



# Kvalitetsforståelser

*Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*

---

*Knut Ove Eliassen og Øyvind Prytz (red.)*

KNUT OVE ELIASSEN OG ØYVIND PRYTZ (RED.)

# Kvalitetsforståelser

---

*Kvalitetsbegrepet i samtidens kunst og kultur*



KULTURRÅDET  
Arts Council  
Norway

Copyright © 2016 by  
Norsk kulturråd / Arts Council Norway  
All Rights Reserved  
Utgitt av Kulturrådet i kommisjon hos Vigmostad & Bjørke AS

ISBN: 978-82-7081-179-3

Grafisk produksjon: John Grieg, Bergen  
Omslagsdesign ved forlaget

Forsidebilde: Kjersti Berg, *Radiostille område*, © Kjersti Berg / BONO 2016  
Foto: Kjersti Berg

Sideombrekking: Laboremus Oslo AS

Spørsmål om denne boken kan rettes til:  
Fagbokforlaget  
Kanalveien 51  
5068 Bergen  
Tlf.: 55 38 88 00 Faks: 55 38 88 01  
E-post: fagbokforlaget@fagbokforlaget.no  
www.fagbokforlaget.no

Materialet er vernet etter åndsverkloven. Uten uttrykkelig samtykke er eksemplarframstilling bare tillatt når det er hjemlet i lov eller avtale med Kopinor.

For mer informasjon om Kulturrådet og Kulturrådets utgivelser:  
www.kulturradet.no

Kulturrådet  
Postboks 8052 Dep  
0031 Oslo  
Tlf.: +47 21 04 58 00  
E-post: post@kulturrad.no

Kulturrådets utgivelser omfatter forsknings- og utredningsarbeider med relevans for Kulturrådet, for norsk kulturliv og for forskere på kulturfeltet. De vurderinger og konklusjoner som kommer til uttrykk i utgivelsene, står for den enkelte forfatters regning og avspeiler ikke nødvendigvis Kulturrådets oppfatninger.

# Forord

---

Denne boken samler i all hovedsak bidrag fra et seminar som ble avholdt på Schæffergården i Gentofte utenfor København i regi av Norsk kulturråds FoU-seksjon 8. og 9. april 2015. Et par av bidragene har blitt bestilt i etterkant for å supplere de foreliggende bidragene og sikre en bedre og mer representativ dekning av feltet. Seminaret var startskuddet på forskningssatsingen *Kunst, kultur og kvalitet*, hvor den foreliggende utgivelsen er ment å være et første diskusjonsinnlegg. Det er en av dens ambisjoner å stimulere til debatt og være et utgangspunkt for en bred diskusjon og økt kunnskap om hva som i dag forstås med begrepet «kvalitet».

*Kunst, kultur og kvalitet* er rettet inn mot de deler av kunst- og kulturfeltet som faller inn under Kulturrådets ansvarsområder, og i juni 2015 ble en større pott med forskningsmidler utlyst, innrettet mot så vel den akademiske som den praksisnære forskningen. Hensikten med programmet er, slik det heter i utlysningen, «å bidra til kunnskapsdannelse og refleksjon over kvalitet, kvalitetsforståelser og det grunnlaget kvalitetsdommer felles på i samtiden». Slik er *Kunst, kultur og kvalitet* på mange måter en respons på den oppfordring som kom med *Kulturutredningen 2014*, hvor det nettopp i tilknytning til begrepet «kvalitet» etterlyses en mer kunnskapsbasert bevilgnings- og forvaltningspraksis i kulturpolitikken.

Dette er ikke første gang Norsk kulturråd har igangsatt kunnskapsprosjekter knyttet til kvalitet. I 2001 forelå rapporten *Kunst, kvalitet og politikk* (red. C. Lund, P. Mangset og A. Aamodt) som et samlet bidrag fra Kulturrådets årskonferanse i 2000. Noen vil sikkert umiddelbart gjøre seg noen refleksjoner over forholdet mellom den femten år gamle tittelen og tittelen på Kulturrådets nye forskningssatsing – ikke minst at «politikk» er erstattet med «kultur», og at «kvalitet» har fått hedersplassen som den siste av tittelens tre termer. Om det kan være nærliggende å slutte av dette at politikk spiller en mindre rolle i den foreliggende boken, så er dette neppe riktig.

Etter redaktørenes skjønn preges denne bokens bidrag av en vektlegging av den betydning de institusjonelle og politiske rammene har for kvalitetsdiskusjonen, og i mindre grad enn i 2001 av etterdønningene av postmodernismen, institusjonskritikken og konseptkunsten. Samtidig er det påfallende

## FORORD

å se i hvilken grad den foreliggende artikkelsamlingen tar for seg mange av de samme vanskene med kvalitetsbegrepet som også står i fokus i de foreliggende arbeidene.

Det er vårt håp at tekstene i denne boken viser kompleksiteten ved begrepet «kvalitet», og videre at de anskueliggjør hvordan «kvalitet» kun er én mulig måte å artikulere og vurdere estetisk verdi på. Vårt håp er at den bringer ny kunnskap til torgs og dermed bidrar til å føre diskusjonen videre. Bidragsyterne er i første rekke hentet fra academia, men det har også vært et viktig poeng at flere av dem har praktiske erfaringer med estetisk skjønnsutøvelse fra forskjellige områder, så som museer, biblioteker og kunst- og litteraturkritikk. Det er et ønske at boken skal kunne være til glede for dem som arbeider med kvalitetsspørsmål eller på annen måte kommer i kontakt med kvalitetsbegrepet i sin hverdag. Slik vil den også kunne bidra til å øke forståelsen for de kvalitetsbegrep som anvendes så vel i kulturoffentligheten som i forskjellige arbeidslivssituasjoner, eller for den saks skyld i den private, estetiske skjønnsutøvelsen.

Som redaktører tilfaller det oss den glede det er å rette en stor takk til bidragsyterne og deres stimulerende bidrag i så vel skriftlig som muntlig form. Takk også til Kulturrådets forsknings- og utviklingsutvalg som har satt rammene for dette prosjektet, og som i sin tid utpekte undertegnede til redaktører. Også utvalgets medlemmer fortjener en særskilt takk – Trine Bille, Svein Bjørkås, Brita Brenna (som også er bidragsyter), Jan Fredrik Hovden – ettersom de har vært uvurderlige medspillere med givende og utfordrende kommentarer og innspill; det gjør også utvalgets leder Jorun Veiteberg som har ledet møtearbeidet med sikker autoritet, og dets sekretær Randi Ertesvåg som har lagt ting til rette. Endelig skal også takkes FoU-seksjonens tidligere leder, Ellen Aslaksen, som med stor entusiasme og kunnskap har gjort det hele mulig.

Trondheim og Oslo, 30. november 2015  
Knut Ove Eliassen og Øyvind Prytz

# Innhold

---

3	FORORD
7	INNLEDNING <i>Knut Ove Eliassen</i>
23	KULTUR, KVALITET OG MENNESKELIG TID <i>Frederik Tygstrup</i>
36	KVALITET OG DELTAKELSE I MUSEER <i>Brita Brenna</i>
53	OM KVALITET UNDER REFORMBYRÅKRATIET <i>Stian Grøgaard</i>
68	KVALITET SOM AGENS <i>Odd Are Berkaak</i>
85	DEN YTTERSTE INSTANS <i>Bernhard Ellefsen</i>
104	NYSKAPENDE, STERKT OG KOMPETENT! <i>Anne Danielsen</i>
120	KVALITETSBEGREPENES DRAMATURGI <i>Tore Vagn Lid</i>
140	FOLKEBIBLIOTEK OG KVALITETER I LITTERATUREN: ET FORMIDLINGSPERSPEKTIV <i>Knut Oterholm</i>

## INNHold

162	ETT ANVÄNDBART KVALITETSBEGREPP: KVALITETSBEDÖMNING I LITTERATURPOLITIKEN <i>Linnéa Lindsköld</i>
183	KVALITET UTEN INNHold? HISTORISKE PERSPEKTIVER PÅ KVALITETSSPØRSMÅLET <i>Knut Ove Eliassen</i>
203	BIDRAGSYTERE

# Innledning

*Knut Ove Eliassen*

---

«Quality never goes out of style», het det en gang i Levi's-reklamene. Kvalitet setter vi pris på, og den har alltid vært der. Men hva er det vi faktisk setter pris på? Hva *er* kvalitet? De fleste synes spørsmålet er viktig, men de færreste kan gi noe godt svar på det. Trolig er dette et hint om at det er noe i selve spørsmålet det er verdt å se nærmere på. Er for eksempel ordet entydig? Hvis ikke, gir det da mening å spørre hva kvalitet *er*? I *Store norske leksikon* heter det at kvalitet er «tings måte å være på, beskaffenhet». Oppslaget synes å peke i retning av at begrepet kan betegne en rekke forskjellige egenskaper. Det betegner åpenbart langt fra det samme i ord som «kvalitetsreform», «kvalitetserotikk» og «papirkvalitet». I det første tilfellet handlet det om å løfte nivået på universitetsutdannelsen ved å heve studieforløpets og forskningens kvalitet. Det andre eksempelet er et ord som kom i omløp under 80-tallets pornografi-strid. I det tredje tilfellet betegner ordet forskjellige *slags* papir ut fra deres materielle egenskaper som tykkelse, glatthet, matthet, osv. De færreste vil uten videre kunne peke på en fellesnevner. Kjente formler som «kunstneriske kvaliteter», «kvalitetstid» og «kvalitetssirkler» gjør termens flytende innhold desto mer påfallende. Men muligens kan dette mangfoldet av betydninger gi et vink om hva problemet består i. Kanskje lar vi oss forlede av at selve ordet er det samme? Og kanskje begår vi den ikke uvanlige tenkefeilen at vi slutter fra eksistensen av det abstrakte substantivet «kvalitet» til antagelsen av at ordet har et innhold uavhengig av bruken av det, og uavhengig av konkrete vurderingssammenhenger? I så fall er det liten grunn til å forbauses over at ideen eller forestillingen om «kvalitet» lett blir til et hinder snarere enn til hjelp for skjønnsutøvelsen.

Emnet for denne samlingen av artikler er kvalitet. Den generelle foranledning er at det estetiske kvalitetsbegrepet i dag synes å være under refor-handling. Skjønt trolig er det mer korrekt å si at etablerte former og praksiser for estetisk vurdering slik de lenge har vært kjent fra offentligheten, og fra arbeidet til kritikere, komiteer og juryer, er i ferd med å endres. Den påtagelige aktuelle interessen for selve kvalitetsbegrepet er i seg selv et symptom



på dette. «Kvalitet» har lenge vært et ubestemt plussord i den kulturpolitiske retorikken, og det har kun i begrenset monn vært gjort forsøk på å gi termen et mer presist innhold. Politikk har først og fremst handlet om rammebetingelser, mindre om kunstens innhold og de estetiske standarder. At det fra politisk hold i stadig økende grad synes å være et ønske om å bestemme begrepet nærmere og dermed også bidra til å fremme kvaliteten i det som i dag omtales som «norsk kulturproduksjon», synes å være et uttrykk for at det gamle prinsippet om «armglengdes avstand» er under press. Men påtrykket kommer ikke kun fra offentlig hold; også omstruktureringen av offentlighets-sfæren i og med de nye sosiale mediene og nye kanaler for distribusjon og ikke minst vurdering av estetiske produkter – fra blogger via Facebook til brukerevalueringer av forskjellige slag og automatiserte anbefalingstjenester – har bidratt til at den estetiske kritikken har endret karakter hva angår aktører, fora og innhold. En av de mest åpenbare følgene av dette er at etablerte estetiske premisser har måttet vike for en tiltagende verdipluralisering. Når kunstfeltet i den grad synes å være gjenstand for restrukturering, fortøner interessen for kvalitet seg som et uttrykk for et ønske om å gjenvinne stabilitet i en uoverskuelig situasjon.

