



HØY STANDARD

En undersøkelse av kvalitetsforståelser
i Den kulturelle skolesekken



Hege Marthe Cordt-Hansen
Masteroppgave i sosiologi, september 2008
Universitetet i Oslo
Det samfunnsvitenskapelige fakultet
Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

Høy standard

En undersøkelse av kvalitetsforståelser i *Den kulturelle skolesekken*

Sammendrag:

Denne oppgaven tar for seg kvalitetsforståelse i Den kulturelle skolesekken. Den kulturelle skolesekken har som oppgave å presentere elever i den norske grunnskolen for kunst og kultur gjennom skolen. Området for oppgaven er begrenset til det visuelle feltet som presenterer billedkunst, kunsthåndverk, design og arkitektur, og kombinasjoner og varianter av disse sjangerne. Utgangspunktet for oppgaven var vektleggingen av kvalitet i styringsdokumentene som følger Den kulturelle skolesekken. Det ble her lagt sterk vekt på at innholdet i tilbudene skal inneha høy kvalitet, både i det kunstneriske innholdet og i formidlingen av dette. Men først og fremst tar oppgaven for seg kvalitetsforståelsen til et utvalg av produsenter på dette feltet, siden jeg har ønsket å danne meg et bilde av hvilke kvalitetsforståelser som finnes innen feltet. Bakgrunnen for valg av tema var en nysgjerrighet som ble vekket av det stadig økende fokuset på kvalitet i offentligheten. Kvalitet blir brukt som et honnørord, men med liten grad av klargjøring av hva som ligger i det.

Metoden i oppgaven består av kvalitative intervjuer med informanter fra et utvalg produsenter på det visuelle feltet i Den kulturelle skolesekken. Produsentene har som oppgave å lage utstillinger og formidlingsopplegg som følger utstillingene. Jeg har intervjuet informanter på tre nivåer: Én landsdekkende produsent, tre fylkeskommuner og én kommune i hver av fylkeskommunene. Hensikten med å ta utgangspunkt i tre nivåer var å se på eventuelle forskjeller i kvalitetsforståelse.

Studien har et kultursosiologisk perspektiv med sterk vekt på Pierre Bourdieus teoretiske arbeider om kunst og felt. Teorien jeg bruker er også basert på teori utviklet med bakgrunn i Bourdieu. Dag Solhjell introduserer eksklusive, inklusive og kommersielle kretsløp for å beskrive det norske kunstfeltet. Anne Lena Lindberg har brukt Bourdieu når hun utviklet begrepsparet karismatisk og oppdragersk formidling. I tillegg er det i teoridelen lagt vekt på tre perspektiver på kvalitet: Verksintern, institusjonell og pragmatisk. Dette er perspektiver som representerer ulike syn på hvordan kvalitet skal, og blir vurdert ut i fra.

Resultatene av intervjuene viser at flere kvalitetskriterier kan virke på samme tid. Noen av kriteriene som blir brukt ligger nært opp til det som tradisjonelt har blitt sett på som den eksklusive delen av kunstverdenen. Her blir kunsten sett på som noe opphøyd og hellig som ikke skal tjene noe annet mål enn seg selv. Andre kriterier grenser opp mot et mer inkluderende kunstsyn, hvor kunsten skal være tilgjengelig for alle og hvor politiske begrunnelser er med på å legitimere kunsten. Dette skillet tilsvarer Bourdieus skille mellom autonom og heteronom kunst. Det er også noe ulikt hva som blir vektlagt når man vurderer kvalitet på de forskjellige nivåene.

Forord

Uten hjelp fra gode støttespillere hadde denne oppgaven vært langt mer smertefull å fullføre. En stor takk til alle de som har hjulpet meg fremover i prosessen. Både de som lyttet, kom med kommentarer og innspill, stilte som barnevakt, og min Marthilde, for tålmodighet når jeg ikke har vært helt tilstede. En særlig takk til min veileder Anne Krogstad for råd, motivasjon og god veiledning. En stor takk skal også informantene som har bidratt ha, deres glød og engasjement for sitt felt var en stor inspirasjon.

Bildene på forsiden er hentet fra utstillinger som går i Den Kulturelle Skolesekken.

1 Innledning **s. 1**

Tema for oppgaven	s. 3
Problemstilling	s. 5
Kvalitet som kulturpolitisk krav	s. 7
Kunstbegrepet	s. 9
Kvalitet som begrep	s. 10
Oppgavens oppbygning	s. 11

2 Kultur til barn som politisk satsning **s. 13**

Fra pilotprosjekt til fast ordning	s. 13
Bakgrunn for å gjøre DKS til et nasjonalt tiltak	s. 15
Ti suksessmål for å nå målsetningen	s. 16
Organisering	s. 16
DKS som gjenstand for evaluering	s. 17
Hvor er kvaliteten på det visuelle felt	s. 19

3.0 Teoretiske perspektiver **s. 21**

Perspektiver på kvalitet	s. 21
Den institusjonelle kvalitetsforståelsen	s. 23
Kunsten i Bourdeius teori	s. 23
Sosialt rom, habitus og kapitalbegrepet	s. 24
Felt som begrep og det kulturelle felt	s. 27
Feltkapital	s. 29
Å skape et kunstverk	s. 30
Kampene i feltet	s. 31
Det inklusive kretsløp	s. 34
Pragmatisk kvalitetsforståelse	s. 35

4.0 Metode **s. 39**

Problemstillingen og endringer	s. 39
Valg av metode	s. 39
Forarbeid - å gjøre seg kjent med feltet	s. 40
Intervjuguiden	s. 41

Utvalgsprosessen	s. 42
Informantene	s. 43
Etiske hensyn	s. 46
Analysen av materialet	s. 47

5.0 Å Produsere en utstilling	s. 48
--------------------------------------	--------------

Hvordan produsentene gikk frem	s. 48
Kunstnerisk kvalitet	s. 54
Det som ikke kom med	s. 58
Tilpassning til DKS	s. 61

6.0 All god kunst kan formidles	s. 64
--	--------------

Med vekt på dialog	s. 65
Dialog som kunstforståelse	s. 70
Ingen overordnet sannhet	s. 71
Et mangfold av svar	s. 73
Tilpasning til målgruppe	s. 74

7.0 Kvalitetsforståelser i praksis	s. 77
---	--------------

Kunst som objekt og kunst som handling	s. 78
Kvalitetskriterier	s. 78
Verksinterne kvalitetsvurderinger	s. 79
Institusjonelle kvalitetsvurderinger	s. 81
Pragmatiske kvalitetsvurderinger	s. 83
Feltspesifikke kvalitetsvurderinger	s. 85
Dannelse av kvalitetsforståelser	s. 86
DKS som et eget felt	s. 87
Plassering i feltet	s. 89
Samtidskunsten i front	s. 92
Kunst som middel eller mål	s. 93
Å formidle et kunstblikk	s. 95

8.0 Avslutning	s. 97
<hr/>	
Mellom flere felt	s. 97
Formidling mellom oppdragelse og opplevelse	s. 99
Problemet med feltbegrepet	s. 100
DKS sett ut fra et kultursosiologisk perspektiv	s. 101
Literatur	s. 103
<hr/>	
Offentlige dokumenter	s. 107
Andre kilder	s. 107
Vedlegg	s. 110
<hr/>	
Intervjuguide	s. 110

1 Innledning

Innen kulturpolitikken hersker det en tro på at alle mennesker bør ha lik tilgang til kunst av høy kvalitet. Det blir trukket et skille mellom kultur av høy og lav kvalitet, mellom det høyverdige og det folkelige. Hvor går dette skillet og hvordan bedømmer man hva som skal falle innenfor hvilken kategori?

Kulturformidling har vært en viktig oppgave for staten siden forrige århundre. Det har siden andre verdenskrig vært iverksatt tiltak som skulle være med på og spre kultur til folket og gi enhver krok i Norge tilgang på kultur. Gjennom de tre R'ene, Rikskonsertene, Riksteatret og Riksutstillinger ble kunst - og kulturuttrykk spredd over hele landet. Ved hjelp av kunstformidlingen var det flere kulturpolitiske mål man ønsket å oppnå. Et av disse målene var å begrense sentraliseringen av kulturtilbud. Folkeopplysningen sto sterkt, og i de seneste tiår har tanken om kulturell utjevning vært sentral. Det er ut fra en tanke om at det eksisterer en dominerende kultur som ikke alle har lik tilgang til eller forståelse av.

I kulturformidlingen til barn har det tradisjonelt vært "den voksne" kulturen som skulle formidles. Innen barnekulturforskning har det gjerne vært et skille mellom kultur for barn og kultur av barn (Danbolt og Enerstvedt 1995:32). Et sentralt moment i kulturpolitikken har vært at det skal være produksjoner av høy kvalitet. Kvalitet i det kulturelle felt er vanskelig å definere. Det finnes ingen nasjonale kriterier for mål av kvalitet slik vi finner på mange andre produkter. Kvalitet og hva som skal kategoriseres som god kvalitet, er noe som stadig er oppe til diskusjon. Hva som er god kvalitet på kunstfeltet er noe som engasjerer. To debatter som viser dette er debatten rundt forfatterforeningens krav om kvalitet, dette var et krav for å innvilge medlemskap, og debatten rundt Magnor Glass og Ari Behns samarbeid om middagsserviset "Påfugl". Den første debatten startet etter et bokprogram der seriebokforfatteren Frid Ingulstad fortalte at hun fikk avslag på sin søknad om medlemskap i forfatterforeningen. Ingulstad oppfylte ikke kriteriet om å ha produsert to bøker av litterær verdi (Nrk Bokprogrammet: Gode og dårlige bøker 2007). Kvaliteten på Ingulstads bøker ble da vurdert til å ikke inneha tilstrekkelig høy kvalitet. Hennes bøker blir distribuert gjennom

dagligvarebutikker, kiosker og bokhandlere, og hun er blant de mest solgte forfatterne i Norge.

Den andre debatten var på bakgrunn av Magnor glass sitt samarbeid med Ari Behn om et servise og en serie med glass. Kritikken som kom fra fagmiljøet da ”Påfugl” serviset ble lansert ble tatt opp i en tv-debatt på NRK. Fagmiljøet innen design var kritisk til Magnor og Behns samarbeid av flere grunner. De la vekt på at Magnor burde ha brukt profesjonelle designere og at produktet ikke holdt høy kvalitet designmessig.

Det ligger i begge disse tilfellene implisitt at det finnes en skala på kvalitet, og at det sitter kjennere og fagfolk som kan skille det gode fra det dårlige. Jeg vil hevde at hvordan vi vurderer kvalitet ikke bare kommer an på hva vi ser på, men det kommer også an på hva vi kan om det vi ser på. Å si noe eksplisitt om hvordan vi vurderer kvalitet i et gitt tilfelle er ofte vanskelig. Dette kommer frem i de to debattene som er nevnt over, der det ikke er målbare kategorier man forholder seg til. Disse vurderingene er ofte en del av vår tause kunnskap. Dette innebærer at man kan skille noe ut som bedre enn noe annet uten at en kan gi uttrykk for hvor dette skille går. Det kan se ut som det er en intuitiv forståelse som avgjør og ikke noe man kan begrepsfeste. Disse to debattene har vokst frem på bakgrunn av at de to overnevnte kunstnerne har møt kritikk fra fagmiljøene de har vært aktive i. Kritikken har da gått på den manglende kvaliteten i arbeidene, noe publikum har stilt seg uforstående til. Både Fried Ingulfstads bøker og Ari Behns servise selger godt og har blitt godt mottatt i et bredt lag av publikum. Ytterpunktene i disse debattene ble mellom fagfeltet som påberopte seg retten til å definere kvaliteten, men som ikke alltid kunne argumentere for sine vurderinger på den ene siden. I den andre enden fant vi argumenter som gikk på at det folk kjøpte var det som var god kvalitet.

Kulturbegrepet jeg her bruker er tilsvarende det Per Mangset kaller: ”Det kvalitative, verdiorienterte eller humanistiske kulturbegrepet,”(Mangset 1992:17). Med dette sikter han til en kulturforståelse som skiller mellom kultur og ukultur. Det tas da i bruk en verdimålestokk som kulturens verdi kan måles langs. Dette er et smalt kulturbegrep som er i motsetning til et kulturpolitisk eller bredt kulturbegrep som også innbefatter kulturindustrien, frivillige organisasjoner og idrett (Mangset 1992). Jeg vil videre i oppgaven holde meg til dette smale kulturbegrepet.

Kvalitetsvurderingene på det kulturelle felt bærer ofte preg av å være utydelige og ulne. Det brukes få begreper, og det er vanskelig for utenforstående å se noen klare trekk. Kvaliteten blir diskutert og vurdert innad i kunstfeltet. Så lenge man lager kunst for kunstens egen skyld er ikke dette noe problem. Det blir først et problem når kunsten krever å ha en beskyttet plass i samfunnet med støtte fra staten i form av bevilgninger, eller at kunsten får i oppgave å fylle roller som samfunnskritisk eller oppdragene. Det blir da et spørsmål om hvem som skal bestemme når kunsten fyller disse oppgavene, og hvilke kriterier som skal til for å fylle oppgavene.

Et annet aspekt med kunsten er at den ofte har blitt brukt som et statussymbol, et symbol på sosial posisjon. Det å forstå og vurdere kunst på den riktige måten, har da blitt forstått som et tegn på å inneha en spesiell følsomhet eller en dannelselse (Bourdieu 1995). Når kunsten blir brukt som symbol på sosial posisjon eller i et oppdragerformål, blir den ofte beskyldt for å være elitistisk, noe som strider mot et egalitært ideal som er relativt utbredt i Norge. Det å hevde at man kan bedømme kvalitet bedre en andre blir da og heve seg over andre.

1.1 Tema for oppgaven

Tema jeg har valgt for oppgaven er kvalitetsforståelse av kunst i den kulturelle skolesekken. Den kulturelle skolesekken er et nasjonalt tiltak som har som mål å gi alle grunnskoleelever et møte med kunst og kultur gjennom skolen. På konferansen ”Opplevelse og læringsmål” avholdt i Haugesund 9. september 2004, uttalte statssekretær Yngve Slettholm i kultur - og kirke departementet følgende:

Dessverre har det lenge eksistert en fordom om at kunst for barn er mindre viktig og prestisjefylt, enn kunst for voksne. Å skape kunst for barn har ikke gitt kunstnere særlig status. Det har heller ikke alltid blitt stilt like strenge krav til kvalitet når det er barn som er målgruppen. Dette er en misforstått tilnærming til kunstformidling rettet mot barn, og en undervurdering både av kunstnere som jobber med barn og av barnas egen opplevelse av kunst (Haugesund 04.09.04).

Kvalitet er et mangetydig og vanskelig begrep. Man kan si at det er et tomt begrep som må fylles med mening ut fra konteksten det befinner seg i. Definisjonen vi finner i

Stortings melding nr.48 2002-2003 ”Kulturpolitikk frem mot 2014” viser dette. Her blir det lagt vekt på at kvalitet ikke er et subjektivt begrep og ei heller et objektivt begrep, men må sees ut fra en sammenheng (St.meld. nr.48 20002-2003). I oppgaven vil jeg se på hvordan kvalitet blir forstått i Den kulturelle skolesekken, Jeg har da begrenset det til å gjelde det visuelle felt. Det visuelle feltet er den delen av kunstfeltet som tar for seg billedkunst, skulptur, arkitektur og design.

Jeg ser det som interessant å utforske hvordan kvalitet blir vurdert av dem som her er satt til å bedømme den. Debatten rundt forfatterforeningens kvalitetskriterier viser hvor vanskelig definerbart høy kvalitet er, og hvordan slike kriterier er med på å holde noe innenfor og stenge annet ute. I forfatterforeningen har kravet om vurdering av høy kvalitet den virkningen at det er med på og styre hvilke stipender man kan være berettiget til å få. Forfatterforeningen er også med på å påvirke hvilke bøker som skal komme inn under innkjøpsordningen til Norsk Kulturråd. De påvirker sånn sett hvem som skal få statlige stipender og dermed kunne leve av sin kunst. Definisjonsmakt blir her reel makt.

Å legge vekt på høy kvalitet i Den kulturelle skolesekken kan sees på som en måte å legitimere kunstfeltet som en viktig del av samfunnslivet, og som dermed også trenger støtte fra det offentlige. Det er også med på å legitimere den kunsten som blir presentert som den gode og riktige kunsten fordi det er den som blir holdt frem som høy kvalitet. Når vi skal vurdere kvalitet må vi se på hvilket område vi skal måle det på, hvem som er målgruppe og hva vi ønsker å oppnå. Dette er i tråd med definisjonen som står i St.meld.nr.48. I tilfellet vi her står ovenfor så er det kvalitet i Den kulturelle skolesekken, det er kvalitet på kunst rettet mot barn som er i fokus. Målet er å gi barn og unge kjennskap til kunst. Det blir da kvalitet på kunsten, formidlingen og sluttproduktet som man skal måle kvalitet på. I tillegg vil bildet man har av kunsten i forhold til barn og unge spille inn.

Det blir også viktig hvordan man forstår barn som publikum. I forbindelse med Den kulturelle skolesekken er kvalitetsforståelsen til produsentene med på å forme de barna som møter kunsten og kunstnere, sitt syn på kunst og hvordan de senere vil forstå kunst. Jeg opplever at de undersøkelser som er gjort på feltet i liten grad har undersøkt kvalitetsforståelsen på produksjonssiden i Den Kulturelle Skolesekken. Dette er en

oppfatning som blir bekreftet ved å se på høringsbrev fra produsenter på det visuelle feltet i Den kulturelle skolesekken.

1.2 Problemstilling

I oppgaven vil jeg se på den kulturelle skolesekken og hvordan kvalitet forstås her. Den kulturelle skolesekken er et samarbeid mellom kultur og skolesektoren om å gi alle landets grunnskoleelever et møte med profesjonell kunst og kulturuttrykk. Møtene skal skje i regi av skolen, og det er kultursektoren som er tilbyder. På bakgrunn av disse målene som er utformet i Stortingsmelding nr.38, 2002-2003 ”*Den kulturelle skolesekken*” har jeg utformet følgende problemstilling:

Hvordan forstår aktørene på produsentsiden i Den kulturelle skolesekken kvalitet i forhold til kunstnerisk kvalitet og i formidlingen av kunsten?

Jeg har valgt å bruke begrepet forståelse i problemstillingen da det peker mot hvordan aktørene fortolker det feltet de befinner seg i. ”Å handle innebærer å stille seg fortolkende ovenfor situasjoner” (Korsnes, Andersen og Brante 1997:92). Hvilke vurderinger de gjør når de jobber med en produksjon som skal ut i Den kulturelle skolesekken, vil være et uttrykk for hvordan de forstår kvalitet på dette feltet.

Jeg ønsker i oppgaven å undersøke hvordan produsentene på nasjonalt og regionalt nivå vurderer kvalitet, hvordan de begrunner sin oppfatning og i hvilken grad vi kan finne en felles forståelse eller motsetninger i hva man legger vekt på når man vurderer kvalitet. Ved å velge å se på hvordan aktøren forstår kvalitet, vil jeg se på hvordan de fortolker det visuelle feltet i den kulturelle skolesekken, og hva det skal inneholde. Hvordan vi forstår kvalitet på et område blir påvirket av hvordan vi forstår det fenomenet vi ser på og hvilket ståsted vi har.

Jeg har valgt å se dette ut fra produsentene i Den kulturelle Skolesekken. Dette valget er gjort fordi jeg så et behov for å få frem denne siden av Den kulturelle skolesekkens forståelse av kvalitet. Med produsenter mener jeg her de aktørene som produserer og former innholdet i Den kulturelle skolesekken. De aktørene jeg har valgt ut har

forskjellig innflytelse på hva Den kulturelle skolesekken skal inneholde, men de er alle med på å sette sitt preg på det elevene og lærerne mottar. Jeg har i oppgaven valgt å gå frem med en kvalitativ vinkling. Produsentene selv gir uttrykk for at dette i liten grad er gjort i de høringsbrev som kommer frem etter evaluering av Den kulturelle skolesekken. Datamaterialet som er brukt er basert på intervjuer jeg har utført med aktører fra produsentsiden i Den kulturelle skolesekken. Dette er gjort da jeg søker å se på forståelse og praksiser som er grunnlag for de kvalitetsvurderinger som aktørene gjør.

Jeg har valgt å ta for meg det visuelle kunstfelt i Den kulturelle skolesekken (heretter omtal som DKS). Dette omfatter billedkunst, videokunst, kunsthåndverk, design og arkitektur. Målsetningene slik de er formulert i stortingsmeldingen er på det visuelle feltet å:

(...)sikre at flest mulig skal få tilgang på og forståelse for og opplevelse av billedkunst, kunsthåndværk, arkitektur og design av god kvalitet (St.meld. nr.38 2002-2003: 23).

Målsetningen for formidlingen er:

(...)Å utvikle forståelse for estetiske kvalitet for å fremje kulturell identitet og danne grunnlag for livskvalitet og trivsel (St.meld. nr.38 2002-2003:23).

Vekten på god kvalitet er et gjennomgående tema i stortingsmeldingen.

Denne avgrensningen er gjort fordi jeg har en oppfatning av at det er mindre skille mellom voksne og barn som publikum på det visuelle feltet. Man finner i liten grad kunst rettet spesielt mot barn på dette feltet i motsetning til i film, litteratur, musikk og teater. Dette var en antagelse jeg fikk bekreftet av mine informanter. Det er også et felt som oppleves som mindre tilgjengelig. Det visuelle feltet spenner fra det som kan sees på som ”ren” kunst til områder som arkitekt og design som står nært opp til det kommersielle markedet.

I DKS skal høy kvalitet forstås ut fra flere aspekter. To sentrale aspekter er den kunstneriske kvaliteten og kvaliteten ut fra formidlingshensyn. Jeg har valgt å se dette ut fra kunstfeltets forståelse av høy kvalitet, det er kunstfeltet som står for utarbeidelse

av innholdet i skolesekken. Ved å snakke om kvalitet og hva aktørene legger i høy kvalitet ser jeg samtidig på hva aktørene forstår at DKS skal være. Og deres forståelse av høy kvalitet sett i forhold til det som kommer frem av stortingsmeldingene som ligger til grunn for DKS.

1.3 Kvalitet som kulturpolitisk krav

Denne oppgaven handler om kvalitetsforståelse, hvilke måter aktørene forstår kvalitet på og hvordan de forholder seg til feltet gjennom forskjellige kvalitetsforståelser. Jeg vil skille kvalitet inn i en materiell forståelse av kvalitet og en immateriell forståelse av kvalitet. Den materielle forståelsen knytter seg til objektets fysiske egenskaper. Det er her mulig å teste og måle om det holder forventet mål. Mange fagfelt har retningslinjer og forskrifter på disse målene. De immaterielle kvalitetene er mer diffuse, slik som kvalitet i forhold til formgivning, omsorg i helsevesenet, og i skoleverket. I begge disse kvalitetstypene er kvalitet noe som er kontekstuell.

I kunsten er kvalitet noe u håndgripelig som det er sterke diskusjoner rundt. Kvalitet vil komme an på blikket og hva kunsten skal være og hvilken rolle den skal fylle. Pierre Bourdieu sitt *feltbegrep* vil være sentralt i denne oppgaven. Jeg vil også presentere noen vinkler kunstnerisk kvalitet har blitt forstått fra i kunstfeltet. Kvalitet i DKS må sees utover den rent kunstneriske kvaliteten, det er her også kvalitet i formidlingssituasjon, i produktet som blir presentert som en utstilling i tillegg til det som blir valgt ut.

DKS må sees med et kulturpolitisk bakteppe. Kvalitet blir målt etter det som er målsetningene og oppgaven til DKS. Kvalitet må derfor sees i forhold til disse ønskede målene som er demokratisering av kunsten og å øke den kulturelle kompetansen blant norske barn og ungdom, samt og motvirke meningstap pga populærkulturen (St.meld. nr.38 2002-2003). Krav om kvalitet er en måte å legitimere og rasjonalisere bevilgningene i kulturpolitikken. Det er et ønske om å gjøre kunstens kvaliteter målbart og sammenlignbart. På mange måter kan vi si at det er et forsøk på å kvantifisere kvaliteter som ikke er kvantifiserbare. Det er en økonomisk tankegang som gjør seg gjeldene på kunstfeltet. Man innfører et tankesett hvor man søker måloppnåelse på et

felt som har holdt sterkt på ideen om at det selv skal definere hva kvalitet er. Måling av besøkstall og evalueringer er en måte å se hvordan kulturinstitusjonene når ut til alle, noe som er et sentralt moment i norsk kulturpolitikk.

Armlengdes avstand prinsippet har vært en måte å styre de norske kulturinstitusjonene. Dette innebærer at politikerne ikke skal legge seg direkte inn i driften av institusjonene, men kun bevilge penger (Bjørkås 2004). I norsk kulturpolitikk er kvalitetskrav en måte den politiske forvaltningen kan sikre seg valuta for pengene og legitimere bruken av pengene de overfører til det kulturelle feltet.

Å måle kvalitet på kunst er et paradoks. Svein Bjørkås omtaler det som kunstparadokset og formulerer det i følgende hypotese

Etterspørsel etter evaluering av kunstnerisk kvalitet øker omvent proporsjonalt med muligheten for å operasjonalisere hva kunstnerisk kvalitet er (Bjørkås 2004:115).

Kunsten har siden tidlig i forrige århundre blitt preget av et mangfold retninger og uttrykk. Med begreper som readymades og konseptuel kunst kommer håndtverket mer i bakgrunnen og ideen blir viktigere. Problemet med å måle og begrepsfeste kvalitet på det kunstneriske feltet ligger blant annet i at kunst er så vanskelig å definere og at det finnes flere forståelser av hva kunst er. Bjørkås setter dette kravet om å måle kvalitet i kunsten inn i en kulturpolitisk sammenheng som vokste frem på 1980-1990 tallet. Denne endringen i kulturpolitikk innebar en vridning fra kunstnerstyrt til ekspertstyrt kunstfelt. Med kuratorer og andre med kunsthøgskolekompetanse som fikk en sterk posisjon i kunstinstitusjonene var det ikke lenger bare kunstnere som hadde sentrale verv. Konkurransen på kunstfeltet grunnet økt antall av kunstnere førte til en konkurranse om stipend og jobber blant kunstnere. Endringer i forvaltningen til New public management var med på denne omveltningen (Bjørkås 2004). Det kan se ut som en utvidelse av feltets grenser med flere ekspertgrupper, har vært med på og vanskeliggjøre kvalitetsdebatten.

1.4 kunstbegrepet

Arild Danielsen beskriver i ”Behaget i kunsten” kunst som begrep som et essensielt omstridt begrep. Med dette menes det et begrep som:

(...) ikke bare benevner omstridte forhold, det er et begrep som selv inngår i kontroverser som begrepet skal si noe om” (Danielsen 2007:9).

Kunst faller inn under en slik beskrivelse fordi ikke bare er kunstbegrepet omstridt, ved at hva som skal defineres som kunst og hva som ikke skal være kunst er gjenstand for debatt. I DKS sammenheng er det også debatt rundt hva som kan vises i skolesammenheng med elever i aldersgruppen 6 til 16 år som publikum. I st. melding 8 pekes det på et tilsvarende problem med kunsten

Kunst er heller ikkje eit eintydig omgrep. Det er ikkje alltid klart skilje mellom kva som er kunst og kva som ikkje er det. Utrykksformane i kunsten kan somme høve endre seg radikalt og brått. Kunsten er eit estetisk kulturuttrykk som kontinuerleg endrar utrykksform og som gjev menneska opplevningar og utfordringar. Føresetnadene for å forstå kunst er noko den einskilde tileignar seg gjennom oppvekst, utdanning og deltaking i samfunns- og kulturlivet (St.meld. nr.8 2007-2008:11).

Adorno beskriver noe av kunstens kvalitet i å ligge i kunstens ”annenhet”. Kunsten unndrar seg definisjon, som han sier:

Kunstens begrep ligger i den konstallasjon av momenter som forandrer seg historisk, kunsten unndrar seg definisjon. En kan ikke dedusere seg frem til dens vesen ved å ta for seg dens opprinnelse (Adorno 1998:13).

Kvaliteten ligger ikke i det rent materielle. Det er denne annenheten som er med på å gi kunsten dens kvalitet. Slik jeg senere skal vise, forstår informantene kvalitet ut fra forskjellige vinkler. Alle disse utsagnene gir inntrykk av en kunstforståelse som er vanskelig å fange og som det kreves stor kunnskap for å bedømme. Kunstens kvalitet blir her veldig vanskelig å fastsette, da den fremstår som flytende.

Å definere kunstbegrepet er ikke noe jeg vil gå nærmere inn på i denne oppgaven. På de forskjellige underfeltene i kunstfeltet er det stadig debatter om hva som er kunst og hva

som faller utenfor. Det er egne fagdisipliner på de forskjellige underfeltene som utforsker dette.

1.5 Kvalitet som begrep

Både kunst og kvalitet er begreper hvor meningsinnholdet kan sies og være kontekstuel, og i endring over tid. Kvalitet kan ut fra dette kalles et tomt begrep som må fylles med mening. Hvordan kvalitet skal måles og forstås må da sees ut fra den sammenhengen det brukes i. Mens det på noen områder finnes relativt faste og målbare kriterier for om noe innehar det man har bestemt skal være tilstrekkelig kvalitet, er det på andre områder som kunstfeltet vanskelig definerbart.

St.meld. nr.48 og St.meld. nr.8 skriver følgende om kvalitet:

Kvalitet er eit relativt omgrep, men ikkje eit subjektivt. Om noko har kvalitet eller ikkje, er ikkje eit spørsmål om kva den eine eller andre kan lika, men om kva vi har med å gjera, og kva det skal nyttast til. Følgeleg kan det som i ein situasjon eller til ein bruk har høg kvalitet, i ein annan samheng ha låg kvalitet, men avgjerda er like objektiv både tilfella (St.meld. nr.48 2002-2003:22).

I st. meld. nr.8, *Kulturell skolesekk for fremtida* er dette utdypet med følgende:

Kvalitet er difor heller ikkje eit statisk omgrep. Det finst ikkje eit einskilt sett av alltid gyldige kriterium for kvalitet, men det finst ei rad relevante kunstnarlege eller kulturfaglege kriterium som kan kombinerast på ulike måter, og som til og med kan stå i motsetnad til kvarandre. Kvalitet er eit avgjerande kriterium for eit kulturtiltak skal verte prioritert i den statlege kulturpolitikken (St.meld. nr.8 2007-2008:11).

Denne forståelsen åpner opp for at kvalitetsforståelse er noe som det vil være stridigheter om. Det kan eksistere flere typer kvalitetsforståelser. Retten til å definere hvilken kvalitetsforståelse som skal være gjeldene vil være en viktig maktposisjon.

Kvalitet kan sies og være egenskaper og verdier ved et fenomen eller gjenstand. Ofte snakker vi om kvalitet synonymt med god kvalitet. Høy kvalitet refererer til et ønsket mål. Kvalitet er et begrep som blir brukt mye i dagligtale så vel som i faglige

sammenhenger. Kvalitetsdom viser til en kunnskap om det man uttaler seg om. Innen kunstfeltet går denne graderingen ofte fra ”ren kunst ” til det som blir forkastet i feltet som kitsch eller dekor.

1.6 Oppgavens oppbygning

Jeg har valgt å begynne oppgaven med et bakgrunnskapitel som tar for seg historien og bakgrunnen for DKS. Dette er gjort for å sette DKS inn i en kontekst og kulturpolitisk sammenheng. Jeg vil her presentere styringsdokumenter som ligger til grunn for DKS. Disse dokumentene er i form av stortingsmeldinger. Videre vil jeg ta for meg noen av de undersøkelsene som så langt er gjort på dette området og kommentarer fra representanter fra DKS på disse undersøkelsene.

