmeside. Skoleklasser kommer til museene tilknyttet prosjektet og deltar på workshops, og i neste omgang kommuniserer skolene med en partnerskole i et annet land, og utveksler ideer, bilder, lyd og video med partnerskolen gjennom en nettbasert plattform. Partnerskolen responderer så på materialet og sender nytt materiale tilbake. Prosjektet legger opp til et samarbeid med utgangspunkt i elevenes egen verden, i form av utveksling av for eksempel egne foto av dem selv, deres hverdag, eller favorittkunstverk. Turbinegeneration fokuserer på samtidskunsten, låner arbeidsform fra den, og setter ungdom fra forskjellige steder i verden i dialog med hverandre, med utgangspunkt i kunstneriske prosesser og praksis.

Louisiana har deltatt i prosjektet siden 2009, og tok i 2012 initiativ til en sommerskole på Louisiana med 31 ungdommer som hadde vært med i Turbinegeneration gjennom sine skoler. Ungdommene kom fra Danmark, England, Portugal og Nederland. Deltakerne jobbet med

forskjellige tema, med utgangspunkt i verker fra Louisianas samling og eksperimenterte med performance, video og fotografi, i samarbeid med kunstnere som deltok i prosjektet. Samtidig innebar sommerskolen at kunstnere og formidlere fra Tate (England), Stedlijk (Nederland), og Serralves (Portugal) møttes med sommerskolen som felles prosjekt, og fulgte hverandres praksis og utvekslet erfaringer. I prosjektet var det hovedfokus på deltakende praksis i kunstmuseene, og det ble eksperimentert med tre forskjellige tilnæringsmåter til deltakelse: en kroppssentrert tilnærming, en performativ tilnærming og en dialogbasert tilnærming. Kunsten og de temaene ungdommene jobbet med ble utforsket gjennom disse forskjellige tilnæringsmåtene. Et eksempel på slike tilnæringsmåter var da ungdommene skulle jobbe med kunst og landskap. Utgangspunktet var at ungdommene beveget seg gjennom et utendørs landskap med bind for øynene og erfarte omgivelsene kun gjennom kropp, lukt og hørsel. Deretter utvekslet de erfaringer og tanker med hverandre gjennom en performativ oppgave, for så å møte konkrete kunstverk i museet og gå i dialog med hverandre om verkene.

Dette tilfører nye elementer og praksiser til den tradisjonelle kunstformidlingen i museene, der det å møte kunsten og så gå i dialog med den og medelever/medpublikum er den etablerte og mest vanlige tilnærmingen. Med utgangspunkt i seg selv, sin egen kropp og erfaringer kan publikum på en helt annen måte delta og tilføre egne- og nye perspektiver til kunsten, dialogen og ikke minst til egen læring. På den måten lærer man ikke bare *om* kunst, men *gjennom* kunst. Både i det nettbaserte samarbeidet og sommerskolen bringes flerstemmighet inn som et viktig element i Turbinegeneration. Som behandlet i 3.3.5 ”Kunstmuseenes rolle i dannelsesprosjektet i dag”, er flerstemmighet, altså når flere stemmer kommer til uttrykk med utgangspunkt i egne personlige- eller sosiokulturelle erfaringer, en mer fruktbar måte å skape mening og læring på enn dialog med mål om konsensus. Ifølge Bhaktin er det ikke *jeg*, men *vi* som skaper mening, idet vi kommuniserer med hverandre, og responsen fra den andre er nøkkelen til forståelse (kapittel 3.3.5 Kunstmuseenes rolle i dannelsesprosjektet i dag). Den enes ytringer blir den andres verktøy til videre tenkning og dialog. På den måten bygger man lag på lag av mening. I denne sammenhengen er det ikke bare forskjellige personlige perspektiver som kommer til uttrykk, men også forskjellige kulturelle og globale perspektiver. Videre er Turbinegeneration et demokratisk prosjekt der medborgerperspektivet er tydelig. Ungdommene som deltar lærer å benytte kunst som utgangspunkt for debatt og demokratisk kommunikasjon, gjennom aktuelle kommunikasjonskanaler som nettbaserte sosiale forum, med relevante verktøy som video og foto. Kunstmuseene er her på banen som relevante

samfunnsinstitusjoner som benytter de kanalene som er naturlige og aktuelle for ungdom, for å legge til rette for læring og opplevelser for sitt publikum.

4.3.3 Arrangementer for voksne - "Kunstdage" og "Art Plus"

De to formidlingstilbudene til det voksne publikum, som Louisiana kaller "Kunstdage" og "Art Plus", utfyller hverandre og gir publikum mulighet for fordypelse i kunsten på to forskjellige måter. "Kunstdage" er tilbud som går over flere uker, som regel seks uker, der man går i dybden på en utstilling eller et tema. Publikum melder seg da på hele rekken av arrangementer. Bakgrunnen for etableringen av dette tilbudet var et ønske om å gi publikum muligheten til å gå i dybden på et tema over lengere tid. Målet er å legge til rette for at publikum blir trygge på hverandre i gruppen, slik at det åpner opp for samtalen, noe det i standard omvisninger på 45 minutter sjelden er plass til. Tema belyses fra forskjellige vinkler, og publikum møter ekspertkunnskap på forskjellige felter. Dette kan være kurator for den aktuelle utstilling, formidlere med spesialkompetanse på et aktuelt område eller innleid ekspertise utenfra på felter utenom det kunstfaglige. Et eksempel på en "Kunstdage" var med utgangspunkt i utstillingen "Picasso - fred og frihet". Her ble en dansk politiker som har vært engasjert i fredsbevegelsen invitert til å fortelle om sine erfaringer med å kjempe for fred. Andre ganger er det estetisk teori som er innfallsvinkelen til et tema. Her kan "Kunstdage" som skal arrangeres i juni 2013 være et eksempel å nevne. Da er det Louisianas skulpturpark som skal utforskes, og to av innfallsvinklene for å belyse skulpturene er Jean-Paul Sartres eksistensialisme i forhold til Giacomettis arbeider, og stedsspesifikke skulpturer i fenomenologisk perspektiv. Disse forløpene er ikke spesielt rettet mot studenter, men åpen for påmelding for det allmenne publikum. Dette er i tråd med Erlend Høyersten ved Bergen Kunstmuseums holdning til publikum, som sier at det er institusjonens eget ansvar å gi publikum et begrepsapparat for å forstå kunsten, eller å "utdanne" sitt eget publikum (3.2.3 "De statlige kunstmuseene skal være inkluderende"). Dette er også et godt eksempel på at kunstteori er én fruktbar innfallsvinkel til kunstformidling, som slett ikke utelukker inkludering og åpenhet, men heller utfyller dette perspektivet. En faktor som kan sees som uheldig er at arrangementet er forholdsvis dyrt å delta på, og de fleste hendelsene forgår på dagtid. Dermed utelukker det både publikum som ikke har så god råd, og som ikke har anledning til å besøke museet i arbeidstiden. Da står man i hovedsak igjen med godt voksne mennesker fra middelklassen, som er Louisianas største publikumsgruppe.

Det andre voksentilbudet jeg har valgt å ta frem her er ”Art Plus”. Dette er enkeltstående omvisninger eller foredrag på ettermiddagstid og med lavere billettpris, med fokus på deltakelse og egen praktisk utforskning av temaet. Et eksempel på et slikt forløp var Sophie Calles utstilling, der man på en Art Plus kveld fikk høre om Calles verk ”The Address Book”, og selv prøve et liknende eksperiment. I dette verket samlet Calle inn adressebøker av tilfeldige mennesker på gaten, hvorpå hun systematisk ringte telefonnumrene i boken for å danne seg et bilde av eieren av boken. Deltakerne på workshopen fikk ikke bare høre om verket, men en opplevelse av hvor grenseoverskridende det er å kontakte en fremmed for å høre han/hun fortelle om en person man ikke kjenner. Deltakerne lånte hverandres mobiltelefoner og ringte et tilfeldig nummer fra telefonlisten, for så å spørre hva slags person eieren av telefonen var. På denne måten sitter ikke publikum kun igjen med tillært kunnskap, men også en erfaring. Her lærer publikum gjennom en blanding av kunnskap servert av kunstfaglig ekspertise, og deltakende praksis der man selv involverer seg i praktisk arbeid. Inkludert i billetten på Art Plus kvelder er kaffe/te eller et glass vin i museets kafé, og igjen er det blandingen mellom å oppleve kunsten og det å hygge seg som er oppskriften på suksess.