De følgende artiklene drøfter spørsmålet «Hva er kvalitet?» i lys av kontekster bestemt av de endringene kunstfeltet er i ferd med å gjennomgå. I det følgende vil det derfor i mindre grad handle om hva kvalitet *er* enn om hvordan *begrepet* i dag brukes. Artiklene drøfter hvordan «kvalitet» fungerer, og hvordan termen gjøres operativ i forskjellige sammenhenger – og da især «estetisk kvalitet» eller «kunstnerisk kvalitet» (to størrelser som vel å merke ikke nødvendigvis faller sammen). Målet er ikke å gi et definitivt svar spørsmålet om den estetiske kvalitetens kjerne eller bestemme dens særlige kjennetegn, men å vise hvordan «kvalitet» fungerer i bestemte kontekster. Siden kontekster endrer seg, følger det nødvendigvis at det til enhver tid er flere forskjellige kvalitetsbegrep i omløp som alle aktiveres i ulike vurderings-situasjoner. Det er dette denne boken handler om.

Konstateringen av at det alltid vil finnes flere konkurrerende forståelser av hva kvalitet er, og at disse ikke nødvendigvis er sammenlignbare, betyr ikke at alt er relativt, og at estetiske spørsmål oppløser seg i ikke diskuterbare individuelle smaksdommer. Sosiologien har lenge kunnet dokumentere at smaken langt fra er individuell, den er eminent sosial. Smak uttrykker preferanser, det vil si standarder, altså vurderingsgrunnlag. Vurderingsgrunnlag uttrykker verdier, og de lar seg *nettopp derfor* drøfte. Av den grunn kan også den estetiske dommen gjøres til gjenstand for diskusjon på minst to nivåer: med henblikk på hvorvidt dommen er i samsvar med «standarden» den felles på grunnlag av, og hvorvidt den standarden som anvendes, er adekvat til formålet eller riktig i sammenhengen. «Kvalitet» kan ikke være en absolutt

gitt egenskap, den er et aspekt ved gjenstanden som trer frem i kraft av en målestokk. Det som måles, måles alltid i relasjon til noe annet; det vil si at det forutsetter sammenligning av forskjellige objekter. Denne boken vil vise hvordan disse ikke alltid deklarererte målestokkene må forstås i lys av de sosiale og historiske interesser kvalitetsbegrepene uttrykker. Men også at et mangfold av kvalitetsbegreper er en iboende del av kunstens og kulturens demokratiske karakter.

Kunstens og kulturens forsvarere har ofte gjort gjeldende at kunstens sanneste vesen er ubestemmelig og ikke målbart; denne posisjonen slår av og til over i kunstsyn som kan kalles «essensialistiske». På den annen side finner man forsvarerne av prinsippet om at det er mulig å etablere endegyldige parametere for måling av kunstnerisk kvalitet. Den foreliggende boken manøvrerer i det store og hele mellom disse to posisjonene. I stedet for å påkalle kunstens transcendentale kraft retter den fokus mot hvordan kunstens egenart, om den kalles «kvalitet» eller ikke, først lar seg erkjenne når den bestemmes. Ved å fremheve forskjellene mellom kvalitetsbegrepene og de rasjonalitetene de uttrykker, er målet å vise, analysere og drøfte begrepens sammensatte karakter. Artikkelen representerer forskjellige posisjoner, men gjennomgående er de preget av ønsket om å synliggjøre og diskutere de verdier som ligger implisitt i ethvert kvalitetssyn – og de formål og interesser de fremmer. Kanskje kan vi håpe på at sluttresultatet er et bidrag til å dempe spontaniteten i den allmenne oppslutningen om kvalitet, og til å supplere spørsmålet «Hva er kvalitet?» med andre spørsmål, så som «Hva slags kvalitet?» og «I hvilken forstand?» og «Til hvilken pris?».

## Kvalitet som uttrykk for vurderingskriterier

*Store norske leksikon* kan opplyse om at «en vares kvalitet» ofte betegnes som «prima, sekunda, osv. etter vedtatte normer for vedkommende vare». Hva formuleringen illustrerer, er hvordan «kvalitet» er en funksjon av målestokker. Disse målestokkene er igjen relative i forhold til en bestemt sammenheng. IKEA gir for eksempel en ti års kvalitetsgaranti på sine møbler – noe de i sin tid demokratisk kalte for «hverdagskvalitet». Denne kan for eksempel være basert på at materialet i en sofa skal tåle at man setter seg i den 50 000 ganger. IKEAs kvalitetsgaranti omfatter produkter som skal være ensartede. Nettopp denne ensartetheten gjør at de i prinsippet kan varemerkes som IKEA-produkter. IKEAs kvalitetsbegrep er slik knyttet til en bestemt standard og den normering av produktene den brukes til å realisere. I dette tilfellet handler det om industriell kvalitet, altså kvalitet som lar seg måle med utgangspunkt i en standard. Målet er å kunne dokumentere at en rekke produkter er helt like, og at avvik fra denne likheten lar seg måle. Er det garanti,

vil imidlertid mange kunne si, kan det ikke være tale om kunst. Estetisk kvalitet utmerker seg konvensjonelt nettopp ved at den ikke lar seg kvantifisere ettersom det enkelte kunstverket er enestående og ikke lar seg erstatte av et annet. Kunstens kvalitet kan heller ikke forutbestemmes, den oppstår ikke som følge av standardiserte tilvirkningsprosesser. Her skiller kunsten seg fra den pynten man får kjøpt på IKEA, nærmere bestemt i deres billedavdelinger. Til forskjell fra kunstverket som er unikt, og som derfor skal vurderes på sine individuelle premisser, er pynten i sitt vesen utbytbar.

Vi har så langt pekt på to forskjellige kvalitetsbegreper: industriens og kunstens. Det ene er masseprodusert og standardisert, det andre enkeltstående og unikt. At forholdet mellom dem er ganske komplekst, og at vi har en rekke mellomformer – som når Levi's argumenterer for det enestående ved deres masseproduserte jeans, eller når kunstverket lar seg reprodusere –, får vi la ligge i denne runden. Det samme gjelder det mer kyniske perspektivet at kvalitetene til en rekke estetiske produkter, fra oljemalerier til årgangsviner, får en bestemmelse i kraft av markedets prisfastsettelse som øyensynlig gjør at de blir både målbare og sammenlignbare.

En annen måte å ta fatt i problemet på er at det fortløpende felles vurderingsdommer i estetiske sammenhenger: fra kinogjengeren som velger mellom filmene på dagens program, via det galleribesøkende paret som velger ut et maleri eller trykk fordi det taler til dem, til dommeren ved en internasjonal musikkonkurranse som vurderer en fremføring som mer kunstnerisk vellykket enn en annen. At disse vurderingene kan kalles smaksdommer, betyr ikke at de er uttrykk for den rene egensindighet; de skyldes alle overveielser. De tre eksemplene er forskjellige i den forstand at kontekstene er forskjellige. Kinogjengeren behøver ikke begrunne eller forsvare valget overfor andre enn eventuelt de vennene han måtte ha invitert med seg, og eventuelt påført utgifter til en kinobillett. Det kunstkjøpende paret må forholde seg til en mulig fremtidig ergrelse ved at verket de investerte i, ikke lenger faller i smak hos én av dem og hurtig tas ned fra veggen eller gjøres til gjenstand for strid. Dommeren ved konkurransen må derimot være beredt til å argumentere med utgangspunkt i annet enn sin rent private smak ved å henvise til kriterier som er allment aksepterte. I alle de tre tilfellene vil en alt for egensindig praksis føre til at man melder seg ut av fellesskapet; kinogjengeren fordi hans venner til slutt ikke lenger vil la ham bestemme hvilke filmer de skal se, paret fordi de oppgir å bli enige om estetiske investeringsobjekt, dommeren fordi hennes idiosynkratiske vurderinger gjør at hun ikke lenger inviteres til å sitte i juryer. Det er de kriteriene som ligger til grunn for skjønnets, som gjør at den enkelte faller ut av et bestemt smaksfellesskap. Men egenrådige eller ikke uttrykker kvalitetsvurderingene forskjellige grader av refleksjon.

Kvalitetsbegrepets innhold er altså skiftende. Kvalitet betegner en relasjon, en bestemt form for verdi som settes med henblikk på et sett med impliserte eller eksplisitt artikulerte målestokker. Egenskapen kvalitet blir først synlig i forholdet til de kontekster og finaliteter en bestemt frembringelse, estetisk eller ikke, er etablert med henblikk på. Forstått på denne måten er det mindre vesentlig om målestokkene er innrettet på å bestemme hvorvidt en gjenstand er i samsvar med en gitt standard, og dermed holder den kvalitet som forbindes med et gitt varemerke, eller om den kan bestemmes som estetisk enestående i kraft av måten den forholder seg til og eventuelt også overskrider standarden på.

## Den kulturpolitiske konteksten

Ordet «kvalitet» har de siste par tiårene stått sentralt i det offentlige ordskiftet om kunst, kultur og – kanskje i særlig grad – litteratur. At kvalitetsdebattene såpass regelmessig har meldt seg i det litterære feltet, henger trolig sammen med at dette i langt større grad enn de andre feltene er åpent for legfolk, at den estetiske fortolkningen her i mindre grad enn i de andre kunstartene forutsetter teknisk kompetanse, og at adgangsbilletten for meningsytrin-ger derfor er betydelig lavere. Det betyr imidlertid ikke at diskusjonene har begrenset seg til litteraturkritikken; også innenfor de bildende og de utøvende kunstene har kvalitet vært hyppig debattert. Feltet har vært bredt, det har handlet om kvalitet som et kulturpolitisk mål og som beslutningsgrunnlag for fordelingen av offentlige midler, men også om hva estetisk kvalitet kan sies å være i en kultur som opplever seg selv som stadig mer pluralistisk. Mange har fremhevet viktigheten av kvalitet som en form for motvekt mot rent kommersielle hensyn. I lys av all viraken synes det påfallende at diskusjonene kun i begrenset grad har bidratt til etableringen av noe som ligner en konsensus om hva kvalitet nå måtte «være». De synes verken å ha bidratt til synderlig grad av begrepsavklaring eller til å belyse hva begrepet henviser til i egenskap av teknisk term.