I kapitel tre vil jeg presentere det teoretiske ståstedet jeg har valgt for oppgaven. Hovedtyngden av teorien som blir brukt har utgangspunkt i Pierre Bourdieus teori. Ved hjelp av Bourdieus feltbegrep vil jeg se på hvordan kunnskap om kvalitet blir produsert og forstått. Felt begrepet viser til hvordan et felt produserer kunnskap og kampene om retten til å definere hva som skal være gjeldene på feltet. Ut fra et slikt perspektiv vil det være interessant å se på hvordan de forskjellige nivåene i DKS snakker om kvalitet. Tre perspektiv å se kvalitet ut fra vil også bli presentert her. Dette er perspektiver som både er i bruk i dag og som viser noe av feltets historie.

Videre vil valg av metode bli lagt frem i kapitel 4. Her presenterer jeg de metodiske valgene som er gjort og valg som er tatt i forhold til utvalg. Jeg presenterer også mine informanter i denne delen av oppgaven.

Kapitel 5 og 6 er en fremstilling av de viktigste funnene i oppgaven. Jeg har delt det opp i tre temaer: utarbeiding av utstilling, formidling og tilpasning til arena og målgruppe. Analysen er i hovedsak lagt til et eget kapittel. Jeg går her gjennom de kvalitetskriteriene som blir fremstilt og ser hvordan de plasserer seg i forhold til kvalitetstypene som ble presentert i teorikapitlet. Videre blir dette satt inn i et feltperspektiv for å se hvordan de forskjellige informantene plasserer seg og dermed

også kvalitetskriteriene. I oppgaven avslutning har jeg samler trådene og knytter dem sammen.

2 Kultur til barn som politisk satsningsområde

Kunst formidlet gjennom skolen er noe Norge har en lang tradisjon med.

Kunstformidling har stått sterkt i skolen siden 1890 årene. De forskjellige læreplanene har i varierende grad lagt vekt på dette. Et fellestrekk har vært at det ikke skulle være en sterk føring fra læreres side på ensidig kunstteori, det er elevenes estetiske erfaring og evne som skulle utvikles (St.meld. nr.39 2002-2003). Dette ser vi har blitt gjort gjennom faget kunst og håndverk. Med DKS kommer opplevelsen mer i sentrum. Her skal barna få oppleve å møte profesjonell kunst hovedsakelig som publikum eller deltagere på verksted med kunstnere, men det er hele tiden kunstformidleren som har regien.

2.1 Fra pilotprosjekt til fast ordning

Den kulturelle skolesekken ble i Lykketreff omtalt av sekretariatet for DKS som ”trolig den største kultursatsningen Norge har hatt” (Lykketreff nr 39). DKS ble startet som et kulturtiltak i Sandefjord kommunene rettet mot grunnskolene på slutten av 1990 tallet. Parallelt med at Sandefjord startet den kulturelle skolesekken, ble det satt i gang tilsvarende prosjekter i flere fylker. Både Hedmark, Akershus og Møre og Romsdal hadde etablert ordninger som rettet seg mot at fylkenes grunnskoleelever skulle møte profesjonell kunst i skolen. I Hedmark hadde turnéorganisasjonen siden 1991 hatt et tilbud til alle grunnskoleelever. Fra 1990 tallet så man en satsning på barn og unge i kulturfeltet generelt (Borgen og Brandt 2006). Læreplanen L97 trakk inn den estetiske dimensjonen i opplæringen, og la også vekt på at skolene i større grad skulle trekke profesjonelle fra kunst og kulturfeltet inn i undervisningen. Dette ble videreført i Kunnskapsløftet som ble innført i 2006.

Kunst- og kulturuttrykk og kjennskap til dem blir sett som en viktig del av skolens oppgave å formidle videre. I læreplanens generelle del blir det lagt vekt på at barn og unge må kjenne til både fortidens kultur og nåtidens. Barn blir fremholdt som nysgjerrige, fabulerende og eksperimenterende (Læreplan generelle del). Det blir lagt vekt på at skolen også skal utvikle det skapende menneske. Skapende evner er viktige

å utvikle. Med skapende evner siktes det i læreplanen til ” Skapende evne vil si å oppnå nye løsninger på praktiske problemer ved uprøvde grep og fremgangsmåter(...)ved å utvikle nye normer for skjønn og samhandling eller ved å frembringe nye estetiske uttrykk” (Læreplanens generelle del). DKS skal komme som et tillegg til den oppgaven skolen har fått som formidler av disse fagene ikke som en erstatning.

Fra og med 2001 ble staten involvert og fra 2001 til 2003 var DKS blitt et prøveprosjekt som skulle være landsomfattende. Den kulturelle skolesekken gikk i 2003 over til å bli et permanent tilbud til alle grunnskoleelever og ble fra om med 2007 videre utvidet med et pilotprosjekt som omfatter den videregående skole.

Retningslinjer og mål for DKS er nedfelt i to stortingsmeldinger. I stortingsmelding nr. 38 2002-2003 ”*Den kulturelle skolesekken*”, og Stortingsmelding 39 2002-2003 ” *Ei blot til lyst. Om kunst og kultur i og i tilknytning til skolen*” finner vi utformingen, organisering og formålet med den kulturelle skolesekken ”Den kulturelle skolesekken er en nasjonal satsning som skal bidra til at elever i grunnskolen får et møte med profesjonell kunst og kultur av alle slag” (www.denkulturelleskolesekken.no). DKS skal også sees i sammenheng med kulturmeldingen St.meld. nr 48 som skisserer norsk kulturpolitikk frem mot 2014.

Ei implementering og utvikling av Den kulturelle skulesekken i åra framover kan såleis ikkje sjåast lausrive frå utviklingstrekk og rammevilkår i den overordna nasjonale kulturpolitikken (Inst.s. nr.50 2003-2004:1).

DKS skal i tillegg være forankret i læreplanen L97. Dette ble videreført i den nye læreplanen Kunnskapsløftet. Midtveis i arbeidet med oppgaven kom det en ny stortingsmelding som tar for seg veien videre med den kulturelle skolesekken. Det er i denne tatt hensyn til høringsbrevene og evalueringen som ble gjort av DKS. Vi ser i den nye stortingsmeldingen at ansvarsdelingen mellom de to sektorene har blitt tydeligere. Kunstsektoren er tilbyder og skolesektoren er mottaker, men med en mulighet for tilbakemelding. Veien videre for DKS ble utformet i den nye Stortingsmeldingen som lå ferdig høsten 2007, ”*Kulturell skulesekk for framtida*” (St.meld. nr.8 2007-2008)

2.2 Bakgrunn for å gjøre DKS til et nasjonalt tiltak

I sin tale ved konferansen ”*Opplevelse og læringsmål*”, en konferanse om DKS som fant sted i Haugesund 9. september 2004, utalte statssekretær i kultur- og kirke departementet Yngve Slettholm:

Bakgrunnen for Skolesekken er troen på at kunst og kultur er en viktig del av livet, ja faktisk en slik grunnleggende verdi at en god skole plikter å gi barna del i kunstopplevelser og en undervisning som gir kulturell kompetanse. (Haugesund 04.09.04)

I stortingsmeldingene blir det lagt vekt på at DKS tar sikte på å presentere barn og unge i skolen for kunst- og kulturuttrykk av høy kvalitet. De feltene som kommer inn under DKS er visuell kunst, scenekunst, litteratur, film, musikk, kulturarv og kulturminner. Det blir fremhevet at det er viktig å legge vekt på en dialogbasert formidling (St.meld. nr.38 2002-2003). Dette vil si en formidlingsmåte hvor elevene i større grad blir aktivisert og innlemmet i formidlingen. Dette kan uttrykkes på forskjellige måter. Ved at elevene selv er med på å lage et arbeid sammen med en kunstner, som en oppsetning eller formidling rundt en utstilling, for så å jobbe i verksted. Det er ønskelig at de er i en dialog med formidleren eller kunstneren i større eller mindre grad. Dette blir i motsetning til den monologiske formidlingen som er den mer tradisjonelle måten og få kunst og kultur presentert, med utøvere og formidlere på den ene siden og publikum som mottakere på den andre siden.

Stortingsmeldingene forteller også noe om hvilken rolle kunst og kultur har i samfunnet. Det sies ikke noe direkte om hva høy kvalitet på kunst og kultur er, men man kan lese det ut fra de egenskapene som blir tillagt kulturen. Det trekkes frem hvordan kultur har en egenverdi, det kulturelle mangfoldets betydning, evnen til å skape et felles verdigrunnlag og om kultur som livskvalitet. DKS skal være en motvekt til den kulturen som barn og unge møter gjennom massemedia og i det offentlige rom. (St.meld. nr.38 2002-2003)

Det legges vekt på at dagens oppvoksende generasjon har behov for en kulturell kompetanse eller kulturell ballast. Målene med DKS slik de er formulert i St.meld. nr.38, er å medvirke til at alle elever i grunnskolen skal få et profesjonelt kulturtilbud. ”Å medvirke til at de blir kjent med, får tilgang til og får et positivt forhold til kultur og

kunst. Dette skal skje gjennom å medvirke til å utvikle en helhetlig innlemming av kunst- og kulturuttrykk i realiseringen av skolen sin læreplan”(St.meld. nr.38 2002-2003:17). På bakgrunn av dette er det utformet ti suksessmål. Den nyeste stortingsmeldingen nr 8 ”*kulturell skulesekk for fremtiden*” viderefører trekkene i de to foregående stortingsmeldingene, men tydeliggjør hvor ansvarsområdene skal ligge. Sikring av kvalitet skal ligge hos kulturfeltet og det er *den voksne* kulturen barn og unge skal møte(St.meld. nr.8 2007-2008)

2.3 Ti suksessmål for og nå målsetningen

I St.meld. nr.38 finner vi at det er formulert 10 suksessmål til den kulturelle skolesekken. Det er i disse jeg har tatt utgangspunktet for min problemstilling. I det første av disse suksessmålene legges det vekt på at DKS skal være et varig tiltak i skole og kulturinstitusjonene. Punkt to er at det skal være for hele grunnskolen. DKS skal være forankret i læreplanen står som det tredje målet. Punkt fire er det punktet jeg har lagt særlig vekt på når jeg har utformet min problemstilling:

Høy kvalitet: Dei kunst- og kulturuttrykka som vert presentert i grunnskulen, skal gjennomgåande halde høg kvalitet, både kunstnarleg og i formidlinga. (st.meld. nr. 38 2002-2003:18)

De neste suksessmålene skal sikre kulturelt mangfold ved at det skal inngå kunst- og kulturuttrykk fra mange kulturer og tidsepoker. Det legges et krav om regularitet, det skal være en viss kontinuitet i møtene. Det blir også lagt vekt på bredde i det som blir tilbud. De tre siste punktene legger vekt på samarbeidet mellom skole og kultur, lokal forankring og eierskap. (St.meld. nr.38 2002-2003)

2.4 Organisering

I tråd med kulturpolitikken som er ført i Norge siden 1970 tallet, hvor man har sett at det har blitt lagt vekt på å bryte opp en sentralisert kulturfelt og jobbe mot en mer regionalt styrt kulturliv blir det i stortingsmeldingene lagt vekt på at utforming og utviklingen av DKS ikke skal være underlagt et sterkt statlig styre (St.meld. nr.38 2002-

2003). Dette resulterer i et mangfold av skolesekker i DKS. Fylkeskommunene fikk hovedansvaret for utformingene av DKS i sin region. Hvordan de forskjellige fylkeskommunene har valgt å jobbe frem innholdet på det visuelle felt er ulikt. Enkelte fylkeskommuner har regionale og lokale museer som de benytter seg av i stor grad, mens andre har egne produksjonsorganisasjoner. Det ble også bestemt at det skulle bevilges penger til landsdekkende produsenter i hver del av feltet. Disse skulle også fungere som kunnskapssenter. I tillegg til dette ble det lagt vekt på at også kommunene skulle få en del for å sikre den lokale forankringen og eierskapet. Dette var opp til den enkelte fylkeskommune. Det har resultert i et mangfold av kulturelle skolesekker med store regionale variasjoner i innhold og organisering.

Bevilgningene som blir fordelt av Kultur- og Kirkedepartementet, er en del av overskuddet til Norsk tipping. Det har vært en økning i fordelingen av penger i DKS. Når DKS først ble et fast tilbud i 2003, var bevilgningene som skulle fordeles på 60 mill. Beløpet var i 2006 på 160 mill. kroner. Av midlene som blir fordelt går 80 % til fylkene, som videreformidler til kommunene. De resterende 20 % går til nasjonale aktører slik som Riksteatret, Rikskonsertene, Nasjonalmuseet for kunst, design og arkitektur og Norsk kulturråd. Det er et poeng i st. meldingene at pengene som blir formidlet ikke skal gå til økt administrasjon. Dette innebærer at stillinger som opprettes i forvaltningen for å administrere DKS på fylkeskommune og kommunenivå ikke skal finansieres av DKS midlene. Det samme gjelder lærerkurs og tilsvarende. Pengene skal gå til produksjon og innkjøp av kulturtilbud. DKS midlene som går til fylkeskommunene, blir fordelt etter relevanttall. Det legges stor vekt på det lokale eierskapet av DKS (St.meld. nr.38 2002-2003). Dette resulterer i at det finnes mange forskjellige modeller for DKS. På det visuelle feltet er det forskjellige måter fylkene har valgt å organisere seg.

2.5 DKS som gjenstand for undersøkelser

DKS har etter sine 5 år vært gjenstand for utredninger og evaluert på både regionalt og nasjonalt plan. Etter tre år med den kulturelle skolesekken ble det på oppdrag fra staten gjort en evaluering av tilbudet. Denne evalueringen ble gjort av NIFU STEP med forskerne Jorunn Spord Borgen og Synnøve S. Brante. I denne evalueringen pekes det

på at kvalitetsvurderinger er tids- og stedsbetinget, og står i kontrast til den karismatiske kvalitetsforståelsen som fremholder kunstens og kvalitetens universalitet (Borgen og Brandt 2006:95) Den kunstneriske kvaliteten blir garantert og forstått ut fra kultursektoren. Kulturfeltets syn i rapporten er at det legges vekt på at lærernes kompetanse må heves da dette vil gi bedre utbytte til elevene. Både ut fra Statens senter for arkiv, bibliotek og museum og samtale med informanter kommer det frem at kunstfeltet skal være autonom og at det ikke må være en for stor påvirkning fra det pedagogiske feltet. ”Skolskt” er et begrep en av informantene i evalueringen bruker. Dette blir brukt med et negativt fortegn om kunst og formidling som er pedagogisk i sin vinkling. Man skal forholde seg til læreplanen, men det er skolen som skal stå for det pedagogiske arbeidet og gjøre produksjonene relevante for elevene gjennom for- og etterarbeid. Det blir i rapporten vist en skepsis fra kulturfeltets side mot kunst som er målgrupperettet og laget spesielt for skolen (Borgen og Brandt 2006). Rapporten tar for seg scenekunst og har i liten grad undersøkt det visuelle felt. Noen av kvalitetskravene fra scenekunsten vil være sammenfallende, men noen vil også være forskjellige. Selv om det visuelle feltet tar opp i seg elementer fra det sceniske, noe vi ser i formidling og utstillingsmessig ved å lage et rom, er det som stilles ut ikke påvirket av tilskueren på samme måte som en konsert eller teaterforestilling. Den dialogiske formidlingen blir holdt frem som den ønskede veien å gå, her skal elevene være deltakere i formidlingen og ikke bare en passiv mottakere.

Dette inntrykket stemmer overens med det Hilde Lidén peker på i sin undersøkelse fra 2004 ”*Tørrfisker stinka, men kahytten var topp - En oppfølgingsstudie av to modeller for organisering av Den kulturelle skolesekken*”. Hun har i denne studien fulgt opp en tidligere undersøkelse gjort på oppdrag fra Statens senter for arkiv, bibliotek og museum, hvor hun så på to modeller for å organisere DKS. I ”*Tørrfisker stinka, men kahytten var topp*” undersøker hun elever og læreres erfaringer med DKS. Det kommer da frem noen momenter ved deres kvalitetsforståelse. Lærernes vurdering av kvalitet ser ut til å basere seg på hvor godt det treffer elevene. De legger vekt på at formidlingen og produksjonenes innhold. At produksjonene treffer de forskjellige aldersgruppene blir lagt vekt på som et viktig kvalitetskriterium. Det at det er en profesjonell kunstner blir vektlagt som en verdi i seg selv. En del av lærerne ønsker også at tilbudene skal ta mer hensyn til skolens pensum. (Lidén 2004)

Også fylker har ønsket å evaluere sine erfaringer med DKS. På oppdrag fra Akershus fylkeskommune ble det gjort en brukerundersøkelse i fylkeskommunen av Line Prøis Kristiansen. Undersøkelsen har tatt for seg fire kommuner i fylkeskommunen og snakket med kulturkontakter i kommunen, kulturkontakt og lærere på skolen og med elever. Lærernes oppfattelse av kvalitet går her på opplevelsesaspektet, at elevene fikk møte musikk med god kvalitet og høy teknisk kvalitet. At de fikk oppleve musikk de vanligvis ikke møter. Kvaliteten blir vurdert i forhold til formidlers evne til å oppnå kontakt med elevene og formidlingsevne, at det var en god og meningsfull opplevelse for elevene. De skulle få noe tilbake etter å ha brukt en hel dag på noe (Kristiansen 2007). Kvaliteten blir her vurdert ut fra hva elevene opplever, det er ikke en vurdering av det kunstneriske uttrykket eller utførelsen av det de står ovenfor. Elevenes vurderinger av det de så spenner seg fra ”at utøveren var flink og morsom” og ”at det var gøy” til at det var ”det var litt langt” og ”jeg skjønnte det ikke” (Kristiansen 2007).

Det blir i disse rapportene lagt vekt på at de forskjellige aktørene er opptatt av det kunstneriske og formidleriske skal holde høy kvalitet men det blir i liten grad vist hvordan de vurderer kvaliteten. De sier at noe er høy kvalitet uten å utdype nærmere hva de legger i det.

2.6 Hvor er kvaliteten på det visuelle felt

Både i rapporten fra NIFU STEP og i andre rapporter blir det lagt vekt på elever, lærere og kulturkontakters kvalitetsforståelse. Jeg opplever at selv om kvalitet blir diskutert, er det gjort mindre undersøkelser på hvordan aktørene på produsentsiden forstår kvalitet. Enda mindre er gjort på det visuelle felt. Mye av forskningen som er gjort på DKS har hatt form av å være evalueringer. Siktemålet er da å gi en statusrapport og komme med anbefalinger for veien videre. De har i liten grad gått nærmere inn i de forskjellige informantenes kvalitetsforståelse men har brukt kvalitetsbegrepet i en form hvor man antar at det er en felles forståelse av hva kvalitet er. De bruker dermed en mer *common sense* forståelse av kvalitet. Det vi skal se senere i oppgaven er at det er noe forskjellig hva de ulike informantene legger vekt på når de snakker om kvalitet og vurdere kvaliteten slik den er i dag.

På bakgrunn av kritikk som rettet seg mot evalueringen, ble det gjennomført en høring hvor de forskjellige instansene i DKS kunne bidra med sine innspill. Rapporten ble da kritisert av aktører på det visuelle felt, som opplevde at den var lite relevant for deres arbeid. I høringsbrev fra Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design går det frem at:

Høy kvalitet. Dette bør være et sentralt punkt for alle produsenter, men evalueringsrapporten har i liten grad hentet informasjon om/diskutert kvalitetkriteriene. Dette er beklagelig, da mandatet ber om at forholdet mellom sentrale og regionale aktører skal evalueres. For Nasjonalmuseet er det lite å hente i rapporten på dette punkt: har den sentrale aktøren noen rolle i forhold til kvaliteten på produksjonene? (Høringsbrev 31.01.07)

Høringsbrevet tar opp et viktig poeng som ligger til grunn for min undersøkelse. Hva blir vektlagt i kvalitetsvurderingene og hvordan arter det seg på de ulike nivåene?

3 Teoretisk perspektiv

I det jeg valgte en problemstilling har jeg også langt på vei valgt en teoretisk vinkling. I oppgavens problemstilling har jeg valgt å se på forståelser av kvalitet. Jeg har dermed lagt meg opp mot en fortolkende retning i sosiologien. Handlingen blir her forstått som meningsbærende. En tradisjon i sosiologien er å se samfunnet som en sosialkonstruksjon. Man tenker seg her at verden slik vi opplever den konstitueres av vår forståelse og kunnskap om den. Institusjoner som kunsten tar sin form og opprettholdes ved at de blir definert og redefinert som kunst. Kunstverden vil da formes ut fra den forståelsen som aktørene i den har om den. Pierre Bourdieu, som jeg vil trekke sterkt frem i oppgaven, har med sin kultursosiologi trekk fra en slik tradisjon (Østerberg 1997). Den måten jeg har valgt å se på kvalitet på er inspirert av hans tenkning. Kvalitet vil her bli sett ut fra feltet og kunnskapen og forståelsen aktørene har om feltet. Jeg vil i dette teorikapitlet derfor gå særlig inn på Bourdieus begrep om felt. Jeg har plassert ham inn i det som blir kalt den *institusjonelle kvalitetsforståelsen*. Denne kvalitetsforståelsen står i et motsetningsforhold til det jeg omtaler som den *verksinterne*. Det er en tradisjonell kvalitetsforståelse hvor kvalitet blir forstått som noe objektivt som ligger i verket. Jeg vil også introdusere en tredje kvalitetstype, den *pragmatiske*, som er en mer handlingsorientert og situasjonsavhengig kvalitetsforståelse. Jeg vil begynne med den verksinterne kvalitetsforståelsen for å vise en historisk linje i forståelse av kvalitet i kunsten

3.1 Perspektiver på kvalitet

Kunstforståelse har endret seg over tid. Kunstbegrepet slik vi bruker det oppstod på 1700 tallet i Vest-Europa. Kunstbegrepet blir gjerne koblet sammen med fremveksten av en borgelig offentlighet (Danbolt 2002). Dette henger sammen med at man da åpnet museer og gallerier for et offentlig publikum. Fremveksten av kunstakademier, kunstkritikk og kunsthistorie som fag var med på å stadfeste kunst som et begrep. Begrepet fikk en tilbakevirkende kraft og ble brukt om artefakter fra mange historiske epoker som ikke tidligere hadde vært sett på som kunst. I det disse tingene ble kunst ble de også tillagt en ny verdi og mening.

I sammenheng med begrepet kunst utviklet det seg også en kunstnerrolle (Danbolt 2002). Samtidig med dette vokste estetisk teori frem som en filosofisk disiplin som handlet om det skjønne.

Vi kan i grove trekk skille mellom to definisjoner som kunstfeltet har forholdt seg til. Den ene er den verksinterne. Det er her flere måter å lese kvaliteten ut av verket. Den andre er den institusjonelle som forenklet forklart innebærer at det som blir definert innenfor feltets rammer og av feltets aktører, er kunst. Dette innebærer at hvis noe er utstilt på et museum så er det kunst. Dette er en definisjon som er av nyere dato og gjerne skrives tilbake til midten av det forrige århundre. Denne definisjonen gir institusjonene makten til å definere hva som er kunst. Kunstens kvalitet blir i disse teoriene liggende i henholdsvis verket og i feltets definering av hva som skal være kvalitet.

I den verksinterne forståelsen ser man tradisjonelt på et kunstverk som et unikt uttrykk for en kunstners skapende virke. Man legger vekt på kunstverkets unike eksistens. Meningen blir her forstått som noe som ligger åpent i verket. Kvaliteten ligger i verkets indre struktur eller i dets betydningsbærende elementer (Solhjell 1995:36-7). Det skilles gjerne mellom fire forskjellige lesninger av verket i denne tradisjonen.

- Imitasjonsteorien som ser et verk som en etterligning av en ytre virkelighet. Dette kan være er sosial virkelighet eller ideell virkelighet.
- Uttrykks- eller ekspresjonsteorien ser verket som et uttrykk for kunstnerens indre følelser og opplevelse. Man kan her lese kunstnerens liv ut fra bildene.
- Resepsjonsteorien ser på kunsten som en estetisk opplevelse. Det spenner fra det ene ytterpunktet hvor kunstverket representerer det skjønne og vakre og i den andre enden hvor verket er provoserende.
- Den modernistiske og formalistiske teorien ser kunsten som en sansbar virkelighet ut fra farger og form. Elementene i verket blir det viktige. (Danbolt 2002:17)

3.2 Den institusjonelle kvalitetsforståelsen

Den amerikanske filosofen Arthur C. Danto utga i 1964 et essay som het *Kunstverdenen*. Han skriver her om hvordan kunstinstitusjonene og kunstverdene skaper Det symbolske kunstverket. Ved å se på Andy Warhols verk Brillo-Box, som består av kopier av esken til det kjente amerikanske såpemiddelet Brillo laget av kryssfiner viser han hvordan kunstteoriene, kunstverdenen og dens aktører skaper et kunstblikk som gjør at vi kan se en såpeeske som et kunstverk (Danto 2006).

Et kunstverk vil derfor bare være et kunstverk i relasjon til visse kunsthistoriske forutsetninger, og bare dersom det kan demonstrere at det ikke bare er en alminnelig gjenstand; (Danto 2006:54).

Kvaliteten som her blir tillagt kunstverket er da noe som blir forstått ut fra kunstssfæren og lest inn i objektet.

3.3 Kunsten i Pierre Bourdieus teori

Den franske sosiologen Pierre Bourdieu ser på kunstforståelse som noe tillært og hans teori om kunstforståelse går imot en forståelse av kunstens iboende kvaliteter. Han tar avstand fra den verksinterne forståelsen av kunsten, og ser den forståelsen av kunst som noe man lærer å bedømme. Teorien om kunstfeltet gjør at han kan plasseres i en institusjonell kunstforståelse. Han viser her hvordan feltet skaper kunstverket. I et av hans hovedverk *Distinksjonen en sosiologisk kritikk av dømmekraften* (Bourdieu 1995a) undersøker han hvordan smaken skiller sosiale grupper. Tittelen på boken henspiller på Kants verk om den kritiske dømmekraften, som er en av de sentrale teoriene i estetisk tenkning. Kant argumenterer for hvordan vi gjennom smaksdommer kan komme frem til allmenngyldige dommer over om noe er skjønt eller ikke. Disse dommene er subjektive men blir gjort allmenne. Dette skjer gjennom en desinteressert holdning. Ved en slik desinteressert holdning til kunsten kan vi ta innover oss det skjønnne. Dette krever at objektet vi ser på ikke vekker noen lyster eller behov i oss (Malmanger 2000). Vi kan med denne holdningen komme frem til en allmenngyldig og universell forståelse av skjønnhet i et verk.

Til forskjell fra en mer common senseisk oppfatning viser Bourdieu nettopp hvordan vår personlige smak er et resultat av lang innlæring gjennom oppvekst og utdanning. Forståelse av kunst er også et resultat av en tilsvarende opplæring. Gjennom sine undersøkelser finner han trekk som tyder på at forskjellige sosiale grupper har ulik smak både i forhold til kulturelle preferanser, mat, innredning og fritidsaktiviteter (Bourdieu 1995a). Bourdieu peker også på at de forskjellige smaksdisposisjonene gir seg utslag i holdninger til kunst og kunstforståelse. Det som her er et sentralt moment er at smaken uttrykkes ved å ta avstand til andres smak (Bourdieu 1995a). Det er ikke snakk om evige størrelser. Skillene mellom forskjellige gruppers smak er i bevegelse. Grupperingene i samfunnet bruker smaken for å trekke grenser mellom seg selv og andre som man ønsker å ta avstand fra. Bourdieu tegner opp et kart over det sosiale rom, det er her grensene trekkes.

Ting blir dermed oppfattet som godt sett opp mot noe annet som det blir sammenlignet med. Bourdieus forståelse av smak som relasjonell er aktuell når vi undersøker forståelse av kvalitet, hvis noe har høy kvalitet må det være i motsetning til noe med lavere kvalitet. Kvalitet kan også sies og være relasjonelt. Før jeg går inn på begrepet felt som vil være sentralt i denne oppgaven vil jeg se litt på noen andre viktige begrep Bourdieu har utviklet som sosialt rom, habitus og kapitalbegrepet.

3.4 Sosialt rom, habitus og kapitalbegrepet

Det sosiale rom er de objektive strukturene som aktørene handler i. Det er et hierarkisk rom for posisjonene aktørene forholder seg til i sitt handlingsrom. Ut fra to dimensjoner, kulturell og økonomisk kapital kan vi plassere aktørene i dette rommet ut i fra sammensetningen på kapitalen (Bourdieu 1995a). Bourdieu brukte dette for å vise hvordan ulike grupper i det sosiale rom hadde ulike preferanser og livsstiler.

Bourdieu introduserer begrepet habitus når han skal forklare hvordan ulike samfunnsgrupper har ulik smak og preferanse og dermed ulike posisjoner i det sosiale rom. Habitus muliggjør og begrenser vår handlinger. Habitus er kroppsliggjorte kategorier og disposisjoner (Danielsen og Norlid Hansen 1999). Gjennom oppvekst og utdanning blir strukturene internalisert. De kognitive strukturene som de sosiale

aktørene anvender for å få praktisk kunnskap om den sosiale verden, er kroppsliggjorte, sosiale strukturer. ”Fornuftig oppførsel i verden fordrer en praktisk kunnskap om den sosiale verden som anvender visse klassifikasjonsskjemaer” (Bourdieu 1995a:220). Habitus gir aktørene en praktisk sans, det gir et handlingsrepertoar som for aktøren oppleves som fornuftig og naturlig. Habitus former hvordan betrakteren ser og hva de ser etter ikke bare hva de ser på. Habitus kan beskrives som et mentalt kart aktørene klassifiserer fenomener og handlinger ut fra.

Men habitusformene innebærer også ulike klassifikasjonsskjemaer, ulike prinsipper for klassifiseringer, ulike prinsipper for anskuelser og for inndelinger, og ulik smak. De skaper forskjeller mellom det som er bra og det som er dårlig, mellom det gode og det onde, mellom det fornemme og det vulgære osv. – men vurderingene er ikke de samme. Slik har det seg at én væremåte eller gjenstand kan bedømmes på ulike måter - (Bourdieu 1995a:37).

Bourdieu bruker begrepet habitus når han viser hvordan mennesker med forskjellige sosial bakgrunner forholder seg til kunst. Ulik habitus gir forskjellig oppførsel og oppfatninger. Han skiller mellom en folkelig og en legitim smak. Den folkelige smaken er kjennetegnet med at den er umiddelbar og sanselig mens den borgelige er desinteressert slik vi kjenner den igjen fra Kant. Bourdieu omtaler dette som en karismatisk holdning til kunsten (Bourdieu 1995a). Satt på spissen kan vi si at den borgelige smaken er analytisk og reflektert.

Når vurdering av kunstens kvaliteter fremstår som uttrykk for personlig smak er det et resultat av lang innlæring og kunnskap har blitt til en naturlig del av individet. På den måten forstås kunstforståelse som en personlig egenskap og ikke som kunnskap som er tilegnet gjennom arbeid og opplæring (Bourdieu 1991). Denne type kunnskap kaller Bourdieu for kulturell kapital. Kulturell kapital er en av de mange kapital formene en aktør kan besitte og som vil være bestemmende for aktørens plassering i det sosiale rom. Som Bourdieu selv fremhever så er kapitalbegrepet et teoretisk begrep som kan benyttes for å vise det relasjonelle aspektet som er sentralt i hans teori. Begrepet gjør det mulig å se forskjellige posisjoner i det sosiale feltet opp mot hverandre og sammenligne dem. Begrepet ble opprinnelig benyttet for å vise og forklare forskjeller i skolerresultat for barn fra ulike sosiale klasser. Bourdieu har videre ønsket og vise

hvordan den common senseiske forståelsen av akademisk suksess som et resultatet av naturgitte evner kan brytes ved hjelp av teorien rundt kulturell kapital (Esmark 2006)).