Kapittel 5: Avslutning

Kunstmuseene befinner seg i dag i en situasjon der de trekkes i flere retninger. Mange utfordrende oppgaver er tildelt kunstmuseene. Museene må balansere mellom utfordringer som ofte peker i til dels motstridende retninger. Kunstmuseene er ikke lenger hovedsakelig et sted for estetisk kontemplasjon. Kunst- og kulturlivet i Norge er en arena hvor staten utøver sin politikk med mål utenfor kunstlivet i seg selv, og kunstmuseene kan sies å være virkemidler for en kulturpolitikk med blant annet velferdspolitiske målsetninger. Kunstmuseene skal bidra til inkluderingsarbeidet i samfunnet og ha en intensjon om å nå ”alle”, også de som i dag ikke oppsøker denne institusjonen. Kunstmuseene skal være en samfunnsinstitusjon som går aktivt inn i sin samtid og engasjerer nålevende mennesker, det skal være en arena for debatt og en kommunikasjonspartner for et publikum med svært variert bakgrunn. Museene skal drive dialogbasert og kunnskapsbasert formidling som, når det er gjort på en god måte, kan endre våre holdninger, fordommer og perspektiver. Kunstmuseene skal drive formidling av høy kvalitet som gir publikum innsikt og forståelse, kunnskap og opplevelse. Alle disse forventningene, eller kravene, er hentet fra de føringer som er lagt for kunstmuseene gjennom Stortingsmeldinger de siste årene. Dette er sterke føringer som går utenfor det som inngikk i det klassiske bildet av et kunstmuseum. Kunstmuseene har selvfølgelig fortsatt en overordnet kunstfaglig oppgave og ansvar, og skal vise kunst av høy kvalitet og stor bredde. Kunstmuseene skal følgelig også ivareta den smale kunsten, som ikke er umiddelbart tilgjengelig for alle. Dette understrekes også i de kunstpolitiske føringene. Dette sammensatte bildet er utgangspunktet og grunnlaget for programmeringen, samlingsforvaltningen, forskningen og formidlingsarbeidet på det enkelte kunstmuseum.

5.1 Kunstpolitikkenes mål

Kunstpolitikken som har vært ført i Norge har helt siden starten hatt instrumentelle trekk ved seg, det vil si at man gjennom kunstpolitikken ønsker å oppnå målsetninger på andre politiske og samfunnsmessige områder. Men på 1800-tallet var politikken preget av andre mål enn det som er det overordnede målet i dag. Staten var opptatt av det som gav økonomisk vekst, det håndverksmessige og det ærefulle for nasjonen, altså det som bidro til å bygge en felles nasjonal identitet, som mål for kunstpolitikken. Men for Staten *som sådan* var ”endemålet Cultur”, som Niels Treschow, statsråd i Kirke- og Undervisningsdepartementet i den første

tida etter løsrivelsen fra Danmark, sa det. Den overordnende politikkenes mål var frihet for individet, indre åndsdannelse. Begrepet kultur den gang representerte ikke en ytre størrelse, slik som i dag, men var resultatet av indre åndsdannelse. Dette var i tråd med Schillers tanker om kunstens rolle for individet og samfunnet. Kunsten var viktig for individets fullbyrdelse av sitt fulle potensiale. I dag er målet for kunstpolitikken av en mer verdslig og konkret karakter: velferdspolitiske mål som sosial og kulturell inkludering, helse og verdiskapning. Et likhetstrekk mellom de to epokene i kunst- og kulturpolitikken, er at staten ikke alene kan skape en bedre menneskehet og et bedre samfunn, den trenger kunsten for å hjelpe seg å nå målet. *Innholdet* i kunsten la ikke politikken på 1800-tallet, eller Schiller, føringer for, det måtte være opp til den enkelte kunstner eller periode. I dag slites departementet mellom å legge konkrete føringer for kunstmuseene, og det å gi kunstmuseene frihet og selvråderett til å utvikle seg og kunsten på egne premisser. For å sette det på spissen kan man si at i den norske kunstpolitikken tidlige fase opptrådte staten mer som en ”mesen”, med Schillers teorier i ryggen, og stilte spørsmålet til kunsten: ”hva kan jeg gjøre for deg?”. I dag opptrår staten mer som ”sponsor” for kunsten og sier ”dette kan jeg gjøre for deg, men da vil jeg ha dette tilbake”. Fra gjenreisningstida etter krigen, og særlig fra 70-tallet av, fikk kunstpolitikken nytt innhold. Sosialdemokratiske mål som utjevning av sosiale ulikheter ble viktige poeng i politikken, og med dette følger målsetningen om å få kunsten ut til ”alle”, uansett geografisk eller sosial tilhørighet. I dette ligger det å overvinne de utfordringene som kunstlivet har, i følge Bourdieu. Som et virkemiddel ble kulturbegrepet utvidet, og inkluderte kulturuttrykk fra det bredere folkelige lag. Det utvidede kulturbegrepet gjør ikke nødvendigvis kunstmuseene og den tradisjonelt høyverdige kunsten mer tilgjengelig for befolkningen. Fra 70-tallet har det demokratiserende perspektivet bare blitt mer og mer tydelig i kunstpolitikken, og i dag er det overordnede målet med kunstpolitikken at kunsten og de offentlige finansierte kunstinstitusjonene skal nå så mange som mulig med tilbudet. Inkluderingsperspektivet i forhold til kulturelt mangfold er en viktig del av dette bildet. ”Fattigdom i dag er ungdom som ikke har noe å fortelle om etter helga”, sa tidligere kulturminister Huitfeldt, og pekte på befolkningens rett til et tilfredsstillende kulturelt tilbud. Hun pekte også indirekte på den store forskjellen på det bakenforliggende synet på kunstens verdi for befolkningen i dag og da kunstpolitikken ble grunnlagt. I dag er det sosiale aspektet av en kunst- eller kulturopplevelse sett på som minst like viktig som kunstopplevelsen i seg selv, og egenaktiviteten for publikum er derfor viktig. Kunstens verdi i seg selv er ikke like viktig i kunstpolitikken i dag som den var på 1800-tallet.

5.2 Konsekvensene av de statlige føringene

Men hvilke konsekvenser får det sterke nærværet av en instrumentell kunstpolitikk med velferdspolitiske mål for kunstscenen og kunstmuseene? En fare som spesielt det frie kunstfeltet er opptatt av, er de konsekvensene de sterke inkluderingsmessige føringene kan få for den smale kunsten, den kunsten som setter store krav til betrakteren og som ikke henvender seg til et bredt publikum. Er det en reel fare for at vi får en kunstscene der alle, både kunstnere og institusjoner, henvender seg til det brede lag av befolkningen, og hvor vi som en følge får stagnasjon i utviklingen av kunstlivet og middelmådig kunst og kunstinstitusjoner? Hvis kunstmuseene blir konforme i forhold til kravene fra bevilgende myndigheter og lydige programmerer utfra inkluderingsmessige hensyn på alle felt, er det en mulighet for at det vil gå utover den kunstfaglige kvaliteten på museene, og den kunstfaglige kvaliteten er kunstmuseenes eget ansvar. Her står kunstmuseene i et dilemma, som kommer til uttrykk i det store fokuset vi ser på besøkstall. Høye besøkstall er et synlig tegn på suksess, som forteller at det aktuelle kunstmuseet har nådd ut til mange med sitt program. Det sier derimot ikke *nødvendigvis* noe om kvaliteten på utstillingsprogrammet eller formidlingstilbudet, eller om museet har nådd ut til nye grupper i samfunnet.

5.3 Publikum

De fleste kunstmuseer har svært høye ambisjoner, og kompetanse, på det kunstfaglige området, men det er også en økende tendens til at engasjementet for inkluderingsperspektivet, både i forhold til sosiale og kulturelle minoriteter og andre utsatte grupper, har blitt tydeligere innad i kunstmuseene. Kanskje hadde det ikke fått så store konsekvenser for dette perspektivet om staten overlot mer av ansvaret til institusjonene på dette området, og kunstscenen fikk leve et friere og mer dynamisk liv? Samtidig tyder publikumsundersøkelser og Agderforskning's kartlegging av befolkningens bruk av de offentlig finansierte institusjonene, på at kunstmuseenes publikum fortsatt følger det mønster som har vært tydelig i alle år; nemlig at det grovt sett er godt voksne folk med høy utdanning og relativt god inntekt, hvorpå den største andelen er kvinner, som bruker kunstmuseene. Etniske minoriteter, barnefamilier og folk med lav utdanning eller lav inntekt er ikke godt representert blant kunstmuseenes brukere. For kunstpolitikken i dag er målet at alle, uansett kulturell eller sosial bakgrunn, skal ha like muligheter til å oppleve kunst. I følge Bourdieus teorier om befolkningens preferanser i valg av kunst og kulturelle aktiviteter ser det nokså håpløst ut for disse gruppenes deltakelse på den type arena som kunstmuseet er. Ifølge Bourdieu reflekterer