For å sette dagens diskusjon i relieff kan det være nyttig å plassere den i et litt større landskap, nemlig den kulturpolitiske konteksten. Det var med kulturminister Åse Kleveland's St.meld. nr. 61 (1991–92) *Kultur i tiden* at kvalitetsbegrepet, slik vi kjenner det fra dagens debatt, ble et kjernepunkt i norsk kulturdebatt. Meldingen er viktig fordi den markerer en nyorientering i forhold til den kulturpolitiske horisonten som preger de tidligere stortingsmeldingene på dette området. I ettertiden har den blitt sett som et første steg mot det som ofte omtales som *New Public Management*, innføringen av et system av kvalitetssikring basert på kvantifisering, markedsdynamikk og systemrasjonalitet. Med dette kan det se ut som om den kulturpolitiske agen-daen skifter fokus fra den dobbelte forpliktelse på høykultur og folkeopplys-

ning som lenge hadde preget norsk kulturpolitikk, til et perspektiv på kunst og kultur som produkter, noe som nettopp samles i et uttrykk som «norsk kulturproduksjon».

Nå ville det være upresist å hevde at begrepet «kvalitet» ikke var i bruk før på 90-tallet. Mens kulturpolitikken på 1960-tallet var preget av et kvalitetsbegrep hvor «høykulturen» var dominerende, ble det «utvidede kulturbegrep» introdusert tidlig på 70-tallet med de to første kulturmeldingene: St.meld. nr. 8 (1973–74) *Omorganisering og finansiering av kulturarbeid* og St.meld. nr. 52 (1973–74) *Ny kulturpolitikk*. Lansert under to forskjellige kulturministre, men skrevet av samme mann, ekspedisjonssjef Johs. Aanderaa, introduseres et skille mellom to typer kvalitet: «produktkvalitet» og «aktivitetskvalitet». Mens den første var et kjennetegn på kunstnerisk arbeid, var deltagelse det viktigste kriteriet i den kulturelle egenaktiviteten. Det nye kulturbegrepet favnet dermed bredere enn tradisjonelle områder som litteratur, kunst og kulturvern; det inkluderte ungdomsarbeid og idrett, skapende fritidsvirksomheter som gav anledning til «utfoldelse av egne anlegg og interesser» som en av meldingene uttrykker det. Som en følge av dette dominerte to kulturpolitiske oppgaver det politiske ordskiftet på 60- og 70-tallet: å forbedre kunstneres arbeidsvilkår og å legge forholdene til rette for å utbre kunst – hvilket i Norge betydde både distriktpolitikk og folkeopplysning. Men om kunstens og kulturens verdi stod sentralt i politikken, ble vurderingen av selve produktkvaliteten i liten grad gjort til et offentlig anliggende. Dette ble overlatt til kunstnerne og deres organisasjoner. Den kulturpolitiske dagsorden ble dermed, når det gjaldt både produktenes og aktivitetenes kvalitet, satt med begreper som kulturelt inkluderingsarbeid og kulturpolitisk demokratisering.

Sosiologenes og antropologenes kulturbegrep hadde vunnet gjennom, kultur var ikke lenger forbeholdt den urbane elite og dens ærverdige arenaer, teatrene og museene, den skulle nå inkludere brede, kollektive og identitetsbyggende aktiviteter i samfunnshus og på idrettsbaner. Denne samfunnsvitenskapelige grunnholdningen fant også et ekko i de estetiske idealene. Kunsten skulle være demokratisk og ikke elitistisk, engasjere og mobilisere, og ikke invitere til estetisk kontemplasjon og liebhaveri – det siste uttrykker essensen i den bornerte, borgerlige kunstforståelsen det nå handlet om å mane i graven en gang for alle. Kanskje kan man resymere 70-tallets kulturfelt med to aktørgrupper som på mange måter karakteriserer 70-tallets nydefinerte kunstfelt: amatørteatrene og de frie dansegruppene. På hver sin måte anferker disse to ikke bare de tunge kunstinstusjonene, de setter engasjement og nyskaping fremfor de tekniske kvalitetskravene som hadde vært de nasjonale scenenes kongsmerke.

De kulturpolitiske stortingsmeldingene på 80-tallet, St.meld. nr. 23 (1981–82) *Kulturpolitikk for 1980-åra* og St.meld. nr. 27 (1983–84) *Nye opp-*

*gaver i kulturpolitikken*, skiller seg i vårt perspektiv lite fra forgjengerne. Under Willoch og Langslet var det snarere deregulering av kultursektoren enn kvalitet som var det sentrale spørsmålet. Generelt gjaldt det at departementet var lite opptatt av å felle estetiske dommer. Det er først med den tredje Brundtland-regjeringen og St.meld. nr. 61 (1991–92) *Kultur i tiden* at «kvalitet» for alvor settes på kulturpolitikkens dagsorden. Dette videreføres ti år senere med St.meld. nr. 48 (2002–2003) *Kulturpolitikk fram mot 2014* og helt nylig med NOU-en *Kulturutredningen 2014*, som gir spørsmålet om kvalitet en helt sentral plassering i kulturpolitikken, og som interessant nok reintroducerer 60-tallets ønske om å forstå kvalitet som en funksjon av aktivitet, eller «deltagelse» med en mer samtidig term. Utredningen etterlyser dessuten mer kunnskap om kvalitet, kvalitetsbegrepet og ulike former for kvalitetsvurdering. Kvalitet er også en viktig referanse i den sittende regjeringens kulturpolitikk, i alle fall om man skal dømme ut fra Thorhild Widveys tale ved Norsk kulturråds årskonferanse i 2013 hvor «frihet, mangfold og kvalitet» fremheves som de tre forutsetningene for kulturpolitikken, samtidig som den borgerlige regjeringen tar opp et av temaene fra 80-tallets borgerlige kulturpolitikk ved at den i statsbudsjettet fremhever sammenhengen mellom «økt konkurranse og bedre kvalitet».

Hvilken betydning legges det så i termen «kvalitet» i Brundtland-regjeringens *Kulturen i tiden*? Begrepet står sentralt som den andre av i alt fem hovedmålsettinger for regjeringen: Kulturpolitikken skal være «sektorovergripende, stimulere til kvalitet, styrke den nasjonale felleskulturen, ha hele landet som virkeområde, komme flest mulig mennesker til gode». Leser man den nesten 240 sider lange meldingen igjennom, blir man imidlertid ikke synderlig klok på hva kvalitet er, til tross for at flere lengre passasjer, herunder et eget underkapittel i innledningen, er viet emnet «kvalitet». Det man får vite, begrenser seg stort sett til at kvaliteten bør være *god* eller *høy*, og at den helst bør *vokse*. Dessuten, som en konsesjon til tidligere kulturpolitiske prinsipper, forutsetter «kvalitet i høyden» også «satsning på bredden».

Nå er ikke stortingsmeldingen fra 1993 alene om å være vag når det gjelder kvalitet. Går man til St.meld. nr. 27 (2000–2001) *Gjør din plikt – krev din rett* som annonserte Trond Giskes omdiskuterte kvalitetsreform, blir man ikke mye visere om hva som menes med kvalitet. Selv om et søk avslører at begrepet brukes 44 ganger, sitter leseren tilbake med lite annet enn at kvalitet er noe det er verdt å trakte etter. Det er også uklart hva kulturminister Anniken Huitfeldt, i et intervju i *Aftenposten* 21. mars 2011, mente med kvalitet i formuleringen: «Det blir i større grad behov for å prioritere. Vi må få mer av det som produseres ut til publikum, og vi må fokusere på kvalitet.» Hva som i dette tilfellet var klart, var at kvalitet ikke er kvantitet, og at det derfor – alle kulturløfter til tross – var slutt på veksten i kultursektoren. Den i skrivende

stund sittende kulturministeren, Thorhild Widvey, ytret følgende om emnet på den allerede omtalte årskonferansen til Norsk kulturråd: «Kvalitet er ikke et begrep som kan defineres av én enkelt gruppe. Det skal heller ikke defineres sentralt. Det må derimot være resultatet av en løpende meningsutveksling som starter ute hvor aktiviteten foregår.» Som definisjon betraktet kan utsagnet nok karakteriseres som forsiktig, men det har i det minste den meritt ikke å ta kvalitetsbegrepet for gitt, og faktisk å fremheve at det alltid er gjenstand for forhandlinger, det vil si kontekst, formål og interesser.

## Hvor kommer kvalitetsinteressen fra?

Så langt kulturpolitikkenes interesse for kvalitet – i denne omgang. I kjølvannet av kulturminister Kleveland's stortingsmelding ble «kvalitet» i tiltagende grad et orienteringspunkt i det offentlige ordskiftet. For å forstå den store interessen for kunstnerisk kvalitet som melder seg på 90-tallet, kan det være nyttig å se på de endringene som skjedde i kunstfeltet de foregående tiårene, både innenfor feltet selv og i dets institusjonelle rammeverk. Da er det også viktig å se på den større internasjonale sammenhengen, slik det ble gjort i den forrige rapporten Kulturrådet fikk utarbeidet om kvalitet, *Kunst, kvalitet og politikk* fra 2001. Flere av bidragsyterne i denne samlingen beskriver utviklingen i årene etter andre verdenskrig ved å fremheve effektene av at et bestemt kunstsyn, modernismen, mister sin hegemoniske status. Dette skiftet går hånd i hånd med at flere av de institusjonene som hadde forvaltet dette kunstsynet, så som museer og teatre, ikke var like enerådende i rollen som kvalitetsforvaltere som de hadde vært i tiårene etter krigen. Tendensen er internasjonal. Skillet mellom «høy» og «lav» blir mindre klart, og tradisjonens problematiske karakter, striden om kanon, blir tydelig innenfor de fleste kunstartene. Kort sagt blir selve kunstbegrepet problematisk.

Den ideologiske betydningen av det utvidede kulturbegrepet i norsk kulturforvaltning i de siste tiårene av det 20. århundret er hevet over tvil. Vel så viktig som den politiske redefineringen av kulturen var nok like fullt utviklingen i medie verden generelt og bokmarkedet mer spesielt – denne utviklingen stod da også sentralt i det kulturpolitiske ordskiftet i perioden. Den viser godt hvordan den etablerte sentraliseringen av kunstens formidlingssystemer nærmest brøt sammen til fordel for et stadig mer differensiert mangfold av nye systemer. Et slående eksempel er hvordan *Den norske bokklubben* fra og med 1961 fikk det norske folk til å lese mer eller mindre i takt og dermed bidro til å etablere både en litterær kanon og et stort, nasjonalt smaksfellesskap. Fra slutten av 70-tallet eksploderte bokklubbmarkedet, men nå også i den underlødige enden av markedet: Heretter håndhevet hver klubb et eget kvalitetsregime. Denne pluraliseringen førte ikke bare til en

differensiering av lesekulturene, den undergravde også de samme kulturenes selvfølgelighet. Til alt overmål ble de dannede kulturkretsløpene undergravet av triviallitteraturen. Pocketboken hadde representert noe nytt på 50-tallet som gradvis utfordret den selvfølgelige sosiale og estetiske statusen til den innbundne boken; vitenskapelige verker, litterære klassikere og westernbøker kom ut i en form som var identisk, og som ikke minst var billig. At triviallitteraturen hadde blitt legitim, ble reflektert i den tiltagende statusen studiet av triviallitteratur hadde på universitetene. De innbundne dameromanene utgitt i innbundet form på Hjemmets forlag sammen med krimbølgen som på 90-tallet flommet inn over landet bidro også sterkt til å undergrave det litterære hierarkiet. Heretter var den finere litteraturen i all hovedsak forvandlet fra hegemonisk kultur til subkultur.