Det er særlig tre former for kapital det legges vekt på i ”Distinksjoner”, dette er økonomisk, sosial og kulturell. Økonomisk kapital er slik vi kjenner den igjen fra Marx. Det er her snakk om materielle verdier. Sosial kapital peker på de menneskene man kjenner og nettverket man har som man kan nyttiggjøre seg. Et eksempel på å tilegne og nyttiggjøre seg sosial kapital er nettverksbygging. Jeg vil i oppgaven særlig se på den kulturelle kapitalen.

Den kulturelle kapitalen kan deles inn i tre former mener Bourdieu. Kulturell kapital kan være kroppsliggjort. Gjennom blant annet oppvekst og oppdragelse blir den kulturelle kapitalen inkorporert i vår kropp og bevissthet. Innarbeidelsen av den kulturelle kapitalen er en tidkrevende prosess og kan ikke overføres umiddelbart fra foreldre til barn slik som materiell arv kan overføres.

tilegnelsesarbeidet er arbeid på en selv (selvforbedring), en anstrengelse som forutsetter en personlig kostnad, en investering fremfor alt i tid,”(Bourdieu 2006:10)

Den kroppsliggjorte kulturelle kapitalen kan sammenlignes med dannelse, når utdannelsen har blitt glemt og kun huskes i kroppen er det blitt et dannet menneske.

Den objektive kulturelle kapitalen er materielle objekter aktøren kan vise til slikt som bøker, kunstgjenstander og lignende. Denne formen kan tilegnes ved økonomiske midler, altså erverve seg materiell objekter, eller symbolsk noe som krever kulturell kapital. Det som da er viktig er at aktørene kan bruke disse objektene på den riktige måten, noe man lærer gjennom oppvekst og utdanning. Å konsumere et bilde eller en bok på den riktige måten krever den rette innstilling, noe som igjen er en del av den kroppsliggjort kulturelle kapitalen. (Bourdieu 2006). Den siste formen for kulturell kapital er den institusjonaliserte formen. Utdanningstitler er uttrykk for denne formen av kulturell kapital.

Ulik sammensetning av kapital og forskjeller i habitus gjør at aktører har forskjellig erfaringer med kunst. De verdsetter forskjellige egenskaper med kunsten og vurderer

kvaliteten ulikt. Den borgelige smaken vektlegger kunstens unyttighet og form, mens de med den vulgære smaken vil vektlegge kunstens evne til å etterligne og glede i nuet (Bourdieu 1995a). Habitus gjør at man bruker forskjellige briller til å se kunsten med, erfaringene blir dermed også ulike.

I tillegg til de overnevnte kapitalformene opererer Bourdieu også med symbolsk kapital. Symbolsk kapital kan vi si er anerkjennelse av andre kapitalformer på feltet. Symbolsk kapital er ikke en egen form for kapital.

symbolsk kapital er simpelthen den form eller tilstand, enhver kapital eller blanding af kapitaler kommer til at tage, når den/de bringes i spil i en social sammenhæng, hvor den/de bliver anerkendte, tilskrevet værdi og dermed giver social anseelse. For at en kapital kan skabe en sådan symbolsk effekt, må der eksistere en efterspørgsel, et marked av sociale agenter, der i kraft af deres habitus er disponerede for å genkende den pågældende type kapital, anerkende dens symbolske værdi og miskende de objektive betingelser, der ligger til grund for den (Esmark 2006:94).

Den tillærte kunnskapen som aktøren sitter på blir her skjult og oppfattet som egenskaper ved personen selv. På samme måte som smaken oppleves som et uttrykk for personlige egenskaper blir kvalitet ofte forstått slik i det kunstneriske feltet. Å kunne peke ut kvalitet blir sett på som evner connoisseren eller kjenneren har. Når denne evnen blir tillagt personene og ikke kompetansen de har opparbeidet seg har deres kulturelle kapital blir en symbolsk kapital. Deres makt til å anerkjenne går da fra deres faglige kriterier over til deres person. Slik blir det å være kunstner en garanti for å kunne gjenkjenne høy kunstnerisk kvalitet. Det har derfor vært vanlig at kunstnere har sentrale posisjoner i stipendkomiteer, innkjøpskomiteer og styrer i kunstorganisasjoner.

3.5 Felt som begrep og det kulturelle feltet

Felt er både et teoretisk og et analytisk begrep, som kan brukes både til å forklare og til å analysere enkeltfelt, noe Bourdieu gjorde selv. Et av hans viktigste arbeider er analyse av det kulturelle felt. Carsten Sestoft definerer felt slik:

Et felt er et relativt autonomt sosialt mikrokosmos, i hvilket en spesifikk menneskelig aktivitet eller praksis finner sted, f. eks. litteratur, filosofi, vitenskap, jura, religion, politikk (Sestoft 2006:158).

Felt kan beskrives som et rom av muligheter, befolket av objektive posisjoner som står i forhold til hverandre. Jeg vil i Bourdeis teori konsentrere meg om det kulturelle feltet da det er det som er gjenstand for min undersøkelse.

Det kulturelle feltet er situert innenfor et maktfelt som igjen befinner seg innenfor et sosialt felt.

Næsten alle felt er strukturert av modsætningen mellom en autonom pol, hvor feltets praksis rendyrkes etter sin egen logikk, og en heteronom pol, hvor dets praksis påvirkes av eksterne magter som økonomi, politikk, mode eller religion (Sestoft 2006:163).

Posisjonene på det kulturelle feltet som befinner seg i den mest autonome polen er produsenter som i hovedsak produserer for andre produsenter. De befinner seg i den rene delen av feltet. Vi snakker her om kunst for kunstens skyld. Kvaliteten blir her definert ut fra feltet selv og dets historie. Kunsten skal ikke ha noe mål utover seg selv og ikke tjene noen herre. Det kulturelle feltet er det økonomiske feltet snudd på hode, med dette mener Bourdieu at den måte å måle suksess på som vi finner i det økonomiske felt vil føre til miskreditt på det kulturelle felt (Bourdieu 1996). Dette gjelder særlig i den eksklusive eller rene delen av feltet. Salgssuksess kan i det korte løp føre til tap av anerkjennelse på det kulturelle felt. Å produsere for massene er ikke troverdig. Dette henger sammen med feltets historiske forståelse av publikum. Borgerskapets smak var noe som kunstnerne tok avstand fra. Å tilpasse seg et publikum var ikke noe mål, det ble forbundet med den enkle og lette kunsten.

It is only in a literary and artistic field which has achieved a high degree of autonomy(...)that all those who mean to assert themselves as fully fledged members of the world of art, and above all those who claim to occupy the dominant positions in it, will feel the need to manifest their independence with respect to external powers, political or economic (Bourdieu 1996b:61).

Aktørene i feltet vil søke autonomi for feltet ved selv å bestemme hvilke parametre som skal legges til grunn for kvalitetsvurderinger. Politiske kvalitetsvurderinger som fyller et politisk mål eller økonomiske kvalitetsvurderinger slik som at det faller i smak i

markedet vil gjerne bli tatt avstand fra. Det er gjennom denne avstandstakingen at feltet beskytter sin autonomi. I motsatt side av feltet finner vi de aktørene som posisjon og praksis i feltet blir påvirket av ytre press fra for eksempel politikk eller økonomiske felt. Dette er den heteronome delen av feltet. Denne delen av feltet er kommersiell og formålet er salg. Produsentene er her opptatt av å produsere for et publikum. De vil derfor tilpasse seg publikums ønsker

3.6 Feltkapital

I tillegg til de tidligere nevnte kapitalformene finnes det også feltspesifikk kapital. Den feltspesifikk kapitalen er en kapitalform som gjelder for det enkelte felt og som ikke nødvendigvis lar seg konvertere over til andre felt. På kunstfeltet er en slik form for kapital til en vis grad sammenfallende med det som faller inn under kulturell kapital. Fagkunnskap og ekspertkunnskap uttrykker seg i anerkjente kapitalformer. Dette gjør at noen aktører sin kunnskap på feltet vil bli tillagt større tyngde og deres kvalitetsdom vil derfor få sterkere vektlegging. Denne kunnskapen kan være implisitt kunnskap som man ikke kan begrepsfeste og tydeliggjøre men som viser seg i avgjørelser man tar og vurderinger man gjør, dette kan også kalles praktisk sans. Andre ganger kan den være eksplisitt som i faguttrykk. Den feltspesifikke kapitalen er også noe av det som danner grunnlaget for feltets autonomi. Ved at feltet selv definerer hva som skal være gjeldene kunnskap på feltet. På det visuelle feltet kan vi se det uttrykt i hva som skal undervises i ved kunstakademiet blant annet. Det vil ofte være stridigheter i feltet om hva som skal være gjeldene kapital på et felt.

Aktørene på et felt har et mentalt kart over feltet, som de bruker å navigere etter når det gjelder hvem som er viktige og hvem som ikke har betydning. Som Bourdieu skriver:

The choice of a place of publication(...)publisher, magazine, gallery, newspaper – is only so important because to each author, each form of production and each product there corresponds a natural place (Bourdieu 1996b:165).

Det gjelder også for kunstnere, gallerister og andre produsenter på det visuelle felt. Hvem en produsent samarbeider med sier også noe om produsenten og hans kraft til å definere kunst.

3.7 Å skape et kunstverk

Et kunstverk er ikke alene skapt av kunstneren slik Bourdieu ser det. Det er en prosess som feltet er med på å gjøre. Kunstneren er den som skaper det materielle verket, men det er feltet som skaper kunstverket.

Bourdieu's studie av det kulturelle feltet tar for seg både den materielle og den symbolske produksjonen i feltet. Det er særlig den symbolske produksjonen i det visuelle feltet som er interessant i denne sammenhengen (Bourdieu 1992). Den symbolske produksjonen i feltet kan sies og være de krefter som hever et objekt fra en dagligdags handling eller objekt til kunst. Det er denne handlingen som kan gjøre en keramikkfigur av Michael Jackson til et viktig kunstverk.

Med feltbegrepet kan vi se kunstverdenen som et rom der aktørene forholder seg til hverandre, og ikke bare som mange aktører som opererer på det samme området. Bourdieu viser med dette hvordan de forskjellige aktørene sammen danner et felt for kunsten hvor de gjennom felles anerkjennelse gir hverandre legitimitet og en symbolsk kapital. Ved en tro er kuratoren eller gallerieier med på å forvandle et arbeid av kunstneren til et kunstverk. Bourdieu sammenligner denne handlingen med det presten gjør i den katolske messen når han tar brødet og vinen og det blir forvandlet til Jesus legeme og blod. Kuratoren og gallerieieren er sammen med kunstneren og publikum med på å gjøre noe profant om til noe hellig. Kunsten og troen på hva høy kvalitet er blir skapt i feltet gjennom aktører som gjensidig anerkjenner hverandres evne til å anerkjenne (Bourdieu 1993). Det er i sin forståelse av hvordan kunstverket blir skapt og sammenligningen med den hellige kommunion som gjør at jeg vil plassere Bourdieus kunstforståelse innenfor det vi over har kalt den institusjonelle kvalitetsforståelsen.

I kunstfeltet setter man kunstnere inn i en sammenheng og viser til deres kunstneriske kvalitet gjennom å vise til hvem som har anerkjent deres kunst. Hvem som skriver

katalogord til utstillingen, hvilken anmelder som skrive kritikken blir viktige markører på hvor i feltet man er posisjonert. Det å ikke bli anmeldt kan være tilsvarende viktig for en aktør, det er det samme som ikke å være viktig nok til at en anmelder ser deg. Man får dermed ingen anerkjennelse heller. For at noe skal løftes opp til å bli kunst i feltets øyne må det derfor bli sett av dem som kan definere det som kunst.

I den kulturelle skolesekken ser vi ut fra Borgens undersøkelse hvordan skolesektoren og de forskjellige aktørene har tro på kunstsektorens evner til å anerkjenne. De antar at kunstfeltet gjennom å være profesjonelle sender kunst av høy kvalitet. Der de ikke er enige tar de det som et tegn på sin manglende kompetanse.

3.8 Kampene i feltet

Aktørene i det kulturelle feltet er både enkeltaktører og institusjoner. Det er kunstnere, kunstakademier, gallerier, museum og museumsansatte med egne agendaer og kunstkritikere for å nevne noen. Disse aktørene vil forholde seg til hverandre på forskjellige vis, noen anerkjenner man og andre tar man avstand fra. De holdninger der man viser til andre aktører er måter å posisjonere seg på i feltet.

Feltet blir strukturert like mye av hvem det ekskluderer som av hvem det inkluderer (Bourdieu 1996b: 52). Hvem det tas avstand fra og begrunnelsen for hvorfor de gjør det, sier oss noe om hva aktørene legger vekt på når de vurderer hva som hører hjemme i feltet. Ved å ta avstand fra enkelte aktører forteller det oss noe om hva man ikke ønsker å være.

Alle felt har det Bourdieu omtaler som doxa. I dette ligger det at aktørene i feltet har en forståelse av hvordan ting er, denne forståelsen reflekterer de ikke over. De har en common sense forståelse av feltet, hva som er riktig og galt, hvordan ting skal være og hva som ikke hører til innen feltet. Dette er ideer som ikke reflekteres rundt, men som er så selvfølgelige for aktørene at man ikke snakker om det. Som en del av feltets dynamikk er det kamper mellom de etablerte og nykommere i feltet. Kampene i feltet har sammenheng med troen på feltet. Aktørene vil da beskytte feltets grenser mot det de mener kan true feltet og dets selvstendighet (Bourdieu 1996a). Samtidig beskytter også

aktørene sine egne posisjoner ved at de kjemper om hva som skal være den gjeldene kapital i feltet. Som vi skal se av mine funn står uenigheten i feltet her om hvor tyngden skal ligge i DKS. Skal man knytte seg opp mot det visuelle felt eller det pedagogiske felt. De to feltene har ulik kunnskap og kapital og hvor tyngdepunktet blir liggende vil være vesentlig for hvilke aktører som får sin kapital og kunnskap anerkjent som den viktige. Kampene handler om verdsetting.

Nykommerne vil ofte utfordre den etablerte tankegangen og stille spørsmål ved dens gyldighet. Nykommerne tar da en hetrodox posisjon som blir besvart av en ortodoksi fra de etablerte aktørene som søker å beskytte sin oppfattelse av feltets natur. Men til tross for kampene i feltets er det ingen av aktørene, verken de etablerte eller de nye som trekker feltets verdi i tvil. Aktørene har en felles underliggende tro på at feltet er verdt å kjempe for. Denne troen på spillet i feltet kaller Bourdieu for *illusio*, det er denne troen som produserer og reproducerer feltet (Bourdieu 1996a). På kunstfeltet kan man være uenige om hvilke aktører som har makt til å anerkjenne eller hvilken retning som er den sentrale i tiden, men ingen av aktørene trekker i tvil hvilken viktig posisjon kunsten skal ha i et samfunn.

Kunstens kvalitet ligger utenfor det rent materielle som kan vurderes ut fra håndtverket som er gjort. Kunstens kvalitet er også symbolsk. Ved å si at kunsten har en symbolsk kvalitet mener jeg at dens kvaliteter blir vurdert ut fra gjeldene normer på feltet. Disse normene er i endring og forskjellige ismer har hatt forskjellige kriterier som de har målt kunstens kvalitet opp mot. Noen av kampene på feltet dreier seg om hvilke kriterier kunsten skal måles opp mot, dette er gjerne uttrykt i fremveksten av forskjellige ismer. Vi finner uttrykk for disse kriteriene i formidlingen og hva formidlingen legger vekt på.

Kriteriene som aktørene vurderer kunsten kvalitet ut fra blir en del av feltets doxa. De blir kroppsliggjorte og ofte vanskelige å begrepsfeste, de blir en del av aktørens praktiske sans. Bedømmelsen av kvalitet blir noe som er vanskelig å begrepsfeste og kan dermed se ut som aktørens egen smak. Det krever at aktørene er etablert i feltet for å kjenne til disse parametrene som kunsten bedømmes ut fra. Når man vurderer kunsten ut fra gale kriterier vil den ofte ikke gi mening. Når politisk kunst bedømmes ut fra formalistiske kriterier vil den virke meningsløs.

Retten til å definere kvalitet på et felt er en maktposisjon. Man er da med på å bestemme feltets grenser, hvem som regnes for å være innenfor og hvilken kunnskap som skal gjelde i feltet. Dette er en posisjon det er verdt å kjempe for. Det å ha makten til å anerkjenne noe som kunst gir en ledene posisjon i feltet og må stadig forsvares mot utfordrere.

”Det de kulturelle produsentene har felles, er altså et system av felles referanser, av felles holdepunkter,” (Bourdieu 1996a:115). Aktørene forholder seg til hverandre, til feltets historie og feltets utfordrere. De vil også forholde seg til en felles kvalitetsforståelse som ikke blir lest ut fra objektet men ut fra feltet og den til en hver tid dominerende forståelsen av hva som skal være gjeldene kvalitetskrav. Bourdieu er på sitt mest strukturalistiske her. Kunstens kvalitet kan nærmest se ut som den er arbitrær, kunsten har ingen sammenheng med objektet som blir vurdert og kunne like gjerne blitt dømt ut fra andre kriterier, gitt en annen sammenheng.

En aktør som kjenner feltet godt vil kjenne feltets topografi og vite hvordan hun skal orientere seg i feltet for ikke å gå i retninger som kan svekke hennes posisjon på feltet. I feltet vil vi finne forskjellige posisjoner som står mot hverandre. Det vil være stridigheter om hvor feltets grenser skal gå og om hvilken praksis som skal ha gyldighet i feltet. Nykommere vil kunne utfordre de etablerte aktørene ved å trekke de etablerte aktørenes forståelse av feltet i tvil. Felles for aktørene er at de har en tro på at feltets praksis er viktig og derfor verdt å strides om. Disse kampene eller stridighetene på et felt er det som gir feltet dets dynamikk. Slik sett kan man i en analyse av et felt bare gi et øyeblikksbilde av felter (Prieur og Sestoft 2006). Bourdieu legger stor vekt på det relasjonelle i sin teori. Dette gjør at hans teori blir litt som en gummistrikk som kan strekkes i den retningen man måtte trenge. Det gjør den også vanskelig å kritisere, i tråd med Susterman kan vi kritisere ham for å ha laget det vi kan kalle for en wrapperteori når det gjelder å forstå kunsten. Dette innebærer en teori som fanger alt og ingen ting på en gang (Susterman 2000).

3.9 Det inklusive kretsløpet

Bourdieu skiller mellom det autonome og det heteronome polene av feltet. Dag Solhjell kaller disse polene den eksklusive og det kommersielle polene i feltet. I boken kunst-Norge undersøker han det norske kunstfeltet i forhold til hvordan feltet ser ut på området billedkunst. Han har tilført det han kaller det *inklusive* kretsløpet i tillegg til det eksklusive og det kommersielle. Solhjell har valgt å kalle dette kretsløp, mens Bourdieu bruker begrepet underfelt. Med det inklusive kretsløpet sikter Solhjell til de aktørene som i kunstfeltet jobber med et mål om å bringe kunsten ut til alle. Denne delen av feltet har som redaksjonelt mål å åpne kunstinstitusjonene for folket og å gjøre terskelen lav så alle skal føle de kan komme inn. Det er her en sterk knytning til det politiske maktfelt, og aktørene legitimerer sin aktivitet gjennom å vise til politiske målsetninger og kulturpolitiske vedtak. Solhjell peker på at noen av målsetningene i denne delen av feltet er ”økt bruk av kunst” og ”øke interessen og forståelsen for kunst” (Solhjell 1995:29). I denne delen av feltet er det i følge Solhjell et dobbelt sett med utvalgs-kriterier når man vurderer kunsten.

Det første settet velger bort kunst etter kjennetegn som ikke er knyttet til estetiske preferanser, men mer til kjennetegn ved kunstneren. Det kan være kriterier som nasjonalitet, bosted, medlemskap teknikk, kjønn, alder, karrieretrinn osv.(....) Jeg kaller dette politiske kriterier. Innenfor disse ytre forhåndskriteriene anvendes det så et annet sett med estetisk kriterier, som gjerne hentes fra det eksklusive kretsløpet (Solhjell 1995:28).

Kunsten blir i denne delen av feltet vurdert ut fra den funksjonen den har i tillegg til det rent estetiske vurderingen av et verk. Denne delen av feltet er heteronomt i forhold til det politiske feltet, da støtten som feltet lever av er politiske bevilgninger. Formidlingen har her en sentral plass som virkemiddel for å nå det kulturpolitiske målet. Det finnes i følge Solhjell en urtanke i det inklusive feltet som går ut på at en person som tidligere ikke har hatt kjennskap eller interesse for kunst, blir omvent og opplever en interesse for kunst gjennom møte med kunstfeltets aktører. Dette er en sterk tanke som motiverer aktøren som ellers får lite anerkjennelse på feltet (Solhjell 1995).

Publikum i det inklusive kretsløpet skiller seg fra det vi finner i det eksklusive kretsløpet ved at de ikke har den kulturelle kompetansen og kunnskapen som publikum

der besitter. Her er publikum opptatt av hva kunsten sier oss og hva det forestiller, hvem kunstneren er og hvordan hun har gått frem når hun har arbeidet det frem (Solhjell1995:128). Ofte er de heller ikke frivillig publikum slik vi ser med skoleklasse på museum. Skolen som publikum kan plasseres i det inklusive kretsløpet. De tre delene eller underfeltet har forskjellig verdisyn når det gjelder formidling. Den eksklusive delen av feltet produserer for sine egne aktører og formidling har her ingen sterk posisjon. På den kommersielle delen av feltet blitt kunsten produsert for et forbrukende publikum. Det er da med tanke på salg at man produserer. På den inklusive delen av feltet står formidlingen sterkt og tanken om å nå ut til publikum er viktig.

De tre polene har ikke tydelige grenser men flyter over i hverandre. Aktører i det ene kretsløpet kan ligge nært opp til et annet kretsløp i forståelse av feltet. Noe vi skal se nærmere på i analysen.

3.10 Pragmatisk kvalitetsforståelse

Teaterviter Anne-Britt Gran beskriver hvordan man i løpet av de siste tyve årene har sett at det har vokst frem et nytt samarbeid mellom kunstfeltet og markedet. Dette har åpnet for nye måter å jobbe på for kunstnere med oppdrag fra private arbeidsgivere i form av utsmykkingsarbeider og lignende. At kunsten har kommet ut av institusjonene og inntatt nye arenaer har også åpnet for nye måter å se på kvalitet. Den pragmatiske kvalitetstypen er utviklet med tanke på de performative kunstformene (Gran 2001). Jeg vil forsøke å overføre elementer av denne kvalitetstypen til det visuelle feltet. I både scenekunstfeltet og i det visuelle feltet gjøres det en kvalitetsvurdering før verkene møter publikum. Det oppstår også et samspill eller et kunstmøte i det verkene blir presentert for et publikum. Formidlingssituasjonen i skolen bærer preg av å være performativ. Formidleren fremfører en handling som er scriptet av utstillingsrommet, utstillingen og av publikumsgruppen. Selv om mange av elementene er faste vil situasjonen alltid være forskjellig, da hun møter barn i forskjellig alder og med ulike livserfaringer alt ut fra hvor i landet hun er. Den pragmatiske kvalitetsforståelsen tar med seg dette møte i kvalitetsvurderingen. Enkelte trekk som Gran peker på er derfor også relevante for denne oppgaven. Gran peker på hvordan deler av kunstfeltet retter seg mot et publikum som er et ikke-inside publikum (Gran 2001). Barn er et eksempel

på et slikt publikum. Som kunstpublikum befinner barn seg utenfor feltet. Gran stiller opp fire overordnede elementer ved den pragmatiske kvalitetstypen:

1. de er handlingsorientert og kontekstfølsomme fremfor formorientert,
 2. de er idé- og kommunikasjonsorientert fremfor håndverksorientert,
 3. de er effekt- og konsekvensfokusert fremfor verkautonome,
 4. de er handlingsimmanent instrumentelle fremfor nyttige til andres formål
- (Gran 2001:121)

Vi ser her at det i motsetning til de to tidligere nevnte kvalitetstypene blir lagt vekt på kunsthandlingen og sammenhengen verket befinner seg i, fremfor verket i seg selv eller institusjonene som fremhever det som kunst. Ideen og evnen til å kommunisere denne ideen blir viktigere enn selve håndverket som er utført. At verket er handlingsimmanent innebærer at det skal skape en handling som har en verdi i seg selv.

Pragmatisk kvalitetskriterier bygger på stillingtagen til kunstneriske uttryks relevans, til dets kommunikasjon, til dets virkning og til dets evne til å igangsette refleksjon og å vekke teoretisk interesse, det går du over selve kunsthandlingens øyeblik. Kunstens kvalitet består altså i, at man skal forholde den til noe, der ligger utenfor den selv. Grans kvalitetsbegrep forholder seg til sammenhengen eller samspillet, til konteksten (Langstad, Hannah og Rørdam Larsen 2003:121)

Kvaliteten blir i den pragmatiske kvalitetstypen ikke bare noe som leses ut av verket eller en forståelse som ligger i feltet. Kvalitet blir forstått ut fra verkets relevans i en gitt sammenheng og det samspillet som oppstår mellom verket, formidler og publikum. Det er kunsterfaringen som her blir viktig. Det blir kontekstuel og relasjonelt og vil derfor være forskjellig fra situasjon til situasjon. Kontakten formidleren oppnår med en klasse vil være medvirkende i den kunstoplevelsen den klassen får. Også den franske kunstteoretikeren og kunstkritikeren Nicolas Bourriaud legger vekt på møtet når han beskriver det han kaller *den relasjonelle estetikken* (Bourriaud 2007). Med bakgrunn i arbeidene til noen av de ledende kunstnerne fra 1990-tallet hevder han at man kan bruke et slikt begrep for å beskrive den nye retningen innen kunst. Det er her snakk om kunst som henvender seg til et publikum som medprodusenter. I denne teorien legger han vekt på dialog og intersubjektivitet som viktige begrep. Verkene er ikke ferdige i den forstand vi kjenner dem når de blir stilt ut. Gjennom publikumsdelaktighet og tolkning

blir verkene ferdigstilt hos publikum. Han beskriver dagens kunstner som en semionaut, som finner opp veien mellom tegnene (Bourriaud 2007).

Dialogen blir et viktig begrep i den estetiske opplevelsen. I møtet mellom verk og publikum oppstår det en dialog. Denne dialogen er en del av det estetiske spillet. Vi ser her hvordan den formen for estetisk tenkning har likhetstrekk med det Gran omtaler som det handlingsimmanente kravet.

Med blant annet Grans pragmatiske kvalitetstype i bakhode har forfatterne Langsted, Hannah og Rørdam Larsen utviklet ønskevistmodellen. Modellen skal kunne brukes til å vurdere kunstnerisk kvalitet på feltene dans, drama og musikk både i kunstfeltet og kulturpolitisk. Det som blir lagt vekt på i ønskevistmodellen er de tre stikkordene kunnen, villen og skullen. Med disse stikkordene legger forfatterne opp til en metode hvor man kan vurdere det som skal på turné. Med kunnen tar man tak i den håndtverksmessige delen av kunstverket. Det er her kunstnerne viser sitt fag og i hvilken grad de mestrer dette. Villen peker på det kunstnerne ønsker og formidle og uttrykke. Det legges i denne modellen vekt på at kunstneren må ha noe de ønsker og formidle for at det skal bli god kunst. En kunstner som ikke har noe han ønsker å bringe videre vil da heller ikke berøre publikum. Skullen spiller på at kunstverket må nå ut og ta del i det som gjelder folk utenfor kunstnerens sfære, enten politisk, psykologisk eller på andre plan. Vi kan si at det skal berøre sin målgruppe.

Og dets udspil må være kenetegnet ved, at det bearbejder disse menneskers, disse grupperes sociale og/eller psykologiske situasjon på en måde, så det kan virke øjenåbnende, troværdigt og nærværende (Langstad, Hannah og Larsen 2003:152).

Det er noe ulikt hvordan teoretikerne som ble presentert under den pragmatiske kvalitetsforståelsen la vekt på interaksjon, men de har det til felles at de alle legger vekt på at publikum skal delta på et vis. Som vi ser i definisjonen til både Anne Britt Gran, Nicolas Bourriaud og forfatterne av Ønskevistmodellen, er dette en estetisk retning som legger vekt på dialog og samspill i kunsten. Publikum blir her en viktig medspiller og ikke en taus betrakter slik vi kjenner den fra den verksinterne kvalitetsforståelsen og til en hvis grad den institusjonelle.

Denne måten å vurdere kvalitet på ligger mellom den verksinterne og den sosiologiske kvalitetsforståelsen. Kvalitet er her noe som kommer fra verket gjennom det forfatterne omtaler som kunnen. Samtidig er kunsten her situert i et møte med publikum. Kvaliteten i kunsten ligger her også i møtet. Kunstens kvalitet må dermed bedømmes ut fra flere aspekt enn kun det kunstneren har skapt. Man må se på hvordan den treffer målgruppen og visningsarenaen. Mens kvaliteten i den verksinterne kvalitetsforståelsen kan leses ut av verket blir det i den institusjonelle lest ut fra feltet. I den pragmatiske kvalitetsforståelsen blir konteksten viktig. Kvaliteten blir lest ut fra blikket man bruker. For å bruke et eksempel fra en av informantene, ”et par briller i en kaffekopp kan være rot på mitt skrivebord men i et galleri kan det være et kunstverk” (Anne, Landsmuseet). Det blir blikket man bruker og konteksten, som her er det avgjørende. Med et kunstblikk vil dette verket kunne få publikum til å reflektere rundt verden de lever i. Hvorvidt verket er vellykket vil her være avhengig av refleksjonene og samtalen som oppstår rundt verket.

4 Metode

4.1 Problemstilling og endringer

Problemstillingen og designet på oppgaven var utformet på en sånn måte at den var følsom for forandringer. Dette er et trekk ved den kvalitative metoden. Den er fleksibel og åpen for at man kan trekke med seg erfaringer man gjør underveis både i forhold til intervjussp rsm l og design (Widerberg 2001). Jeg gikk ut med en problemstilling som skulle fange opp eventuelle forskjeller i forståelse hos de ulike nivåene på produsenter. Dette valget ble gjort blant annet på bakgrunn av en evaluering av DKS som pekte på nettopp disse nivåforskjellene. Jeg fant i midlertidig tidlig ut at det var større grad av konsensus enn av konflikt blant mine informanter. Problemstillingen ble derfor endret noe etter dette funnet. Jeg valgte derfor å legge mer vekt på feltbegrepet og se hvordan informantene sin kvalitetsforståelse kunne forklares ut fra det. På denne måten fikk jeg også fanget opp de forskjellene som var i materialet.

4.2 Valg av metode

I oppgaven har jeg valgt å bruke kvalitative intervjuer for å belyse problemstillingen. Både problemstilling og metode påvirker hverandre. Tema for denne problemstillingen lar seg best undersøke kvalitativt. Den kvalitative metoden er egnet for å undersøke kvaliteter ved et fenomen og var sånn sett et naturlig valg for oppgaven. Det kvalitative intervjuet har mange fordeler når man skal se på folks forståelse og opplevelse av et fenomen. Man blir når materialet sitt og får mulighet til å følge opp interessante vendinger som dukker opp i samtalen med intervjuobjektene (Widerberg 2001). På et personlig plan hadde problemstillingen som jeg her har valgt en annen fordel. Det var at informantene fikk snakke om et tema som de ga uttrykk for var viktig for dem og som de hadde entusiasme og engasjement for. Dette gjorde arbeidet med å rekruttere informanter enklere. Mange av informantene ga uttrykk for at de opplevde tema for oppgaven som viktig og uttrykte at de satte pris på at det ble tatt tak i.