preferansene en person har for deltakelse i kulturlivet klassetilhørighet og *nedarvet* kulturell kapital. Det vil si kompetanse og erfaringer fra det aktuelle kulturelle området som er innlært fra barnsben av. Dermed er det ifølge Bourdieu vanskelig å bryte dette mønsteret. Agderforsknings funn viser at kunstpolitikkenes mål om å inkludere flere grupper foreløpig ikke har hatt den effekten som er ønsket. Betyr det, som en del av kunstfeltet hevder, at det er kunstens natur, eller i hvert fall deler av kunstens natur, å søke bort fra det folkelige, og at uansett hvilke tiltak man setter inn vil publikum følge de preferansene de i utgangspunktet har? Dette vil i så fall være med å gi fortsatt liv til Bourdieus teorier om kulturbruk i befolkningen. Eller betyr det at kunstinstitusjonene har gjort en for dårlig jobb på de feltene som kunstpolitikken ber om økt innsats på? Jeg vil vel tro at sannheten ligger et sted mellom disse to ytterpunktene. Deler av kunsten vil for alltid ha et smalt nedslagsfelt blant publikum, og det er nødvendig for at kunsten hele tiden skal drives videre, utvikles og ha høy kvalitet. Denne kunsten må ikke for alt det er verdt finne veien ut til alle grupper i samfunnet, men lever godt blant de få som setter pris på den. På en annen side, hvis kulturbruken i Norge i dag følger det mønsteret Agderforsknings resultater viser, må det skje noen grunnleggende forandringer i hvordan museene forholder seg til publikum, *dersom* målet er å overkomme disse barrierene og nå ut til de gruppene som i dag er ikke-brukere. Kunstmuseet er en gammel institusjon med lange tradisjoner som går helt tilbake til opprettelsen av de første kunstmuseene på 1700-tallet, og denne historien bærer preg av institusjonenes distingverende forhold til publikum fra de folkelige lag. Å fullstendig snu både institusjonens forhold til seg selv og til sitt publikum, og befolkningens forhold til museet, er en lang og langsom prosess. Kanskje *er* det da nødvendig med sterke føringer for at kunstmuseene skal ta de grep som trengs for at flere skal oppsøke museene og få ”innsikt og forståelse, kunnskap og opplevelse”?

5.4 Forandringer i kunsten, samfunnet og publikum

Christensen fremsetter en påstand om at forutsetningene for å forstå og ha utbytte av kunsten er snudd på hodet med samtidskunsten. Kunsten i dag, sier hun, krever andre referanser og erfaringer enn det som inngår i Bourdieus kulturelle kapital. Disse erfaringene følger andre grupperinger i befolkningen enn de borgerlige klasser, som er den klassen som er forbeholdt høy kulturell kapital i Bourdieus teorier. Samtidskunsten henter referanser fra populærkulturelle fenomener og hverdagslivet, og er mer selvbiografiske enn den klassiske kunsten, sier Christensen. Følgelig er det disse referansene man trenger som publikum for å få utbytte av kunsten, samt evnene til å leve seg inn i et verk emosjonelt. Maktbalansen og

hierarkiet blir da forskjøvet, slik at den som tradisjonelt hadde høy kapital i denne sammenhengen kan risikere å komme til kort, mens den som tradisjonelt ikke hadde forutsetninger for å få en legitim kunstopplevelse, nå innehar den kapital som trengs. Dermed er ikke de tradisjonelle skillene i publikumsgruppen lenger overførbare til den norske kunstscenen eller kunstpublikum i dag. Selv om Agderforskning langt på vei avkrefter denne teorien med sin statistikk, betyr det ikke at den påstanden Christensen fremsetter ikke kan representere en tendens i forholdet mellom kunstpublikum, kunstinstitusjonene og kunsten.

Kunsten eksisterer ikke i noe vakuum, men speiler de endringene som skjer ellers i samfunnet. Dermed er kunsten og publikum i stadig bevegelse. De forandringene som preger samfunnet, menneskene og kunsten må også nødvendigvis speiles i kunstmuseene. Menneskene i dag er nødt til å forholde seg til en verden preget av mer tilgjengelig informasjon, og vi har kunnskaper om både lokale og globale utfordringer som angår oss og påvirker livene våre på forskjellige måter. Migrasjon, global miljøproblematikk, nasjonal identitet, terror og konflikter er områder som alle i dag må forholde seg til på en eller annen måte, og som preger det offentlige ordskiftet og debatt. Og debatten foregår på andre steder enn bare i avisene og nyhetssendingene på tv. Hva er kunstmuseenes rolle i dette bildet? Museene kan ikke stå på sidelinja og se på. Som de samfunnsinstitusjoner de skal være, må kunstmuseene finne sinn plass og delta i denne offentligheten ut fra sitt ståsted, som selvfølgelig er kunsten. Kunstens evne til å kommunisere og undersøke på en subtil og nyansert måte, ofte med et annet blikk, kan gi nye perspektiver og innfallsvinkler til disse områdene enn det andre aktører i den offentlige debatten kan.

5.5 Publikumsvennlige institusjoner

Hvordan kan så kunstmuseene være publikumsvennlige institusjoner, som også tar ansvar for å vise et bredt spekter av kunstuttrykk, inkludert den smale kunsten? Og hva skal foregå på et kunstmuseum i publikumsperspektiv? Louisiana Museum of Modern Art har alltid vært et kunstmuseum med fokus på publikum. Slik sett er deres tilgjengelighetsperspektiv og publikumssyn en integrert og innarbeidet del av museets "sjel". Louisiana har helt siden oppstarten balansert et stort engasjement for kunsten, særlig den modernistiske kunsten, og samtidig et tilgjengelighetsperspektiv for publikum. Louisiana er et privat museum, men er delvis finansiert av Kulturministeriet. Dette innebærer at de ikke har de samme føringene som de offentlige museene, men likevel ser man at Louisiana er langt fremme når det gjelder publikumsarbeid. For å nå et bredt spekter av besøkende med forskjellige interesser og

bakgrunn, og samtidig være et museum som tar ansvar for å vise den smale kunsten, har Louisiana valgt en utstillingsprofil som kombinerer det kjente med det ukjente. Utstillinger med store, velkjente navn (spesielt innenfor modernismen), som de vet at publikum gjerne vil se og som gir gode besøkstall, settes opp side om side med malere og mer ukjent samtidskunst. På den måten får publikum nye utfordringer når de er på museet, i det de blir ”utsatt for” kunst de ellers ikke ville oppsøkt. Opplevelsen starter med det kjente og gir dermed en lavere terskel inn til den vanskeligere og mer krevende kunsten. Denne måten å ta hensyn til publikum på har overføringsverdi til også andre kunstmuseum. Det er, som Erlend Høyersten ved Bergen Kunstmuseum sier, en måte å ta ansvar for, og selv utvikle museets eget publikum. Å sette publikum i sentrum for all virksomhet på museet gir et museum som oppleves som åpent og tilgjengelig. Louisiana har et utstrakt formidlingsprogram som følger utstillingsprogrammet, for både skoleklasser og barnehager, men også like mye for det voksne publikum, der læring står sterkt i fokus. Læring i museene kan foregå på forskjellige måter, men det deltakende perspektivet er viktig i dag. Ifølge konstruktivistiske læringsteorier er det å selv få lov til å tilegne seg kunnskaper, ut fra sine egne forutsetninger og erfaringer, og gjerne i dialog med andre, en gunstig måte å lære på. Det viser seg at gjennom å legge til rette for læring i et mangfoldig perspektiv, skapes fruktbare læringsarenaer og gjør museene til steder som publikum oppsøker igjen og igjen.

5.6 Avsluttende bemerkninger

Hvordan skal så kunstmuseene forholde seg til de statlige føringene om å nå alle og drive inkluderingsarbeid? Jeg mener at det enkelte kunstmuseum må ta utgangspunkt i sin egen visjon og samling, og det publikumsgrunnlaget museet i utgangspunktet har. Derfra må vi i museene våge å ta valg, og satse på noen utvalgte fokusområder med utgangspunkt i museets egen samling og utstillingsprogram, museets stab og de behovene vi ser i lokalsamfunnet, og de grupper som potensielt vil ha glede av å bruke museet til læring, dannelse og opplevelser. Vi må velge ut noen gode prosjekter innenfor for eksempel inkludering, og jobbe målrettet i forhold til den utvalgte gruppen og prosjektet. Alle kunstmuseene kan selvsagt ikke nå ut til alle grupper samtidig, og det kan heller ikke være et mål. Kunstmuseene har et stort og til dels uforløst potensiale som læringsarenaer i Norge, både for skoleelever, men ikke minst for det generelle publikum og den voksne befolkningen, men også for institusjonene selv. Dette perspektivet blir ofte glemt eller nedprioritert i en travel hverdag, men er avgjørende for at museene skal kunne utvikle nye metoder og bedre praksis i formidlingsarbeidet. Tilrettelegging, slik at publikum føler seg velkommen, gjennom å ha publikums

tilstedeværelse i tankene fra begynnelse til slutt i en utstilling eller prosjekt, og det å være åpen for deltakelse er avgjørende for å lykkes i publikumsarbeidet. Ofte vises ikke det konkrete inkluderingsarbeidet som gjøres, i form av besøkstall eller som endring i massene som besøker museene. Det betyr ikke at de ikke er verdifulle. Museene må tørre å tenke annerledes i forhold til besøkstall og det store perspektivet hvis de skal lykkes med denne typer prosjekter. Ofte er kunstmuseene på jakt etter kortsiktige og synlige resultater, mye på grunn av press om dokumentasjon og rapportering av hva de offentlige midlene brukes til. Da blir langsiktig publikumsutviklingsarbeid og målgruppetenkning i forhold til minoriteter eller utsatte grupper nedprioritert fordi disse prosjektene ofte arbeider i det stille, med resultater som forsvinner i det store bildet. Likevel betyr de mye for læring, opplevelse og livskvalitet for den som er inkludert i prosjektet. Motivasjon med utgangspunkt i ønsket om høyere besøkstall viser seg å være et lite fruktbart utgangspunkt for inkluderingsprosjekter, både for små institusjoner og store, som Louisiana. Kunstmuseene skal etter min mening være steder som er tilrettelagt for publikum, slik at de gjennom kunsten kan få gode opplevelser, nye erfaringer og ny kunnskap. Hvordan det i hvert enkelt tilfelle skal gjøres, er det, som det har kommet frem i denne oppgaven, ikke ett entydig svar på. Det avgjørende er hvilken holdning vi som museumsansatte har til publikum.