Ikke mindre viktig var oppløsningen av NRKs mediemonopol i 1981, en institusjon som lenge hadde hatt den estetiske oppdragelsen av den norske befolkningen høyt oppe på dagsordenen. Med nærradioene og de kommersielle radiokanalene skulle eteren preges av mangfold. Den estetiske verdipluralismen som fungerte som ideologisk overbygning, ble forsterket av at nasjonsbyggingen ikke lenger ble oppfattet som et majoritetsprosjekt, men snarere skulle reflektere et mangfold av kulturer, ikke minst at landet også hadde en voksende andel innvandrere. Følgen var at den etablerte og selv-sagte forståelsen av forholdet mellom kunst, kultur og kvalitet ble satt i bevegelse. Postmodernismens problematisering av etablerte estetiske hierarkier er et karakteristisk uttrykk for dette. Kort sagt dreier det seg om prosesser som samlet bidro til å tydeliggjøre de verdihierarkier som ligger til grunn for de forskjellige begrepene om kvalitet. Kvalitet var ikke lenger selvsagt, ettersom mangfoldet av aktører viste at det også dreide seg om et mangfold av kvalitets-syn. Det er denne situasjonen Kleveland må sies å ha hatt teft for og fått satt på den politiske agendaen.

Opp gjennom det 20. århundret har kultur- og utdanningspolitikken i Norge hatt et tett og symbiotisk forhold. Det er derfor ikke påfallende at «kvalitetssikring» har vært et sentralt begrep i begge feltene siden 90-tallet. Omkvedet lød: Myndighetene har krav på å få noe igjen for pengene, og det var ikke kun kulturminister Kleveland som investerte i et kvalitetsbegrep i denne perioden; under Gudmund Hernes og Trond Giske fikk prinsippet også gjennomslag i utdannings- og helsesektoren. Slik er kultursektorens investering i kvalitetsbegrepet i tråd med prinsipper som allerede sirkulerte i den offentlige forvaltning. Innenfor utdanningssektoren søkte man tilflukt i etablerte målesystemer som karakterer og andre vurderingsformer, som så i neste omgang ble sikret via nasjonale så vel som internasjonale systemer for kvalitetskontroll (som NOKUT og PISA). Det handlet om å etablere standarder, det som i tidens sjargong het *benchmarking*. Termen antyder at meto-



dehjelpen kom fra et litt uventet hold, nemlig fra produksjons- og ledelsesteori, mer spesifikt fra den kvalitetssikringsbølgen som fosset inn over den vestlige verdens næringsliv på 80-tallet, og som manifesterte seg i fenomener som *Quality Management Standards*, *Total Quality Control* og kvalitetssirkler. Det første var et produkt av europeisk samarbeid og internasjonalt standardiseringsarbeid, det andre en importvare fra amerikanske *business schools*, og det tredje en import fra den japanske industrien som i denne perioden hadde sterk medvind og ble betraktet som forbilledlig i den vestlige verden.

## Kvalitet som benchmarking

Nettutgaven av *Store norske leksikon* skiller seg fra den langt eldre utgaven jeg var fortrolig med fra mitt barndomshjem, ved å ha føyd til en siste, ganske utførlig passasje i oppslaget om kvalitet: «Norsk Standard, NS-EN ISO 9000, definerer kvalitet som i hvilken grad en samling av iboende egenskaper oppfyller behov eller forventning som er angitt, vanligvis underforstått eller obligatorisk.» Dette signaliserer med all ønsket tydelighet den nye innholdsbestemmelsen av termen. Jeg pekte ovenfor på to innganger til 80-tallets interesse for kvalitet, standardisering og kvalitetskontroll; til dette kan man føye virksomhetsstyring. Standardisering er en gammel utfordring innenfor moderne produksjon, som her ikke skal forfølges i detalj. Overordnet kan man si at den får bredt gjennomslag mot slutten av 1800-tallet som følge av et mer komplekst og mindre lokalt produksjonsliv, samt økt bruk av underleverandører. Et påtagelig trekk ved de forskjellige nasjonale og internasjonale standardiseringsorganisasjonene som vokser frem før og etter første verdenskrig, er at de er private organisasjoner, såkalte NGO-er, altså *non-governmental organizations*. Den viktigste av disse er ISO, *International Organization for Standardization*, grunnlagt i 1947 med base i Genève (og som passasjen i *Store norske leksikon* viser, har en betydelig innflytelse på standardisering av produkter og tjenester i Norge i dag). Den har utviklet de fleste av de felles internasjonale standardene som i dag er grunnlaget for tekniske standarder og kvalitetssikringsprosedyrer over store deler av verden, og som i realiteten etablerer og sikrer de felles ekvivalentene som gjør for eksempel at EU kan realisere Roma-traktatens prinsipp om *de fire friheter* – fri flyt av ikke bare umiddelbart standardiserte størrelser som kapital og varer, men også mindre standardiserte, som tjenester og personer.

I 1987 publiserte ISO sine første ikke-tekniske standarder, den berømte ISO 9000, en hovedgruppe innenfor ISO-systemet *Quality management standards*. Denne omhandler kvalitetsstyringssystemer og modeller for å sikre kvalitet i «design, utvikling, produksjon, installasjon og service», som etter hvert også ble utvidet til å omfatte ledelse. Ideen om å knytte håndhevelsen

av ikke-tekniske kvalitetsstandarder til et begrep om «kvalitet» stammer imidlertid ikke fra ISO, men fra amerikansk organisasjonsteori. *General Electric*-sjefen Armand Feigenbaums bok *Quality Control: Principles, Practices and Administration* var et tidlig og avgjørende bidrag i etableringen av prinsipper som «kvalitetssikring», «kvalitetskontroll» og «kvalitetsstyring», eller på engelsk, *Total Quality Management*.

*Total Quality Management* forklares som «et effektivt system for å integrere de initiativ til utvikling, vedlikehold og forbedring av kvalitet som kommer fra organisasjonens forskjellige grupper, med det mål for øye at produksjonen og servicen kan gjøres så lite kostnadskrevende som mulig uten at det går utover kundens tilfredshet». Det er naturligvis iøynefallende at det her dreier seg om kostnadskontroll, men like viktig er forutsetningen om at alle deltar og tar initiativ både med henblikk på produktutvikling og ressurs sparing. Kvalitet skal slik ikke bare utmerke produktene; kvalitet betyr også at de ansatte både tar ansvar for produksjonen og initiativ for å gjøre den mer rasjonell.

Et kjent uttrykk for dette nye, medarbeiderinkluderende kvalitetsbegrepet var på 1980-tallet «kvalitetssirkler». Begrepet stammer fra Japan hvor Feigenbaums ledelsesteorier fikk stort gjennomslag og betydde mye for den japanske bilindustriens oppsving. Via begreper som det japanske *kaizen* (prinsippet om stadig forbedring) og *Teori Z* (inkluderende ledelse med vekt på medbestemmelse) nådde tanken om «kvalitetssirklene» også europeisk og norsk organisasjonsteori. I all korthet handler det om å oppløse det gamle bedriftshierarkiet og i større grad å bygge bedriftsledelsen fra bunnen av og oppover, eller mer presist: organisere den omkring dem som utfører bedriftens produktive kjerneaktiviteter. Dette var en avgjørende forutsetning for at målsettingen om kontinuerlig produktforbedring skulle kunne realiseres. Fra 80-tallet og fremover har tanken om *Total Quality Management* (eller varianter av den) vært paradigmatisk innenfor det private næringslivs ledelsesteori. Og på 90-tallet kom den også til å sette sitt preg på den offentlige forvaltnings forståelse av sine oppgaver.

Denne bokens innledning er ikke stedet for å forfølge kvalitetsparadigmets inntog i landets offentlige administrasjon. Fokuset skal i første rekke rettes mot kultursfæren. Samtidig er det viktig å ha *i mente* at denne ikke eksisterer i et vakuum, og at både kulturpolitikken og kulturoffentligheten er preget av de tendenser som setter dagsordenen i de øvrige sosiale og politiske sammenhengene. At spørsmålet om estetisk kvalitet er blitt påtrengende, er således betinget ikke bare av de strukturelle endringene kulturproduksjonen er i ferd med å gjennomgå, men også av de investeringer som er blitt gjort i kvalitetsbegrepet utenfor den estetiske sfæren. En avklaring av kvalitetsbegrepet er derfor nødvendig for å kontekstualisere det påtrykk man har kunnet iakttå de siste årene hva gjelder estetisk *benchmarking* innenfor kultursfæren. Ulemper

og problemer, eventuelt også fortrinn og styrker, ved en slik tilnærming til kvalitet kan ikke tenkes uavhengig av at etableringen av kvalitetsstandarder, selv om disse langt på vei kun er delvis artikulerte, forutsetter konsensus, heller ikke av at benchmarking er en strategi som er innrettet med henblikk på konkurranse på et marked. Hensikten bak ISO er å opprette og sikre standarder som skal redusere det individuelle skjønnet i vurderingsprosessen og dermed også sørge for homogene produkter. Spørsmålet er om denne typen modeller også lar seg anvende i kulturpolitikken – eller «kulturproduksjonen» –, eventuelt med hva slags følger og til hvilken pris? I *Kulturutredningen 2014* heter det på side 296 at «en viktig utfordring i kulturpolitikken fremover er å utvikle begreper og metoder for kvalitetsvurdering og å utvikle ordninger som gjør at kvalitetsvurderingene kan inngå som et element i eierstyringen av kulturvirksomheter innenfor ulike kulturfelt». Og i tilrådingen fra Kulturdepartementet til statsbudsjett 2016 heter det «at Regjeringen ønsker å bidra til økt konkurranse og bedre kvalitet i hele kulturlivet». Men kan kulturproduksjon underlegges de samme prinsipper om kvalitetsstyring som industriproduksjonen? Kan man instrumentelt styre kunsten mot et mål om «kvalitet», eller er det slik at «kvalitet» innenfor kunsten og kulturen forholder seg til et helt annet sett av vurderingsprinsipper- og praksiser? Er det først og fremst homogene produkter kulturpolitikken handler om? Er kultur dypest sett et spørsmål om *marketability*? Eventuelt er det slik at markedet nødvendigvis leverer de beste parametrene for produktenes kvalitet?

## Denne bokens bidrag

Boken innleder med kapitlet «Kultur, kvalitet og menneskelig tid» av den danske litteratur- og kulturforskeren Frederik Tygstrup. Han tar utgangspunkt i motsetningen mellom to forskjellige kvalitetskriterier: markedsmessig suksess og kulturell anerkjennelse. I en historisk analyse redegjør han for hvordan forholdet mellom «kulturindustri» og «kulturell kapital» har endret seg over de siste generasjonene. Analysen vektlegger især hvordan oppfatningen av den kulturelle kapitalen har forandret seg under påtrykk fra en stadig mer markedsstyrt kultur, hvor ikke minst informasjonsteknologiens stadig mer sofistikerte og detaljerte opplysninger om kulturkonsumet har preget den kulturindustrielle produksjonen. Dette reiser spørsmålet om hvordan en av de viktigste sammenhengene i så vel den tradisjonelle dannelseskulturens som i velferdssamfunnets kulturpolitikk, forholdet mellom selvforståelse og tidserfaring, er i ferd med å forandres i det 21. århundrets kulturindustri.