Når man skal bestemme seg for metode må man vurdere om det allerede finnes materiale man kan bruke for å belyse problemstillingen man har valgt, eller om man

skal sette i gang med det omfattende prosjektet det er å gjennomføre en runde med intervjuer (Repestad 2007). Med problemstillingen jeg valgte forelå det ingen data jeg kunne bruke. De undersøkelser som var gjort tidligere og de styringsdokumenter som foreligger har et annet perspektiv og var dermed ikke egnet for å svare på min problemstilling. Jeg kunne valgt å se på tema for oppgaven ved hjelp av en tekstanalyse av offentlige dokumenter. Her kommer det frem hvilke forventninger man har til kunst og den rollen den skal fylle. Det jeg ikke hadde fått frem ved en analyse basert på dette designet var produsentenes vurdering av kvalitet og hvordan de forholdt seg til feltet. I styringsdokumentene ville jeg fått den forståelsen som er den polerte versjonen. En annen vei jeg kunne gå var ved observasjon. Gjennom observasjon ville jeg kunne se beslutningsprosesser. Jeg valgte å ikke gjøre dette da det ville vært langt mer tidkrevende. En slik oppgave setter begrensninger på tiden man kan bruke og som vi skal se ut fra intervjuene kan en produksjon ta opp til et år å lage før den kommer på veien. Med omfanget av oppgaven og tidsaspektet i bakhodet var observasjon dermed ikke noe alternativ.

4.3 Forarbeid- å gjøre seg kjent med feltet

Før jeg begynte på oppgaven var jeg så heldig å ha en bekjent som jobbet i kunstfeltet og hadde en del kjennskap til DKS. Gjennom vedkommende fikk jeg tips om personer som jeg burde henvende meg til. Det skulle vise seg veldig nyttig senere. DKS er et uoversiktlig landskap med mange aktører, og å vite hvem en skal snakke med er ikke alltid lett. Gjennom den kontaktpersonen jeg ble introdusert til og ved bruk av nettsiden til den kulturelle skolesekken, fikk jeg tilgang til seminarer og konferanser om DKS. Før jeg satte i gang med intervjuguiden var jeg med på Kunsttorget. Her presenterer den ene store aktøren i DKS sitt program, i tillegg til flere fylkeskommuner som viser hva de har av utstillinger. Slik sett fungerer Kunsttorget som en arena hvor de forskjellige produsenter kan møtes og snakkes og får vist hva de har å tilby. Jeg deltok da i et gruppearbeid. Gruppen besto av representanter fra forskjellige fylker. Vi gikk rundt og så på de forskjellige utstillingene og diskuterte dem. På den måten fikk jeg et innblikk i hvordan fylkeskommunene tenkte når de vurderte utstillinger. Jeg fikk også kontakt med andre av deltagerne hvor noen av dem ble kontaktet senere for å høre om de var

interessert i å stille opp som informanter. På denne måten fikk jeg både kunnskap om feltet som jeg brukte når jeg utarbeidet intervjuguiden, og innpass i feltet.

4.4 Intervjuguide

Intervjuguiden er strukturert etter to temaer, kunstfaglig vurdering og formidling. Det er mitt inntrykk etter å ha gjort forprosjektet hvor jeg fikk være med å delta på Kunsttorget, at aktørene også vurderte kvalitet ut fra måten det ble organisert og formidlet. Dette kunne være forskjellig på nasjonalt nivå og på lokalt. Intervjuene er lagt opp som et semistrukturert intervju. Jeg hadde noen temaer som jeg ville gjennom, men ønsket at informantene skulle styre intervjuet. I utformingen av intervjuguiden har jeg forsøkt å lage spørsmål som er så åpne som mulig. Jeg ønsket ikke å styre informantenes svar for mye, men få frem hva de la vekt på når de vurderte kvaliteten. Jeg laget meg noen underspørsmål som er ment til oppfølging. Jeg har bevist brukt god kvalitet og mindre vellykket kvalitet fremfor å snakke om høy og lav kvalitet og dårlig kvalitet. Tanken bak dette er at vi med å snakke om god kvalitet automatisk ekskluderer det vi mener ikke passer under denne kategorien. Jeg ønsker og få frem den graderingen som ligger i kvalitetsdommer. Målet med intervjuene er å få kunnskap om hva som legges i kvalitetsbegrepet og hvordan kvalitet blir vurdert

Tema jeg har tenkt rundt, er ut fra en tanke om at feltbegrepet var et relevant begrep. Jeg har derfor valgt spørsmål som skulle få frem: beslutningsprosess, beslutningskriterier, oppfattelse av eget felt og status. Hva mente informantene var god og mindre god kunst rettet mot barn, og hva var god og mindre god formidling? Hvordan begrunnet de valgene? Hvordan plasserte de seg i forhold til andre produsenter og hvordan så de på sitt publikum?

Ved å ha åpne spørsmål kan jeg la intervjuobjektene bruke mange eksempler og styre intervjuene ut fra det. Temaet kvalitet er vanskelig å definere og gjør det enklere og snakke om hvis man kan bruke eksempler på hva man oppfatter som god eller mindre vellykket kunst og formidling av kunst.

I forkant av intervjurunden gjorde jeg et prøveintervju med en representant fra dette visuelle feltet. På den måten fikk jeg prøvd ut intervjuguiden og sett hvordan den fungerte. Jeg fikk også tilbakemelding etter et intervju om at informanten opplevde spørsmålene som veldig relevante.

4.5 Utvalgsprosessen

For å undersøke problemstillingen vil jeg intervju aktører både på nasjonalt, regionalt og lokalt nivå. Grunnen til at jeg valgte dette designet var at jeg ønsket å se hvordan tilknytning til feltet påvirket kvalitetsforståelsen til informantene. Dette var basert på en antagelse om at de som jobbet i nærmest tilknytning til den eksklusive delen av feltet kunne ha en noe annen oppfatning av kvalitet enn det for eksempel informanter som var nærmere tilknyttet den inklusive delen av feltet hadde.

Jeg vil konsentrere meg om intervjuer på nasjonalt, fylkeskommune og kommunenivå. Det er her utvelgelsesprosessen foregår og det er her man vurderer hva som er godt nok til å bli sent ut i DKS. Skolen har svært liten innvirkning på hva de mottar, og kommunene har mindre innvirkning på hva som blir presentert og utvelgelsen av hva de får av utstillinger. Dette er dokumentert i tidligere undersøkelser som er gjort. Noen kommuner har egne produksjoner og bruker lokale kunstnere. Den innvirkningen skolen har er i hovedsak ved tilbakemeldinger. Skolene får et tilbud som de kan si ja til og kan i liten grad velge selv, da det er en abonnementsordning med mye logistikk. Jeg vil på denne måten få med hvordan de som sitter og velger ut og setter sammen innholdet vurderer kvalitet. Jeg har valgt å ta for meg en produsent på nasjonalt nivå. På fylkeskommunenivå intervjuet jeg representanter fra produksjonssiden. Jeg valgte også ut en kommune i hver av fylkeskommunene.

Det blir i Borgen og Brandts rapport pekt på at mottakerne av DKS antar at det som kommer er av god kvalitet på bakgrunn av institusjonene som produserer sitt renome og at det er profesjonelle aktører (Borgen og Brandt 2006). Det blir også lagt vekt på i St.meld. nr.8 at fylkeskommunen og kommunen skal sikre at tilbudene de formidler er av høy kvalitet. Flere fylker tar læreres tilbakemelding om hva de ønsker og ikke ønsker med i betraktning når programmet i DKS settes sammen. Enkelte museer har et

evalueringsskjema som følger med hver utstilling. Produksjonen av utstillinger er kultursektorens ansvar. Dette kommer blant annet frem i St.meld. nr.8, der det står at opplæringssektoren med skoler og deres leder må tidlig få greie på innholdet i DKS (St.meld. nr.8 2007-2008). Av dette kan man lese at det ikke er deres ansvar å utforme innholdet, men at de skal bli forbredt på hva de skal motta.

Av landets 19 fylker har jeg valg ut 3 fylkeskommuner som jeg har intervjuet informanter fra produsentsiden. Jeg valgte kun ut én kommune i hver fylkeskommune. Dette fordi de ikke har så stor del i produksjonssiden. Når jeg allikevel har valgt å ta de med er det for å se om kvalitetsforståelsen endrer seg når vi kommer ned på kommunenivå. Mens det på nasjonal og fylkesplan er institusjoner som er spesialisert på det visuelle feltet som står som produsenter er det i kommunene gjerne én person som tar seg av alle uttrykkene som DKS skal romme.

Kvaliteten er her sikret i kraft av institusjonene i seg selv, og deres faglige kompetanse er en garanti for dette. Jeg tenkte at det kunne være nyttig å se på disse institusjonene. De befinner seg sentralt i kunstfeltet og forholder seg til de holdninger om hva som ligger i høy kunstnerisk kvalitet. I tillegg må de ha en oppfatning av hva som er formidling av høy kvalitet. De er også ute og møter elever og lærere og får en tilbakemelding om hvordan DKS blir tatt i mot og fungerer i praksis.

4.6 Informantene

De 10 informantene jeg endte opp med var alle kvinner. Dette var ikke et bevisst valg, men viser kjønnsbalansen i dette feltet. Jeg valgte meg ut tre fylkeskommuner hvor jeg ville se på produsenten som hadde produksjonsansvar på det visuelle feltet. Omfanget på oppgaven og den begrensede tiden en slik oppgave skal skrives på, satte begrensningene. De fylkeskommunene jeg valgte, ble valgt ut fra hvor mange produksjoner de hadde på det visuelle feltet. Av alle landets fylkeskommuner var det ca halvparten som hadde mer enn 10 produksjoner på det visuelle feltet i året. Jeg hadde det også som et mål at de både skulle produsere selv og ha produksjoner som var på turné fra den landsdekkende produsenten. Det jeg da endte opp med, var et midtnorsk kystfylke, et innlandsfylke og et sentralt østlandsfylke. Disse fylkeskommunene hadde

organisert seg noe forskjellig. Dette er et sentralt trekk ved DKS, og grunnes vekten som har blitt lagt på lokalt styre og at organiseringen skal ligge i fylkeskommunen. Alle de tre fylkeskommunene jeg endte opp med hadde hatt tilbud på det visuelle feltet før DKS ble et landsdekkende tiltak. Fylkeskommunene hadde drevet med kulturtilbud til skolene på det visuelle felt før DKS ble etablert, dette varierte fra 10 til 20 år. Sånn sett kan man si at det er en viss fare for at de fylkeskommunene jeg valgte ut var såkalt ”flinke”. Jeg valgte også å snakke med de ansvarlige på kommunenivå. Jeg valgte da ut en kommune i hver fylkeskommune. Kommunene ble valgt ut fra at de geografisk sett var sentrale kommuner i fylkeskommunene. Det var også kommuner som ble regnet som flinke til å bruke de tilbudene de fikk på det visuelle feltet. Jeg valgte å gå frem på denne måten fordi jeg mente at fylkeskommunen kunne gi tips om hvilke kommuner som var aktive på det visuelle feltet. Jeg hadde også intervju med en nasjonal aktør som står for et stort antall produksjoner i året og som også skal fungere som kompetansesenter.

Den landsdekkende produsenten jeg valgte har hatt ansvar for turnerende produksjoner på det visuelle feltet i mange år. Den har mellom 10 og 14 produksjoner på turné i året, og har en sentral posisjon på feltet. Jeg valgte her å snakke med tre ansatte for å få et bilde av hvordan de jobbet.

Når verkene skal velges ut og utstillingen settes sammen, er det med en intensjon om at ting som tidligere har vært på turné ikke skal sendes ut flere ganger. De forsøker å se hva fylkene har behov for og oppfatter sin oppgave dit hen at de skal produsere det som fylkene ikke har kompetanse på. Idé til produksjonene kommer enten fra interne forslag eller som ider kunstnere har sent inn. De blir vurdert av en arbeidsgruppe med fagpersoner og ledelse. De tre informantene, Anne, Line og Kaja, hadde alle lang fartstid i det visuelle feltet og kunsthistorisk bakgrunn på forskjellig nivå.

I den første fylkeskommunen¹, heretter kalt *Nærby fylke*, er produksjonsansvaret lagt til en DKS koordinator, Ruth som jobbet tett sammen kunstnersenteret i fylket. DKS-koordinatoren hadde bakgrunn fra det pedagogiske feltet og det visuelle feltet. De produserte det meste av det som turnerte i fylket selv. Enten jobbet de frem ideer selv,

¹ Jeg vil heretter bruke betegnelsen fylke istedenfor fylkeskommune når jeg snakker om ett bestemt fylke.

eller så satte de i gang produksjoner på bakgrunn av kunstnerinitierte prosjekter. Det var i dette fylket viktig at det som skulle sendes på turné ble prøvd ut i skolesammenheng for å se hvordan det fungerte med sitt tiltenkte publikum. DKS koordinatoren reiste også rundt for å se hvordan det fungerte når det var på turné. I tillegg til å produsere selv hadde de hvert år ca to produksjoner som kom fra en landsdekkende produsent. Fylket hadde valgt å ikke låne inn produksjoner fra andre fylker på det nåværende tidspunkt, men var åpne for at det var en mulighet senere. I dette fylket valgte jeg også å snakke med en kunstner som hadde vært på turné og som har vært med som kurator på produksjoner som har turnert. Dette gjorde jeg for å få et mer utfyllende bilde av kvalitetsvurdering når man jobbet frem en produksjon.

Kommunen jeg snakket med i dette fylket hadde en egen ansatt som hadde DKS som ansvarsområde. Hanne hadde utdannelse som pedagog fra en annen del av kunstfeltet. Jobben med DKS tilsvarte ca 75 prosent av stilingen hennes. Kommunen hadde noen produksjoner selv men da med hovedvekt på elevenes eget arbeid. De hadde også leid inn en lokal kunstner til et prosjekt.

Fylke nr 2, *Flatland* var et innlandsfylke. I dette fylket var produksjonsansvaret lagt til en turnéorganisasjon. Informanten her, Vigdis, var også utøvende kunstner. De som hadde ansvar for de forskjellige kunstformene var alle utøvende kunstnere på sitt felt. Stillingen var derfor en 50 prosent stilling. Hensikten med det var at produsentene skulle ha sterk tilknytning til feltet og ha et nettverk i feltet. Fylket produserte en del selv, da gjerne med utgangspunkt i prosjekter informanten hadde sett på andre arenaer på det visuelle feltet. De lånte også inn produksjoner fra andre fylker, det var da en forutsetning at informanten så produksjonen sammen med publikum før hun bestemte seg for å sette den på veien i eget fylke. Den landsdekkende aktøren hadde også produksjoner på turné i dette fylket.

Kommunene jeg valgte i dette fylket var en bykommune. Den ansvarlige for DKS i denne kommunen, May, hadde ansvar for kultur i kommunen, og det var ikke satt av en egen stiling til DKS her. Oppgaven med å organisere og produsere til DKS var delt mellom skole og kulturetaten. Kommunen hadde et kunstnersenter lokalisert i kommunen som de samarbeidet med om et tilbud til elevene i kommunen.

Det siste fylket, heretter kalt *Stordal*, var et midtnorsk fylke. Jeg fikk i dette fylket ikke snakket med den i fylket som satte opp programmet i DKS. Fylket produserte ikke selv, men hentet inn tilbud fra produsenter i regionen. Jeg intervjuet her en av hovedprodusentene i fylket. Informanten Ingrid hadde bakgrunn både fra det pedagogiske felt og kunstfaglig bakgrunn. Den produsenten jeg intervjuet fikk midler direkte fra DKS og ikke bevilgninger gjennom fylket. Fylket på sin side kjøpte inn abonnement på produksjoner. I dette fylket valgte jeg ut en storbykommune. DKS var her prioritert med en stilling. Den ansatte her var også rådgiver for fylket. Anita, informanten i denne kommunen, hadde kunstfaglig bakgrunn og erfaring som formidler og pedagog. I tillegg til de tilbudene de fikk fra fylket hadde kommunen også produksjoner de kjøpte direkte fra produsentene.

De fleste informantene hadde kunstfaglig utdanning relatert til det visuelle feltet. Av de 10 jeg snakket med hadde fem gått på enten Statens Kunst- og Håndverkshøyskole eller Statens Kunstakademi. De hadde også jobbet som utøvende kunstnere, og flere gjorde det fortsatt. Fire hadde kunsthistorie på forskjellige nivåer, fra mellomfag til magistergrad. De siste to hadde annen utdanning relatert til kunstfeltet, men ikke direkte til det visuelle feltet.

4.7 Etske hensyn

Hvilken etiske hensyn som skal tas må tenkes gjennom fra starten av. Jeg opplevde ikke tema for oppgaven som et vanskelig tema. Det er et tema de jobber med i sitt daglige virke og som ikke er hverken tabubelagte eller utleverende på et personlig plan. Før jeg gikk i gang med intervjuene var jeg i kontakt med NDS, jeg fikk der beskjed om at mitt prosjekt ikke trengte søke om godkjenning før jeg satte i gang. Informantene er likevel anonymisert og etiske hensyn som må tas i denne undersøkelsen er kanskje særlig i forhold til den enkelte informants anonymitet i analysen. Jeg ønsker og få frem forskjeller og underliggerne konflikter uten å være med på og skape dem. Jeg valgte å anonymisere både fylkene og kommunen, i tillegg til den enkelte informant. Jeg gjorde dette fordi miljøet rundt DKS er lite. Enkelte steder er det kun én person som jobber med DKS. Hvem mine informanter var ville da bli lett gjenkjennelig for de som jobber innen dette feltet.

4.8 Analyse

Analysen som er gjort er en temabasert analyse. Problemstillingen tar for seg to hovedtemaer når det gjelder kvalitet. Det ene er kvalitet på kunsten som sendes ut i DKS og det andre tema er kvalitet på formidlingen av denne kunsten. Disse temaene er nært knyttet opp til hverandre og i noen grad overlappende. I problemstillingen utforsker jeg hvordan aktørene forstår disse temaene og det er derfor nærliggende å la temaene styre analysen. Den tema baserte analysen blir ofte kritisert for å fragmentere funnene, og dermed være vanskelig for andre og sjekke om funnene stemmer. Når jeg allikevel har valgt denne metoden og analysere er det blant annet med Pål Repestad argumenterer i hode. Han argumenterer for den temabaserte analysen i ”*mellom nærhet og distanse*” her påpeker han at det ofte er enklere å knytte den temabaserte analysen opp mot problemstillingen (Repestad 2007).

Temaene jeg valgte var styrt av teorien jeg har basert meg på og av det som kom frem av intervjuene. Underveis i analysen prøvde jeg meg frem med forskjellige analysekategorier. Dette fikk frem ulike sider av materialet. Brillene man ser på data med vil forme de trekk i materialet som trår frem. Jeg begynte analysen veldig åpent ved å se på hva de forskjellige informantene sa, og gjennom det kunne det se ut som det var en sterk konsensus. Ved og lage noen kategorier kom forskjellene tydeligere frem. Teorien og analyse kategoriene er dermed med på å forme hva vi ser.

Jeg har valgt å presentere funnene forholdsvis frie for analyse før jeg går inn i en nærmere analyse av funnene opp mot teori. Dette har jeg gjort for å tydeliggjøre sammenhenger og for å få frem forskjeller i materialet. Jeg har valgt først å se på hva informantene sier for så og prøve og plassere det inn i de ulike kvalitetskriteriene. Jeg har videre forsøkt å se kvalitetsforståelsene med bakgrunn i feltbegrepet. På den måten opplever jeg at jeg tydeligere får frem hvordan DKS fungerer, og i hvilken grad feltbegrepet er relevant i denne sammenhengen. Teori og empiri er på den måten styrt av hverandre. Jeg har gått frem og tilbake i prosessen. Dette er en av fordelene som blir trukket frem med den kvalitative metoden: Denne muligheten til å gå frem og tilbake mellom empiri og teori. I tillegg til at teorien har styrt analyseprosessen har det vært noen slående likheter i svarene som også har fanget min interesse.

5 Å produsere en utstilling

Hvordan man går frem når man skal velge ut kunstnere og verk til en utstilling kan gi oss en pekepinn på hvordan informantene orienterer seg i feltet og hvordan de mener man best sikrer ønsket kvalitet. En utstilling er mer enn de kunstverkene som vises frem. Utstillingen er helheten fra hvordan verkene er plassert og omtalt til hva som er vist. Produsenten blir her en redaktør gjennom de utvelgelsesprosesser de gjør i arbeidet med utstillingen. De må ta stilling til hva de ønske å vise i DKS. Er det noe som ikke egner seg for dette publikummet, og hvordan skal det best presenteres på denne arenaen. Kvalitetsvurderingene blir vurdert ut fra det rent kunstneriske, men også ut fra helheten av utstillingen. En utstilling er et sluttprodukt som er satt sammen av mange elementer og hensyn. Det vil være ulikt hvordan informantene prioriterer hvilke hensyn man skal ta, sett ut fra hva de oppfatter som god utstilling. Som vi så med feltbegrepet er det ulikt hvordan aktører i et felt posisjonerer seg i feltet ut fra kapital.

Sammensetning av kapital på et felt vil da påvirke hvordan aktørene velger og begrunner sine kvalitetsvurderinger. På denne måten posisjonerer de seg i feltet og markerer hva de oppfatter som god kvalitet for denne arenaen. Jeg vil her se på hvordan de forskjellige informantene har valgt å gå frem når de setter sammen utstillinger. Videre vil jeg i dette kapittelet se på hvilke kriterier de legger til grunn når de vurderer den kunstneriske kvaliteten og hva som eventuelt kan gjøre at man ikke ønsker å ta noe med i en utstillingsproduksjon. I analysekapittelet som kommer senere vil jeg sette disse vurderingene inn i et feltperspektiv.

5.1 Hvordan produsentene gikk frem.

I Nærby fylke hadde produsenten en arbeidsgruppe og et kunstnerisk råd som jobbet frem ideer til utstillinger. Arbeidsgruppen besto av representanter fra fylket og skolesektor i tillegg til produsenten og kunstnerisk råd. I kunstnerisk råd satt to kunstnere som hadde til oppgave å gi veiledning om det kunstneriske innholdet hos produsenten. Når programmet for skoleåret settes sammen vurderer informanten hva de har behov for. Deres oppgave er å dekke hele det visuelle feltet. Når de så har bestemt seg for hva de har behov for, setter arbeidsgruppen seg ned og kommer med

ideer. Når arbeidet med produksjon av en utstilling så skulle settes i gang var dette et samarbeid mellom min informant og én fra kunstneriskråd. Veien videre fra idé til ferdig produksjon går gjennom det visuelle feltet. De orienterte seg da bredt i feltet som informanten sa

Vi går helt bredt ut, virkelig orienterer oss på det beste innenfor tegning i samtidskunsten (...) bruker ganske lang tid, kanskje et halvt år, møtes og går på utstilling og ser på nettet og jobber ganske grundig med det.
(Ruth, Nærby fylke)²

Feltet blir her fremhevet som en viktig arena for å orientere seg rundt den kunsten som er i tiden. Her er det kunst som er anerkjent og kvalitetssikret allerede. Så blir arbeidet lagt frem for arbeidsgruppen som diskuterer det og godkjenner. Det var viktig for produsenten at de kunstnerne som gjør oppdrag for fylket hadde en tyngde i sitt kunstneriske virke. På denne måten får de kunstnere som har kunsten som sin hovedgesjeft. Kunstnerne er da etablert som en del av kunstfeltet. Det er ikke kunstnere som kun overlever som kunstner fordi de kan produsere utstillinger for denne arenaen. De som jobber med kunst rettet spesielt mot barn, er ikke interessante for denne produsenten. De ønsket derfor ikke folk som kunne jobbe full tid for dem, men kunstnere som var aktive utøvere. De la dermed vekt på at kunstnerne skulle være profesjonelle. Dette gir en forankring i feltet. Når det kom inn ideer utenfra var det viktig for informanten at det kunne gå inn i arenaen det skulle sendes til. De så da på om det var noe de hadde behov for opp mot de andre produksjonene de hadde. Om det var gjennomførbart i forhold til tid og størrelse og om det kunstneriske holdt.

I Flatland leide de inn produksjoner fra andre fylker i tillegg til å produsere selv. Men fremgangsmåten var ikke så ulik. Når produksjonene skulle settes sammen og velges ut orienterte informanten seg i feltet.

Jeg holder meg orientert om spennende prosjekter og utstillinger (...) Hvis jeg ser en utstilling eller et prosjekt ett eller annet sted som ikke er laget for skole spesielt, men som er bra og som har et potensial for å kunne reise så kan jeg lage en produksjon av det. For da tenker jeg at da er ikke den ideen som ligger i bunn spesielt tilpasset, da er det et autonomt kunstnerisk uttrykk som ligger i bunn og det syntes jeg er viktig i min oppgave.

² Informantenes utsagn er basert på muntlig tale, jeg har derfor valgt å skrive dem noe om, slik at de fremstår i en mer skriftlig form.

(Vigdis, Flatland fylke)

Vi ser her at informanten legger vekt på at ideen ikke må være for tilpasset denne målgruppen. Kunsten skal altså ikke være tilrettelagt for barn, ideen skal springe ut fra en selvstendig kunstnerisk idé.

Å kjenne det visuelle feltet er viktig hos begge produsentene. Kunsten som blir tatt med i produksjonene blir hentet fra det visuelle feltet for øvrig, og ikke produsert spesielt for dette publikum. I dette fylket hadde de også valgt å ha utøvende kunstnere i alle produksjonsrollene. Grunnen til dette var at produsentene da hadde et nettverk og en tilgang til fagfeltet gjennom sitt arbeid som kunstner.

Det blir lagt vekt på at det må være produksjoner som springer ut av det som allerede foregår i feltet, det skal ikke lages kunst spesielt for barn.

Også informantene hos produsentene i Stordal fylke tok tak i den eksisterende produksjonen som var i feltet når de skulle sette sammen en utstilling. I det siste fylket er produsenten også en landsdekkende kunstinstitusjon. De produserer både nye utstillinger og bruker verk fra samlingen. Verkene fra samlingen trenger man ikke vurdere på nytt før man sender dem ut. Når man tar tak i et kunstnerskap til en kunstner som allerede er anerkjent trenger ikke den kunstneriske kvaliteten vurderes på nytt av informantene. De er da allerede anerkjent av feltet. Dette viser informantene når hun sier:

Som kunstneriske kvaliteten så er det jo den historiske og hennes egen vurdering, både samtidig og i dag, altså det er ikke noe jeg trenger å stille noen spørsmål ved.

(Ingrid, Stordal fylke)

Når det gjelder mer ukjente kunstnere må man finne ut om kunstnerskapet, hvor kunstnerne har stilt ut og hvilke skoler de har gått på. Man må da orientere seg i feltet for å finne ut hvor denne kunstneren plasserer seg. Man gjør da en kvalitetsvurdering ut fra hvilke institusjoner kunstneren har stilt ut på og hvor man plasserer vedkommende i forhold til sin egen institusjon. Kunsten blir legitimert ved å referere til andre epoker, verker, kunstnere, retninger og institusjoner. Dette er med på å sette verket inn i en kunstkontekst (Solhjell 1995). Ved å sette kunsten inn i en kunstkontekst defineres

verket som kunst. På denne måten plasserer man sin egen institusjon som en del av feltet og markerer sin posisjon. Denne forståelsen av kvalitet peker mot en institusjonell kvalitetsforståelse, hvor institusjonene er en medskaper av kunsten.

Det er et ønske å bruke internasjonale kunstnere, eller unge nyutdannede kunstnere hos denne informanten. Som landsdekkende produsent hadde denne institusjonen et kvalitetsstempel slik informanten så det. I kraft av å være en anerkjent kunstinstitusjon ble det som produseres her garantert kvalitet.

Informanten i kommunen jeg her intervjuet virket også som rådgiver i fylket. Hun vektlegger feltet som viktig når utstillinger skal produseres og kvalitet vurderes. Informanten peker her på at man skal kjenne feltet for å vite hvem man skal henvende seg til når man vil ha kvalitetssikret produksjonene. Det blir sett på som viktig å benytte seg av profesjonelle kunstnere og man kan ikke sende noe ut i skolen som ikke kunne vært utstilt på det museet som har produsert utstillingen. Dette skal være med på å sikre den høye kvaliteten. Hos alle de tre fylkesprodusentene er feltet sentralt. Det er ikke nødvendigvis i Bourdieus forstand informantene bruker begrepet felt. Feltet blir her brukt i betydning av ordet som ligger nærmere opp til fagfelt og informantene må kjenne feltet for å vite hvem som er anerkjente og som kan anerkjenne kunsten. Feltet produserer kvalitetskriteriene og kunnskapen om hva som ligger i kvalitetskriteriene.

Hos den nasjonale produsenten, Landsmuseet, som driver med turnerende virksomhet, forteller informantene om hvordan produksjonene de lager kan springe ut av noe som har vært en utstilling som hadde vært vellykket på en annen arena på det visuelle felt, eller et tema som det har vært stor folkelig interesse for, slik som arkitektkonkurransen rundt operahuset. De laget også nye produksjoner, men alltid med utgangspunkt i den produksjonen som foregår på feltet. En utstilling blir da valgt ut fra at det er en utstilling som er formidlingsbar til barn.

Vi har et slogan: At vi tar ikke utgangspunkt i kunst laget for barn men vi tar utgangspunkt i den produksjonen innen for det visuelle feltet som finnes og så tenker vi at det skal tilrettelegges for denne arenaen og denne målgruppen. (Line, Landsmuseet)

Enten det var en utstilling man tilrettela for DKS ut fra en tidligere utstilling, eller om det var en ny produksjon, må alle produksjonene som blir vist i DKS kunne vises på andre arenaer eller institusjoner. Informantene på nasjonalt nivå mener at det er viktig å forholde seg til og å være en aktør i feltet når det kommer til å vurdere kvalitet. De opplever at det er her kompetansen ligger.

Det er jo vi og kunstnerne som kommer fra kunstfeltet og de andre tilhører en annen sfære. Det å vite hva som er kvalitet både i innhold og utforming, og hvordan det fungerer innen kunstfeltet det er ikke de så sterke på(...) Det er jo i kunstfeltet at møte mellom kunstverk og publikum hele tiden utforskes. (Line Landsmuseet)

Informanten Vivi, som jeg intervjuet hadde både jobbet med et av fylkene og med produsenten på nasjonalt nivå. Hun har hatt oppdrag som kurator og formidler. Når hun velger ut verk til en produksjon som skal gå i DKS tar hun hensyn til arenaen det skal sendes i. Hun konsentrerer seg om en del av det visuelle feltet. I en fotoutstilling hun har produsert peker hun på at det fra skolens side kanskje ikke er hva de oppfatter som kunst, men for henne som er i feltet er det blitt en tydelig retning. Som kunstner kjente hun denne delen av kunstfeltet og hentet inn verk derfra. Vi ser her hvordan feltet er viktig for å kjenne igjen hva som per i dag defineres som kunst. Når det gjelder valg av kunstnere velger hun både internasjonale og norske kunstnere.

Informantene i de to siste kommunene forteller at de produserte lite selv. Når de gjorde det tok de gjerne i bruk lokale kunstnere. I den ene kommunen ble det brukt en regional kunstinstitusjon, mens i den andre kommunen engasjerte de kunstnere til prosjekter som i hovedsak var elevaktiviteter. Kvaliteten blir her sikret ved at kunstnerne som brukes er profesjonelle. Disse to informantene refererer ikke til feltet på samme måte som de andre informantene gjør. Det kan se ut som de ikke har den samme tilknytning som de øvrige informantene har til det visuelle feltet. Det er da også de to eneste informantene som ikke har utdanning og erfaring innefor det visuelle feltet. Vi kan si at de ikke besitter den feltspesifikke kapitalen på det visuelle felt som de øvrige informantene har. Heller ikke gir de uttrykk for å bruker feltet som en referanseramme og legitimering av egne kvalitetsvurderinger.