Litteraturliste

- Ariansen, Per**, ”Hva er dannelse? – En idé- og begrephistorisk vandring”, i Bernt Hagtvvet og Gorona Ognjenovic (red.), *Dannelse – Tenking, Modning, Refleksjon*. Oslo: Dreyers Forlag 2011, s. 39-55.
- Bager, Lene T. og Ansa Lønstrup**, *Kunsten og værket*. Århus: Aarhus University Press 1999.
- Bale, Kjersti**, *Estetikk – En innføring*. Oslo: Pax Forlag 2009.
- Bamford, Anne**, Arts and Cultural Education in Norway - Sammendrag på norsk av kartleggingen av ”Kunst- og kulturoppføring i Norge”. Bodø: Nasjonalt Senter for Kunst og Kultur i Opplæringen 2012.
- Bamford, Anne**, Wow-Faktoren: Globalt forskningskompendium, om kunstfagenes betydning i utdanning. Overs. Morten Nymo. Oslo: Musikk i Skolen 2008.
- Bennett, Tony**, *The Birth of the Museum – history, theory, politics*. London: Routledge 1995.
- Berg, Ole**, ”Opplysning og romantikk: Noen betraktninger om dannelses utvikling og fremtidsutsikter”, i Bernt Hagtvvet og Gorona Ognjenovic (red.), *Dannelse – Tenking, Modning, Refleksjon*. Oslo: Dreyers Forlag 2011, s.122-140.
- Bourdieu, Pierre**, *En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Overs. Annick Prieur. Oslo: Pax Forlag A/S 1995.
- Bourriaud, Nicolas**, *Relasjonell estetikk*. Overs. Boel Christensen-Scheel. Oslo: Pax Forlag A/S 2007.
- Bø-Rygg, Arnfinn**, ”Institusjonen kunst”, i Arnfinn Bø-Rygg og Hilde Sørby (red.), *Kunst og kulturformidling*. Oslo: Universitetsforlaget 1985, s. 11-24.
- Christensen, Mette**, ”Barbarenes legitime kunstopplevelser”, i Anders Johansen, Kari Gaarder Losnedahl og Hans-Jakob Ågotnes (red.), *Tingenes tale – Innspill til museologi*. Bergen: Bergen Museum, Universitetet i Bergen 2002, s. 94-115.
- Clemet, Kristin og Eirik Vatnøy**, ”Hva innebærer det å være et dannet menneske i det 21. århundret?”, i Bernt Hagtvvet og Gorona Ognjenovic (red.), *Dannelse – Tenking, Modning, Refleksjon*. Oslo: Dreyers Forlag 2011, s. 811-823.
- Danto, Artur C.**, *Kunstens avslutning*. Overs. Mari Aarø. Oslo: Pax Forlag A/S 2006.
- de Duve, Thierry**, ”Museets etikk etter Duchamp”, i Bager og Lønstrup (red.), *Kunsten og Værket*. Overs. Bäcklund og Lønstrup. Århus: Aarhus Universitetsforlag 1999, s. 9-30.
- Dysthe, Olga, Nana Bernhardt og Line Esbjørn**, *Dialogbasert undervisning – Kunstmuseet som læringsrom*. Bergen: Fagbokforlaget Vigmostad & Bjørke AS 2012.
- Gadamer, Hans-Georg**, *Hermeneutisk lesebok*. Overs. Torgeir Skorgen. Oslo: Spartacus 2001.
- Gadamer, Hans-Georg**, *The Relevance of the Beautiful and other essays*. Cambridge: Cambridge University Press 1986.
- Gule, Lars**, ”Dannelse, profesjonsutøvelse og rettssikkerhet – En casestudie av et justismord”, i Bernt Hagtvvet og Gorona Ognjenovic (red.), *Dannelse – Tenking, Modning, Refleksjon*. Oslo: Dreyers Forlag 2011, s. 773-792.
- Hansen, Tone**, *Hvordan tenke museer i dag?* Oslo: Kunsthøgskolen i Oslo 2007.
- Hooper-Greenhill, Eilean**, ”Changing Values in the Art Museum - Rethinking communication and learning, i Bettina Messias Carbonell, *Museum Studies – An Anthology of Contexts*. Blackwell Publishing Ltd 2010.
- Jensen, Knud W.**, ”Museer”, i Knud W. Jensen (red.), *Stedets ånd*. København: Gyldendal 1995.

- Jensen, Knud W.**, Slaraffenland eller utopia. Artikler om velfærdsstatens kulturpolitikk. København: Gyldendal 1966.
- McClellan, Andrew**, *Inventing the Louvre – Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth-Century Paris*. Cambridge: Cambridge University Press 1994.
- Rosenlund, Lennart**, ”Kulturpolitikk og kulturforskjeller”, i Arnfinn Bø-Rygg og Hilde Sørby (red.), *Kunst og kulturformidling*. Oslo: Universitetsforlaget 1985, s. 65-91.
- Schiller, Friedrich**, *Om menneskets estetiske oppdragelse i en rekke brev*. Overs. Sverre Dahl. Innledende essay av Kristin Gjesdal. De Norske Bokklubbene 2004.
- Shiner, Larry**, *The Invention of Art – a cultural history*. Chicago: University of Chicago Press 2001.
- Solhjell, Dag**, Bd. 1 Akademieregime og kunstinstitusjon – Kunstpolitikk fram til 1850. Oslo: Unipub 2004.
- Solhjell, Dag**, Bd. 2 Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime – Kunstpolitikk 1850-1940. Oslo: Unipub 2005.
- Solhjell, Dag**, Bd. 3 Fra akademiregime til fagforeningsregime – Kunstpolitikk 1940-1980. Oslo: Unipub 2005.
- Solhjell, Dag**, Bd. 4 Kuratorene kommer – Kunstpolitikk 1980-2006. Oslo: Unipub AS 2006.
- Solhjell, Dag**, *Kunst-Norge*. Oslo: Universitetsforlaget 1995.
- Stensgaard, Pernille**, *Da Louisiana stjal billedet*. København: Gyldendal, Nordisk Forlag A/S 2008.
- Sveen, Dag**, ”Kunstforståelse og kunstinstitusjon – Et historisk perspektiv”, i Dag Sveen (red.), *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Pax Forlag A/S 1995, s. 9-116.
- Ydse, Tone Fredriksen**, *Museum, arkiv og samfunn – Kunnskapsbehov og utfordringer*. Oslo: Norsk Kulturråd 2007.
- Østerberg, Dag**, ”Kunsten som sosial institusjon og sosial konstruksjon – En begrepsavklaring, i Dag Sveen (red.), *Om kunst, kunstinstitusjon og kunstforståelse*. Pax Forlag A/S 1995, s. 143-160.

Stortingsmeldinger, Offentlige utgreiinger, Proposisjoner og Statistikk

- FoU-rapport nr. 7 (2012)**, *Kunstkonsument i storbyene – En studie av brukere og ikke-brukere av det offentlige finansierte kunsttilbudet i byene Oslo, Bergen, Trondheim, Stavanger og Kristiansand*. Egil Bjørnsen, Emma Lind og Elisabet S. Hauge. Kristiansand: Agderforskning 2012.
- Meld. St. nr. 10 (2011-2012)**, *Kultur, inkludering og deltaking*. Kulturdepartementet 9. desember 2011.
- Meld. St. nr. 23 (2011-2012)**, *Visuell Kunst*. Kulturdepartementet 4. mai 2012.
- NOU 1996: 7**, *Museum – Mangfold, minne, møtestad*. Statens Forvaltningstjeneste Statens Trykking 1996.
- Prop. 1 S (2009-2010)**, *Kulturløftet gjennomføres*. Proposisjon til Stortinget.
- St.meld. nr. 16 (2006-2007)**, *... og ingen sto igjen – Tidlig innsats for livslang læring*. Kunnskapsdepartementet 15. desember 2006.
- St.meld. nr. 48 (2002-2003)**, *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Kultur- og Kirke departementet 29. august 2003.
- St.meld. nr. 49 (2008-2009)**, *Framtidens museum – Forvaltning, forskning, formidling, fornying*. Kultur- og Kirke departementet 21. august 2009.
- Statistisk Sentralbyrå**, ”Norsk kulturbarometer, 2008”. Publisert 20.05.2009. <http://www.ssb.no/kulturbar/>. Lesedato 20.05.2011.