Museumsforsker Brita Brenna konstaterer at mens kvalitet er et hovedmål for museumspolitikken, så er deltakelse et nøkkelord for museenes arbeid. Hennes artikkel setter fokus på hva deltakelse er og har vært i

museene, samtidig som den jakter på de gode måtene å diskutere kvalitet i forbindelse med deltakelse på. Den argumenterer for nødvendigheten av gode og produktive diskusjoner om forholdet mellom deltakelse og kvalitet. Tradisjonelt har museums kvalitet vært knyttet til objekter, mens dagens diskusjoner om museer synes å gjøre deltakelse og det sosiale oppdraget viktigere enn gjenstander. Kanskje kan det å tenke den materielle og den deltakende vendingen sammen gi oss et bedre grunnlag både for å forstå museenes praksiser og for å reflektere over deres arbeid? Slik slår den et slag for å tenke på gjenstander som mer eller mindre deltakerorienterte.

Professor ved kunstakademiet Stian Grøgaard hevder i «Om kvalitet under reformbyråkratiet» at utdanningsreformene og omorganiseringene av kulturinstitusjoner de siste 20 år har underkjent grunnleggende trekk ved faglært arbeid: selvmotivasjon, en indre dynamikk drevet frem av fagligheten selv, og selvkorrektur. Det er dype politiske årsaker til denne situasjonen, som han fører tilbake til den norske klassealliansen mellom storkapital og ufaglært arbeid, ivaretatt av en svulmende administrasjon. At den politiske administrasjonen velger å overse det som motiverer fagarbeideren, følges nå opp av endringer i kvalitetsbegrepet, selve kjernen i den faglige virksomheten. Kvalitet er blitt et spørsmål om relevans, og relevans er en kvalitet som administrasjonen kan vurdere bedre enn fagmiljøene. Denne artikkelen argumenterer for at kvalitet først blir effektiv når den oppfattes som absolutt, for bare absolutt kvalitet motiverer dem som skal produsere den, og får dem til å yte optimalt. Absolutt kvalitet, fremholder Grøgaard, er ingen ekstern målestokk for arbeidet. Den er et uttrykk for produsentens egen erfaring.

Sosialantropolog Odd Are Berkaaks artikkel tar utgangspunkt i spørsmålet om man skal allokere midler til kunst- og kulturformål fordi de er gode i seg selv, eller fordi man ser det som et middel til å oppnå andre politiske mål. Man kan snakke om en teleologisk og en instrumentell rasjonalitet. Det legges til grunn et begrep om «kvalitet som prosess», der kvalitet betraktes som et resultat av en rekke faktorer og forhold, og av en rekke motivasjoner og drivkrefter som bare delvis lar seg planlegge eller styre på instrumentelt vis. Det er nettopp opplevelsen av at noe uforutsigbart har materialisert seg, som er noe av kjernen i kvalitetsopplevelsen. Når høy kvalitet inntreffer i en prosess, oppleves det som en egen virkningskraft – *agens* – som virker tilbake på de andre faktorene og aktørene i prosessen på måter som vanskelig lar seg planlegge. Denne virkningskraften, viser Berkaak, må kulturpolitikken ivareta samtidig som infrastrukturen på feltet må utformes instrumentelt. Utfordringen er å sørge for at de to rasjonalitetene ikke trenger inn på hverandres domener.

Litteraturkritiker Bernhard Ellefsen belyser den utøvende kritikerens perspektiv. Ved å se nærmere på diskusjonen om «kvalitetskriterier» som til stadighet dukker opp på litteraturfeltet, og på en konkret uenighet – mellom

ham selv og Tom Egil Hverven om vurderingen av Roy Jacobsens *De usynlige* – forsøker han å stake ut en posisjon han selv omtaler som pragmatistisk og empiristisk. Hvordan argumenterer kritikerne for litterære verks kvalitet, og hva skal til for at de kan overbevise oss andre om sin vurdering? Ellefsen mener vi ikke kommer utenom slike refleksjoner hvis vi skal snakke om et litteraturkritisk kvalitetsbegrep.

Musikkforsker Anne Danielsens bidrag handler om i hvilken grad tre forskjellige populærmusikalske sjangre, *elektronika*, *indie* og *blues*, kan sammenlignes når det gjelder kvalitet. Forskjeller mellom sjangrenes kvalitetsbegreper diskuteres i lys av sentrale verdier i det offentlige, og da særlig Norsk kulturråds, kvalitetsvurdering på musikkfeltet. I fokus er den viktige dynamikken mellom «begrepsliggjøring av kvalitet» og «begrepsløs estetisk erfaring», som hver for seg kan ende i uønskete ytterligheter når det gjelder tilnærmingen til vurdering av kvalitet, nærmere bestemt «grenseløs spesialisering» og «sjangerløs generalisering». Disse ytterlighetene peker mot et sentralt dilemma i offentlig kvalitetsvurdering, nemlig behovet for på den ene siden å erfare og vurdere hver enkelt kunstyrtning på dens egne premisser, og på den andre siden å rangere og sammenlikne på tvers.

Teaterregissøren Tore Vagn Lid tar i «Kvalitetsbegrepenes dramaturgi» utgangspunkt i det forhold at én og samme oppsetning, opplevd på samme sted og på samme tid, kan resultere i to radikalt forskjellige kritikker, to helt forskjellige vurderinger av kunstnerisk kvalitet. Kan man med utgangspunkt i denne konstateringen fastslå at dette er kritikkens vesen, spør han, eller er det mulig og hensiktsmessig å gå de subjektive smaksdommene etter i sømmene og spørre refleksivt etter hvilke kvaliteter ved en bestemt oppføring som vektlegges, artikuleres og begripes, og av hvem, når og med hvilken begrunnelse? Artikkelenes ambisjon er å komme på sporet av kunstbegrepenes «egen dramaturgi», det vil si hvordan ulike begreper om kvalitet griper virkende tilbake på scenekunstens estetiske handlingsrom – på hva som blir mulig å produsere og dermed også på hva som til syvende og sist blir mulig å formidle. Det refleksive spørsmålet etter kvalitetsbegrepenes dramaturgi ligger dermed ikke ved siden av, over eller utenfor, men er selv en vesentlig del av en kunstnerisk praksis.

Knut Oterholm undersøker i «Folkebibliotek og kvaliteter i litteraturen: et formidlingsperspektiv» fire kvalitetsperspektiv på litteratur i folkebiblioteket, med formidlingspraksisen til folkebiblioteket i Stavanger og Lom som prisme. De to bibliotekenes kvalitetsperspektiv diskuteres i lys av de senere års utvikling mot en mer personliggjort formidling, og deres forankring i sentrale, bibliotekpolitiske dokumenter og verdier. Artikkelen viser at litteraturens kvalitet, når den formidles i biblioteket, er knyttet til verdier som mangfold og bredde, og er forbundet med bibliotekenes lokale kontekster og ikke minst

med litteraturens virkning inn i lesernes livsverden. Det siste perspektivet som presenteres, har den estetiske og personlige leseopplevelsen som utgangspunkt og nærmer seg kvalitetsspørsmålet fra en litt annen side. Det synliggjør en mulig forbindelse mellom verdiene i bibliotekarens innstilling til leserne og det bibliotekaren erfarer som litterære verdier og kvaliteter ved litteraturen.

I «Ett anvendbart kvalitetsbegrepp: Kvalitetsbedømming i litteraturpolitiken» spør Linnéa Lindsköld hva som hender når kunstnerisk kvalitet legges til grunn for vurderingen av offentlig støtte til litteratur. I en analyse av kvalitetsbegrepet i svensk litteraturpolitikk i perioden 1975–2009 diskuterer hun hvordan begrepet defineres og relateres til bokmarkedet og til politikken. I studien av de svenske støtteordninger og det politiske ordskiftet som har ledsaget dem, avdekkes en profesjonell kvalitetsforståelse som har ligget fast i 40 år. Begrepet «kvalitet» anvendes i diskursen som en garanti for å avgrense litteraturproduksjonen fra både statlig styre og fra en markedstilpassing. Når kvalitetsbegrepet etter hvert gis en økt oppmerksomhet i diskursen, kan man i iakttatt politisering av begrepet, samtidig som begrepet paradoksalt nok behandles som om det var upolitisk. Slik tydeliggjør studien hvordan begrepets politiske konnotasjoner gjøres usynlige i forvaltningens diskurs.

Litteraturforsker Knut Ove Eliassen tar i «Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet» utgangspunkt i at «kvalitet» opprinnelig var en filosofisk term, som mot slutten av 1800-tallet fikk innpass i vareproduksjonen. I forlengelsen av denne kartleggingen av ordets forhistorie viser han hvordan dagens estetiske bruk av kvalitetsbegrepet har to kilder: filosofi og virksomhetsstyring. Artikkelen argumenterer for at den aktuelle bruken av «kvalitet» innenfor så vel estetikken som kulturforvaltningen i altfor liten grad tar inn over seg hvordan bruken av det samme begrepet innenfor andre felt bidrar til å prege det semantisk, og dermed også bidrar til å legge føringer på diskusjonen. I artikkelen spørres det til slutt om ikke andre termer enn «kvalitet» hadde vært mer egnet til å vurdere estetiske objekters verdi.

## Avslutning

Forvaltningen av kvalitetsbegrepet påvirkes av hvilke rammer vurderingen foregår innenfor. Kulturrådet har ønsket å få undersøkt hvordan og i hvilke situasjoner kunst og kultur vurderes, hvilke kriterier som legges til grunn, hvilke uttrykk vurderingene får, og hvordan prosessen forstås i etterkant. Denne boken er et første steg i denne prosessen. Det fremgår av både det som allerede er sagt, og det som følger, at den ikke sikter mot å gi noen endegyldige svar på spørsmålet om hva kvalitet er. Poenget er snarere at det kan diskuteres i hvilken grad spørsmålet i seg selv er meningsfullt, og hvorvidt «kvalitet» alltid er den rette målestokken i vurderinger av objekter av estetisk

karakter. Ett er nødvendigheten av å ha *i mente* at det som betegnes som god eller høy kvalitet, ikke kan forstås uavhengig av de kriterier som legges til grunn for vurderingene, og at disse kriteriene alltid bør kunne stå til diskusjon. Vel så viktig er at det å gjøre bruk av et kvalitetsbegrep overhodet, med hva dets bestemmelse nå måtte innebære av målbarhet, betyr et skifte i fokus *fra* de kunstneriske og kulturelle aktivitetene *til* de produktene de genererer. Samme kunstner kan ha produsert mindre vellykkede eller rett og slett mislykkede verker. Både det som lykkes og det som ikke gjør det, er resultat av samme aktivitet. Kvalitetskriteriet vil imidlertid forskyve interessen fra hva kunstneren gjør, til hvorvidt og i hvilken grad det han eller hun produserer, svarer til en gitt målestokk.