Når den kunstnerisk kvaliteten blir vurdert støtter informantene seg til praksisen som er på feltet. Det er derfor informantene som er forankret i feltet vektlegger viktigheten av å ha kjennskap til det visuelle feltet. Den ene informanten på Landsmuseet sier det slik:

Det finnes ikke en standard eller mal for hva kvalitet er, den fastlegges i praksis og felleskap. Da er det viktig med miljøer og arenaer for diskusjon(...) (Line, Landsmuseet)

Kvalitet blir snakket om på forskjellige arenaer. Kunsttorget og forskjellige konferanser og møter er arenaer hvor de forskjellige produsentene kan vise frem det de lager. I tillegg blir det her diskutert hva DKS skal være på dette feltet. I kunstfeltet for øvrig kommer kvalitetsdebattene frem gjennom kunstkritikk, og i praksis gjennom utstillinger og kataloger.

Det blir derfor viktig å ha produsenter som er forankret i feltet for at de skal kjenne til den kvalitetsdebatt som til en hver tid pågår på feltet. At kunstnerne er profesjonelle og at kunsten som blir vist i DKS blir kvalitetssikret ved at aktørene som produserer har tilhørighet til feltet er helt sentralt. Det å ha en kunstutdanning blir også vektlagt som en ting som er med på å sikre kvaliteten. Ved å være i feltet får man kunnskap om hva som til en hver tid er gjeldene kvalitetskriterier. Man er da med i den kunnskapsproduksjonen ved å delta i debatter, på konferanser, holde seg orientert og være med å produsere.

Informantene refererer her til feltet og produksjonene på feltet for øvrig når de begrunner sine utvelgelser. Feltbegrepet blir her brukt både som et analytisk begrep slik Bourdieu introduserte det og som et begrep om et praksisfelt slik informantene bruker det. Når informantene snakker om feltet kan det se ut som det er et handlingsrom de forholder seg til. Det å ha tilknytning til feltet blir vurdert som noe som er med på å sikre den kunstneriske kvaliteten. Dette kommer i tillegg til den kvalitetsvurderingen de gjør av det rent kunstneriske. Informantene som er knyttet til de to store produsentene uttaler ikke det så tydelig, men det ligger under. Institusjonen disse informantene jobber for befinner seg innenfor det Solhjell omtaler som den eksklusive delen av kunstfeltet, og trenger ikke i så stor grad peke på kunstfeltet for å legitimere sine valg. Institusjonen i seg selv har et kvalitetsstempel. I den grad de gjør det er det mot et mer internasjonalt kunstfelt. Informantene forholder seg til feltet hele tiden, og på denne måten plasserer de DKS som en del av det kunstneriske feltet ved å knytte de produksjoner som går i

DKS opp mot produksjonen i feltet for øvrig. Denne måten å vektlegge feltet på plasserer kvalitetsvurderingen som her blir gjort innenfor den institusjonelle kvalitetsforståelsen. Kunstinstitusjonens praksis blir da lagt til grunn som en rettesnor for hva som skal være kvalitet.

5.2 Kunstnerisk kvalitet

Det er vanskelig for informantene å begrepsfeste hvordan de vurderer kunstnerisk kvalitet. Dette blir som nevnt over ofte vurdert ut fra praksis.

De svarløse spørsmålene de er det kunsten som formår å stille og det betyr ikke at vi er feige, det betyr ikke at vi ikke er opptatt av kvalitet. Men det å måle kvalitet det er kjempevanskelig på samtid det er det rett og slett, og det må jeg få lov å si at det er. Vi behøver ikke være vage for det, du kan få ganske klare gode formidlingsopplegg og klare og gode diskusjoner, absolutt. Men å måle kvalitet det blir da målet på engasjement rett å slett. (Anne, Landsmuseet)

Til tross for at informantene ikke kan begrepsfeste hva de ser etter når de vurderer kvaliteten på produksjonene som skal gå i DKS, kan vi se noen ting de vektlegger i utsagnene om det de sender ut og det de ikke ønsker og ta med.

Et eksempel som flere av informantene trekker frem som en god produksjon er JAM. Dette var en produksjon som ble gjort i samarbeid med Adbusters. Adbuster beskriver seg selv som et aksjonsbasert nettverk med mål om mentalt miljøarbeid. I produksjonen JAM inntok Adbusters en skole i to dager og holdt workshop for elevene. Lærere ble holdt utenfor og elevene var i fokus. Elevene fikk kurs i å lage bannere og demonstrere. Adbuster beskriver det kunstneriske prosjektet slik:

JAM!

Verksted for ytringer i det offentlige rom

Ungdom er omgitt av mange medier, et mangfold av meninger og ulike uttrykk.

I parallele verksted i bl.a. video, lyd, teater og grafikk samarbeider elevene om å lage ytringer i

det offentlige rom. Gjennom å bruke å reflektere over estetiske virkemidler for å si noe de selv har bestemt seg for, bevisstgjøres elevene. (Adbusters.no/jam/index.html)

Budskapet her var å få barn og unge til å reflektere og tenke kritisk rundt informasjonsstrømmen de konstant er utsatt for gjennom media og reklame. Det var også et mål å vise barn og unge hvilken stemme de har og hvordan den kan bli hørt. Jam vant Gullsekken i 2007 som beste produksjon. Juryen begrunnet tildelingen av Gullsekken med at produksjonen var et godt møte mellom elevene og kunst. De beskrev det som kunstnerisk sterkt og at det var godt gjennomtenkt i forhold til målgruppe.

Prosjektet bruker kunst til å få barn og ungdom til å forholde seg til verden og samfunnet på en aktiv måte. Det er et prosjekt som maner til stort engasjement og deltagelse fra elever, skaper diskusjoner og reaksjoner. Det inspirerer til refleksjon, humor og får elevene til å åpne hodene sine for nye tanker om tiden de lever i. (Juryens begrunnelse for vinneren)

Dette var en produksjon som fylte mange av de kriteriene som informantene legger vekt på som viktige i kunsten. Informantene trekker da frem stikkord om hva kunst skulle gi publikum. Kunsten skal være meningsbærende, det skulle lede til ettertanke og refleksjon. Skape nysgjerrighet hos publikum og åpne blikket opp for omverden var ting som gikk igjen.

I prosessen med å sette sammen en utstilling har informantene målgruppen i tankene, men det velges ikke kunst som er laget spesielt for barn. Dette går igjen hos alle informantene. Ønsket med kunsten som blir sent ut beskriver en informant slik.

Når jeg laget videokunstutstilling så var jeg veldig opptatt av å gå inn på kunst som ristet litt i elevene på en eller annen måte. Engasjerte de eller forstyrret de, eller satte i gang en refleksjon ovenfor seg selv i verden eller ovenfor seg selv i forhold til andre. Og ikke minst det å så bli sett. Det var viktig for meg. Å så er jeg opptatt av en kvalitet som er at jeg ikke skal gjøre det så lett for dem. Jeg vil gjerne kaste de ut på dypt vann. Jeg vil gjerne at det skal risikeres noe, jeg vil gjerne at det skal forstyrres lite gran. Da valgte jeg kunst som på en eller annen måte forstyrret(...)Jeg tok utgangspunkt i det å se og bli sett. Å være et seende menneske i verden hvor på en måte kameralinsen kan være et øye i verden. Så det handlet om en sosial og politisk engasjert kunst. Jeg ville riste litt i de på en måte. (Vivi, frilans Nærby fylke)

Hos en kunstner som informanten valgte ut la hun vekt på hvordan denne kunstneren ønsker at publikum skal gjøre noe mer enn bare å se bildene. Publikum skal være med i bildene og avslutte dem med sin tolkning. Bildene ser i utgangspunktet mislykkede ut. Dette er fotografier som er ufokuserte og hvor proporsjonene ikke stemmer. Men ved at publikum tolker bildene ut fra noen koder de har i seg vil en se noe som ligger utenfor bildene. Informanten ønske at de skal se noe de eller ikke ville sett, og eller reflektert over.

I vår tid snakker vi om at verket fullføres hos betrakteren og at verket skal være åpent nok til at det på en måte er tankene og ideen eller samtalen som fullfører. (Vivi, frilans Nærby fylke)

I en annen utstilling ønsket en informanten å ta opp vanskelige temaer som det å falle utenfor, å være flyktninger. Denne utstillingen fikk kritikk fordi den ble sett på som for tung og trist. Men nettopp dette var viktig for informanten når utstillingen ble produsert. Hun ønsket å gi barn og unge muligheten til å prate om disse temaene. Kunsten skulle her åpne til debatt og gjøre at man våget å prate om disse temaene. På denne måten kunne utstillingen også virke integrerende ved at man lærte hverandre å kjenne. Utstillingen skal dermed lede til ettertanke og refleksjon om temaene som ble tatt opp i utstillingen.

Felles for disse tre verkene er at det legges vekt på publikums rolle i forhold til verket. Både i JAM og i de to bildeutstillingene blir det lagt vekt på kunsterfaringen. Publikums erfaring i møtet med kunsten blir noe man søker å oppnå som en kunstnerisk kvalitet. Kunsten skal lede til ettertanke og refleksjon, den skal bevege tilskueren på et eller annet plan. Om man blir sint eller provosert er ikke det så farlig. Forskjellen på kunst og ikke kunst er hvordan det setter i gang reaksjoner.

Når du ikke føler noe, du ikke kjenner noe, det banker ingen steder, du blir ikke irritert, du blir ikke noen ting liksom. Det er en definisjon. (Anne, Landsmuseet)

Vi ser fra dette utsagnet hvordan publikums reaksjon blir vektlagt. Et verk som ikke skaper noen form for reaksjon, som ikke vekker noen følelser eller vekker et engasjement er ikke et godt kunstverk. Verket har da ikke klart å kommunisere med

sitt publikum. Man skal gå bort fra et verk med en følelse av å ha blitt påvirket. Målet med kunsten er her at den skal få publikum til å tenke annerledes enn de kanskje ellers ville gjort. Man skal ta på seg nye briller å se verden med. Dette skjer gjennom den refleksjonen som oppstår rundt ett verk slik informantene så det.

Jeg tror kunsten gjør noe med oss mennesker, som ikke vanlige skolefag eller hverdagen på en måte rommer så mye av. Setter spørsmål ved ting, stopper opp litt(...) Jeg tro at kunst er meningsbærende og at god kunst formår og engasjere. (Anne, Landsmuseet)

Informanten ønsker at elevene skal sitte igjen med en følelse av at deres tanker er viktige. Kanskje å tenke noen tanker de ikke har tenkt før og at kunsten er verdt å utsette seg for.

En del av kunstens rolle er jo faktisk det å være grobunn for debatt og nye tanker. (Ingrid, Stordal fylke)

Jeg har veldig tro på at dette her er god satsning for norske ungdommer som skal vokse opp og komme ut i verden. Kanskje de får en større åpenhet for at det er ikke bare stygt og fint, men det er så mye mer. Det er et innhold der og det sitter en profesjonell person som virkelig brenner for og har laget dette her. Hva er det han vil meg. (Ruth, Nærby fylke)

Igjen kommer vi tilbake til det å reflektere. Kunst skal altså utløse reaksjoner og kommunisere med tilskueren. Tilskueren blir da ikke lenger en passiv tilskuer men skal være en aktiv tilskuer. På denne måten blir tilskueren med på å skape mening. Denne forståelsen knytter seg opp mot en mer pragmatisk kvalitetsforståelse. Men det betyr ikke at ikke feltet er viktig. Å ha de rette brillene å se bildet med krever den rette kunnskapen. For å inneha de relevante brillene krever det at man er kjent med den gjeldene praksis på feltet.

I Flatland la informanten vekt på at utstillingen måtte oppnå en kommunikasjon med det publikum de skulle møte. De trengte ikke nødvendigvis å like det, men verket måtte fenge. Informanten var derfor opptatt av å se produksjonene sammen med det publikum den var rettet mot. Se utstillingen i aksjon, se om det får gyldighet og kommuniserer med publikum. Samtidig legger hun vekt på mer formalistiske kriterier, at det er teknisk

gode arbeider. Ved mer konseptuelle verk er det ideen som blir det viktige. Men det er kunnskap informanten sitter med som ikke alltid er like enkel å begrepsfeste.

Kvalitetsvurderingene er ikke bare en ryggmargsrefleks, men mye taus kunnskap som uttrykker seg som raske ja og nei. (Vigdis, Flatland fylke)

Kvaliteten ble her bedømt både ut fra verkene og ut fra møtet mellom publikum og verkene og det samspillet som oppsto i det møte. Publikums erfaring blir her et viktig aspekt ved om verket er vellykket eller ikke. Et verk som ikke oppnår kommunikasjon med publikum vil ikke bli vurdert som vellykket i en slik forståelse.

5.3 Det som ikke kom med

Noen ganger får produsentene tilsendt forslag til utstilling som ønsker å være med i DKS. Det er da forskjellige aspekter som gjør at de ikke ønsker og ha dem med. Noen ganger kan det være at det ikke fungerer for den arenaen det skal vises i. En annen produsent trakk frem et prosjekt hvor verkene var håndverksmessig gode, men hvor de allikevel valgte å ikke bruke disse verkene.

Det var godt håndverk, det var kanskje teknisk flott(...) men det var ikke noe nytt. Det tilførte ikke den kunstneriske debatten noe, det var ikke et nytt uttrykk, det var ikke særegent. Men det var godt håndtverk. (Ingrid Stordal fylke)

Informanten savner her det nye. Dette viser et viktig aspekt i hva informantene legger vekt på i forhold til kvalitet i kunsten, kravet om det nye. "Det nye" er et sentralt begrep i kunstfeltet. God kunst skal ha det nye i seg. For å kunne anerkjenne og vurdere noe som nytt krever det at man kjenner til feltets historie og praksis. Igjen ser vi hvordan feltet blir trukket frem i de kvalitetsvurderinger som gjøres. Denne måten å knytte seg opp mot feltet når man begrunner kvalitet, ligger innunder det vi kan omtale som den institusjonelle kvalitetsforståelsen. Kvalitet blir her satt inn i en sammenheng som peker tilbake på den tidligere praksis og ikke bare på verket i seg selv.

Nettopp av denne grunnen er det nok at informantene legger vekt på at det er viktig å kjenne feltet. Det er på denne måten man får kunnskap og er med og produserer

kunnskap. De som sitter og velger skal ikke være ”*damer med god smak*” som Line hos Landsmuseet sier. Det skal være faglige funderte avgjørelser. Det er viktig for informantene at de kan se kunsten i det som blir presentert. Kunsten er noe annet en hverdagslivet. Kunsten gjør noe med publikum. En annen grunn til at ting ikke blir tatt med på turné er hvis det blir for pedagogisk.

Noen ganger syntes jeg at vi får tilsendte prosjekt som jeg forbinder med min lærerutdanningstid der det kunstneriske fokuset er litt vekk. Det blir pedagogisk. Og nå skal ungene lære om mediebruk eller nå skal de lære om å sy seg et klesplagg. Vi er veldig opptatt av at den personen som kommer og gjør noe for oss. Han skal ha en tyngde i sitt kunstneriske virke. Det er det som skal frem og det er det han skal brenne for. Det skal selvfølgelig være pedagogisk på den måten at han når ungene, at han kan kommunisere med ungene. Men når en får tilsendt sånne opplegg som jeg tenker at dette var sånn som jeg gjorde når jeg skulle ut i praksis på lærerskolen og alt var begrunnet sånn veldig pedagogisk. Men hvor er den kunstneren hen, hvor er verket til den kunstneren hen, det savnes rett og slett. Altså det er mer lærerfokuset, du kan en del om det, da blir jeg veldig skeptisk. (Ruth, Nærby fylke)

En annen informant fra den nasjonale produsenten var også opptatt av at det ikke måtte være for pedagogisk. Dette var en av grunnene til at ting ikke ble valgt ut.

Så er det sånn at vi ikke vil ha det når det blir for pedagogisk, når det ikke kjennes ut som kunst eller at det ikke kjennes ut som en utstilling.
(Kaja, Landsmuseet)

Grensene for hva som er kunst og hva som ikke hører innunder kunstbegrepet kan være vanskelig å se, men informantene kjenner det når de ser det. Kvalitetskriteriene er her en del av informantens habitus. Hun trenger ikke reflektere over om noe er kvalitet eller ikke, vurderingen er blitt en del av henne. Det at noe er pedagogisk kan være en ting som utelukker det. En annen ting er det når man ikke kan plassere verket inn i praksisen på det visuelle felt.

Et annet prosjekt der det var en som ikke var billedkunstutdannet men som var utdannet på dokumentarfilm og foto, så syntes vi ikke det hadde nok kunstnerisk kvalitet. Vi syntes det hørte mer inn under media og filmformidling. Jeg skjønte det ikke helt, med en kort film som var laget på stillbilder, og så ville hun plukke ut de og lage utstilling ut av det. Alle var egentlig enig i vår arbeidsgruppe at dette hørte mer, altså den kortfilmen hørtes mer interessant ut, også hvis den skulle bli laget til kunstfotoutstilling så syntes ikke vi at det var bra nok. Vi syntes det hørtes inn i det feltet der

hun egentlig var fra før, vi syntes ikke det hørte inn her som visuell kunst for eksempel. (Ruth, Nærby fylke)

For den utenforstående kan det her se ut som om informantene ser noe i verkene som vi vanlige ofte ikke ser. Det å stå foran et verk leder ikke alltid tanken inn i nye baner, noen ganger vet man ikke hva man skal se etter. Den institusjonelle kvalitetsforståelsen blir her skjult av den praktiske kunnskapen informantene har på feltet. Ofte må man vite hva man skal se etter for å se det, dette krever feltets briller.

I forståelsen av kunst og hvilken oppgave kunsten skal fylle er det liten forskjell på de informantene som har utdanning og praksis fra det visuelle feltet. Informantene som har en sterk knytning til det visuelle felt har en tydeligere oppfatning om hva kvalitet på dette feltet er. Dette vil jeg anta har en sammenheng med kunnskap på feltet. Gjennom sin erfaring på feltet har de tilegnet seg en mer feltspesifikk kunnskap. Det ser ut som det er flere kvalitetsforståelser i jobb på en gang. Det blir lagt sterk vekt på feltet når man beskriver hvordan man går frem. Dette er med å plassere kvalitetsforståelsen innen en institusjonell forståelse, men samtidig ser vi at både den verksinterne og den pragmatiske er i verk på forskjellige områder.

Som vi her har sett er det særlig kriterier som nyskapende og originalitet som blir vektlagt i forhold til den kunstneriske kvaliteten. Også det å skape refleksjon er et ønske som blir vektlagt sterkt. Dette er kravet som forholder seg til fronten av feltet. DKS skal slik det ser ut fra dette kvalitetskravet vise det som skjer i kunsten i dag og ikke bare brukes til underholdning og gøy. Den historiske kunsten får en langt mindre plass i DKS av mine informanter, da særlig de som har en forankring i det visuelle feltet gjennom utdanning og jobb. I kommunene i Nærby og Flatland fylke er det som nevnt tidligere lite egen produksjon. Her er det også mindre uttalte mål på kvalitet. Jeg spurte informantene hvordan de vurderte kvaliteten på det som de mottok og det ble av informantene vurdert til å være høy kvalitet. Dette utdypet de ikke videre. Det de hadde å utsette på det de mottok var at det enkelte ganger ikke traff målgruppen. Å treffe målgruppen var her et kvalitetskriterium som ble vektlagt i langt sterkere grad enn hos de øvrige informantene.

Kommunene legger mer vekt på tilpasning til skolen når de vurderer den kunstneriske kvaliteten. En utstilling som gikk i det ene fylket opplevde informanten fra kommunen som veldig vellykket.

Lærerne sa den gikk rett inn i læreplanen, så det var jo bra.
(Hanne, Nærby kommune)

Her legger informanten vekt på skolens læringsmål og behov i sin kvalitetsvurdering. Den andre kommunen legger vekt på lokal forankring når de vurderer hva de selv skal ta med i DKS. Det er da viktig å bruke lokale ressurser for å gi elevene en stedsidentitet.

Altså: det skal skape identitet for elevene når det gjelder stedet.
(May, Flatland kommune)

Dette kommer i tillegg til den tilpasningen til målgruppen som de ønsker og i noen grad etterlyser fra regionalt og nasjonalt nivå. Hos disse to informantene er det andre kriterier enn de rent kunstneriske som blir vektlagt. Politiske og pedagogiske mål kommer her inn i kvalitetsvurderingene.

5.4 Tilpasning til DKS

På nasjonalt plan er utstillingsdesign i fokus, og en utstilling er mer enn de objektene som kunstneren har produsert. En utstilling er hele rammen rundt. Når man produserer en utstilling må man tenke på hvordan den skal presenteres. På grunn av alt støyen i et klasserom slikt, som plakater, pulter, fargede vegger og ransler må man lage et utstillingsdesign som tar hensyn til det. Produsenten er opptatt av at man må lage et visningsrom hvor man kan gi utstillingen en verdig ramme. Det å henge bilder på en vegg er ikke god utstillingsdesign. De rammene som lages rundt kunsten skal være med på å underbygge det kunstneriske som skal vises frem. Produsenten opplever at enkelte andre produsenter ikke reflekterer nok rundt dette. At man bare henger bilder på vegg eller setter en vase på et bord er ikke nok. Dette er en veldig lite reflektert holdning rundt hva en utstilling er og tradisjonelt i forhold til den hvite kubem, som har vært det

tradisjonelle utstillingsrommet, opplever informanten her. Som den ene informanten sier.

Da blir det kunst i skolen. (Line, Landsmuseet)

Kunst i skolen som det her refereres til er en organisasjon som skoler kan være medlemmer av. Man kan da abonnere på utstillinger av grafiske verk, malerier, skulptur og tegning. Ved hjelp av et teksthefte som følger med kan læreren formidle til elevene. Målet til kunst i skolen er at alle skolebarn skal få møte original kunst. Produsentens målsetning er større. De ønsker å presentere det som er i front i kunstfeltet, gjøre noe nytt. Den ene informanten ønsker å vise at kunsten ikke bare er noe som henger på en vegg, men ønsker å ta veggene i bruk i seg selv ved å male rett på dem. Ta skolegården i bruk som utstillingsrom. De ønsker å gå ut over det gamle formatet med kunsten på hvite vegger. Ved å gi kunsten de riktige rammene får kunsten den aura og sammenheng den skal ha. Dette opplever informantene som viktig.

Produsentene i fylkene har en tettere kontakt med skolene og ser hvilke muligheter og ønsker de har. Dette fører til at de er mer opptatt av at det skal sendes til skoler og at skolene har begrenset kapasitet. Skolene har ikke alltid plass eller kapasitet til å ta imot de største utstillingene. I tillegg er det her snakk om tid og penger. Å sende ut store utstillinger koster mer i transport og bemanning enn en liten utstilling koster. Så når fylkenes produsenter setter sammen en utstilling tar de i større grad disse faktorene med i betraktningen. Men som en informant i fylket sa

Det er en fare for at det blir for tilpasset. Barn skal ikke tro at kunst kommer i en sånn liten bil og så svupp inn. (Vigdis, Flatland fylke)

Dette er en informant som har lang fartstid i kunstfeltet og er mer opptatt av at det ikke må bli for tilpasset i formatet enn de andre i fylkene var. Nærby kommune og Flatland kommune har mindre med disse utstillingene å gjøre, og hadde derfor ingen sterke meninger på dette området. Stordal kommune derimot hadde holdninger som var tilsvarende dem fylkene viste. Dette kan forklares med at denne informanten også var med som rådgiver i fylket. Hun hadde lang fartstid på det visuelle feltet, og hadde en forståelse av kvalitet som lå opp mot det som er praksis her.

Krav om tilpasning i DKS har ført til en debatt om størrelsen på utstillingene. På fylkesplan er det særlig to av produsentene som tar dette opp. I Stordal fylket oppleves dette ikke som noe stort problem. Produsentene har her funnet måter å løse det på, og ser ikke at det går ut over kvaliteten på utstillingen. Kommunen tar ikke imot mange produksjoner fra den store landsdekkende produsenten men får det meste produsert av andre institusjoner, men de kjenner igjen debatten. Informanten i kommunen er allikevel opptatt av at det ikke må bli for stort og tungt.

Men debatten dreier seg like mye om hva en utstilling er. I en institusjonell kvalitetsforståelse kan man enkelt si at kunst er det som er utstilt på et galleri eller et museum. Ved å ta kunsten ut av institusjonen mister man kunstkonteksten som skal definere noe som kunst. Man må da definere rammene rundt kunsten på andre måter som for eksempel og lage et visningsrom av utstillingen. Ved å legge vekt på utstillingsdesign skaper produsenten en kunstramme rundt verkene. Når et verk bare blir hengt på en vegg, har man ikke denne kunstrammen rundt til å identifisere det som en kunstsetting.

Den nasjonale aktøren retter seg mer mot feltet for øvrig en kommunene og fylkene gjør. Men som vi ser ved diskusjonen om størrelse på utstillinger, er det ikke alltid man ser det samme eller har de samme forutsetningene til å gjøre en vurdering. Det som fylkene ser på som et logistikkproblem, ser de store aktørene på som en integrert del av utstillingen som man ved å skjære ned på, vil skjære ned på kvaliteten samtidig. For Landsmuseet handler utstillingen ikke bare om bildene du tar med, men også om hvordan de blir fremstilt og om formidlingen. Det er en helhet. Og ved å lempe på det ene, så lemper man på kvaliteten.

6 All god kunst kan formidles

Å produsere en utstilling som skal vises til barn eller gå på turné til skolen, stiller mange krav til produsentene. Som vi har sett på tidligere, er det egne krav som trekkes inn når en utstilling skal settes sammen og sendes ut på veien. Hensyn til det kunstfaglige spiller sterkt inn, men informantene må også tenke på innhold ut fra målgruppe og arena når formidlingen skal planlegges. Det didaktiske i forhold til formidling må tas stilling til for å få til et vellykket sluttprodukt. Hvor utstillingen slutter og formidlingen begynner er et vanskelig skille. Jeg har valgt å begrense undersøkelsen til den delen av formidlingen som tar for seg det møte som finner sted mellom en formidler og et publikum. Det er i dette møtet at elevene lærer hvordan de skal se på og snakke om kunst. Formidlingen er en viktig faktor for å gjøre kunst tilgjengelig og relevant for elevene. Gjennom formidlingen blir den legitime forståelsen av kunst formidlet og kunstfeltet får videreformidlet hva som her blir lagt vekt på i forhold til kunstnerisk kvalitet.

Formidleren og formidlingssituasjonene blir da det siste leddet frem til publikum. Det er her publikum møter representanter fra feltet. Formidlerens rolle i formidlingssituasjonene er viktig i DKS. Formidlerens oppgave er både å legge rammen rundt utstillingen og å være det leddet som åpner kunsten for publikum. Når kunsten tas ut av sine faste rammer, har ikke lenger publikum de kodene som peker mot at dette er kunst som etiketter med navn og årstall og vakter og alarmer som beskytter verkene. Formidleren får den rollen som institusjonen ellers fyller. Formidleren har også en viktig oppgave i å formidle kunstforståelse. Gjennom formidleren møter barna kunsten og lærer seg å se på den med de rette brillene. Holdninger og forståelser av kvalitet avleires i formidlingspraksis. Hva informantene legger vekt på i formidlingssituasjonen, hvordan de oppfatter at den gode formidleren er og hvilken rolle formidling har i kunstforståelsen, er temaer jeg vil se på i dette kapitlet. Hvilken rolle formidlingen har for å gjøre kunsten tilgjengelig, og hva som legges vekt på i formidlingen vil også komme frem i dette kapitlet.

Formidleren skal sånn sett fylle flere oppgaver. De skal åpne kunsten for sitt publikum, de skal gjøre institusjonene mer tilgjengelig, og de skal være med på å skape rammen

rundt utstillingen når den kommer ut i skolene. Formidlingen blir kunstforståelse i praksis. Den peker mot hvordan man skal se på kunst og forstå den.

For mange er DKS det eneste møtet de har med det visuelle feltet. Statistisk sentralbyrå viser i Kulturbarometeret fra 2004 at i aldersgruppen 9-15 år hadde 10 % vært på kunstmuseum de siste 12 månedene. Dette er en gruppe som rommer en stor del av den målgruppen DKS har. Kunstmuseene hadde få besøk i forhold til tekniske og andre museer med bare 14 % i befolkningen som helhet.

6.1 Med vekt på dialog

Det er mange måter man kan formidle en utstilling på, og det var noe ulikt hvordan de forskjellige produsentene har valgt og legge opp formidlingen. Blant de forskjellige formene for formidling som er valgt av produsentene jeg intervjuet er blant annet utstilling med lærerkurs. Her blir lærerne sendt på kurs som handler om den utstillingen de skal ta imot. De går da gjennom utstillingens tematikk og oppbygning slik at de kan videreformidle den til sine elever. Ofte sendes utstillingen ut med en profesjonell formidler. Det kan da være kunstneren som har laget verkene eller en annen kunstner eller kulturarbeider som har kjennskap til feltet. Enkelte utstillinger kommer med workshop. Elevene får da et møte med forskjellige materialer og teknikker. Gjennom det ser de på hvordan en kunstner arbeider. Noen ganger var det også en ren workshop som var utstillingen slik som vi så i JAM. Ved enkelte produksjoner kommer elevene til institusjonen og får en omvisning. De fleste informantene har vært borte i alle formene å formidle en utstilling på, og har meninger om hva som er foretrukket. Ofte er det ikke så mye formen på formidlingen som er suksessfaktoren, men formidleren selv og hvilken tekniker de velger når de formidler slik informantene så det.

Informantene legger vekt på dialog som en viktig suksessfaktor når kunst skal formidles. Dialogen kan se ut til å ha to ulike intensjoner. På den ene siden er dialogen et godt didaktisk verktøy. Ved hjelp av dialog kan man oppnå det å trekke alle elevene inn i formidlingssituasjonen. Informantene ser det som et mål at alle elevene skal bli engasjert i formidlingen. Ved å få elevene til å delta med tilbakemeldinger, få elevene i samtale, kan man lettere holde på deres oppmerksomhet i formidlingssituasjonen. Man spiller da på elevenes livserfaringer, og det er viktig å fange opp hvor elevene er i

forhold til modenhet og tanker. Formidlerens evne til å relatere til eleven blir da viktig. Ved å få elevene i tale og trekke deres interesseområder inn i formidlingen, gjøres kunsten relevant for dem.

Både på fylkesplan og hos den landsdekkende produsenten var informantene opptatt av dialog. En god formidler blir beskrevet slik av en informant:

Formidlere som skaper kontakt med ungene og som legger språket sitt i forhold til hvor ungene er, til et nivå som ungene kan snakke på, det er jo grunnleggende. En formidler som vet hvor ungene er hen i hodet sitt. Det kan være de som reiser til skolen for første gang, og så husker de veldig godt hvordan de hadde det på skolen selv, så tar de litt utgangspunkt i det. Så tenker de at nå skal jeg lage noe som er annerledes enn det, nå skal jeg likesom lage det som jeg savnet selv. Men da er det litt min oppgave å si at skolen er ikke sånn den var for tyve år sidén, og ungene er ikke sånn som du var (nei at det er et annet språk og at de kan) og de har en annen sånn, visuelle erfaring, gjennom massemedia og tv og film og referanser. Det er veldig mye der som man gjerne skal vite ting om. (Vigdis, Flatland fylke)

Som vi ser av dette sitatet er det viktig at formidleren kan snakke med barn og unge. De skal vite litt om hvordan målgruppen tenker og hvordan deres verden ser ut i dag for å relatere utstillingene til målgruppens livsverden. Formidleren skal ikke underholde elevene, men bidra med en opplevelse som er noe annet en det skolehverdagen ellers byr på.

Både formidlerens egenhet og evnen til å relatere til sitt publikums livsverden er viktig for å skape et møte med kunsten. Det er møtet som her er et sentralt ord. Publikum er ikke passive tilskuere men de møter kunsten med noe selv også. En førforståelse og en forventning.