Artikler og kronikker fra internettreferanser

- Eriksen, Stine Berg og Jonas Ekeberg**, "Louisiana best besøkt i Norden". Publisert 29.01.2013. <http://www.kunstkritikk.no/nyheter/louisiana-best-besokt-i-norden>. Lesedato 06.05.2013.
- Hartvigsen, Gry**, "Gode besøkstall for kunstmuseene", i Billedkunst No.1 2011. <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=2070>. Lesedato 20.02.2011.
- Henriksen, Johannes**, "I den gode smags tjeneste". Publisert 08.09.2011. <http://www.information.dk/278328>. Lesedato 03.05.2013.
- Hoas, Krister Clausen**, "Kunst og kultur gjør elevene bedre". Publisert 08.11.2008. <http://www.bt.no/nyheter/lokalt/--Kunst-og-kultur-gjor-elevne-bedre-1906148.html#.UY4tCZVKO2w>. Lesedato 28.04.2013.
- Høyersten, Erlend G.**, "Publikum svikter kunsten – i Oslo". Publisert 07.05.2012. <http://www.aftenposten.no/meninger/debatt/Publikum-svikter-kunsten---i-Oslo-6822102.html#.UY4YypVKO2z>. Lesedato 03.05.2013.
- Lange, Nikolaj**, "Leve unytten", i Universitetsavisen No.09 2004, Københavns Universitet. <http://universitetsavisen.ku.dk/dokument2/dokument2/dokument4/Uni0904.pdf/>. Lesedato 01.05.2013.
- Lien, Marius**, "I grøfta, men på rett vei". Publisert 04.04.2013. http://morgenbladet.no/kultur/2013/i_grofta_men_pa_rett_vei#.UY4tW5VKO2w. Lesedato 28.04.2013.
- Meisingset, Kristian**, "Kulturrådets frihet er truet". Publisert 13.09.2012. http://www.dagbladet.no/2012/09/13/kultur/debatt/kulturradet/kunst/kunsterisk_frihet/23389394/. Lesedato 08.05.2013.
- Meisingset, Kristian**, "Lar seg ikke styre". Publisert 25.11.2010. <http://www.aftenposten.no/meninger/kronikker/article3919552.ece#.UY4azpVKO2w>. Lesedato 30.11.2010.
- Poulsen, Martin Skov**, "Portrætinterview Poul Erik Tøjner: Kunst skal du til menigmand". Publisert 06.06.2008. http://www.martinskovpoulsen.com/?page_id=88. Lesedato 03.05.2013.
- Steinkellner, Alice**, "Studenter velger fortsatt tradisjonelt". Publisert 01.03.2010. <http://www.ssb.no/befolkning/artikler-og-publikasjoner/fra-den-forste-kvinnelige-student>. Lesedato 03.04.2013.
- Terkelsen, Lene Halmø**, "Udsigt til fremtiden". Publisert 29.12.2007. <http://www.fyens.dk/article/1487438:fritid--Udsigt-til-fremtiden>. Lesedato 01.05.2013.
- Vik, Synnøve**, "Sosial skulptur og eksperimentelt møtested", i Billedkunst No.6 2010. <http://www.billedkunstmag.no/Content.aspx?contentId=2003>. Lesedato 09.05.2013.
- Wernø, Johanne Nordby**, "Pop uten populisme". Publisert 02.11.2012. http://www.dagbladet.no/2012/09/21/kultur/kunst/billedkunst/erlend_hoyersten/museumsledere/23517660/. Lesedato 03.05.2013.
- Witter, Stacey**, "London's homeless bed down at Museum of London". Publiseringdato ikke oppgitt. <http://www.connection-at-smartins.org.uk/ugc-1/docs/Homeless%20in%20the%20Capital%20FINAL%20press%20release.pdf>. Lesedato 05.04.2013.

Informasjon fra hjemmesider

Museet for Samtidskunst, Nasjonalmuseet, ”Ufullførte reiser”. 16. mars-20. mai 2012.
http://www.nasjonalmuseet.no/no/?module=EventCalendar;action=Event.publicOpen;ID=857;template=exhibitionView_no. Lesedato 09.05.2013.

Louisiana Museum of Modern Art. <http://www.louisiana.dk/dk>.

Utdanningsdirektoratet, ”Det allmenndanna mennesket”, i *Generell del av læreplanen*.
Publisert 21.12.2011. Utdanningsdirektoratet 2011, s. 14-16.

http://www.udir.no/Upload/larerplaner/generell_del/generell_del_lareplanen_bm.pdf?epslanguage=no. Lesedato 25.04.2013.

Museum of London, ”Homeless in the Capital”. London 04. des. 2008 - 22. feb. 2009.
<http://www.museumoflondon.org.uk/English/EventsExhibitions/Special/FoyerExhibitions.htm>. Lesedato 05.11.2012.

Moderna Museet i Stockholm, ”Moment - Frontlinjer”. 22. feb.-19. mai 2013.

<http://www.modernamuseet.se/sv/Stockholm/Utstallningar/2013/Moment---Frontlinjer/>. Lesedato 09.05.2013.

Kunsternes Hus, ”Gentle Actions”. Oslo 23. oktober-14. november.

<http://www.kunstnerneshus.no/kunst/gentle-actions/>. Lesedato: 09.05.2013.

Konferanse, ”Kunst for alle?- om kunst og publikum”. Norsk Kulturråds årskonferanse, Union Scene, Drammen 18-19. november 2010.

Huitfeldt, Anniken, ”Innlegg ved Anniken Huitfeldt”, 18. november 2010. Norsk kulturråds årskonferanse.

Moe, Jon Refsdal, ”Scenekunst og publikum”, 19. november 2010. Norsk kulturråds årskonferanse.

Høyersten, Erlend G., ”Arenaer og kunstformidling – Paneldebatt”. 19. november 2010. Norsk kulturråds årskonferanse.

Vedlegg

**Intervju med Elisabet Bodin,
Formidlingsleder Louisiana Museum of Modern Art
14.02.2011
Av Siri Reinsberg Mørch**

Siri Reinsberg Mørch: Kan du fortelle om deres formidlingstilbud, hva slags aktiviteter?

Elisabet Bodin: Louisiana er et museum som er lagt an på mange innganger til kunsten, på mange forskjellige nivåer og med mange forskjellige temperament, og man kan si at formidlingen først og fremst ligger i utstillingene, eller i selve utsillingsgrunnlaget. Og så er det et live program som vi gjør i forhold til utstillingsforedrag med andre stemmersom blir hentet inn, blant to journalister som velger forfattere, politikere eller andre kulturfolk som de setter i spill mot Louisiana. Og så er det Børnehuset, som retter seg mot familier, barn som kommer i fritiden, og så retter de seg mot de minste barna, de som kommer med barnehager og fritidshjem. Det er rett ensomt for Louisiana å ha et slikt børnehus for virkelig å være fokusert på denne målgruppen. Det representerer en meget praktisk tilnærming til kunsten. Allerede da Louisiana åpnet tilbake i 1958 så var det tenkt inn med barn på museet, det var et hjørne oppe i villaen hvor man kunne sitte og lage sine egne ting. Det har hele tiden vært en tanke om t barn er viktige, familier er viktige, kunst er viktig for alle aldere er tanken. Det de gjør mest av i Børnehuset er åpne aktiviteter, at man setter noe frem som sier: det her kan dere gjøre på denne måten. I dette tilfellet lager de sitt eget fredsymbol, eller de arbeider med leire, eller de prøver å blande solsikkekjerner eller strå i malingen for å arbeide litt som Kiefer (les Anselm Kiefer). Forholdsvis enkle oppgaver, men som kan bli tatt i mange retninger etter hvert, der man selv går frem. Så er det Børnehuset som dels setter det frem, dels svarer på spørsmål, dels kikker på det barna er i gang med.

SMR: Så formidleren er hele tiden til stede i rommet..

EB: Ja.

Det blir mer som en verts form på formidlingen. Så lager de praktiske kurser, som også er meget hands-on, i den forstand at de går ut i utstillingen og kikker på noen verker, og så går vi ned og prøver i børnehuset etterpå, både noen liknende teknikker og noen liknende materialer, slik at man får en erkjennelse ved å prøve, men også ha de samme materialer som kunstnerne og prøve teknikkene deres. Og så har de for eksempel kurs som går over ti uker, for barn, 4-6 år, 6-8 og 8-12 åringer, og også voksengrupper. Og det foregår i børnehuset.

SRM: Er det et populært tilbud, blir det fylt opp?

EB: Ja

SRM: Hvem er det som melder seg på, hvor i samfunnet befinner disse ungene seg?