Denne boken, og det kulturrådsfinansierte prosjektet den innvier, *Kunst, kultur og kvalitet*, er altså ikke en fasit, men et bidrag til å undersøke den utstrakte interessen i samtiden for kunstnerisk og kulturell kvalitet. Vårt mål er å belyse hvilke konsekvenser det har å bruke nettopp «kvalitet» som vurderingskriterium, og hvilket innhold begrepet har fått i dagens estetiske debatt og kulturpolitikk. Og ikke minst: Hvilke kulturelle, sosiale eller økonomiske tendenser i samtiden bidrar til å definere kunstnerisk og kulturell kvalitet, og til å forme, endre og spre eksisterende eller fremvoksende kvalitetsnormer?

# Kultur, kvalitet og menneskelig tid

*Frederik Tygstrup*

---

«It is hard to argue against success», skal Ronald Reagan engang have sagt. Dette har vel været en af de mest hårdnakkede figurer i den moderne diskussion af kunstnerisk kvalitet: på den ene side succes på markedet og gennemslagskraft over for et stort publikum, på den anden side kvalitet som defineret af en kulturel elite. Den første position har altid haft enkle og ligefremme argumenter, mens den anden har været mere kompliceret. Den har lænet sig til ideer om den geniale kunstner, til eksklusive smagsfællesskaber, til kulturarvens autoritet, til eksperimentets og nyskabens ide – kort sagt til forskellige sociale definitioner af kriterier for kulturel kapital.

I den moderne velfærdsstats historie har der været en særlig og interessant alliance mellem de to. Her har der været en kulturpolitisk ambition om at befordre kvalitet, typisk gennem forskellige former for kunst- og kulturstøtte administreret af fagfæller, og samtidig en ambition om at formidle kvalitet i denne forståelse til et bredt publikum. Eller med andre ord: at fordele kulturel kapital.

Den moderne kulturpolitik har således manøvreret mellem to forskellige former for anerkendelse af kvalitet: markedets anerkendelse og fagfællers anerkendelse. Og til dem svarer to meget forskellige sociale infrastrukturer. Den første er grundlæggende en industriel infrastruktur – rigt analyseret fra Adorno til Scott Lash – som er lagt an på at producere til et marked. Den anden bygger derimod på institutioner, der producerer smagsfællesskaber, akademier, universiteter, forlag, medier osv., dvs. institutioner, som kodificerer de distinktioner, der definerer kulturel kapital, stadig autoritativt beskrevet af Pierre Bourdieu.

Begge de to infrastrukturer er imidlertid i forandring i dag. I denne artikel vil jeg analysere disse forandringer inden for de to områder hver for sig og i forhold til deres måder at virke sammen på, ikke mindst med henblik på de vilkår, som den velfærdsstatslige administration af kulturlivet hermed



står over for. På den ene side står en markedsbaseret kultur, hvor de traditionelle forretningsmodeller er under forandring ikke mindst i kraft af de seneste tiårs voldsomme digitalisering, der også har dybe konsekvenser for kulturproduktionen. Og på den anden side står udviklingen i de traditionelle dannelsesforestillinger, der har bevæget sig fra et snarest antropologisk paradigme (nedarvet fra den klassicistiske dannelsesstanke) til et samtidigt kritisk paradigme. Begge disse udviklinger indebærer nye måder at inddrage kulturforbrugeren på og knytter ideen om kvalitet nært hertil. Den afsluttende perspektivering i mit bidrag vil diskutere de nye former for temporalitet, der ledsager en sådan samtidig forståelse af kvalitet.

## Kulturindustri 2.0

Den industrielle infrastruktur er først og fremmest i bevægelse i kraft af nye former for feedback mellem produktion og marked. Tidligere har man haft en forholdsvis enstregnet *trial and error*-struktur i den kulturindustrielle produktion. Planlægning og fremstilling af kulturprodukter er blevet foretaget ud fra antagelser om markedet og med brug af producenter med stor erfaring med markedets tendenser. I grunden er dette en eksperimentel proces, og alle kender anekdoter om iøjnefaldende undtagelser, monumentale flop og uventede succeser. Den nye tilgængelighed af store mængder brugerdata er imidlertid ved at ændre denne situation. Minutiøse data, der dokumenterer, hvordan meget store populationer bruger digitale værker – tekster, film, musik – tillader nye former for kompleks modellering, hvor den mest hensigtsmæssige sammensætning af nye kulturprodukter er beregnet ud fra de indsamlede forbrugerdata. Indsigt i brugernes konkrete konsumvaner – hvad der understreges, deles, springes over, vendes tilbage til osv. – åbner for en ny *microengineering* af markedsrettede værker. Hele populationen bliver en fokusgruppe, og det eksperimentelle, overraskelsesmomentet, bliver tilsvarende mindre.

Vi kan med andre ord se en situation for os, hvor produktionen for markedet bliver rekursiv, et slags loop, hvor enhver reaktion i omgangen med værker øjeblikkeligt samles op og indgår i nye versioner. Den intuitive omgang med en bog, en film eller en spilleliste bliver noteret som en tilbagemelding, der i næste omgang inddrages i fremstillingen af forbedrede modeller. Forbrugeren ophører med blot at være en, der aftager en bestemt vare; i stedet bliver hun en aktiv medspiller i udviklingen af nye versioner af denne vare. Denne situation har to konsekvenser. På den ene side indebærer den, at konsumenten selv i stadig højere grad optræder som producent: Når jeg aftager et produkt fra Netflix, Amazon, Google, Apple ... bidrager jeg samtidig til at optimere de samme firmaers produktionsproces ved at levere *real time*-data, som de kan regne på og omsætte i produktforbedringer eller sælge

til deres leverandører. Og på den anden side, at de kulturindustrielle producenter har en uhørt mulighed for at skræddersy deres ydelser til en gruppe af kunder, som de kender stadig bedre.<sup>1</sup>

Det nyttige ved denne konsekvente udnyttelse af brugerdata er for det første, at konsumenten ikke bidrager til produktet ved at mene noget om det, men ved at *gøre* noget med det: understrege, dele, slukke, springe over, og hvad man nu ellers kan aflæse. I stedet for den reflektive reaktion noteres den *affektive* reaktion, den udtalte dom indbygget i den intime omgang med et produkt. Og for det andet er sådanne data nyttige, i det omfang de ikke blot eksisterer på et individuelt niveau, men at de kan samles i meget store grupper, hvor individuelle præferencer kan samles og skæres til, således at man ikke alene kan regne ud, hvordan den enkelte vil have det, men også kan regne på, hvordan forskellige reaktionsmønstre kan sættes sammen, og optimere produktet for den gennemsnitlige forbruger.

For brugeren fremtræder den kvalitetsoptimering, der fremkommer på denne vis, formentlig først og fremmest som skræddersyet, imødekommende, inspirerende, men muligvis også på en lidt underlig måde. Underlig – for det første, fordi det optimerede produkt imødekommer noget, som man måske ikke umiddelbart er bevidst om, en affektiv impuls, en ikke nødvendigvis reflekteret respons, som man så at sige præsenteres for i et fremmed produkt, hvor man er henvist til at genkende et selv, man ikke helt kender – et mere intimt og umiddelbart selv end det selv billede, man har. Den egne affekt i objektiveret form. Og underlig – for det andet, fordi denne objektiverede affekt i næste omgang ikke er ens helt egen, idiosynkratiske affekt, men en art beregnet gennemsnit med udgangspunkt i den kodning af markedssegmenter og den fortolkning af affektive reaktioner, som producenten nu har til rådighed. Velbehaget, kvalitetsoplevelsen, har udgangspunkt i en smagspræference, men dels på et næsten umærkeligt, affektivt mikroniveau, og dels i en omhyggeligt blandet og sammenskåret version.

Kvalitet, købsargumentet, hviler her på en form for selvgenkendelse, al den stund konsumenten selv har været med til at udvikle og producere genstanden. Men det er også en sært forvrænget selvgenkendelse, hvor du både er dig selv og ikke dig selv, en antydning af en affekt, forstørret og blandet op. Luciana Parisi har karakteriseret den produktionsmåde, som udnytter denne sammenhæng, som en «affektiv kapitalisme»: «Affective capitalism is a parasite on the feelings, movements, and becomings of bodies, tapping into their virtuality by investing preemptively in futurity.<sup>2</sup>» Hvad er kvalitet her? En objektivering af noget, som man endnu ikke engang selv vidste, man var. En art næsten intimi-

---

1. Se f.eks. Carr 2013 og Streitfeld 2013.

2. Parisi og Goodman 2011, s. 163.

derende interpellation. Du når dårligt nok at reagere, så er du allerede defineret på ny ... Det, der opleves som kvalitet, er en form for opsnappet spontanitet: Man er berørt af noget, noterer sig noget, udtrykker sig gennem noget – og straks kommer dette noget tilbage og fortæller dig, hvem du er, fordi det tog dig i en spontan reaktion. Aktualiteten gribes og fastfryses og bliver derefter investeret i futuritet. Ikke den, du kunne blive, men den måde, du formateres på gennem en algoritmisk gennemtrawling af det datahav, du er en del af. Du leverer selv reaktionerne, så er der andre, der fortæller dig, hvem du er.

Dette adskiller sig egentlig ikke meget fra Adorno og Horkheimers berømte gamle analyse af kulturindustriens funktion, nu blot sat yderligere i system. For Adorno og Horkheimer var den egentlige gåde i kulturindustrien, at den undertrykkelse, de så som dens kvintessens, samtidig var opnået gennem konsensuelt konsum. Med det nye paradigme for affektiv ingeniørkunst bliver denne mekanisme tydeligere; med den optimerede *feedback* mellem produktion og konsum anbringer den kulturindustrielle produktion sig strategisk i det lille mellemrum mellem en affekt og en selvopfattelse. Hvis du har denne endnu hjemløse affekt, kan vi tilbyde dig denne version af et selv ...

## Kulturel kapital

Hvad sker der så på den anden side med det kvalitetssystem, som var baseret på social distinktion og på en kulturel elites smagsfællesskab? Ideologisk set er det i færd med at blive delegitimeret, og den nyliberale indførelse af markedslignende mekanismer på stadig flere samfundsmæssige områder tåler kun dårligt et værdiargument baseret på tradition. Samtidig er smagsfællesskaberne blevet stadig mere sammensatte, således at smagens distinktioner ikke alene tjener til at skelne høj- fra lavkultur, men også til at skelne forskellige kulturelle segmenter og subgrupper fra hinanden. Kulturel kapital er med andre ord ikke længere en selvfølgelig værdi baseret på tradition og en forholdsvis ensartet dannelseskultur, men er omvendt henvist til at bære og bevise sin egen værdi i de konkrete distinktionsprocesser, den tager del i.