Alt det som skjer i mellom der. Det tror jeg man skal være god formidler som kan stille de rette spørsmålene, eller hjelpe dem litt på vei. God formidling handler vel om å ta sitt publikum på alvor uansett alder og forstå deres referanseområde, det er noe med det. Og det er det største problemet når man er lærer eller formidler, altså på hvilket nivå skal man sette seg. Jeg bruker en del av økten i starten til å på en måte zoome meg litt inn på deres felt, hva er det som er bakgrunnen, hva er det de har gjort på skolen på forhånd. Forankre det litt i deres hverdag. (Ingrid, Stordal Fylke)

Selv om dialog er en viktig måte å få elevene aktivisert og engasjert på, er det ikke den eneste måten. I Stordal fylke var informanten både hos produsenten i fylket og

informanten i kommunen negativ til dikotomien monologisk og dialogisk formidling som blir presentert i ”*Ekstraordinært eller selvfølgelig? Evaluering av den kulturelle skolesekken i grunnskolen*”(Borgen og Brandt 2006). Her fremstiller forfatterne den dialogbaserte formidlingen som forbilledlig. De sier følgende om de to begrepene:

En monologisk kommunikasjon i kunst- og kulturformidling er for eksempel en forestilling eller konsert der elevene er mottagere og kunstneren er avsender, og hvor det er liten grad av dialog mellom elever og kunstnere rundt dette besøket(...)Et DKS-tilbud i en dialogisk kommunikasjonsmodell vil legge vekt på at elevene og lærerne er med i ulike typer prosesser som aktive deltagere (Borgen og Brandt 2006:104).

Informanten i både fylket og kommunen opplever denne dikotomien som noe unaturlig. Det ene utelukker ikke det andre. Man må se det ut fra utstillingen som skal vises. Informanten i fylket legger vekt på at formidlingen skal bruke både samtalen og det hun omtaler som den gammeldagse måten å formidle på. Den gammeldagse måten å formidle på ligger da nært opp til den monologiske. Men som hun sier, er det også i en slik formidlingssituasjon viktig å fange opp publikums signaler. I sitatet nedenfor ser vi den ambivalensen i forhold til de to formidlings ytterpunktene.

Nå er jo den store tanken i skolesekken dialogbasert formidling, og det er vel og bra. Men vi ser at det i en sånn her mørk sal fungerer, ja relativt rein monolog fra formidler. Det er sterke tepper som får gutter på 14 år til å sitte med haken langt ned og være helt med, for det er jo snakk om krig og kjærlighet, det er litt forskjellig. Men så løser vi opp den her monologen og så sette vi i gang en teatersportdel. Der de tar utgangspunkt i hvert sitt teppe og stunter en sketsj eller en fremføring, på en eller annen måte. Det er en viss dialog med salen, for vi har jo et teppe som heter Etiopia, og vi har jo flere og flere fremmedspråklige elever så vi prøver og knytte opp mot deres ønsker. Og så er de jo ofte nykonfirmert, og teppene tar jo opp en del religiøse spørsmål. Vi knytter det opp mot det. Og det er kvinnekamp og menneskeverd. Vi prøver å spille opp i mot gruppen sitt interessefelt og vi har en sånn fast fagbakgrunn. Det er viktige ting vi alltid får med. Men så har vi en viss rom for improvisasjon vil jeg si. Og mange ganger må vi selvfølgelig kjøre det gjennom helt uten spørsmål, det blir en ren monolog. Og andre ganger blir det mer en diskusjon om ting i dag med bakgrunn i teppene, men det skal det jo være rom for. En del av kunstens rolle er jo faktisk det å være grobunn for ny debatt og tanker og så videre, så vi kan ikke kjøre noen sånn slavisk.
(Ingrid, Stordal fylke)

Som vi ser, velges formidlingsformen ut fra hva man skal se og hvordan utstillingen er lagt opp. Men for å få i gang en refleksjon rundt utstillingen, aktiviserer man elevene på

forskjellige måter. Det er da viktig at formidleren klarer å plukke opp signaler fra elevene. Informanten legger vekt på å relatere formidlingen til elevenes interessefelt. På den måten holder formidleren på elevenes engasjement og gjør kunsten relevant for elevenes hverdag og livsfase. Samtidig skal formidleren formidle noe om det faglige innholdet i en utstilling, Men som vi skal se av flere utsagn, kommer dette inn som et sekundært læringsmål. Også i fylket Nærby viser informantene at kunnskap av kunstfaglig karakter blir trukket inn, men det blir flettet inn i formidlingen.

Altså: vi har en sånn grunnbasis på det som handler om dialog. Du skal gå i dialog med de ungene du møter, og på en måte få dem i tale og få dem på banen. Det er grunnprinsippet vårt i forhold til formidling. Aldri stå og dosere og si: ser du den fargen, her er komplimenterfarger. Men du må flette inn fagkunnskapen i forhold til det du får igjen av ungene. (Ruth, Nærby fylke)

Som vi ser er det fortsatt viktig å ha kunnskap om kunst når man skal forholde seg til den. Men det blir flettet inn i det andre som blir sagt. Gjennom formidlingen lærer elevene hvordan man skal snakke om kunst. De blir fortrolig med å snakke om verkene, og lærer seg hvordan man snakker om kunst, og begreper man tar i bruk når man snakker om kunst. På denne måten brukes dialogen til å øke målgruppens kulturelle kompetanse. Men slik som Borgen og Brant skisserer det er det aldri snakk om en ren overlevering av informasjon hvor elevene sitter som tause mottakere.

Også hos andre produsenter var begrepsparet monologisk og dialogisk begreper de opplevde som fremmede når evalueringen kom. Som den ene informanten hos den landsdekkende produsenten påpekte, er det alltid en dialog når man snakker om kunst. Dialog ble i sterk grad fremholdt som et begrep man la stor vekt på også hos de andre informantene. Dette gjaldt på alle nivåer.

Alle formidlingsformene som er tatt i bruk i DKS kan sies og være basert på en hvis form for dialog. Elevene skal aktiviseres på ulike måter. Kunst blir da ikke noe man bare står og ser på og tar inn over seg betydningen av, slik det gjerne blir fremstilt i den mer verksinterne kvalitetsforståelsen. Man skal ikke bare gå i taushet og vurdere de enkelte verkene. Kunst blir noe man forholder seg aktiv til og ikke slik det har vært tidligere hvor det var en oppfatning om at kunst ikke skal forklares men oppleves. Kunst som ikke må forklares peker mot en kunstforståelse som Lindberg har omtalt

som karismatisk. Hun skiller mellom en oppdragersk formidlingsform og en karismatisk (Lindberg 1991). Den oppdragerske formidlingsformen ser barna som et tomt beger som må fylles med kunnskap. Den karismatiske formidlingen ser på kunst som noe som krever intuisjon og innlevelse fra tilskuerens side. Lindberg er her på linje med Bourdieu .

Informantene plasserer seg et sted mellom disse yterpunktene i sitt syn på formidling. Elevene skal få kunnskap, men det skal ikke skje ved en direkte overføring av kunnskap. Kunnskapen blir flettet inn i den dialogen som oppstår mellom formidler og publikum. Ved å ta tak i den kunnskapen elevene allerede besitter, skal formidleren gi elevene ny kunnskap. Det er ikke mål for informantene at elevene etter en utstilling skal kunne alt om denne kunstretningen eller kunstneren, men det er ønskelig fra informantene som kan defineres innenfor det visuelle feltet, at de skal sitte igjen med noe kunnskap om kunst.

God formidling er formidling hvor alle har latt seg engasjere, og klart noen faller alltid utenfor. Men et flertall er engasjert av det de har opplevd. Og at de føler at de har fått noe nytt å tenke på i forhold til det man kanskje hadde med seg inn, noe å undre seg over og lært noe. Om bare to nye begreper eller ett, lært noe. (Anne, Landsmuseet)

Når det blir brukt verker som er en del av samlingen eller historiske verk blir de knyttet opp mot det som skjer av nye ting på feltet i dag og det blir på den måten satt inn i en aktuell kunstkontekst.

Vi prøver blant annet å linke det opp imot deres eget interessefelt rent kunstnerisk, sånn at om de ikke springer hjem og vever tepper, vi snakker om Banksi og Street art og graffiti og dagens kunstnere som på en måte jobber med de samme temaene, men bruker andre materialer. (Ingrid, Stordal fylke)

Informanten henviser her til Banksi og Street art. Banksi er en anerkjent Britisk kunstner som jobber innenfor sjangeren Street art. I løpet av natten inntar han byrommet med sin kunst, ved å male på offentlige vegger. Det har vært mange spekulasjoner om kunstnerens virkelige identitet og han har per dags dato klart å holde på sin anonymitet. Ved at informantene henviser til Street art og graffiti når hun formidler historiske verk, setter hun kunsten inn i en kunsthistorisk kontekst som også

trekker frem nye retninger i kunsten. Nye sjangere og retninger blir på den måten legitimert ut fra sin plass i historien (Solhjell 1995).

Som flere av de andre informantene, mener også denne informanten, at det ikke kommer an på kunsten man sender ut, men på hvordan det blir formidlet når det gjelder hva som passer i skolen. Det er ikke kunsten som skal tilpasses, men det er formidlingen.

6.2 Dialog som kunstforståelse

Dialogen har også et annet formål. Dialogen kan sees på som en måte å forholde seg til kunst. Det er ikke her bare snakk om dialogen som en samtale mellom to eller flere personer. En dialog i kunstsammenheng kan også være en dialog mellom et individ og et objekt. Sett ut fra den pragmatiske kvalitetsforståelsen er det nettopp den dialogen som oppstår mellom verk og publikum som er interessant. Det legges vekt på fra informantenes side at gjennom dialog er kunst noe man skal samtale om. For å oppnå den refleksjonen som informantene ønsket at elevene skal få ut av kunsten, er det viktig å samtale om det man ser. Mange av verkene skal man gå rundt, sitte på og på annet vis ta del i. Gjennom samtale skal man gå inn i den opplevelsen man er en del av. Som vi så i sitatet fra informanten hos produsenten i Stordal fylke er nettopp kunstens oppgave å føre til diskusjon. Det krever at publikum går i dialog og samtaler om det de ser. De skal bli påvirket og begynne å reflektere rundt det de ser. Slik er dialogen ikke bare et didaktisk virkemiddel, men også et mål i seg selv. Det kommer frem nå Vivi i Nærby fylke forteller om forskjellige formidlingsformer. Hun er positiv til de fleste men som hun sier:

Så tenker jeg at alt det der kreative det å bruker hendene sine selv også. Veldig, veldig bra. Men for mange blir kunst og håndverk veldig mye det og det er veldig tidkrevende. Og jeg tenker at noen ganger er den der samtalen rundt kunst vel så viktig. (Vivi, frilans Nærby fylke)

Dette utsagnet peker også på et annet sentralt moment som mange av informantene er opptatt av. Det er viktig for dem at produksjonene de sender ut i DKS ikke skal være en opplæring i kunsthistorie eller en forlengelse av kunst- og håndverkstimer. Den delen

av opplæringen forventer de at skolen selv skal ta seg av. DSK skal komme og formidle den kunsten som skolen ikke har kompetanse på. Det blir særlig av produsentene på fylkesnivå og nasjonalt nivå lagt vekt på samtidskunsten. Det er også her skolens og elevenes kompetanse er svakest slik informantene ser det.

6.3 Ingen overordnede sannheter

Den type formidling der man har en formidler som turer publikum gjennom utstillingen og målet er at elevene skal sitte igjen med det samme som formidleren når turen er over, oppleves som gammeldags. Formidling som tar sikte på å lære elevene opp i komposisjon, fargebruk og riktig avkoding av mer ikonografiske pekere blir også sett på som avleggs. Slik lærdom må komme inn som et sekundært mål. En informant beskriver opplevelsen ved et museum slik:

Kunsthistorikere som har snakket over hodet på elevene og ikke har god dialog med dem, så det har jeg et sånt fryktelig problematisk forhold til, det syntes jeg er en dårlig måte å gjøre det på. (Ruth, Nærby fylke)

Informanten er ikke interessert i at formidleren skal ha en kunsthistorisk forelesning, eller kunst- og håndverkstime med publikum. Dette opplever hun som en gammeldags måte å formidle på. Informanten ønsker kunstnere som kan by på seg selv og det de jobber med. På den måten får elevene et innblikk i hva en kunstner driver med og hvordan de jobber. Lærere kan lære elevene om kunsthistorien men de kan ikke gi de det innblikket i kunstens verden som en kunstner kan. De bygger da opp under et bilde av kunstnere og kunst som noe som tilhører en annen sfære enn den rasjonelle som vi finner i skolen. Kunstneren og det de driver med blir noe annet og eksotisk som ikke hører hverdagen til. På den måten bygger de opp under en forståelse av at kunsten tilhører en annen sfære med andre regler.

Også informanter hos den landsdekkende produsenten var kritisk til den gammeldage måten å formidle på.

Jeg irriterer meg grenseløst over på en måte den gammeldage omviserformidlingen. Den som er veldig basert på at det er én som kan mer.

Så er det er noen som er avsender og noen mottaker. Primitive produsenter i skolesekken så ser du utstillinger som er på den måten. For å få til en god utstilling så må du ha en sånn filosofi i bunn, ikke sant. Du må ha en forankring i en dialogbasert modell. (Line, Landsmuseet)

Denne informanten forbinder det Borgen og Brandt omtaler som monologisk formidling med det å ha en formidler som står og prater, mens publikum står passivt og ser på. I en slik formidlingssituasjon blir formidleren en kunstekspert. Det formidleren presenterer blir da den riktige måten å forstå verket på. Denne måten å presentere kunst på står i et motsetningsforhold til kvalitetskravet om at kunsten skal være åpen for refleksjon og tolkning som ble trukket frem som et krav på kunstnerisk kvalitet. Det kan her se ut som samtidskunsten som denne informanten særlig snakket om krever en annen type formidling som vi finner i den dialogbaserte formidlingen.

Samtidskunstens formidlingsmetode, eller det som ligger der det er på en måte så overførbart til alle andre typer formidling. Altså: det er et sånt stort tolkningsprosjekt du kan anvende på alt mulig annet (ja for du kan tilbake å bruke det på all kunst?) Ja på visuell kunst, du kan snakke om design, du kan det, det gir deg på en måte et sånt fantastisk redskap. (Line, Landsmuseet)

Informantene legger vekt på dialogen mellom verket og publikum og mellom publikum og formidler. Det er også viktig med den dialogen som oppstår som en treveis kommunikasjon. Fokuset er på dialogen som en utveksling av meninger og erfaringer rundt verket. Det kommer sentralt frem når informantene legger vekt på at de ikke er eksperter og at det ikke er riktig og galt, men mange sannheter i tolkningen. Dialogen skal her være et åpent spill uten en leder. Men på den andre siden hevder også flere av informantene at de som representanter fra kunstfeltet er eksperter. Dette gjelder for hva kvalitet er og hvilke strategier kunstnerne bruker. På den måten blir de dominerende i å hevde sannheten i verkene og i kraft av sin posisjon som eksperter blir de den dominerende i samtalen. Så selv om kunstverkene er åpne kan vi se at det er en vinkling som foregår, hvor kunsten skal leses ut fra kunstfeltets rammer. På den måten holder feltet styring på hvordan kunsten skal snakkes om og tolkes.

6.4 Et mangfold av svar

I samtalen om kunst er det viktig å legge vekt på at det ikke er noen riktige eller gale svar. Hvis vi skal forstå monologisk formidling i tråd med et humanistisk dannelsesideal hvor barn er som et tomt skall som skal fylles med kunnskap om kunst, ser vi at det er noe flere av informantene går bort fra. Det finnes ikke en rett måte å forstå kunsten på. Det er et mangfold av tolkningene. Et av kravene den ene informanten la vekt på i forrige kapittel var nettopp at verkene skal være så åpne at det er rom for tolkninger. Det er ikke et riktig svar. Kunsten skal altså ikke avkodes for å komme fram til et riktig svar.

Man har en åpen samtale og lar elevene tenke og se fritt og ikke bare sier at sånn er det. Viser at det finnes flere sannheter og at det er en slags pluralisme. (Kaja, Landsmuseet)

Da må man jo selvfølgelig ta høyde for at når man snakker om kunst så får man ikke riktig svar, men det er jo noe av det vesentlige vi skal trene ungene i. Vi skal utvikle kreativitet og skaperglede vet du. Og da kan man ta utgangspunkt i kunsten og få uventede reaksjoner. (Anita, Stordal kommune)

Det er her ikke et fastlagt svar formidlerne er på jakt etter når de er i samtale med eleven. Det er elevenes egen forståelse av verket som skal frem. Målet med formidlingen blir da å få elevene til å tenke rundt det de ser. En slik pluralisme ligger nært opp til en postmodernistisk forståelse. Det er da snakk om mangfold fremfor en stor sannhet. Dette ser vi uttrykt også hos en informant som har lang erfaring med å formidle.

Den viktigste kvaliteten jeg kan møte de med er og at de snakker, at de bygger opp et språk. Ikke bare jeg som snakker. Men at de får snakke mest mulig. Stille masse spørsmål. Og en annen ting som er viktig for meg er at de skjønner at de sitter på en masse informasjon som de kanskje ikke trener. Men at de sitter på informasjon som gjør at de er i stand til å tolke og lese bilder. En sånn type respekt for sin egen opplevelse for bilde. Og ikke den der greien hvor, som har blitt en sånn norsk greie, hvor ingen tror at de kan lese kunsten. Og da blir det sånn at man ser på kunsten med alle piggene ute. (Vivi, frilans Nærby fylke)

Informantene legger her vekt på at kunsten ikke kommer med en fasit. Det er ikke et riktig eller galt svar. Får å få i gang en god formidlingssituasjon er det viktig å trekke på de erfaringene elevene som publikum har. Kunsten skal relateres til deres livsverden. På den måten får kunsten gyldighet for elevene. Elevene lærer at kunst er noe man skal reflektere over, tolke ut fra sitt eget ståsted. Det blir da ikke så mye vekt på hva kunstneren har ment men hva verket sier den enkelte. Den personlige opplevelsen blir da i fokus.

6.5 Tilpasning til målgruppe

Når det kommer til tilpasning av utstillingene til målgruppen er det noe ulikt hvordan de forskjellige produsentene har valgt å gjøre det. Det er en generell oppfatning i mitt materiale at det meste av kunst kan formidles til barn. Hvis kunsten er god så treffer den publikum slik informanten ser det. Det er ikke et skille mellom kunst for barn og kunst for voksne. Men måten kunst blir presentert på er viktig. Man må legge opp formidlingen til den gruppen man skal formidle til. Det er noen begrensninger på hva man kan vise, og det er kunst som er av en voldelig eller seksuell karakter. Men i hovedsak kommer det bare an på formidleren.

I L 97 står det at elevene skal tenke fritt og kunsten skal være kritisk, men det går jo litt i krasj med hva folk vil ha. Folk vil ha det som er veldig tradisjonelt og enkelt å forstå. Men det er jo også en generalisering for det gjelder jo folk i allmennhet. De er jo en veldig liten klikk som syntes at samtidskunsten er enkel. Men jeg tror også at det handler om formidling, for en dyktig formidler kan jo overbevise hvem som helst til å mene at noe er bra.

(Kaja, Landsmuseet).

Som vi ser av utsagnet her er det formidleren som ofte er suksessfaktoren i en utstilling. Men til tross for hva denne informanten sier, er det flere av produsentene som ser et behov for å tilrettelegge noe ut fra alder.

I Nærby sender de samme utstillingene ut til alle trinn. Eventuell tilrettelegging i forhold til alder skjer i formidlersituasjonen. Tilpasning til skolen gjøres ved at informanten skriver litt om hvor i læreplanen produksjonene kan passe inn i

lærerveiledningen som følger utstillingene. Så blir det opp til læreren å jobbe videre med det. Noen utstillinger kommer med anbefaling om hvilket trinn de passer best til, men som en generell tanke har de at alle utstillingene skal kunne vises til alle elevene i fylket. Det viktige her er formidlingen. Gjennom formidlingen kan utstillingene tilpasses elevene. Formidler må da få i gang en dialog og på den måten fange opp hvor elevene er, for så å tilpasse formidlingen ut fra det.

Som flere av de andre informantene mener også informanten i Stordal fylke at det ikke kommer an på kunsten man sender ut, men på hvordan det blir formidlet når det gjelder hva som passer i skolen. Det er ikke kunsten som skal tilpasses, men det er formidlingen.

Jeg hadde ingen forhåpninger om at denne kunstneren kunne være noe for barn i det hele tatt. Jeg lært mye på det, fordi det handler vel om måten det blir formidlet på. Jeg tror det meste kan være god kunst for barn. Jeg stiller meg helt åpent til det, med mindre det er ekstremt. Det handler om død, blod, kjønnslige temaer. Det kan elevene reagere på, rett og slett ganske uventet i forhold til lærer og bakgrunn, at det kan vær litt sår tematikk. Bortsett fra det så tror jeg det meste, enten det er dataanimasjon, film, performance. Altså barn er mye mer åpne for ny kunst, nyskapende kunst enn voksne, men det er måten det blir formidlet på. Måten de møter det, så det er det som er clouet.
(Ingrid, Stordal fylke)

I de to kommunene i fylkene Nærby og Flatland ser vi at man ønsker mer tilrettelegging, ikke bare av utstilling, men også i formidlingen. De ønsker å knytte den nærmere skolens mål for dermed å gjøre den mer relevant i skolesammenheng.

Informanten i Nærby kommune opplever at det meste kan formidles til barn med den rette formidleren. Men kunsten må ikke bli for intellektuell. På enkelte av utstillingene de har fått har det vært med mye skrift. Det opplever informanten som lite egnet, det blir da lagt for mye vekt på det å reflektere og lese. Informanten ønsker seg derfor mer tilrettelegging til alderstrinnene.

I Flatland kommune er det også kulturpolitiske mål som skal oppnås gjennom møtet med kunsten. Barna skal bli fortrolige med kunstarenaen og på den måten opparbeidé seg en kulturell kompetanse.

De skal oppleve hva et galleri er. Det er noe med kodene her, altså komme seg ut av skolestuen. Hva er et galleri, hvordan oppfører man seg der og hva er det som skal til i et galleri. De skal på en måte møte kunstens arena da. May, Flatland kommune.

Men læringsaspektet står her også sterkt i formidlingen. Dette blir tydelig når informanten forteller om en arkitekturutstilling de skal ha. Den blir rettet mot syvende klasse fordi det står i læreplanen at elevene i syvende klasse skal lære om arkitektur.

På alle plan blir det vektlagt viktigheten av at det er profesjonelle som formidler, enten det er kunstnere eller andre kulturformidlere, er det viktig at de har en bakgrunn i det felte de skal formidle noe fra. Det er viktig at de har det som yrke.

I formidlingen må elevene delta, og blir involvert. De skal ikke være passive tilskuere. Verken i formidlingssituasjonen hvor det er en formidler og en gruppe, eller når det er mer verkstedsbasert.

Vi definerer oss litt opp mot kunnskapsløftet. Men uansett så må tilbudet styres mot målgruppen og vi må være veldig bevisst på at den som møter barn og unge de må forstå hvordan du kommuniserer med den gruppen. (May, Flatland kommune)

Vi ser her at formidlingen og produksjonen er vanskelig å skille som to separate oppgaver. Men det vesentlige for informantene er at det må tilpasses målgruppen. Det er først å fremst formidlingen som skal tilpasses. Kunsten skal ikke tilpasses barn og unge. Informanten mener at barn og unge kan ta imot det meste bare det formidles på en god måte. Men informanten mener det er viktig å høre på hva skolen mener de trenger.

7 Kvalitetsforståelser i praksis

Som vi ser ut fra presentasjonen av funnene som er gjort i intervjuene, blir kvalitet vurdert ut fra forskjellige aspekter avhengig av hvor i DKS-strukturen de forskjellige informantene er plassert. Det er mange forskjellige kvalitetskrav som kommer frem i intervjuene, både når det gjelder kunsten og formidlingen. De to dimensjonene formidling og kunstnerisk kvalitet er til en viss grad overlappende når det gjelder hvilke kriterier informantene bedømmer kvalitet etter. Også kulturpolitiske og utdanningspolitiske hensyn blir vektlagt når kvalitet blir snakket om.

Som vi skal se er det stor grad av enighet mellom informantene. Forskjellene i kvalitetsforståelse kommer frem når tilpasning blir trukket frem. Det kan se ut som det går en gradering langs en akse som vi kan kalle tilpasning hvor kvalitet blir vektlagt forskjellig på de ulike nivåene i DKS. Denne aksen går fra ønske om stor tilpasning i den ene enden. I den andre enden finner vi at tilpasning ikke blir vektlagt. Denne aksen samstemmer med en akse fra heteronom pol som befinner seg i det inklusive kretsløpet av feltet, til den autonom som befinner seg i den eksklusive kretsløpet. Jeg vil i dette kapitlet begynne med å presentere de ulike kvalitetskriteriene og hvordan de kan tolkes ut fra kvalitetstypene som ble presentert i teorikapitlet for så å se dem i forhold til feltbegrepet.

Jeg vil undersøke hvilken måte vi kan forstå de forskjellige kvalitetsvurderingene informantene gjør ut fra to dimensjoner som jeg relaterer til de kvalitetsvurderinger de gjør. I den siste delen av analysen vil jeg sette kvalitetsvurderingene informantene gjør inn i et feltperspektiv. Institusjonene informantene er tilknyttet har ulik status på det visuelle felt noe som kan være med på å påvirke de kvalitetsvurderingene de tar.

Som nevnt tidligere kan kunstformidling forstås som kunstforståelse i praksis. Gjennom å se på hva informantene la vekt på når de lager formidlingsopplegg kan vi få et innblikk i hvordan de videreformidler sin kunstforståelse. Når informantene snakket om formidling kom det frem noen av de samme kvalitetskriteriene som de la vekt på når de vurderte kunsten som skulle sendes ut i DKS.

7.1 Kunst som objekt og kunst som handling

Det er her viktig å poengtere at når jeg her snakker om et kunstobjekt er det ikke nødvendigvis et fysisk objekt som et maleri eller en statue. Som vi så i Adbusters prosjektet JAM er kunsten her en samhandling, de fysiske objektene som ble brukt er en del av kunstvektet og ikke det endelige resultatene av en kunstnerisk prosess. Verket går da over i mer konseptuel eller idebasert kunst. Jeg har valgt å dele kvalitetsvurderingen inn etter kunstnerisk kvalitet og kvalitet sett ut fra formidlingen når jeg har gjort mine intervjuer. Dette er som påpekt tidligere ikke et absolutt skille. Formidlingen begynner allerede ved invitasjonen til utstillingen og inngangen til museet, med etiketter, utstillingsdesign og andre effekter som sier oss noe om at dette er kunst (Solhjell, 2001). Vi ser et eksempel på dette i JAM hvor de to dimensjonene går inn i hverandre. I denne diskusjonen har jeg derfor valgt å sette dem sammen. Dette er gjort fordi informantene legger vekt på noen av kriteriene i større grad enn andre på de forskjellige dimensjonene.

7.2 Kvalitetskriterier

Kvalitetskriteriene som blir lagt vekt på i intervjuene kan i hovedsak deles inn i tre kategorier. Disse stemmer til en viss grad overens med de tre kvalitetstypene som ble beskrevet i teorikapittelet. Enkelt skissert kan vi si det er kvalitet sett ut fra objektet (verksintern), ut fra ståstedet det bedømmes fra (institusjonell), eller ut fra situasjonen objektet skal virke i (pragmatisk). I tillegg til disse tre kvalitetstypene finner jeg en fjerde type kvalitetskriterier som er en mer feltspesifikk kvalitetstype for dette feltet. Jeg har derfor valgt å kalle den nettopp det. Denne kvalitetskategorien er kvalitetsvurderinger som blir gjort på bakgrunn av de spesielle krav som ligger i feltet. Å kjenne til disse kriteriene vil være en del av det Bourdieu omtaler som feltspesifikk kapital.

7.3 Verksinterne kvalitetsvurderinger

Som vi så i teorikapittelet leses kvaliteten her ut fra verket. Det kan gjøres på forskjellige måter. Vi kan se kvalitet ut fra hvor godt et verk klarer å fange en ytre virkelighet (imitasjonsteorien), eller som et uttrykk for kunstnerens indre sjelsliv. Kvaliteten kan bedømmes på bakgrunn av resepsjonsteorien som handler om den estetiske opplevelsen og i hvilken grad publikum bli berørt. Det er her snakk om en personlig og individuell opplevelse. Den siste formen for kvalitetsvurderinger springer her ut av modernistiske og formalistiske krav, og elementene i verket blir det sentrale. Bourdieu la særlig vekt på denne kvalitetstypen når han beskrev den legitime smaken.

Når den kunstneriske kvaliteten som blir vurdert ut fra mer verksinterne kriterier ser informantene ofte på det håndverksmessig arbeidet. De ser da på utførelsen av verket de vurderer. Er det et maleri som skal vurderes, må det sees opp mot det tekniske nivået som man kan forvente av en profesjonell kunstner. De ser på den tekniske utførelsen, håndverket som ligger i et arbeid og uttrykkene kunstneren bruker. Dette er vurderinger som ligger nært opp til den modernistiske og formalistiske kunst forståelsen (Danbolt 1999) eller *kunnen* begrepet som brukes i Ønskekvistmodellen (Langstad, Hannah og Rørdam Larsen 2003). Den kunstneriske kvaliteten blir her vurdert ut fra det enkelte verket. Informanten bruker da sin faglige bakgrunn og erfaring i feltet når disse vurderingene blir gjort. Dette gjøres ofte uten at informantene uttrykker det eksplisitt. Som informanten i Flatland fylke kommenterte kan det ofte uttrykke seg i en ryggmargsrefleks.

Hos noen av informantene var det mer utydelig hvordan de gjorde det. Dette var også denne type kvalitetskriteriene det var vanskeligst å få informantene til å si noe om. Det var i liten grad noe de fokuserte på. Denne typen kunnskap er så innarbeidet at informantene ofte ikke en gang tenker over det. Dette gjør kvalitetskriteriene også vanskelig å begrepsfeste. De er en del av informantenes tause kunnskap.

I enkelte av intervjuene ble den kunstneriske kvalitetsvurderingen begrunnet med personlig smak. På denne måten tar informanten i bruk sin tause kunnskap. Dette er en mer erfaringsbasert kunnskap, som ofte ikke er så tydelig for informanten selv. Den kan uttrykke seg i smaksdommer. Flere av informantene viser til at kunstverk kan bli valgt

bort, fordi de ikke føles som kunst. Både informanten i Nærby fylke og i Landsmuseet trekker dette frem. Kvalitetsvurderingen blir her personifisert. Med dette mener jeg at kvalitetsvurderingen blir fremstilt som at den er basert på en følelse informantene får når de ser et verk. Informantene sier at det ikke kjentes ut som kunst og at de ikke kunne se kunsten i verket. De faglige vurderingene som ligger til grunn blir her fremstilt som en personlig vurdering. Denne måten og vurdere kvalitet på peker tilbake på den holdningen Bourdieu kritiserte Kant for å fremme (Bourdieu 1995a). En slik forståelse går inn under det som blir kalt en karismatisk kunstforståelse. ”Tausheten rundt kunstneriske kvalitetsvurderinger gjenspeiler den karismatiske kunstnermyten”(Borgen 2003:87). Her sikter Borgen til en myte om kunstneren som et geni som har en følsomhet ovenfor kunsten som gjør at de kan ta den til seg og vurdere den, der mindre dannede ikke kan det. Denne myten skriver seg tilbake til Kant. De tillærte ferdighetene har da blitt en del av personens.