EB: Jeg vil si det er overskuddsfamilier, vi kaller det "Brio segmentet" i Danmark. (etter leketøysprodusenten Brio, som produserer pedagogiske leker av høy kvalitet). De er opptatt av kvalitet og at man skal kunne merke håndverket. Jeg synes det er overskuddsfamilier, det er jo også forholdsvis dyrt å komme på dem. Men er det fritidshjem og skoler, så er det jo veldig avhengig av hvilken lærer de har. Om den læreren sier "nå synes jeg det ville være riktig fint hvis vi drar ned til Louisiana og betler en forholdsvis beskjeden sum for å få undervisning som så kommer hele den klasse til gode. Og da er det selvfølgelig mange klasser som kommer fra København og nord Sjælland som sådan, og færre som kommer fra, skal jeg si.. Syd Sjælland, og områder syd for København, fattige områder.

SRM: Hva er årsaken til det? Er det på grunn av den mentale terskelen, eller er det økonomi..?

EB: Jeg tror det kommer så veldig an på hvilken lærer de har og om vedkommende kan se perspektivet med å bruke kunsten og det tilbudet vi har. Og selvfølgelig spiller det en rolle at de skal nå hit og tilbake innen et bestemt tidsrom som institusjonen har åpent. Der har vi sånn sett en utfordring i at vi ligger der vi ligger, det er ikke et sted man bare stikker innom.

Vi har på en årlig basis i Børnehuset omkring 80 000 gjester, det er samlet sett hvor mange barn som besøker museet, og ut av dem får omkring 17 000 undervisning av oss. På Statens Museum for Kunst, vårt nasjonalmuseum, ligger det på omkring 22- 23 000. Den periode de

dekker er bredere, man kan også ha en historisk tilnærming, samtidig kan man lettere lagge veien innom. Likevel er vi meget stolte over at vi har 17 tusen i undervisningsregi.

SRM: Har dere en spesiell målgruppe? Jobber dere for å nå andre segmenter av publikum? Gjør dere noe spesielt for å nå forskjellige grupper?

EB: Ja det kan vi ta som det neste, for da kan man jo si at det er familier og skoler, avhengig av hvilke læreres om sitter og bestemmer, hvor man kan si at det er meget frivillig basert. Så gjør vi så det at vi er meget tydelig på at det som kalles ”outreach” tankgangen, hvor man så velger noen spesielle grupper og sier at ”kunst er godt for deg fordi du er voldsrammet kvinne eller er funksjonshemmet eller liknende, er en litt vanskelig måte å peke ut folk på. Fordi vi syns det bekrefter.. at man kanskje *er* den gruppen man tilhører. Så den måten å tenke på har vi gått litt utenom, fordi det blir en sånn offer tankegang. Men så er det så noen grupper som ikke blir utpekt på samme måte, men som allerede er en gruppe som er utsatt, si for eksempel flyktningbarn. Denne gruppen har vi arbeidet med siden 2006. Vi lager gratis undervisning for dem, så kommer de hit og får det. Til nå har vi gjort det med en skoleklasse, som har kommet hit åtte til ti ganger pr år.

SRM: Samme klasse?

EB: Ja. Dette er klasser med kun flyktningbarn, som sitter i en flyktningeleir og får sin undervisning der. De er allerede en gruppe i seg selv, det er ikke fordi vi gjør dem til en. Vi søker nå penger for å få dette prosjektet til å vokse, vi syns det er et riktig godt prosjekt og vi har gjort noen fine erfaringer og vi merker at det gjør en forskjell for dem. Det vi gjør her legger vi opptil at skal være noe de kan arbeide videre med når de er tilbake på sine egne skoler. Vi vil gjerne at dette skal vokse sånn at i stedet for bare en gruppe som kommer, så kan vi ha fire eller fem grupper, og at vi kan lage et samarbeid med en arkitekt eller en kunstner.

SRM: Hvordan tilpasser dere så opplegget til denne gruppen?

EB: Ja. Men den måten vår undervisning er organisert på er ut ifra dialogbasert undervisning. Vi lager noen åpne spørsmål for å få hentet inn forskjellige synspunkter fra elevene og kytter ballen tilbake igjen. Og det er langt vanskeligere her hvor språket kanskje ikke er så sterkt. Så

det er dels et spørsmål om å gjøre det mer praktisk rettet og et spørsmål om å tilpasse det til deres virkelighet, vi vil gjerne bruke deres livserfaringer, sånn at det ikke kun er vi som står her og snakker om kunst og hva kunst er. Hvis vi har for eksempel en utstilling om forskjellige livsformer og forskjellige oppfattelser av hjem, og da er det jo meget opplagt å spørre dem om det stedet de kommer fra og hva er et hjem der, og hva skal det til for å føle seg hjemme. Vi vil jo helst at det ikke skal være sånn at det bare er vi som gir noe til dem, men at de virkelig får følelsen av at de kan bidra med noe og at deres erfaringer speiler det prosjektet vi lager sammen.

Vi opplever at de intuitive grep vi tar kan fungere godt, men vi er veldig søkende og ikke spesielt skarpe på hvor går grensen for hvor mye vi kan ta hull på, og hvordan sørger vi for at vi ikke går for tett på i forhold til det som kan være for vanskelig for dem å snakke om. Det kan være opplagte ting som vi ikke er oppmerksom på. For eksempel handler ofte kunst om ”hvem er jeg?”. Og for disse barna er det ofte en situasjon hvor de kjørere med to identiteter fordi de tør ikke fortelle hvem de er, for da kan de kanskje bringe andre i fare eller ødelegge sin egen mulighet for å søke om oppholdstillatelse. Derfor ønsker vi å få en forsker tilknyttet dette prosjektet for å hjelpe oss å unngå noen av de fallgruver som er der. Og det er også fordi vi kunne tenke oss at dette prosjektet kan være noe vi setter i gang, men det sitter jo flyktningbarn i alle land, og hvis vi kunne forestille oss at vi lager et slags ”Toolkit”, en god oppskrift til et slikt arbeide, så kunne man kanskje også se det på andre museer.

SRM: Når dere lager slike prosjekter med flyktningbarn, er det noe dere blir oppfordret til fra statlig hold?

EB: Nei, det er ikke statlig. Her var det sånn at en av mine kollegaer ble så provosert over den danske innvandringspolitikken at hun følte at her måtte noe gjøres. Men så kan man si at det er stor vilje fra politisk hold, til å støtte slike prosjekter. Kanskje ikke fra staten, men fra andre sponsorer og bidragsytere.

S.R.M. forteller om den norske kunstpolitikken, som er preget av en sosialdemokratisk tankegang, hvor man er opptatt av integrering og at alle skal delta i samfunnet, og at det ligger mange føringer i dette. Som mottaker av statstøtte er man som institusjon nærmest forpliktet til å være med på et slags integreringsprosjekt. Noe som er veldig positivt, men som i det siste har begynt å nærme seg et slags instrumentelt syn på kunsten, hvor kunsten og

formidlingen av den nærmer seg et middel for å nå et mål. Men dere har altså ingen liknende føringer for at Louisiana skal nå bestemte grupper?

EB: Jeg tror Louisianas historie spiller en stor rolle i denne sammenhengen. Louisiana er jo grunnlagt på et privat initiativ. Selv om Louisiana mottar midler, en tredjedel er offentlig støttet og en tredjedel er privat støtte og en tredjedel er egeninntjening, så er det likevel ikke det samme som på Nasjonalmuseet og Statens Museum for Kunst, som er hovedmuseum i Danmark, der er det en større forpliktelse for det å være museum, noe som jo er for alle. Men Louisiana vil jo si at med det grunnlaget som museet ble etablert på, altså en tro på at det er ikke for elitens skyld, og heller ikke for kunstnerne, men for publikums skyld, har vi en karakter som er riktig tilbaketjent. Vi er et sted hvor man kan komme hvis man har lyst til å gå en tur i parken, eller man kan gå ned og bade, man kan komme og høre en konsert eller bare sitte og spise middag. Og man kan også se kunst. Og kunsten man ser er lagt an på en sånn måte at man kan snuse litt på samtidskunsten samtidig som man kan se en stor Picasso utstilling, det er mange lag hele tiden, som krysser hverandre. Det er helt ok hvis man bare kommer for å spise. I utgangspunkt er det i hvert fall tenkt slik at museet skal kunne nå alle, på den måten. Det er jo så mange innganger til kunsten. Det er også helt ok hvis man bare vil komme og kjøpe noe lekkert design i butikken. Ideen om de mange innganger kan godt være en måte å tenke en demokratisk institusjon.

Louisiana er meget lagt an på et "pleasure principal", det skal være lystbetont og målet skal ikke være at når man går herfra så skal man ha lært en masse, eller ha lært noe helt bestemt. Det er ikke kunsthistorien som skal stå klart for deg. På den måten tror jeg ikke det er helt den samme følelsen av forpliktelse. Det er en ide om hvordan vi kan gjøre noe meget komplisert veldig enkelt.

SRM: Ja det er veldig interessant, men hvordan møter dere publikum konkret når det for eksempel er snakk om kunst som er vanskelig tilgjengelig, for eksempel tung teoribasert samtidskunst. Med det uttalte målet om at kunsten skal være tilgjengelig, hvordan gjør dere det da når dere skal møte publikum på så mange nivåer samtidig, på ting som er vanskelig?