Hvis man fra en mindre sociologisk og mere konkret, indholdsorienteret indfaldsvinkel skulle karakterisere de kvalitetskriterier, der kendetegnede den overleverede dannelseskultur, kan man i hvert fald identificere tre områder, som typisk ville indgå i en kvalitetsvurdering: for det første *traditionalitet*, altså at kvaliteten af et givet kulturelt artefakt har at gøre med dets evne til at relatere til tidligere værker og praksisformer, som det har som sin kontekst; for det andet *fornyelse*, altså at det transformerer det traditionsgivne indhold under indtryk af den aktuelle kontekst; og for det tredje dets *kohærens*, at artefaktet (eller ytringen eller værket) er fremstillet med en sammenhængende og konsekvent indre organisering.

Disse tre intuitivt selvindlysende kriterier er alle skrevet ind i det, som Jacques Rancière har kaldt den moderne tidsalders «æstetiske regime». Det klassiske kunstneriske regime, som i Rancières periodisering dominerede indtil romantikkens gennembrud i begyndelsen af det nittende århundrede, var kendetegnet ved forholdsvis stabile kvalitetskriterier, nedfældet i seks-ten- og syttenhundredetallets regelæstetikker og poetikker, med fokus på, hvad man kunne kalde det korrekt udførte værk. I det æstetiske regime – og i overensstemmelse med efterromantikens dynamiske historieopfattelse – er det afgørende nu i mindre grad konformitet med overleverede regler end fornyelse af nedarvede konventioner. Med dette udgangspunkt får vi et anderledes forhold til tradition, hvor det ikke længere blot handler om at ære den og efterleve dens fordringer, men snarere om at indtræde i en slags dialektisk forhold til den, dels at overtage og indoptage dens indsigter og forestillinger, og dels også at overskride den, i erkendelse af at traditionens indhold og former må transformeres og videreudvikles for at bibeholde en meningsfuldhed og relevans for en ny tidsalder.

Dialektikken mellem tradition og fornyelse har igennem det nittende og tyvende århundrede været et fuldstændig centralt kompas for kvalitetsvurdering og kvalitetsopfattelse: den originale sammenskæring af tradition og situation. Vurderingen kommer til at handle om, hvorvidt et kulturprodukt formår at udkrystallisere en formverden og et tematisk univers på en måde, der både indhøster og fuldender de overleverede ideer og giver dem en passende figur i en ny verden. Det tredje kriterium, endelig, spørgsmålet om «kohærens», har netop at gøre med denne ide om at give form, at skabe en sanseligt tilgængelig og tiltalende figur, der kan udtrykke og formidle denne forhandling mellem tradition og situation. Det er et afgørende kendetegn ved denne moderne ide om kvalitet, at værkets fremtoning og den sanselige følelse af velbehag, som det kan fremkalde, ikke blot er et forhold, der vedrører smag og behag og tilfældige personlige præferencer, men netop at fremtoningen eller formen er *passende*: at den yder traditionens formverden retfærdighed, idet den overskrider den og tilføjer et moment, der på én gang bryder ud af traditionen og bryder ind i samtiden. Kohærens har at gøre med en følelse af formens nødvendighed: netop sådan må værket se ud – ikke for at tilfredsstille mine sanser, men for at skabe et overbevisende sanseligt korrelat til den udfordring, som den aktuelle situation stiller den dominerende tradition over for. Den kohærente sanselige overflade er ikke en indpakning af et historisk indhold, men dets manifestation. Adorno brugte termen «stemthed» for at understrege, at værkets fremtoning ikke alene er afhængig af vores konventioner for samstemthed mellem de enkelte dele og mellem delene og helheden, men også af, hvordan den indre samstemthed er stemt *efter* noget også – efter det korrekte artikulationspunkt mellem tradition og fornyelse.

Når den kulturelle kapital faktisk har stået i så høj kurs og haft en så betydelig værdi gennem det nittende og tyvende århundrede, hænger det sammen med det forhold, at den ikke bare har været udtryk for et smagsfællesskab med dets inklusions- og eksklusionsmekanismer (selv om den også har haft denne funktion), men også været nært knyttet til en erfaringsmåde. Det æstetiske regimes tre kvalitetskriterier sammenfatter et reflekterende omverdensforhold. Kvalitet i kulturprodukter handler om, hvordan de placerer sig strategisk rigtigt i forhold til traditionens og situationens to dimensioner, og hvordan de hermed bliver i stand til at udvikle en måde at anskue verden på i dette krydsfelt. Hvis dette er en art «objektiv» triangulering af den kulturelle kvalitets sted, giver den subjektive side sig tilsvarende: Kvalitet muliggør en æstetisk erfaring. Den æstetiske erfaring udpeger kvalitetsbegrebets sociale dimension.

Æstetisk erfaring er naturligvis en måde at forholde sig til sanseerfaring og til sanselige former på, men ideen om æstetisk erfaring rækker også videre, idet den kombinerer et erfaringsobjekt (at erfare en æstetisk genstand) med en erfaringsmåde (at erfare med, eller ved hjælp af, en æstetisk genstand). I denne forstand kan man sige, at kulturel kapital ikke blot er noget, som individer kan besidde som et tegn på deres distinktion, det er også noget, et samfund besidder. Den kulturelle kapital er det erfaringsberedskab, der er nedlagt i kulturelle former, artefakter og konventioner.

Dette er den egentlige begrundelse for vigtigheden af kvalitet i kulturen: Det handler om kvaliteten af vores evne til at erfare verden, at tage verden til os, som den ser ud, at forstå den gennem de forandringer, den gennemløber, at skrive vores individuelle tid ind i vores verdens fælles tid, den sociale nutid såvel som den historiske fortid. Denne sammenhæng mellem det sociale, det eksistentielle og kulturen som erfaringsform leder tilbage til en af det æstetiske regimes grundforestillinger: Schillers ide om den æstetiske opdragelse af mennesket. For Schiller er æstetik ikke et kunstbegreb, men snarere en antropologisk ledeforestilling. Æstetik handler om at opfatte verden, om at være i stand til at danne sig meningsfulde billeder af verden og frem for alt om at være i stand til at udvikle sig selv gennem denne fortløbende erfaringsproces. Og kulturen er det medium, som disse processer udspiller sig i.

Forestillingen om dannelse, der op gennem det nittende århundrede forkrøblede til et spørgsmål om pensum, pæne manerer og disciplin, er i udgangspunktet en antropologisk utopi om mennesket som et historisk tilblivende væsen, som igennem en fortløbende erfaringsproces realiserer sit potentiale gennem at overskride sig selv. Og det er den samme håbefulde antropologi, der (i hvert fald ideologisk) har ligget under den moderne velfærdsstats satsninger på at fremme kulturel kvalitet, i en kombination af Schillers borgerlige utopi om den individuelle erfarings evne til at overskride

sig selv og en social vision om at systematisere og udbrede dette privilegium til den brede befolkning.

Det er ikke vanskeligt stadig i dag at argumentere istemmende for et sådant æstetisk dannelsesideal og dermed for de kvalitetskriterier, som ligger under det. Men det er heller ikke vanskeligt at se, at den aktuelle delegitimering af det traditionelle dannelsesideal og den kulturelle elites kvalitetskriterier i kombination med den neoliberale udgrænsning af ideen om en fælles kultur som grundlæggende social mekanisme samt den hyperrationalisering, der kendetegner kulturindustrien i dag, på afgørende vis udfordrer den romantiske oplysningstæknings kvalitetsforestillinger.

## Kultur, kvalitet og menneskelig tid

For Schiller er erfaring ikke et spørgsmål om at tillære sig noget, men handler grundlæggende om – at lege. Krumtappen i Schillers antropologi er en mennesket iboende «legedrift», der handler om at lære ved at eksperimentere, ved at give sig legens udfald i vold, ved at blive en anden i udveksling med andre. Det er netop det åbne og fremtidsvendte i denne proces, der motiverer den forestilling om transcendens, som ligger så dybt i hans kultur- og kvalitetsforståelse. I denne forstand er der et tilspidset modsætningsforhold mellem markedets kvalitetsregime og dannelsesidealets kvalitetsregime, når det gælder den sociale produktion af subjektiv tid.

Den populærkulturelle industris foregribende recirkulation og kodifikation af aktuelle affekter gennem datadrevne produktionsformer optimerer koordinationen mellem producenter og forbrugere. Den designer produkter til tilfredsstillelse af fremtidige behov ved at artikulere og stabilisere frembrydende behovsstrukturer, ved at give form til en aktuel præference, der oftest endnu ikke er tydeligt artikuleret om end sporbar i aktuelle forbrugsmønstre. Eller anderledes formuleret: Den konstruerer en efterspørgsel, der endnu ikke selv ved, at den er til stede, konsoliderer et nu som fremtidigt ideal. Dannelsesforestillingen opererer med en anden art fremtidighed; det handler om at skabe en åben horisont, et spørgsmål om potentialitet – «det næste skridts moral», som Robert Musil kaldte det.

De to regimer har med andre ord forskellige måder at tænke forholdet mellem nutid og fremtid på. Den første konsoliderer den aktuelle tendens, trækker nutiden ind i fremtiden, mens den anden vil åbne for det, der kunne være et fremtidigt potentiale, i nutiden. At tænke fremtiden som en optimeret nutid eller som et potentiale for noget anderledes, der er til stede i nuet. For den sidste skulle erfaringen vendes fremad i en forventning. For den første knyttes forventningen til optimeringen af den allerede gjorte erfaring.

Nu er det ikke almindeligt at tænke kulturel kvalitet i termer af temporalitet, men måske der faktisk er et stigende behov for det i dag. På det tidspunkt, da den moderne velfærdsstat engagerede sig i ønsket om at støtte kvalitet i kunsten og dermed dels give den kulturelle praksis en pause fra markedskravernes, dels bidrage til at lade kunsten brede sig i samfundet ud over den snævre danneselite's kreds, var det ud fra en forestilling om at skabe et bedre samfund med oplyste borgere, med bredt tilgængelige glæder fra det kulturelle felt, med ideer og aspirationer om at gøre gode tider bedre.

Den gennemførte markedsgørelse af samfundet har langsomt ændret denne dagsorden.<sup>3</sup> Der er så at sige sket en omvendning af hierarkiet mellem samfundet og markedet, hvor markedet ikke længere står i samfundets tjeneste, men hvor markedet – måden, det fungerer på, og de tjenester, det kan tilbyde – udgør samfundets horisont. Derfor mærker vi en stigende spænding mellem to former for kulturprodukter: dem, der vil tilfredsstille nutidens behov, og dem, der ser nutiden som et sted, hvor fremtiden begynder.

Markedsmæssig kvalitet har vel nok altid drejet sig om at være i stand til at tilfredsstille et anerkendt og umiddelbart behov. Det nye er den uhørte systematisering af denne markedslogik, som bliver stadig bedre til at knytte faste og systematiske rekursive bånd mellem behov og tilfredsstillelse, som er en del af markedets stadig finere gennemtrængning af samfundenes tekstur. Laurie Anderson har allerede i 1980'erne formuleret logikken i dette: «Paradise is exactly like where you are right now, only much, much better!» Eller mere teoretisk formuleret, med Mark Fisher: «What we are dealing with now is not the incorporation of materials that previously seemed to possess subversive potentials, but instead, their *precorporation*: the pre-emptive formatting and shaping of desires, aspirations and hopes by capitalist culture.»<sup>4</sup> Op mod denne tendens er der stadig rig anledning til at forsvare et kulturelt konservativt dannelsesideal med et antropologisk ladet forsvar for menneskelig rigdom i kvaliteter som traditionalitet, fornyelse og kohærens i det kulturelle udtryk. Men det er også klart, at det er den centrale kvalitetsmarkør, fornyelse, der kommer til at træde i forgrunden – evnen til at lade sig udfordre af ideen om, at noget kan være, som ikke allerede er, som det er nu.