I den grad vi ser at den verksinterne kvalitetsforståelsen kommer til syne når det er snakk om formidling, det er når enkelte av informantene fremhever at det er individuelt hva som treffer den enkelte. Vi er da over i det som blir kalt resepsjonsteori. Dette er det Bourdieu kaller et karismatisk blikk på kunsten. Her taler verket direkte til publikum. Hvis vi skal fortsette å tenke i trå med Bourdieu er det nettopp ikke individuelt hva som treffer den enkelt, det er avhengig av sosial bakgrunn og habitus. Dette fremhever også informantene når de forteller om hvordan de opplever at barna de møter har ulik kulturell kompetanse.

Informantene legger ikke vekt på å gi elevene en kunsthistorisk opplæring i formidlingen. Den kunsthistoriske opplæringen er det skolens ansvar å ta seg av. Begreper og uttrykk som brukes i kunsten kommer i andre rekke. De blir flettet inn i samtalen rundt det man ser. Informantene tar også i bruk mer tradisjonelle fremgangsmåter når de formidler, blant annet klassisk billedanalyse blir brukt. Men denne måten å se på kunst blir ikke fremhevet som vesentlig. Den rene billedanalysen er noe informantene faktisk tar avstand fra når de snakker om gammeldags formidling. På denne måten blir det mindre synlig at man faktisk tar i bruk denne metoden når man analyserer et kunstverk. Vi kan si at de underformidler viktigheten av fagkunnskap for å vurdere kunst.

Det blir her en motsetning mellom det informantene sier når de på den ene siden peker på at det er individuelt hvilken kunst som treffer den enkelte, samtidig som de fremhever at utbyttet elevene sitter igjen med etter et besøk er avhengig av den kulturelle kompetansen de besitter. Anna Lena Lindbergs begreper om den karismatiske og den oppdragerske formidlingsformen er nyttige her (Lindberg 1991). Vi ser her at både den karismatiske forståelsen av formidling er i spill, samtidig som vi finner den oppdragende forståelsen av formidling. Ved å legge vekt på personlig smak heller det mot en karismatisk forståelse. Samtidig er det et oppdagende aspekt i formidlingen når det legges vekt på å lære elevene begreper, som skal brukes til å øke forståelsen for kunsten.

Det kan se ut som informantene her står mellom det eksklusive og det inklusive kretsløpets verdsett. På den ene siden er kunsten et personlig anliggende som man enten tar til seg eller ikke. På den andre siden skal kunsten formidles så alle kan forstå den, noe som er et mål i det inklusive kretsløpet. Bourdieu har i sine undersøkelser vist nettopp hvordan smaksvurderinger og kunstopphevelser er klassebetinget ved at ulike klasser besitter ulike mengder kulturell kapital (Bourdieu 1995a). Dette fører til at de med mer kulturell kapital har en større forståelse for den riktige måten å konsumere kunst på og deres forståelse av kunst vil fremstå som noe naturlig. Kunsten taler direkte til dem.

Informanten er også opptatt av å formidle noe kunnskap om kunst, det være seg noen begreper eller litt om teknikker. Ved å bruke sin kunnskap om kunsten og dens virkemidler kan man bedømme hvor godt et verk er. Man bedømmer da verket ut fra verket selv og i hvilken grad det er et godt håndverk. Dette er kunnskap informantene ønsker og videreformidle til publikum selv om det er et mer sekundært mål. Man er da over i en oppdragersk formidling som legger vekt på å informere sitt publikum.

7.4 Institusjonelle kvalitetsvurderinger.

Den institusjonelle teorien legger vekt på at kunstens kvalitet blir bestemt ut fra feltet. Et verk blir da bedømt ut fra den konteksten det befinner seg i og den historien det er en del av.

Som vi så i kapitel 5, er det ikke nødvendigvis nok i seg selv at et verk er godt håndverk. Ethvert verk blir også vurdert ut fra den tradisjonen det er en del av. Kriterier som originalitet og det å være nyskapende blir da vektlagt. Både informanten som jobber for Landsmuseet og informantene hos produsentene i fylkene legger vekt på disse to kriteriene. Kriteriene kan sies å inngå i en mer institusjonell kvalitetsforståelse. Et verk er da originalt i forhold til det som har vært før. Dette kreves det kunnskap om det visuelle feltet for å vurdere. Når det gjelder om et verk er nyskapende, er dette både i forhold til idé og i forhold til det mer håndverksmessige. Både Danto (2006) som er representanter for den institusjonelle kunstforståelsen, og Bourdieu (1992) viser her hvordan kunsten blir kunst ved å settes inn i en tradisjon. Informantene som vurderer kunsten må kjenne feltet og feltets historie for å vurdere om noe er originalt eller et nytt uttrykk. Informanten tar da i bruk sin feltspesifikke kapital fra det visuelle felt.

Kravene om det nye og vekt på originalitet er kriterier som kan se ut som mer allmenne på kunstfeltet generelt. Som vi ser ut fra andre undersøkelser på kulturfeltet går kriterier som originalitet og nyskapende igjen. Dette gjelder både teater og litteratur men også nyere sjangere som film og populærmusikk.

Å bruke kunst som er vist i andre visningsarenaer i feltet, fungerer som et kvalitetsstempel for kunsten som skal vises i DKS. Dette kom blant annet frem i utsagnet til informanten i Nærby fylke og i kommunen i Stordal fylke. Man anerkjenner da disse institusjonenes kraft til å anerkjenne kunst. Både ved å legge vekt på å bruke kunstnere som er profesjonelle og ved å søke ut i kunstfeltet, tar man i bruk kunst som allerede er godkjent og kvalitetsvurdert. Man gjør dermed en kvalitetsvurdering som faller inn under den institusjonelle kvalitetstypen. Ved å legge vekt på at kunstnerne skal være profesjonelle anerkjenner man den kapitalen de besitter. Denne kapitalen består av skoler kunstnerne kan vise til å ha gått på, og utstillinger de har tatt del i. Når det gjelder ukjente kunstnere blir dette tydeligere. Som vi så i Stordal fylke blir verk skapt av mer ukjente kunstnere vurdert ut fra hvor de har stilt ut tidligere og utdanningen kunstneren har. På denne måten blir kunstnerne satt inn i en kunstsammenheng og kvalitetsstemplet. Informantene trenger da ikke gjøre en ny vurdering av kunstnerne eller verkene så lenge de anerkjenner de institusjonene eller aktørene som allerede har anerkjent kunsten.

Informantene legger også vekt på at ideen bak et verk skal være god. Dette innebærer at de må kjenne feltet for samtidskunst for å kunne vurdere om ideen er kunstnerisk god. I samtidskunsten er ideen viktigere enn de formale kravene til håndverk (Eeg og Sørheim 2006). Hvilke ideer som er relevante å ta opp i en kunstsammenheng blir da viktig å ha kunnskap om.

I formidlingen kommer ikke denne kvalitetstypen så godt frem. Man er her opptatt av verkene og den enkelte kunstner og hva de sier, ikke nødvendigvis hvordan de går inn i og plasseres i en kunstsammenheng. Kunnskapen om feltet og dets betydning blir da ikke artikulert i så stor grad. Men vi ser at nye uttrykk blir satt inn i en sammenheng med eldre kunst. Informanten Hanne i Stordal fylke peker på det, når hun forteller om kunstneren Banksy og hvordan han blir trukket frem når de ser på eldre bilder.

7.5 Pragmatiske kvalitetsvurderinger

En del av kvalitetskriteriene som blir brukt av informantene, legger vekt på publikums reaksjoner og samspillet som oppstår mellom kunstverket og publikum. Det er her snakk om kunst som krever noe av sitt publikum. Publikum skal ikke være passive tilskuere, men skal på forskjellig vis ta del. Dette samstemmer med det jeg har omtalt som den pragmatiske kvalitetsforståelsen. I denne typen kvalitetsvurderinger legger man vekt på det møtet som oppstår mellom kunsten og publikum. Dette kan være at de skal sette seg ned og høre på et lydopptak, eller som vi så i utstillingen *The Collectivity Project* av Olafur Eliasson ved Museet for Kunst, Arkitektur og Design. Kunstneren ga et lass med Lego, som tilskuerne kunne bygge med. Publikum blir medskapere ved å ta i bruk de midlene kunstneren har gitt dem til rådighet. Det kan være ulik grad av deltagelse.

Informantene trekker frem dialog som et viktig begrep. Både når dette gjelder kunstverket selv og formidlingssituasjonen. Dette er en ny teoretisk retning som skiller seg fra den verksinterne. Her legges det vekt på at verket ikke er fullført uten publikum (Bourriaud 2007). Også informantene er opptatt av publikums reaksjon når de vurderer verkene. Kunstneren er da med på å skape en handlig eller interaksjon mellom kunstverket og publikum. Eksempler på dette er utstillingen JAM. Fotoutstillingene

som ble referert til i de foregående kapitlene, hadde også elementer av dette i seg. En dialog krever en viss refleksjon fra dem som skal delta i dialogen. I dialog rundt et verk i det visuelle feltet må publikum reflektere rundt hva de ser og sin forståelse av det. Særlig i formidling finner vi at denne kvalitetsforståelsen står sterkt. Refleksjon blir her trukket frem som et viktig aspekt. Gjennom kunsten skal elevene oppnå en refleksjon rundt seg selv, sine omgivelser og verden de lever i. Dette er ikke bare et kriterium som ligger i kunsten. Det krever også at publikum bidrar med noe i kunstsammenhengen. Å legge vekt på refleksjon innebærer at publikum må vite noe om hva som forventes av de i møtet med kunsten.

Formidleren blir her viktig. Som vi så i kapittelet om formidling, blir det lagt vekt på formidlerens evne til å kommunisere med sitt publikum. Kunst skal formidles gjennom dialog, og man ønsker å få i gang en refleksjon hos elevene. Når god kunst blir formidlet på en god måte oppstår det en refleksjon. Her vil jeg si at formidlingen har et mål som ligger nært opp til den pragmatiske kvalitetstypen. Møtet med publikum blir her fremholdt som viktig. Dette møtet skal ikke tjene noe annet mål, men er et mål i seg selv.

Utstillingen JAM som flere av informantene trekker frem, har elementer i seg som gjør at jeg vil plassere kvalitetsforståelsen av den inn under den pragmatiske kvalitetsforståelse. Informantene la vekt på at den engasjerte elevene, både fysisk og mentalt. Elevene begynte å reflektere rundt sin hverdag. Når de skulle lære seg å demonstrere, tok de i bruk temaer som var viktige i deres hverdag. På denne måten blir kunsten og publikum en samhandling. Som vi så av Nicolas Bourriaud, er dette et aspekt han legger vekt på i sin relasjonelle teori (Bourriaud 2007). Også Anne Britt Gran legger vekt på det som oppstår i handlingen i sin beskrivelse av den pragmatiske kvalitetstype (Gran 2001). Det er særlig Vivi i Nærby fylke som legger seg opp mot en pragmatisk kvalitetsforståelse. Hun legger vekt på at verkene skal være åpne for tolkning som et viktig kriterium. Men også informantene hos Landsmuseet og de andre fylkene legger seg opp mot en slik kvalitetsforståelse, når de legger vekt på hvordan verket kommuniserer med publikum.

Slik det blir fremstilt fra informantene er kunst er noe vi skal forholde oss aktive til og analysere og reflektere rundt. Denne analysen og refleksjonen skal springe ut av

elevenes egne erfaringer. Ved å relatere kunsten og samtalen rundt kunsten til elevenes egne livsverden blir kunsten gjort relevant for elevene. Vi ser her at fokuset har gått fra, hva er det kunstneren vil si? Til, hva sier dette meg? Denne skiftningen blir understreket av det faktum at informanten legger vekt på at det ikke finnes noen riktige svar og at kunsten er svarløs. Det er her snakk om et mangfold av tolkninger og ikke ett riktig svar. Igjen ser vi trekk av den pragmatiske kvalitetsforståelse. Dette gjør vi fordi det her blir satt fokus på den enkeltes opplevelse. Denne opplevelsen springer ut fra møtet mellom kunsten og publikum. Marianne Larsen peker på noen av de samme trekkene som jeg her har trukket frem. I sin undersøkelse av kunstformidling rettet mot barn, mener hun å se at det går mot en mer opplevelsesbasert formidling av kunst. Den subjektive opplevelsen kommer da i sentrum (Larsen1998). Denne overgangen i hvordan man griper kunsten an gjør ikke nødvendigvis Bourdieu mindre relevant, da han legger vekt på feltets historie som viktig for å se feltet i dag. Å gå mot et nytt estetisk paradigme kan sees på som en slik bevegelse i feltets historie. Det betyr ikke at kunsten blir enklere eller at det ikke-innviede publikum har de riktige brillene for å se kunsten med. Den uinnviede delen av publikum har ofte et kunstblikk som ikke har fulgt med på den utviklingen som foregår i feltet. Det vil dermed kunne oppstå en konflikt mellom deres forventninger og det de ser. De vil da ha en annen kvalitetsforståelse enn det publikum som befinner seg på innsiden har. Det ser vi i utsagnet til informanten som påpeker at det er svært få som opplever samtidskunsten som enkel, og at de fleste ønsker kunst som de kan kjenne igjen.

7.6 Feltspesifikke kvalitetsvurderinger

Når vi ser på kvalitetskravene finner vi også noen kriterier som er mer særegne for de som produserer utstillinger på det visuelle felt i DKS. Dette er kriterier som jeg antar er spesielt for DKS, og som vi ikke nødvendigvis vil finne på andre arenaer i det visuelle feltet. Kriterier er blant annet at utstillingen og verkene skal kunne gå inn i en kunstinstitusjon på det visuelle feltet forøvrig. Dette er ikke et kriterium som kunstinstitusjoner ellers trenger å tenke på, da det er en selvfølge. Verk som ikke kan vises for ett voksent publikum er heller ikke godt nok for DKS. Informantene ønsker ikke å lage kunst som er spesielt rettet mot barn og unge. Dette er kriterier som produsentene for denne arenaen bør kjenne til for å produsere gode utstillinger.

Andre ting aktørene i DKS skal ha kjennskap til er barn som målgruppe, hva skolene har kapasitet til å ta imot, og hva som er egnet å vise i skolen. Det viser at produsentene må ha DKS i tankene når de produserer for skolen som arena. Disse kravene til kunsten som er særegne for DKS, krever at produsentene har en feltspesifikk kapital både på DKS området og på det visuelle feltet for øvrig.

Vurderinger som grad av tilpasning til arena og læreplan er kriterier som også er spesielle for dette feltet. Det er her den største uenigheten i min undersøkelse viser seg. Informantene legger selv vekt på at det er viktig å kjenne DKS som felt for å kunne produsere gode utstillinger. Det er mye spesial-kunnskap som kreves på dette feltet. Deltagerne skal kjenne til hva som skal til for å sende noe på turné, hva som er kravene i kunstfeltet for øvrig, og de må kjenne til skolen og skolesektoren. Dette er kunnskap som blir produsert og akkumulert i feltet. De feltspesifikke kvalitetsvurderingene krever en del av informantenes feltpkapital. Uenighetene om hva som skal være gjeldene feltpkapital, er også kamp om hvilken vei DKS som felt skal gå.

7.7 Dannelselse av kvalitetsforståelser

Alle de tre nivåene legger vekt på kriterier som peker tilbake på feltet. Den landsdekkende institusjonen legger vekt på at det de sender ut må kunne vises på andre kunstarenaer, og at de skal sende kunst som er interessant på andre arenaer i det visuelle felt. I fylkene tar de i bruk kunst som har vært vist på andre arenaer, og det må være interessant for det visuelle feltet ellers. På kommune-nivå er det viktig å bruke profesjonelle. Dette er alle kriterier som ikke går på det enkelte verk men hvordan de plasserer seg i forhold til feltet. Kvaliteten blir da begrunnet ut fra sammenhengen disse verkene har i det visuelle feltet.

Ut fra intervjuene ser det ut som kvalitet blir forhandlet frem. Informantene fremhever i hvor stor grad de er enige og samkjørte når det gjelder kvalitet. Forståelse av kvalitet er mediert kan det slikt sett se ut som. Gjennom konferanser og kurs møter man og diskutere hva kvalitet er og hvor det skal ligge, og på den måten kommer man frem til en felles forståelse av hva kvalitet er. De som sitter med en lavere kompetanse på det visuelle felt stiller få spørsmål ved den rent kunstneriske kvaliteten. Når det kommer til

tilpasning til arena, kan det se ut som de føler seg mer kompetente og kan være mer kritiske. Dette ser vi når det gjelder debatten om størrelse og når informantene snakker om tilrettelegging til læringsmål. Her ser det ut som kommunene føler seg mer kompetente. De sitter med en nærere kontakt med skolene enn det den landdekkende produsenten gjør, og får dermed en mer direkte tilbakemelding på hvordan ting fungerer.

Det kan se ut som de som sitter på mest kompetanse i forhold til den kunstneriske kvaliteten som er forventet på det visuelle feltet også har en sterkere stemme i kvalitetsdebatten. Det at informanten i kommunene Nærby og Flatland og til en vis grad fylkene ikke stiller spørsmål ved den kunstneriske kvaliteten på det de mottar fra de større produsentene kan antyde det. Produsentenes renomè, fagkompetanse og historie gir dem en makt til å anerkjenne kunst som man dermed ikke stiller så mye spørsmål ved. Informanten i Stordal fylke pekte på dette når hun sa at produsentens renome fungerte som et kvalitetsstempel. Det kan se ut som de store produsentene har en symbolsk makt her som gjør at informantene stiller få spørsmål ved den kunstneriske kvaliteten. Det kan se ut som kvalitetskriteriene går ovenfra og ned. Dette er til en vis grad en motsetning til den opplevelsen informantene har av at kvalitet er mediert. Det kan se ut som posisjonen feltet er med på å styrke ens posisjon i kvalitetsdebatten.

7.8 DKS som et eget felt

Det kan være å strekke feltbegrepet å hevde at DKS er et eget underfelt i det kulturelle feltet. Jeg har begrenset min undersøkelse til det visuelle feltet og kan dermed ikke si noe om DKS som helhet. Men med blikket på det visuelle feltet mener jeg at det kan være fruktbart å bruke feltbegrepet når vi ser på DKS. Når jeg nå velger å analysere DKS som et eget felt, er det med bakgrunn i at det er egne kvalitetskriterier som eksisterer innenfor DKS. Vi ser at de opererer med det jeg har kalt feltspesifikke kvalitetskriterier. Flere av informantene opplever selv DKS som et eget felt som krever spesiell kunnskap på dette området. Informantene er opptatt av feltets grenser og de deler en felles tro på hva kjerneverdien i feltet er. Denne kjerneverdien i feltet er troen på kunstens kraft og viktigheten av at alle får ta del i den, uansett sosioøkonomisk bakgrunn og bosted. Bourdieu legger sterk vekt på konflikt i feltbegrepet (Bourdieu

1996b). Som vi så i foregående avsnitt er det mer konsensus enn konflikt innen DKS når det gjelder kvalitetsvurderinger. I den grad det er kamper i feltet, er det som vi har sett i forhold til tilpasning.

Med bakgrunn i feltbegrepet og begrepene eksklusive og inklusive kretsløp kan vi plassere informantene inn i en modell hvor det ene yterpunktet er opp mot den eksklusive del av feltet og det andre yterpunktet er den heteronome polen i det inklusive feltet. I den autonome pol er man opptatt av at kunsten ikke skal underlegges pedagogiske mål. Kulturpolitiske målsetninger er man mer åpne for, da de er med på å legitimere DKS. Kunsten skal ikke tilpasses læreplan eller målgruppe. I den heteronome polen av den inklusive delen av feltet ser vi at tilpasning blir vektlagt på en annen måte. Man er her åpen for tilpasning til læreplanen og til målgruppen.

Feltets grenser er uklare og i bevegelse. Det er ikke et klart skille for hvem vi kan definere innenfor og hvem som står utenfor. Det å ha en kunstutdanning er ikke i seg selv nok for å bli definert innenfor feltets grener. Det er viktig at aktørene er oppdatert. For å holde seg oppdatert på feltet er det viktig å forholde seg til feltet. Feltet blir her nesten en fysisk ramme man må forholde seg til. Gjennom å delta på kurs, debatter og gjennom et nettverk kan man holde seg oppdatert. De informantene som jobber i kommunene har ikke samme tilgang til feltet som de andre. Unntaket er Anita som har utdanning fra det visuelle feltet og som også jobber tett med fylket. En slik utdanning er med på å gi en tyngde i feltet. Men det i seg selv holder ikke hvis man ikke også er aktiv i feltet. Det å ha kunsthistorie hovedfag er ikke en billett som gir automatisk anerkjennelse inn i feltet hvis man ikke kan stille garanti fra en institusjon bak den. Man må også kjenne feltet og besitte den feltspesifikke kapitalen for å bli definert innenfor. Innenfor DKS kan det se ut som at det å ha erfaring på kulturfeltet er et kriterium, man må ha en kjennskap til det visuelle feltet for øvrig og en viss fartstid og erfaring å vise til. Når Line viser til ”damer med god smak” (Line, Landsmuseet) trekker hun opp en slik grense. De har da ikke den faglige tyngden eller erfaringen som er påkrevet.

Informantene opplever det som viktig å ha kjennskap til og kunnskap om de spesielle utfordringene som DKS byr på. Diskusjonene retter seg i liten grad rundt de oppgaver man tillegger kunsten. Kvaliteten i formidlingen blir det i liten grad stilt spørsmål ved.

Her er det stor enighet om at dialog er viktig. Kvalitetsdiskusjonen går på andre plan enn den rent kunstneriske. Debatten om størrelse som har vært i DKS, kan være med å illustrere DKS som et eget felt i det visuelle feltet. Debatten handler om hvor store utstillinger som kan sendes ut til skolene og i hvor stor grad man skal tilpasse seg læreplanen eller elevenes alder. Det kan se ut som den nasjonale aktøren ønsker å trekke DKS i retning av den eksklusive delen av det visuelle felt og de kriteriene som ligger der. Kunsten er her ikke underlagt et pedagogisk mål. Grensetrekningen går i hovedsak mot det pedagogiske feltet.

Flere av informantene opplever at å produsere utstillinger og formidle til barn og unge som publikum har en lav status. Dette kan være med å forklare avstandstagningen disse informantene viste ovenfor tilpasning til målgruppe og arena. Utstillinger som blir vist i skolen blir i liten grad anmeldt av profesjonelle kritikere. Utstillingene blir sjeldent vist utenfor denne arenaen og blir dermed ikke sett av aktører fra den eksklusive delen av feltet. Utstillingene står på den måten utenfor de mekanismer som gir anerkjennelse i den eksklusive delen av feltet.

Ved å ta avstand fra barn og barnekunst posisjonerer informantene seg i forhold til den eksklusive delen av feltet. De tar avstand fra det pedagogiske feltet. Samtidig tar de avstand fra den delen av kunstformidlingen som bare vil vise barna hva kunst har vært, den kunsthistoriske opplæringen. Dette er ikke så tydelig i kommunene. Det kommer tydeligst frem på fylkesnivå og nasjonalt nivå.

7.9 Plassering i feltet

Teaterviter Anne-Britt Gran viser til idealtypene i sin utgreiing av kvalitetsforståelser. Hun skiller mellom fem idealtyper av kunstnerisk kvalitet. Utgangspunktet for å lage disse kvalitetstypene er at kunstnerisk kvalitet ofte oppleves som noe mystisk og uhåndgripelig i det kunstneriske feltet. Dette har jeg opplevd har vært et problem i denne undersøkelsen også. Kunstnerisk kvalitet er noe aktørene forholder seg til men som de i liten grad definerer. Denne udefinerbare kvaliteten som er kunstnerisk kvalitet var noe som jeg også opplevde i samtale med mine informanter. De fem kvalitetstypene

Gran beskriver er håndverksmessig kvalitet, formal kvalitet, instrumentell kvalitet, kommersiell kvalitet og den pragmatiske kvalitet (Gran 2001).

De to første kvalitetstypene er kvaliteter hvor vi søker å definere kvaliteten ut fra verket. Kvaliteten ligger da i verket. Den håndverksmessige kvalitetstypen ligger i håndarbeidet og utøvelsen av et fag. Det er her snakk om å gjøre et godt håndverk. Gran knytter denne kvalitetstypen opp mot 1800-tallets profesjonalisering av kunstfeltet, hvor kunstneren vokste frem som en selvstendig yrke. ”Den henger også sammen med kunst som kunnen, det å beherske et fag eller et yrke” (Gran 2001:116). Den formale kvalitetstypen legger vekt på formen på kunstverket, det er her de estetiske egenskapene ved verket som blir bedømt. ”Det er ingen målestokk utenfor verket selv” (Gran 2001:116). Fokus på de formale egenskapene ved verket knyttes opp mot 1700-tallets fremvekst av autonome kunstinstitusjoner (Gran 2001). Kants desinteresserte blikk er her sentralt og kunsten skal ikke ha noen funksjon utenfor seg selv.

De to neste kvalitetstypene ligger utenfor verket. Den instrumentelle kvalitetstypen bruker kunsten som et mål som ligger utenfor kunsten. Folkeopplyning, kulturpolitiske mål og statsbygging er slike eksempler på mål man ønsker å bruke kunsten til å nå (Gran 2001:118). Det er her kunstverkets funksjon for å nå disse målene som blir målet på kunstens kvalitet. DKS kan på noen nivåer sies å ha en slikt tanke i seg når den legger som mål å øke den kulturelle kompetansen til barn og unge i tillegg til å jevne ut forskjeller. Men som Gran peker på finner vi ikke denne kvalitetstypen innefor kunstkritikken da det er et produkt av det autonome kunstinstitusjonen.

Den kommersielle kvalitetstypen sammenligner godt salg med godt kvalitet (Gran 2001). Denne kvalitetstypen er den som er minst relevant for min undersøkelse og jeg vil derfor ikke legge videre vekt på den. Men det kan være verdt å peke på at Gran mener at det er sneket seg inn en slik tankegang i kulturpolitikken hvor man legger vekt på inntjening. Vi kan se dette i at gode mål på besøkstall ved museene gir bevilgninger til museet. En slik kvalitetsforståelse finner vi også igjen i diskusjoner rundt forfatterforeningen og i debatten om Magnor glass og Ari Behn som ble nevnt innledningsvis. Det er her et argument at det som selger godt og det folk vil ha er et uttrykk for god kvalitet. Når man argumenterer mot dette faller man gjerne i en kulturelitistisk kategori og blir beskyldt for å plassere seg over den folkelige smaken.

I intervjuene kom det frem at det var noe ulik vektlegging av de forskjellige kvalitetskriteriene. I de to kommunene Nærby og Flatland, hvor informantene ikke hadde utdanning fra det visuelle feltet og ikke jobbet direkte med produksjon, gjorde ingen inngående vurdering av kvaliteten på det som de mottok. De ga uttrykk for en holdning hvor det som kom fra de større produsentene ble antatt å være av god kvalitet. Dette kan være et uttrykk for at de anerkjente produsentenes evne til å definere kvalitet. I den grad de kom med kvalitetsvurderinger gikk disse vurderingene på hvordan produksjonene traff målgruppen. Kvalitetsvurderingene var her styrt av målsetninger som ligger bak DKS. Disse målene kan sies å være kulturpolitiske og utdanningspolitiske. Dette kan plassere disse to informantene mot den heteronome delen av det inklusive feltet.

Det kan her se ut som kommunene har en forståelse av kvalitet som ligger over mot det Gran beskriver som instrumentell kvalitetstype. Kunsten blir her et middel for å oppnå blant annet lokalidentitet. Kunstformidlingen har da et politisk mål. Men også DKS som prosjekt har et slikt instrumentelt mål i den grad man søker å oppnå økt kulturell kompetanse blant norske grunnskoleelever. Kunstformidling blir da brukt for å oppnå et slikt mål. Kommunenes vektlegging av skolens læringskrav ligger nærmere de funnene Hilde Lindén gjorde i sin undersøkelse av lærere og elevers erfaring med DKS. Hun fant her at skolene la vekt på tilpasning til læringsmål (Lindén 2001).

På fylkesplan var informantene også i større grad opptatt av å tilpasse innholdet i DKS enn det de var på Landsmuseet. Her ble det gjort kvalitetsvurderinger av det rent kunstneriske og av formidlingen. Men informantene fra fylkene la også vekt på kriterier som størrelse og målgruppe. Informantene tok avstand fra det å produsere utstillinger som skulle tilpasses læreplanen i for stor grad og kunst som ble pedagogisk. Nærheten til skolene kan være med på å forklare hvorfor produsentene i fylkene er noe mer opptatt av å tilpasse sine produksjoner. Fylkene har mer kontakt med skolene og får dermed tilbakemeldinger i forhold til hva skolene kan og er villige til å motta. Fylkenes produsenter befinner seg også innenfor den inklusive delen av det visuelle felt. Hvis vi skal se DKS som et eget underfelt vil fylkene plassere seg mellom den autonome og den heteronome delen av feltet. Produsenten i Stordal fylke er her et unntak. Dette er en stor produsent som også er en viktig aktør på et nasjonalt plan og ligger nærmere opp mot en eksklusiv del av det visuelle feltet.

Informantene i Landsmuseet forsøkte å tilpasse seg skolen som arena i den grad de opplevde at det var forenelig med kvalitetskravene de stilte til utstillingene. Problemet var her å tilpasse til DKS som arena samtidig som man ivaretok kunsten aura. Når informantene derfor legger vekt på utstillingsdesign og størrelse, søker de å ta vare på kunstens aura. Vi kan igjen sammenligne det med den katolske messen slik Bourdieu gjør (Bourdieu 1993). Når brødet er konsekrent må det behandles på en ny måte. Det nattverdsbrødet som da er til overs etter messen må plasseres i et eget skap og blir behandlet med en ny verdighet, blant annet ved at de troene kneler foran dette skapet når de går inn i til messe. På samme måte må kunsten behandles med respekt når den har fått status som kunst.

Holdningen om å bruke kunsten som et middel i kulturpolitisk sammenheng har liten oppslutning i det eksklusive delen av det visuelle feltet. I den inklusive delen av kunstfeltet er det derimot en av grunnverdiene. Dette kan forklare hvorfor informantene på de to øverste nivåene er mer skeptiske til å tilpasse kunsten til læringskrav. Ved en slik tilpasning vil kunsten bli mindre autonom og mer målrettet. Det frie kunstneriske uttrykket som informanten i Flatland fylke la vekt på vil da ikke lenger være fritt.

7.10 Samtidskunsten i front

Produsentene på det visuelle feltet har som oppgave å presentere hele det visuelle feltet for skolen. Både den historiske kunsten og samtidskunsten skal være med. Det samme gjelder i forhold til de forskjellige uttrykkene som faller inn under det visuelle feltet. Selv om ingen av informantene opplever at et uttrykk har forrang fremfor andre, ser det ut som om det hos den nasjonale produsenten og hos fylkene er samtidskunsten man har lagt vekt på når man jobber. Det kan også se ut som det er her man ønsker at vekten skal ligge. Informantene trekker frem at de vil gjerne bruke mer utenlandske kunstnere og kunstnere som er ”up and coming”.

Man ønsker å ligge i front og vise barn og unge det som skjer på det visuelle feltet nå. Det kan se ut som samtidskunsten er det som gir mest status å jobbe med. De informantene som jeg har plassert nærmest den eksklusive delen av feltet er opptatt av samtidskunsten. De er i liten grad opptatt av den historiske kunsten. Dette kommer også

frem når informantene oppfatter det som skolens oppgave å formidle kunsthistorie og den eldre kunsten. Det kan se ut som det er mindre prestisje forbundet med dette. Det kan være en måte å posisjonere seg i forhold til den eksklusive delen av det visuelle feltet. Det blir oppfattet som viktig å være i utvikling og følge det som skjer i det visuelle feltet. Ved å være opptatt av samtidskunsten strekker informantene seg mot det eksklusive kretsløpet. Som Solhjell peker på er det eksklusive kretsløpet opptatt av kunsten som produseres i dag (Solhjell 1995).