EB: Selvfølgelig kan man da si at man skriver tekster på en bestemt måte slik at det projiserer kunsten, eller vise film med kunstneren som forteller om sine arbeider, for på den måten å

skape noen innganger og gjør kunsten tilgjengelig. Men jeg tror at dypest sett så er det at du møter noe du kjenner riktig godt på Louisiana, den velkjente samlingen, og midt i alt det så kommer det også samtidskunst inn. Noe man kanskje bare snubler over og tenker, hva var nå det? Det gjør det tilgjengelig på en måte som er annerledes enn om la oss si hele museet var viet til samtidskunst.

SR: Det ville da blitt for høy terskel?

EB: Ja, da kan det godt hende det ville tiltrekke en helt bestemt målgruppe. På den måten tenker vi at det vil komme de som bare direkte går og ser Al Taylor eller Walton Ford (les samtidskunstnere). Men så vil det også være de som kommer for å se Picasso og som får det med uten at det var planlagt. Men det vi også har vært opptatt av er, hvordan får vi likevel skapt en slags grunnleggende ABC, altså et språk rundt samtidskunsten, eller kunst i det hele tatt? Slik at det ikke blir et hierarki hvor kunstneren snakker med kuratoren, kuratoren snakker med formidleren og formidleren snakker så med publikum. Derfor er det svært interessant for oss i formidlingsavdelingen å arbeide direkte med kunstnerne, sånn at når for eksempel Superflex utstiller på en utstilling for samtidskunst her, så kan vi gå u og søke noen penger for å lage en workshop sammen med dem. Men det er også fordi de har lyst til det. Da kommer publikum, i dette tilfellet to gymnasium, i direkte kontakt med kunstnerne. Vi lagde et felles prosjekt hvor kunstnerne ikke så mye projiserte hva de gjør, men heller sjøsatte en ide som de inviterte gruppene med inn i for å løse. Jeg synes det gjorde at den samtalen som fant sted forgikk på et meget konkret nivå, og hvor man ikke bare var vitne til en samtale mellom kunstner og kurator som man kan lytte meget åndfullt til, og som kan være meget inspirerende og smittende, men hvor man selv vil føle seg meget i underskudd. da synes jeg det har vært meget positivt når vi har arrangert disse workshopene fordi man får et så konkret utgangspunkt til å gå videre utfra.

SRM: Det blir mer direkte formidling da?

EB: Ja. Og når formidleren har forlatt gruppen, hva gjør man så? Er det kun de meget eksklusive situasjoner man så kan skape de frie samtaler som kan kjøre omkring noe svært konkret? Da kan man selvfølgelig s at like gjerne som å lage en workshop kan man selvfølgelig lage en film der kunstneren forteller om hvordan vedkommende selv arbeider, og

kanskje sjøsette noen prosjekter. Vi kan saktens forestille oss at nå som vi holder på å lage noe om samtidskunst på vår undervisnings-site på nettet sammen med Danmarks Radio, der vi synes det er litt interessant å gå inn i Danmarks Radios arkiver og bruke filmer der kunstnere forteller om hvordan de arbeider. Men vi synes det hadde vært enda bedre om vi fikk disse kunstnerne til å bli med på å lage en slags instruks, eller et utgangspunkt for en felles oppgave som elevene så kan svare på. Så det ikke blir sånn at man bare hører på og så ruller ballen videre. Vi fikk noe artig hvor de hadde laget noe omkring musikk, skriv din egen hit, og så har de invitert flere musikere til å være mentorer for deres site, så utover det at man får redskapene til å lage sin egen hit så har man fått noen av de man selv beundrer til å kommentere på det man har svart. Men det er jo ikke alle kunstnere som synes det er interessant for dem å gjøre det, men hvis vi bare på noen måte kan legge opp til at det kan være toveis, eller at det kan være en samtale, at det er noe man blir med på i stedet for at man bare kommer inn og beundrer en kunstner som er ferdig med sitt arbeide for så å si: å nei hvor flott og så spennende det er..

SRM: Så er man med i prosessen ja. Men hvordan reagerer kunstnerne på slike initiativ? Er det vilje til å være med på slike prosjekt?

EB: For oss så er det veldig nytt. I Børnehuset har det vært mest fokus på teknikker, materialer og liknende i verkstedet, hvor det er designere og kunstnere som er fast ansatt på Louisiana, eller kunsthistorikere, som har sittet i verkstedet. Det som er nytt er at vi sier her har du verket ute i utstillingen, og her har du mulighet til å arbeide videre sammen med kunstneren i verkstedet. Det er ikke gjort så mange ganger, men det fungerer riktig godt. Vi gjorde det med Superflex og så hadde vi en Manga utstilling (Manga! Japanske bilder, 2008) og da var det en japansk Manga tegner som tegnet for publikum (Amano Yoshitaka, Live Drawing Session). Det var ikke noe som gikk hen og ble til noe, men han tegnet for publikum og kommenterte og forklarte, og de spurte. Men det var igjen et konkret utgangspunkt. På samme måte har vi et samarbeid med Tate (Turbine generation ⁴⁶), hvor de sender en kunstner over som de arbeider sammen med, og så klager vedkommende en workshop her sammen med våre elever. Det er et opplegg og en fellesoppgave. Så blir det så sendt videre til de elever som de arbeider sammen med i England. Så utover å ha en dialog med en kunstner så har man også dialog med elever som sitter et annet sted i verden.

⁴⁶ <http://www.louisiana.dk/dk/Menu/Undervisning/TURBINE+GENERATION+%233>

Det jeg har fortalt om her er eksperimenter vi er i gang med å gjøre. Det skaper en annen struktur på samtalen omkring kunsten, og gjør den konkret. Det er også veldig inspirerende for oss faste ansatte som har vår mate å arbeide på. Vi får plutselig nye måter å arbeide på. Jeg kunne godt tenke meg at dette ikke bare var eksperimenter, men noe som blir fast innarbeidet i formidlingen.

Ellers er det vi gjør på undervisningsnivå er at vi har et sett med faste tilbud, som tar utgangspunkt i samlingen, og så det som handler om samtidskunst har vi valgt ta utgangspunkt i samlingen, men den skifter jo hele tiden i montering, så da bygger vi hele tiden på på den, så når vi har Sophie Calle eller Walton Ford, så gjør vi det sånn at det heter "Samtidskunst og Walton Ford". Da har vi en mulighet til å gripe den [samtidskunsten] særlig. På den måten er det i bevegelse. Utover det så lager vi til hver store utstilling et særlig undervisningstilbud. Da legger vi ut på nettet et materiale som man som lærer har mulighet til å gå inn å bruke. Der ligger det en lærerveiledning med forslag til forberedelser og etterarbeid. Det er også et slide show som de kan ta rett opp og vise på sitt smart-board, som alle skoler i Danmark nå har. Da kan de få bildene opp i stor størrelse. De kan jo selv velge hvilke bilder de vil bruke og hvilke bilder de vil ta ut, og om de vil legge noe mer til. Men vi kom frem til at vi gjorde et skifte for noen år siden, hvor vi gikk fra å ha trykket undervisningsmaterieell i farger, til å legge dem på nettet i pdf format, men vår konklusjon var at etter vi gjorde det bruker ikke lærerne det så mye.

SRM: Ikke det nei? Den samme erfaring har vi på TKM, vi lager lærerveiledninger som vi legger på nettet, men de brukes lite og klassene er ikke så veldig godt forberedt når de kommer. Tidligere ringte vi ofte og snakket med lærerne, eller skrev mail til dem direkte og forklarte hva de skulle forberede seg på. Men I dag sliter vi med at klassene ofte ikke er forberedt.

EB: Ja, og det er så frustrerende, for nivået blir mye dårligere.

SRM: Men hva tror du er grunnen til at de ikke bruker materieell da?

EB: Ja.. tidligere snakket vi også direkte med lærerne, og sendte skriftlig materieell som de delte ut til elevene, hvor lærerne tenkte at dette kan dere jo lese selv. Men jeg tror at det

handler om at de selv er usikre på hvordan de kan forberede seg. Vi skrev jo tidligere undervisningsmaterieell på forskjellige nivåer, men vi er jo ikke gode på å vite hvordan en fjerde klassing tenker i forskjell til andre klasser for eksempel. Vi er jo ikke lærere og vi kjenner dem jo ikke, men det gjør lærerne. Så vi syns det er nmye bedre at lærerne selv tilpasser, fordi vi også vil at lærerne også skal engasjere seg. Derfor har vi gått fra å skrive til elevene, til å skrive til lærerne. Både fordi vi er mer komfortable med å skrive til dem, og fordi det er lærerne som kjenner sine elever og kan tilpasse til det riktige nivået.

SRM: Ja, og da er det også lettere å gå videre med det etter museumsbesøket..

EB: Vår opplevelse er at de er glade for at vi har gjort det på den måten at vi skriver det til dem og at det er en powerpoint i stedet for at det er et undervisningsmaterieell og en fleksibel struktur. Da kan det komme opp i flotte farger, for tidligere skrev de ut som en pdf i sort hvitt hjemme på skolen, og det er j bare ikke særlig tilfredsstillende å se på flotte verker i sort hvit.

SRM: Så dere lager en power-piont de kan bruke direkte, slik at det ikke blir så mye arbeid for lærerne.

EB: Og så er det noe nytt vi har begynt å gjøre, nå på nyåret,..det er at vi har fått et redskap for å lage noen grafiske produkter selv. Vi lager elevark med noen små morsomme oppgaver som de får utdelt når de er her. Så kan de ta dem med tilbake til skolen, fordi vi tenker på hva som skjer etter besøket. Så har de i hvert fall mulighet til å arbeide med den lille oppgaven når de er på skolen, eller om de tar den med hjem.

SRM: Så får elevene noe konkret i hånden når de drar herfra, det var en god ide. Men når dere har besøk av skoleklasser, tar dere dem da først med på omvisning i utstillingen, og så ned i verkstedet...? Er det slik det fungerer her også?

EB: Det er tre muligheter for undervisning hvis man kommer som en klasse.. Enten så har læreren forberedt undervisningen og kjører opplegg selv, da er det fullstendig fleksibelt, eller så er det i løpet av en dag mulighet for to- tre ganger å få en times omvisning, altså hvor man bare er ute i utstillingen og snakker om bildene, dialogbasert, lager små skisser kanskje. Eller så har du to timer som typisk vil være en time ute i utstillingen og en time i verkstedet nede i Børnehuset.

SRM: Er det da samme person som har ansvar for omvisningen og verkstedet, slik at dere følger dem hele veien?

EB: Ja. Strukturen er sånn at i Børnehuset arbeider det fire faste, og en gruppe studerende. I undervisningen er det tre faste som driver undervisning og så har de en aften i uke hvor de driver voksenformidling. Og så er det to voksenformidlere som kun driver formidling til voksne. De lager også disse voksenkursene. Det er også noe nytt vi har tatt initiativ til. Når du spør om det med syn på formidling, så sier vi at det skal være seks forskjellige innganger i form av emner osv., altså konserter, foredrag, eller omvisning eller work-shop... Men det skal også være mulighet for over tid å føle at man virkelig går i dybden. Så derfor fikk vi lyst til å lage disse kursene, dels for å ha tid i seg selv, men også for å tid sammen over tid gjør en forskjell. Fordi man blir mer trygg på hverandre, og har lyst til å snakke mer. Så tanken var at ved å lage kurser som strekker seg over lengre tid. Da har man mulighet for å gi plass til samtalen, som ellers er vanskelig å få til i museet.

SRM: Er det da kunshistorie som er tema, eller er det også praktiske verskedsaktiviteter?

EB: Vi har hatt enkelte ganger hvor vi har prøvd noe praktisk, men primært handler det om at vi i stedet for å komprimere omvisningen inn på en time, så sprer vi det utover og har noen temaer man går i dybden med. Også lager vi kanskje halve opplegget, og å inviterer vi folk utenfra til å komme med spesialviten. Foreksempel neste uke er det en dansk politiker som har vært meget engsjert i fredsbevegelsen som kommer og forteller om hennes erfaringer med å kjempe for fred⁴⁷.

SRM: Ja det er jo med på å gjør kunsten tilgjengelig på flere nivåer.

EB: Ja det gir flere vinkler, du vet det med de mange blikk på kunsten som er interessante.

SRM: Men i forhold til struktur på formidlingsavdelingen.. Hvilke formelle krav har dere til en formidler, jeg tenker på utdanning, erfaring osv.?

⁴⁷ knyttet opp mot utstillingen "Picasso. Fred og frihet" som viser Picassos politiske engasjement.

EB: Sånn som det er nå er vi seks som arbeider fast med formidling. 2 av dem er voksenformidlere og tre er undervisere⁴⁸, og så har vi fire eksterne som jobber med voksenformidling. Det som er vanligst på andre museer i Danmark er at det er studenter som er formidlere, mens det kanskje er en annen som tenker ut formidlingsopplegget. Og så kommer de andre inn som en guide. Det valgte Louisiana for noen år siden å gå bort fra. Vi vil heller, selv om det koster mer, at de som er formidlere er gode og ferdig utdannete og har en sterk faglig profil selv. Og som ikke har alle mulige andre engasjementer men har det som primærfokus. Ved min avdeling er det som går igjen at de som arbeider der er kunsthistorikere eller folk med utdanning i ”moderne kultur”. Og så er det en av de eksterne som er kunstner selv, i tillegg til at hun har kunsthistorie.

SRM: Så det betyr at det er ganske høye faglige krav til en formidler ved Louisiana?

EB: Ja, men man kan si at forskjellen fra, f.eks. England er det typisk at det er kunstnere som får en videreutdanning for å formidle, og litt kunsthistorie, og blir utdannet til å være formidlere, primært fra den pedagogiske siden. Me her angriper vi det motsatt. Man skal ha en sterk faglighet og så skal man gjerne brenne for å formidle. Så ofte er det intuitivt i forhold til formidlingen, men hvorfor det er smart å formidle til akkurat dette publikummet på denne måten... det kan vi savne. Det blir litt sånn learning by doing. Men utfordringen rundt det tar vi tak i, og tenker at den biten må vi prøve å styrke. Det heldige er at vi er innenfor et nettverk som heter Dank Skoletjeneste, med evaluering på hva det vil si å lage gode undervisningsopplegg. Men det er noe man sagtens kunne styrke. Og vi er vel formet av at vi alle er utdannet teoretisk. En ting jeg har tenkt mye over, særlig da jeg startet her, er at det virker egentlig litt rart at å kun se kunsten ut fra et forklaringsperspektiv, når man vel så gjerne vil gi en opplevelse som er en invitasjon til å prøve noe selv, eller til å ta tankesettet omkring kunsten til seg, at det kan være en optikk for verden. I stedet for bare å si ”oi hvor interessant det er at de der [kunstnerne] går rundt og gjør sånn.” Jeg ville synes det ar fantastisk og en stor drivkraft hvis kunsten kunne være et synsfelt, eller en tilgang til verden, som vi var med på å hjelpe folk til å få. Eller ikke hjelpe, det høres så ille ut, men i hvert fall styrker den.

SRM: Sånn at kunsten kan være en plattform for debatt..?

⁴⁸ Med undervisere forstås formidlere som jobber mot skolen

EB: ja både for debatt, men også for at dette ikke skal være et sted hvor vi kun dyrker forklaringene, det skal også være en formidling av kunst som gjør at noe forandres opppe i hodene på de menneskene vi formidler til. Derfor har vi fått igangsatt noe som er både nytt og utprøvende, som heter Art +. Det er voksenformidling med vanlige omvisninger og foredrag. Det er mange omvisninger men som har både konseptuelle og performative grep underveis. Hvis man hører om Sophie Calle for eksempel, og verket "the address-book", hvor hun har samlet inn adressebøker på gaten, og systematisk ringet til de telefonnummer som står i bøkene, for å finne ut noe om eieren, hva er dette for en person? Så i stedet for bare å fortelle om dette prosjektet så har de som var med på Art + gjort litt av det samme eksperiment, men ved bruk av sine egne mobiltelefoner. De lånte hverandres mobiltelefoner og så ringet til en tilfeldig og høre hvordan eieren av mobiltelefonen er.. Da får man noe av følelsen på hvor grenseoverskridende det er å kontakte en fremmed og høre om én man ikke kjenner, man trenger inn i en privat sfære. I stedet for å bare *høre* om det så gjorde de det. Da ble det ikke bare tillært kunnskap, men også en erfaring.

SRM: Så bra, publikum får virkelig føle det på kroppen, det høres veldig interessant ut..

EB: Det er noe vi prøver ut dette, det er egentlig noe helt nytt og derfor fortsatt på forsøksstadiet.

SRM: Ja jeg skjønner. Men det er jo veldig sunt og bra å hele tiden utfordre sitt eget opplegg. Men hvordan er formidlingen forankret i resten av organisasjonen ved Louisiana? Det som på mange måter har vært problemet ved mange av institusjonene i Norge, og også ved det museet jeg kommer fra, er at formidling er lavest på rangstigen i forhold til resten av organisasjonen. Fokusområdene skal være forskning, forvaltning og formidling, men formidlingen kommer til sist. Det er, satt litt på spissen, ofte pynten på kaka til slutt. Jeg har vært så utrolig frustrert over det, at man ikke får være med fra begynnelsen i planlegginga av utstillinger o.l., og at det bare vi som er formidlere som tenker formidling. Hvordan er det her i forhold til formidlingens status og helhetstenkning rundt det å formidle?

EB: Vårt samarbeid rundt utstillinger fungerer på den måten at vi som er formidlere kommer inn på et tidlig tidspunkt og *hører* om hvordan utstillingen er tenkt og hva som skal skje med den