Av de eksemplene som blir trukket frem i både fylkene og hos Landsmuseet er det i hovedsak samtidskunst de bruker som eksempler. Det kan være at det er mer status og jobbe med samtidskunsten. Man er da med på å definere kvaliteten på den nye kunsten og peker ut veien for feltet. Det å jobbe med kunst rettet mot barn oppleves som lav status. Barn som publikum har ingen definisjonsmakt slik som et innviet publikum kan ha. Mange opplever at kunsten som har barn som publikum er lettere og mer underholdningspreget. Det mangler dermed noen av kvalitetene som informanten søker i god kunst. Det å formidle historisk kunst har også vært forbundet med en lavere status og vil nok kunne forsterke denne mangelen på status.

7.11 Kunst som middel eller mål

Det å jobbe med kunst rettet mot barn har en lavere status en det å jobbe med kunst rettet mot et voksent publikum. Det kommer frem både i utsagnet til statssekretær Yngve Slettholm som det ble referert til i begynnelsen av oppgaven, og blir støttet av mine informanter. Kunsten som har barn som publikum blir oppfattet som pedagogisk og får dermed en lavere status. Kunsten får da noe målorientert over seg. En annen begrunnelse for denne lave statusen som informantene pekte på var at kunsten som ble formidlet til barn var mindre intellektuell og gir dermed mindre status i feltet. Som vi så skal kunsten føre til refleksjon. Dette kan være med på å forklare hvorfor informantene ikke lager kunst for barn og tar så sterk avstand fra det. Det er også med på å forklare hvorfor de legger så stor vekt på det visuelle feltet for øvrig. Borgen og Brandt introduserte ordet ”Skolsk” i sin evaluering (Borgen og Brandt 2006). Dette begrepet peker mot det pedagogiske feltet. Kunsten blir da et virkemiddel i å nå pedagogiske mål. Beth Junker fremhever hvordan det er det pedagogiske barnekulturbegrepet som

kunstformidlingen tradisjonelt bygger på. Her mener hun det har oppstått en forestilling om kunst og kvalitet. Kvalitetskunsten er her ikke for barn, men det er egen kunst rettet mot barn som litteratur, teater og film (Juncer 2005:21). Som vi også så hos den ene informantene fra Nærby, var det når læringsmålet ble for tydelig at produsenten tok avstand og sa nei takk til kunstneren. Informantene trekker da en linje mellom det pedagogiske feltet og kunstfeltet. Kunsten skal ikke ha et pedagogisk mål, men man kan gjerne lære noe av en formidlingstime, men læringsmålet er sekundært.

Skepsisen som informantene viser ovenfor det pedagogiske feltet viser seg i den avstanden de tar fra det å lage kunst spesielt rettet mot barn. Borgen viser hvordan man fra kunstfeltets side har forbundet det med å skape kunst for barn med lav eller mindreverdige kvalitet (Borgen 2003). Dette kan henge sammen med en oppfattelse av at det å bruke kunsten som middel for å nå et pedagogisk mål gir kunsten en instrumentell oppgave. Kunstnere har generelt vært skeptisk til å jobbe med kunst direkte rettet mot barn. Denne holdningen til kunst og barn er ikke ukjent fra kunstfeltet for øvrig. Dette kommer frem i *Kommunikasjonen er kunsten. Evaluering av prosjektet Klangfugl - kunst for de minste* (Borgen 2003). Her fremgår det at særlig kunstnere er redd for at kunsten skal forsvinne i møtet med barn. Dette kjenner vi igjen i de kvalitetsvurderingene informantene jeg har intervjuet gjør. Hvis kunsten blir for pedagogisk eller tilpasset er det en fare for at kunsten forsvinner. De opplever da at kunsten blir underliggende. Som informanten Ruth sier ”hvor er kunsten her?” (Ruth, Nærby fylke). Her opplevde hun at kunsten ikke lenger var i sentrum men var blitt et redskap for læringsmål som lå nært opp til skolens mål.

Å produsere for en målgruppe har også blitt satt opp mot et mål om å lage nyskapende kunst (Borgen 2003). Vi så i intervjuene at nyskapende var et av kriteriene som informantene la vekt på når de vurderte kunstens kvalitet. Det kan da oppstå en konflikt mellom de to kriteriene nyskapende og målgruppetilpasning. Dette kan være med på å forklare hvorfor informantene på nasjonalt og fylkesnivå tok mer avstand fra å tilpasse utstillingen til læreplan.

7.12 Å formidle et kunstblikk

Informantene forholder seg til en felles forståelse av verdien som feltet er basert på. Det er en sterk tro på at kunst er et gode som alle burde få ta del i, men som er ulikt distribuert i befolkningen. Denne troen har stått sterkt i den norske kulturpolitikken siden etterkrigstiden (jf. Solhjell og Mangset). Denne grunntanken som er i DKS, er med på å legitimere produksjonene i feltet og dermed stiller man ingen spørsmål ved den. Denne troen på kunst som livsberikende og skjevt fordelt finner vi igjen i Stortingsmeldingene som ligger til grunn for DKS. Det kan se ut som det er en sterk fortelling om kunsten som ikke bare gjør seg gjeldene i kunstfeltet, men også i det politiske felt. Denne troen er med på og legitimere DKS som prosjekt.

Også Solhjell peker på at dette er en sterk tanke i det når han beskriver som i det inklusive kretsløpet. Formidling av kunst til folket står her sterkt. Formidlingen bærer da ofte preg av å være et opplysningsprosjekt (Solhjell 1995). Målet er å utjevne eventuelle forskjeller ved formidling av et kunstblikk. Dette skal gi alle tilgang til å se og forstå kunst.

Den kulturelle kompetansen blir i kunstforståelsen viktig for hvordan vi forholder oss til kunstverk. Med den riktige habitus har den enkelte de kodene som skal til for å avkode et kunstverk slik at det gir mening for dem som publikummer. Gjennom DKS prøver staten å jevne ut disse antatte klassemessige forskjellene i tilgang på kunst. Men med det ulike kunstblikket habitus gir, vil det være ulikt hva publikum vil sitte igjen med. Slik sett blir kunstformidling et viktig grep for å forme publikums kunstforståelse. Gjennom formidling lærer elevene som publikum hvordan de skal forholde seg til kunst og snakke om kunst. De vil da opparbeide seg en fortrolighet med kunstfeltets koder. De som ikke besitter koden vil ikke kunne lese kunsten på den riktige måten.

Bourdieu legger vekt på hvordan kunnskap om et verk, en retning eller en kunstner er med på å påvirke hva vi får ut av verket. Jo mer kunnskap man har jo mer tid bruker man på det enkelte verk. Publikum som besitter lav kunnskap om hvordan man tolker og hvilke mening de skal trekke ut av verket vil bruke mindre tid på det enkelte verk. Det legges stor vekt på at det å se på kunst er noe som læres gjennom oppvekst og utdanning. På den måten blir ønsket og behovet for å utsette seg for kunst skapt. De

med lavere kulturell kompetanse vil dermed ikke bare ha en svakere forståelse for og fortrolighet med kunst, de vil også ha mindre interesse for det (Bourdieu og Darbel 1991)

Gjennom formidlingen blir elevene introdusert for en bestemt måte å se kunsten på. Ved å legge vekt på refleksjon og dialog, lærer formidleren elevene hva som er riktig måte å oppleve kunst på. Det er ikke bare samtidskunsten som har en sentral plass i DKS, men også formidlingen som følger samtidskunsten. Dette er en ny måte å se kunst på som setter subjektet mer i sentrum. Denne formidlingsformen samstemmer med det som blir vektlagt i den pragmatiske kvalitetsforståelsen. Ved å legge vekt på denne måten å se kunst på, formidler informanten et kunstsyn til elevene. Å se på kunst ”handler om å skape en berøring mellom to parter, verket og eleven, gjerne gjennom en tredje part, formidleren” (Eeg og Sørheim 2006:59). Vi ser her hvordan formidleren får en viktig plass i kunstmøtet. Formidleren blir en tilrettelegger og los inn i kunstforståelsen. ”Samtalen er altså den nye nøkkelen” (Eeg og Sørheim 2006:60). Dialogen får derfor en helt sentral plass i kunstforståelsen. Denne måten å formidle på har mer til felles med den karismatiske enn den oppdragerske formidlingsmåten.

Det kan dermed se ut som det finnes en riktigere måte å oppleve kunsten på. Som den ene av informantene hos Landsmuseet peker på er folk generelt interessert i å se det de kjenner igjen. Det å se etter det kjente er en motsetning til det å reflektere, og man vil ikke oppnå det informantene ønsker, som er å se noe nytt og tenke noen nye tanker.

8 Avslutning

8.1 Mellom flere felt

Som vi har sett i innledningen, er DKS et kulturpolitisk tiltak som involverer både det politiske felt, kunstfeltet, og utdanningsfeltet. Det er her tre autonome felt som skal iverksette og implementere DKS som prosjekt. Det politiske feltet har som oppgave å formidle pengene og bestemme premissene for DKS gjennom stortingsmeldinger og styringsnotater. Kunstfeltet har produsentoppgaven og står som kvalitetssikrer, mens utdanningsfeltet skal tilrettelegge for møtene mellom elever og kunstfeltet. Disse tre feltene har egne målsetninger som ikke nødvendigvis er sammenfallende. Dette ser vi gjenspeiler seg i den vektleggingen av ulike kvalitetstyper som informantene på de forskjellige nivåene gjør. De informantene som har sterk forankring i kunstfeltet legger særlig vekt på kvalitetskriterier som er relatert til det kunstneriske innholdet. Dette ser vi blant informantene hos Landsmuseet og i stor grad hos de tre fylkeskommunene. I kommunene i de to fylkeskommunene Flatland og Nærby legger informantene også vekt på kvalitetskriterier som ligger nært opp til det politiske feltet. Vi ser her at det blir lagt vekt på læringsmål og lokalforankring. Dette er kriterier som ikke går på de rent kunstneriske kvalitetene eller kvaliteten på formidlingen av det kunstneriske innholdet, men som går på politiske målsetninger.

Selv om den kvalitative metoden ikke umiddelbart åpner for generalisering, vil det være naturlig å trekke frem slike funn som er sammenfallende hos alle informanter. Gruppen jeg har valgt å intervju er ikke en homogen gruppe. De arbeider i forskjellige regioner og på forskjellige nivåer. Det at de alle svarer at de ikke lager kunst for barn er et utsagn som vekket min interesse. Hva er det med barn og kunst som gjør at informantene tar avstand fra denne gruppen? Slik det kan se ut henger det sammen med målgruppens svake status og avstanden kunstfeltet tar fra det pedagogisk felt. Som vi så hos Gran er det i kunstfeltet en forståelse av at kunsten ikke skal være et middel, men et mål i seg selv. Ved å koble kunsten opp mot det pedagogiske blir kunsten et middel for læring og svekker dermed sin autonomi. Dette funnet samstemmer med funn gjort i tidligere studier på det kulturelle feltet (Borgen 2003, Haugsevje 2002). Dette er den samme avstandstagningen vi kjenner igjen fra Bourdieus teori om felt når han beskriver kunstfeltet som en verden snudd på hodet. Han peker da på hvordan aktører på

kunstfeltet tar avstand fra det økonomiske feltet for å holde kunsten ren (Bourdieu 1996a). En tilsvarende prosess kan vi se i forhold til barn. Kunstfeltet tar da avstand fra barn og det pedagogiske feltet for å holde kunsten ren og autonom.

Informantene på nasjonalt nivå har kvalitetskriterier som ligger opp mot den institusjonelle og den pragmatiske kvalitetsforståelsen. De gir lite uttrykk for at de gjør kvalitetsvurderinger ut fra de mer verksinterne hensynene. Dette betyr ikke at de ikke gjør det, men det kan være at det er mer underliggende.

På fylkesnivå var det også mange kvalitetsvurderinger som lå opp mot den institusjonelle kvalitetsforståelsen og den pragmatiske kvalitetsforståelsen. Samtidig var det her noen vurderinger som tok sikte på å tilpasse utstillingene mer for arena og publikumsgruppe enn det jeg fant på nasjonalt nivå. Dette er en kvalitetsvurdering som faller litt utenfor de tre typene jeg har skissert, og som vi kan kalle mer feltspesifikke kvalitetskrav. Disse kriteriene er mer instrumentelle kvalitetskrav. Kvaliteten blir her vurdert ut fra hva man søker å oppnå. Kommunene la sterkere vekt på tilpasning enn det Landsmuseet og fylkeskommunene gjorde.

Informantene har alle en felles forståelse av viktigheten av DKS. De har en tro på behovet for å gi alle lik tilgang til kunst, og på kunstens verdi i våre liv. Videre har de en tro på at kunst ikke har noen aldersgrense, men at god kunst taler til alle. Det eksistere selvfølgelig kunst som ikke er egnet for barn i den grad den er av en pornografisk eller voldelig karakter. Formidlingen får dermed en sentral plass. Som vi så i innledningen legges det i St. meld. nr 8. vekt på at man skal formidle *den voksne* kulturen gjennom DKS. Innen forskning på kultur og barn er det ikke uvanlig å skille mellom kultur for barn og kultur av barn. Kultur for barn er kulturuttrykk laget av voksne, som blir formidlet til barn. Barneteater, musikk laget for barn og barnebøker er eksempler på en slik kultur for barn. Denne formidlingen har ofte hatt preg av å være oppdragende og pedagogisk. Kultur av barn er kulturuttrykk laget av barn, som lek og formings-arbeider laget av barn (Danbolt og Enerstvedt 1995). I min undersøkelse er det verken kunst for barn eller kunst av barn som skal formidles. Informantene presenterer ikke kunst for barn slik vi finner i barneteater og barnelitteratur. Informantene stiller seg bak målet om å presentere den voksne kulturen, og legger sterk vekt på at kunsten de skal presentere er laget av voksne og skal også kunne presenteres

for et voksent publikum. Kvalitetskriteriene de legger vekt på er med bakgrunn i kunst skapt av voksne. Det kan se ut som det her er to leirer når man snakker om kunst og barn. På den ene siden finner vi det DKS på det visuelle felt som jeg har undersøkt. Her tar man sikte på å oppdra barna inn i de voksnes verden og skal ikke lage kunst på barnas premisser. Kunsten er her et dannelsesprosjekt. På den andre siden finner man forskningsmiljø med røtter tilbake til pedagogikken. Forskning har her sett på barns lek og hvordan barn oppdras inn i en kultur. Barn er her noe annet en voksne, med sin egen kultur.

8.2 Formidling – mellom oppdragelse og oppdagelse.

Formidlingen i DKS har sitt mål et sted mellom å være et opplysningsprosjekt og det å være et dannelsesprosjekt. Opplysningsprosjektet går ut på at barna skal oppdras i hva god kunst er. Dannelsesprosjektet går ut på at barna gjennom kunsten skal lære mer om seg selv som mennesker og verden rundt dem. Den ene holdningen heller mot det Lindberg omtaler som den oppdragerske formidlingen. Dannelsesperspektivet heller mot det hun omtaler som den karismatiske kunstformidlingen (Lindberg 1995). Vi ser at informantene legger vekt på at det ikke er noe riktig svar og at de ikke er eksperter som skal fortelle barna hva de ser. Forståelsen av et verk er individuell og refleksjonene er basert i den enkeltes erfaring. Dette synet heller mot en karismatisk formidlingsforståelse. Samtidig legger informantene vekt på at kunnskap skal overføres til elevene gjennom formidlingssituasjonen, selv om det skjer mer indirekte. Dette er en mer oppdragersk holdning til kunstformidling igjen.

Informantene trekker frem at kunnskapen om kvalitet ofte ikke kan begrepsfestes, men at den er en del av en taus kunnskap som informantene besitter. Denne kunnskapen tilegner man seg ved å være en del av feltet. Kvaliteten blir nedfelt i praksis og diskutert i forskjellige fora som konferanser, kunstanmeldelser og utstillinger andre møtesteder. Kvalitet er dermed noe mediert som man ofte ikke har et klart og tydelig forhold til, men som man kjenner igjen når man ser det. Dette er det Bourdieu omtaler som doxa. En slik form for doxisk holdning som vi finner i dette feltet er troen på at man ikke skal lage kunst for barn. Ingen av informantene stiller spørsmål ved dette. I formidlingen kan det se ut som man har gått fra å se etter hva kunstneren ønsker å

formidle og over til hva bildet sier til publikum. Man åpner for at det er mange tolkninger og ikke en. Fokuset blir flyttet over til publikums opplevelse. Dette er et skritt bort fra det Bourdieu mente og se (Bourdieu 1995a). Denne type tolkning kan være et svar på nye typer kunst. Mens modernistisk kunst ble tolket ut fra formalistiske krav, handler samtidskunsten om ideen og tema. Formen er ofte underliggende. Dette åpner opp for nye tolkningsparadigmer. I så måte kan vi si at Bourdieus analyse av den legitime smaken ikke er like relevant. Men ved å ta med et relasjonelt aspekt i sin teori har han tatt høyde for endringer. Da han er opptatt av det historiske aspektet ved feltet og påpeker at en feltanalyse alltid bare kan være et øyeblikksbilde har han dekket sin rygg for en del kritikk som går på relevans.

8.3 Problemet med feltbegrepet

Jeg har i oppgaven lagt sterk vekt på Pierre Bourdieu. Hans teori har også møtt mye kritikk. Kritikken har særlig gått ut på hans vekt på konflikt. Kritikere har også hevdet at hans studier ikke lar seg overføre til norske forhold. Autonomi- og heteronomibegrepene lar seg ikke direkte overføre til det området som jeg har valgt å studere. I min studie er det ikke en klar heteronom pol. Informantene forholder seg ikke til den kommersielle delen av feltet. Ved hjelp av Dag Solhjells begrep om det eksklusive og det inklusive kretsløpet tilføres en ny dimensjon. Disse begrepene er utviklet med bakgrunn i norske forhold på kulturfeltet. I min undersøkelse er det innenfor det inklusive kretsløpet og opp mot det eksklusive kretsløpet jeg finner at informantene posisjonerer seg.

Et problem som jeg har støtt på i denne oppgaven er det faktum at den institusjonelle kvalitetsteorien er så vid. Dette fører til at så godt som alle kvalitetskriteriene kan gå inn i denne bolken. Men jeg vil påstå at alle allikevel ikke hører hjemme her. Særlig de kvalitetsvurderinger som blir gjort med bakgrunn i feltet vil jeg plassere her. Enten det er slik at kvalitetsvurderingen er en vurdering gjort ut fra feltet for øvrig eller om det er ut fra feltets historie slik vi ser med kravet som søker etter det originale og nyskapende.

8.4 DKS sett ut fra et kultursosiologisk perspektiv

Flere undersøkelser har pekt på hvordan den såkalte høykulturen ikke lenger skammer seg over å ha bånd til det kommersielle feltet. Det vil ikke si at det ikke er viktige skillelinjer å vokte i det kulturelle felt (Larsen 2006). Som jeg har vist i min undersøkelse av kvalitetsforståelser kommer det frem noen grenser som er viktige å ikke trå over. Grensen til det pedagogiske felt og grensen til for stor publikumstilpasning er viktige grenser for å sikre kunsten autonomi. Kunstblikket er det sentrale. Kunsten kan gjerne være opplevelsespreget. Men det er refleksjonen som kommer ut av opplevelsen som er det sentrale. Ikke bare trekker kunsten inn elementer fra populærkulturen men deler av populærkulturen trekker inn elementer fra kunsten. Igjen handler det om blikket man bruker til å se med. Debatten rundt filmkritikken er et eksempel på dette. I den debatten blir det hevdet at gode filmkritikere skal reflektere rundt filmen og den opplevelsen den gir (Dagbladet 19.06.08). Det kan se ut som at ikke bare går kunsten mot populærkulturen, men deler av populærkulturen går også mot kunsten slik vi ser i Absolutt Vodkas reklamekampanjer.

Kunsten som blir formidlet gjennom DKS skal slik det blir presentert i St. meld nr.38, være en motvekt til populærkulturen. Gjennom møte med kunst og kultur av høy kvalitet skal barn og unge bli kjent med kvalitetskulturen. Dette er den kulturen som Kultur- og Kirkedepartementet stiller seg bak og støtter med bevilgninger. I departementene og kulturinstitusjonene er det en overvekt av aktører med utdanning fra universiteter og høyskoler. De formidler en type kulturuttrykk som får forrang i statsforvaltningen. DKS som kulturtiltak kan dermed være med på å legitimere en type kulturuttrykk som mer høyverdige. På denne måten kan DKS være med på å formidle og skape en legitim kultur som har forrang fremfor andre kulturuttrykk. Gjennom målet om å gi elevene som publikum en økt kulturell kompetanse på dette området, impliserer de at det er denne kulturen som er den viktige og riktige. DKS stå dermed i fare for å formidle en bestemt gruppes kunstblikk, uten at dette blir reflektert rundt.

Litteratur

Adbusters Norge og Riksutstillingen (2005), *Jam*. Oslo: Omnipax.

Adorno, Theodore (2004), *Estetisk teori*. 3. Opplag. Trondheim: Gyldendal.

Aslaksen, Ellen K. (1997), *Ung og lovende 90-tallets unge kunstnere- erfaringer og arbeidsvilkår*. Oslo: Norsk Kulturråd rapport nr. 8.

Borgen, Jorunn Spord (2001), *Møtet med publikum*. Oslo: Norsk Kulturråd notatserie nr 43.

Borgen, Jorunn Spord (2003), *Kommunikasjonen er kunsten. Evaluering av prosjektet Klangfugø-kunst for de minste*. Oslo: Norsk kulturråd notatserie nr 57.

Borgen, Jorunn Spord og Brante, Synnøve S (2006), *Ekstraordinært eller selyfølgelig? Evaluering av Den kulturelle skolesekken i grunnskolen*. Oslo: Nifu-step.

Bourdieu, Pierre (1980), *Strukturer, habitus, praksiser*. I Lars Bugge, Stein Sundstøl Eriksen, Geir O. Rønningen (red.) *Agora* nr 1-2. (53-73) Oslo: AIT Trykk Otta as.

Bourdieu, Pierre (1983), *Kapitalens former*. I Lars Bugge, Stein Sundstøl Eriksen, Geir O. Rønningen (red.) *Agora* nr 1-2. (5-26) Oslo: AIT Trykk Otta as.

Bourdieu, Pierre og Darbel, Alain (1991), *The love of art*. Storbritania: Polity press

Bourdieu, Pierre (1993), *The field of cultural production*. Storbritania: Polity press.

Bourdieu, Pierre (1995a), *Distingsjonen*. Oslo: Pax forlag.

Bourdieu, Pierre og Wacquant, Loïc J.D (1995b), *Den kritiske ettertanken*. Oslo: Det norske samlaget.

- Bourdieu, Pierre (1996a), *For en vitenskap om litterære verk*. I *Symbolsk makt*. Oslo: Pax forlag.
- Bourdieu, Pierre (1996b), *The rules of art*. Storbritania: Polity Press.
- Bourriaud, Nicolas (2007), *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax forlag.
- Bjørkås, Svein (2004), *Kvalitetsparadokset*. I Siri Meyer og Svein Bjørkås (red). *Risikosoner. Om kunst, makt og endring* (115-136). Norsk Kulturråd rapport nr. 33
- Crawford, Donald W. (2001), *Kant*. I Berys Gaut and Domimic McIver Lopes(red.) *The Routledge companion to aesthetics*. 51-64. London: Routledge.
- Danbolt, Gunnar (2002), *Blikk for bilde*. Oslo: Abstrakt forlag.
- Danbolt, Gunnar og Enerstvedt, Åse (1995). *Når voksenkultur og barns kultur møtes*. Norsk kulturråd rapport nr 2.
- Danielsen, Arild (2006), *Behaget i kulturen. En studie av kunst og kulturpublikum*. Oslo:Norsk kulturråd.
- Danielsen, Arild og Norli Hansen, Marianne (1999), *Makt i Pierre Bourdieus sosiologi*. I Fredrik Engelstad (red). *Om makt teori og kritikk*. Oslo: Gyldendal.
- Danto, Arthur C. (2006), *Kunstens avslutning*. Norge: Pax forlag.
- Ege, Camilla og Sørheim, Elisabeth (2006), *Med egne øyne I, om formidling av samtidskunst*. Oslo: Gra forlag.
- Esmark, Kim (2006), *Bourdieus uddannelsessociologi*. I Annick Prieur & Carsten Sestoft, *Pierre Bourdieu en introduksjon*. København: Hans Reitzels forlag.
- Frith, Simon (1996), *Performing rites evaluating popular music*. London: Oxford university press

Gran, Anne Britt (2001), *Kvalitet før og nå- kvalitetskriterier i omløp*. I Christian Lund, Per, Mangset og Ane Aamodt (red) (2001). *Kunst, kvalitet og politikk*. Norsk kulturråd rapport serie nr 22.

Haugsevje, Åsne Widskjold (2002), *Inspirasjon eller distraksjon? Evaluering av forsøket med "full pakke" profesjonell kunst- og kulturformidling som del av den kulturelle skolesekken i Buskerud*. Bø: Telemarksforskning. Arbeidsrapport nr. 10

Kvale, Steinar (2001), *Det kvantitative forskningsintervjuet*. Oslo: Gyldendal akademisk.

Juncker, Beth (2005), *Er kunst for barn?*. I Tina, Østberg (red). *Barnet og kunsten*. (13-27) Norsk kulturråd.

Langstad, Jørn, Hannah, Karen og Rørdam Larsen, Charlotte (2003), *Ønskekvist-modellen. Kunstneriek kvalitet i performativ kunst*. Århus: Klim.

Larsen, Håkon (2006), *Kulturdiskurser i en massemedial offentlighet en analyse av dominerende forståelser av kunst og kultur i NRK fjernsynets Store Studio*. Oslo: Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi.

Larsen, Marianne (1998), *Å formidle kunst til barn. En undersøkelse av forestilinger, målsetninger og dilemmaer innenfor kunstformidlingsfeltet*. Rapport nr 36. Bergen: Institutt for medievitenskap.

Lidén, Hilde (2004), *"Tørrfisken stinka, men kahytten var topp" En oppfølgingsstudie av to modeller for organisering av Den kulturelle skolesekken*. Rapport nr 12. Oslo: Institutt for samfunnsforskning.

Lidén, Hilde (2001), *Den kulturelle skolesekken. Modeller for kultur-skole samarbeid, sett "nedenfra"*. Oslo. ABM-Utvikling.

Lindberg, Anna Lena (1991), *Konstpedagogikens dilemma*. Lund: Studentlitteratur

Korsnes, Olav, Anersen, Heine og Brante, Thomas (1997), *Sosiologisk leksikon*. Oslo: Universitetsforlaget.

Kristiansen, Line Prøis (2007), *Den kulturelle skolesekken i Akershus- en brukerundersøkelse*. Oslo: Høyskolen i Oslo avdelingen for estetiske fag.

Malmanger, Magnar (2000), *Kunsten og det skjønne. Vesterlandsk estetikk og kunstteori fra Homer til Hegel*. Oslo, Aschehoug.

Mangset, Per (1992), *Kulturliv og Forvaltning*. Oslo: Universitetsforlaget.

Prieur, Annick & Sestoft, Carsten (2006), *Pierre Bourdieu en introduksjon*. København: Hans Reitzels forlag.

Repestad, (2007), 4 utgave, *Mellom nærhet og distanse*. Oslo: Universitetsforlaget.

Sestoft, Carsten (2006), *Felt: Begrepet og analyse*. I Annick Prieur & Carsten Sestoft. *Pierre Bourdieu en introduksjon*. København: Hans Reitzels forlag.

Shusterman, Richard (2000), *Pragmatist aesthetics - living beauty, rethinking art*. United states of America: Rowman & Littlefield.

Solhjell, Dag (1995), *Kunst-Norge - En sosiologisk studie av den norske kulturinstitusjonene*. Oslo: Universitets Forlaget.

Solhjell, Dag (2001), *Formidler og formidlet - En teori om kunstformidlingens praksis*. Oslo: Universitets forlaget.

Tøjner, Poul Erik (2001), *Er kvalitet knyttet til kunstværket?*. I Christian Lund, Per, Mangset og Ane Aamodt (red). *Kunst, kvalitet og politikk*. Norsk kulturråd rapport serie nr 22 utgitt 2001.

Widéberg, Kari (2001), *Historien om et kvalitativt forskningsprosjekt*. Oslo: Universitetsforlaget.

Wilken, Lisanne (2008), *Pierre Bourdieu*. Trondheim: Tapir akademiske forlag.

Østerberg, Dag (1997), *Fortolkende sosiologi II*. Oslo: Universitets forlaget

Offentlige dokumenter:

Innst.S. nr.50 (2002-2003) Innstilling til Stortinget fra familie-, kultur-, og administrasjonskomiteen.

St. meld. nr. 8 (2007-2008) *Kulturell skulesekk for fremtida*. Det kongelige kultur- og kyrkjedepartement.

St. meld. nr. 38 (2002-2003), *Den kulturelle skolesekken*. Kultur- og kirkedepartementet.

St. meld. nr. 39 (2002-2003), *Ei blot til lyst. Om kunst og kultur i og i tilknytning til skolen*. Utdannings- og forskningsdepartementet.

St. meld. nr. 48 (2002-2003), *Kulturpolitikk frem mot 2014*. Kultur- og kirkedepartementet

Andre kilder

www.abm-utvikling.no/publisert/abm-skrift/abm-skrift-fultekst/abm-skrift-39-lykketreff.html (lesedato 15.01.07)

www.adbusters.no/jam/index.html (27.04.08)

[www. Aftenposten.no/meninger/komentarer/article1619295.ece](http://www.Aftenposten.no/meninger/komentarer/article1619295.ece) (lesedato 04.05.07)

www.denkulturelleskolesekken.no (lesedato 15.01.07)

www1.nrk.no/nett-tv/klipp/222881 (lesedato 01.09.08)

www.nrk.no/programmer/tv/redaksjonen/1.2298560 (lesedato 24.04.07)

www.ksys.no (lesedato 05.09.08)

www.regjeringen.no/nb/dokumentarkiv/Regjeringen-Bondevik-II/Kultur--og-kirkedepartementet/265337/267816/opplevelser_og_laeringsmal_konferanse.html?id=268596 (02.08.08)

www.rushprint.no (lesedato 30.06.08)

www.ssb.no/emner/07/02/kulturbar/sa73/nyg61-66.pdf (lesedato 08.06.08)

Sæther, Jens Marius (19.06.08), *Slakter norsk filmkritiker*. Dagsavisen

www.utdanningsdirektoratet.no/upload/larerplaner/generell_del/Generell_del_lareplan_bm.rtf (lesedato 13.08.07)

Alle kilder som er brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Antall ord i oppgaven: 37724.

Vedlegg I

Intervjuguide

Utdanning, erfaring i kunstfeltet?

Hvordan syntes du DKS fungerer i dag?

Kan du fortelle litt om hvordan DKS er organisert her?

Kunstfaglig:

Hvordan går du frem når du skal sette sammen en utstilling. Ta gjerne utgangspunkt i en produksjon: *Hva legger du vekt på? Hvilke kriterier jobber du ut fra?*

Hvordan vurderer du den kunstneriske kvaliteten *Hva mener du er viktigs?*

Hvordan opplever du den kunstneriske kvaliteten på det som blir tilbudt?

Hva kan du si om forholdet mellom de forskjellige kunstformene på det visuelle feltet i DKS?

Kan du si noe om hva du mener er god kunst rettet mot barn. *Hva er med på å senke kvaliteten?*

Hvilken status har det å jobbe med kunst rettet mot barn?

Formidling:

Hvilken måte har dere valgt å formidle på?

Kan du fortelle om din erfaring med å formidle kunst til barn?

Hva mener du er god formidling til barn? Gi noen eksempler. *Har du noen eksempler på hva som ikke fungerer?*

Kan du si noe om erfaringer med forskjellige formidlingsformer? Hvordan fungerer arbeidsmaterialet dere får og jobbe med?

Hvordan oppfater du lærere/elevs/andre forståelse av kvalitet?

Hva ønsker du at barna skal sitte igjen med etter et besøk?