Den britiske kulturforsker Irit Rogoff har foreslået begrebet «kritikalitet» som en måde at forholde sig til kulturproduktets kvalitet. Det handler ikke om kritik i klassisk kantiansk forstand – den nøje, videnskabeligt funderede undersøgelse af struktur, rolle og funktion. Det handler heller ikke om at være «kritisk» – om at tage stilling og fælde en dom. Kritikalitet handler om at indgå i en ikke på forhånd defineret interaktion med et objekt (ikke på for-

---

3. Jf. Sandel 2011.

4. Fisher 2014, s. 9.

hånd defineret af en videnskabelig metode eller en politisk stillingtagen), så at sige i en fælles ubestemthed, jeg ved ikke, hvor jeg er på vej hen, og vi ved ikke, hvad objektet har for intention, hvor de to ubestemtheder indgår i en proces med hinanden. Kritikalitet, kunne man sige, svarer på den tiltagende markedsmæssige overbestemmelse med en strategisk under-bestemmelse af kvalitetsens kriterier. Kvaliteten ophører med at være et «dette» – et *quale* – og bliver tiltagende et spørgsmål om «hvordan»: hvordan kulturel aktivitet kan sætte processer i gang, der ikke betragter fremtiden som et optimeret nu, men derimod som en overskridelse af nuet baseret på en kritisk forståelse af nuets karakter.

Kvalitet i menneskelige kulturprodukter kommer på denne måde til at handle om noget så fundamentalt som at give os tiden tilbage som en åben horisont for noget anderledes. Det behøver ikke at være en genoplivning af radikale utopier og formentlig heller ikke en nostalgisk hævvelse af gamle dannelsesidealer (eller i hvert fald kun i en svag afglans), men om at bryde ud af den totale samtidsboble, som det stadig mere integrerede markedssystem understøtter. Markedet er med rette blevet fremhævet som en eminent dynamisk organisationsform, men dynamikken har også en stærkt reproduktiv karakter: Det skaber løsninger, som styrker markedets infrastruktur. Igen: Det tilbyder os optimeringens tid, men sjældent transformationens.

## Forsvar for vanen

De to former for temporalitet knytter sig til to forskellige former for subjektivitet, to forskellige måder at producere subjektivitet på. For at tydeliggøre denne forbindelse (uden at tale for abstrakt om «subjektivitet») vil jeg gerne introducere endnu et begreb: «vanen». Den danske historiker Hartvig Frisch sagde i 1920'erne: «Kultur er vaner». Hans ærinde var at lægge afstand til det monumentalistiske og museale kulturbegreb, de store gennembrud og frembringelser i kulturhistorien. Han var interesseret i det dagligdags, det, som reproducerede en livsform – kultur ikke som kultisk dyrkelse af det ophøjede, men som kultivering af det hverdagslige, så at sige. Og midtpunktet i denne kultivering er vanen, gentagelsen, reproduktionen af et mønster og en praksis. Det handler om måderne, vi gør ting på, hvad vi socialiseres til at betragte som naturligt (hvilket jo altid er et kulturelt træk – hvis vanen er en anden natur, bemærker Pascal et sted, er naturen en anden vane ...), hvordan vi anvender bestemte forforståelser på de situationer, vi oplever, og dermed atter på, hvordan situationen overhovedet kan udvikle sig.

I den modernistisk avantgardistiske tradition er kunstnerisk kvalitet ofte blevet betragtet som evnen til at bryde med denne vane. Kunst, sagde Maurice Blanchot, er det, der bryder med kulturen. Eller i samme ånd hos



Proust: det, som bryder med vanen. Kultur er vane, og kunst, eller rettere det, som kendetegner kunstnerisk kvalitet, er afvigelsen fra vanen. Denne tankegang og den tilsyneladende modstilling mellem vanens dørskhed og det astringerende og chokerende brud med vanen dækker imidlertid også over en nær sammenhæng mellem de to modpoler. Vanen og det nye virker mod hinanden, men de virker også sammen. Bruddet med vanen reformerer den, og det brudfyldte moment integreres igen i vanen, i det omfang det ny greb «automatiseres», som det hed i den formalistiske æstetik. Det kvalitativt nye bryder med vanen, men samtidig bidrager det til at forandre vanen, giver den en ny kvalitet, et nyt indhold, som derefter falder tilbage i vanen og i næste omgang må reformeres.

Vi kan i forlængelse heraf knytte to forskellige former for temporalitet til vanen: én til vanen som gentagelse, der reproducerer det samme, og en til vanen som transformativ optagelse og inkorporation af nyt. Denne dobbelthed i vanebegrebet blev foreslået af den franske filosof Félix Ravaisson midt i attenhundredetallet, som imod den fremherskende ide, tydeligt formuleret hos Descartes og Kant, om vanen som en art sløvhedstilstand, en ubevidst automatisme, fremhævede vanens produktive karakter, dens evne til at producere synteser, til at sikre måder, hvorpå rutiner kan effektiviseres gennem indslibning af semiautomatiske mønstre.

For Ravaisson er vanen på denne måde en form for intelligens, en måde at håndtere komplekse situationer på ved at automatisere processeringen af dem. Vanen er i Ravaissons analyse en måde at forbinde receptivitet og spontanitet, et forhold mellem at modtage et indtryk, eller mere alment at blive afficeret, og foretage en aktivitet, der «svarer» på indtrykket. Og når vanen altså ikke bare er noget dårligt (vanen som blindhed) eller noget godt (vanen som intelligent håndtering), er det, fordi det afhænger af kvaliteten af den processering, der er på færde.

Der er to spørgsmål involveret i denne vurdering af den vanemæssige reaktions kvalitet. For det første: Hvad sker der i den afbøjning, den refleksion, hvormed vanen oversætter affekt til handling, receptivitet til spontanitet? Har afbøjningen en karakteristisk form, har den subjektiv originalitet, så at sige? Og for det andet: Røber den en form for temporalitet? Skaber den en forskel mellem et før og et efter, eller reproducerer den forskelsløst? Begge disse spørgsmål har at gøre med evnen til at omsætte noget til noget andet, til at producere noget ud af noget givent, altså til kreativitet i den kulturelle praksis.

Med Ravaissons to forståelser af vanen, en reproduktiv og en transformativ variant af vanen kunne man måske sige, bringes vi tilbage til de to former for temporalitet, vi har set i spørgsmålet om kulturel kvalitet. Hvis vi betragter en kulturel kontekst som et system af vaner, træder vores to kvalitetsparadigmer

– vi kan lidt firkantet sige den algoritmebaserede kulturindustri og den fællesskabsbaserede kritikalitet – frem som eksempler på en henholdsvis reproduktiv og transformativ vanedannelse. Vender vi nu tilbage til forestillingen om, at kultur er vaner, og til min påstand, at spørgsmålet om kvalitet i kultur kan siges at handle om, hvorvidt den kulturelle aktivitet skaber en mulighed for menneskelig tid, så kan vi ud fra Ravaissons skelnen mellem intelligente og ikkeintelligente vaner præcisere to former for tid: på den ene side en tid, som er rekursiv, vender tilbage til at bekræfte noget allerede givent, og på den anden side en tid, som er transformativ, som skaber vaner gennem modifikation, udvikling og transformation af det givne.

Den første svarer til den varelogik, som Frankfurterskolen (og mange efter dem, senest f.eks. Rosi Braidotti i *Transpositions*) har identificeret som kendetegn for kulturindustrien, og som ikke mindst kendetegner den nye produktionslogik, der i stadig højere grad foregriber fremtiden ved at koble tilbage til indhøstet information om tidligere konsum og udmønte denne i nye produkter. Den anden svarer til den forestilling om kritikalitet, jeg nævnte tidligere, en ikkenormativ proces af gensidig transformation.

Den amerikanske medieforsker Wendy Chun har påpeget, at den store interesse for at genoptage og udvikle begrebet om vane i den samtidige kulturanalyse – et afgørende punkt er her den amerikanske oversættelse af og introduktion til Ravaisson ved Catherine Malabou – selv bør ses i lyset af den nyliberale bølge, der gennem de seneste tredive år har erstattet stats- og samfundsbase-rede fællesskaber med individbaserede værdisættelser:

[T]he fact that habit is arguably what culture can be and is in the era of neoliberalism, in an era in which, as Margaret Thatcher argued, there is no society. [...] In place of society and government as positive entities that extend sympathies, create loyalties, and correct inequalities, we have the reification, manipulation, and extension of habits.<sup>5</sup>

På denne måde kan man opfatte vanen som et nyt vilkår: at den kulturelle reproduktion i stadig højere grad er henvist til udvikling og transformation af vaner, og at den moderne velfærdsstats traditionelle mekanismer for kulturel fordeling og kvalitetsfremme befinder sig i en stadig mere marginaliseret position. Det er i dette lys, at en fornyet og samtidig refleksion over kulturel kvalitet med fordel kan tage udgangspunkt netop i vanen og i en mere nuanceret forståelse af det erfaringspotentiale, som dannelse af vaner også indebærer. I det omfang vi ikke længere i nævneværdigt omfang fæster lid til social-

---

5. Chun 2014, s. 703.

staten som den instans, der producerer «sympatier og loyaliteter» gennem konsensusbårne kvalitetskriterier, er der grund til at overveje mekanismer for dannelse af vaner, som rækker ud over de kulturindustrielle strategier for markedsgørelsen af den reproduktive vane.

Ved at betragte vaner og dannelse af vaner som potentielle erfaringsformer får vi mulighed for at betragte kulturel kvalitet som noget, der ikke alene har at gøre med kulturelle produkter i snæver forstand, men også med de former for tid og oplevelser af tid, som omgangen med disse produkter giver anledning til – de vaner, som knytter sig til dem. En kvalitetsdiskussion, med andre ord, der fokuserer på kulturelle praksisser, der reproducerer (og reproduceres i) en tidserfaring med en åben horisont frem for den blot repetitive fortsættelse. Den dobbelte forståelse af vanen som både reproduktiv og transformativ giver os en mulighed for at diskutere kulturel kvalitet på en måde, der ikke i første omgang fokuserer på kultur-produkter. I stedet kan vi fokusere på dynamikken i de kulturelle praksisser, der udfolder sig omkring de konkrete kulturprodukter. I tillæg til at vurdere projekter, værker og artefakter kan vi med andre ord flytte en del af opmærksomheden til de relationer og de processer, som knytter sig til dem – de bevægelser, som de sætter i gang, og de miljøer, som udkrystalliserer sig omkring sådanne bevægelser. Hvad udgør bæredygtige miljøer for konsolidering af intelligente kulturelle vaner? Hvordan fremmer vi produktionen, cirkulationen og receptionen af praksisser, der skaber transformativ vaner i det kulturelle landskab i dag?

## Referencer

- Adorno, Theodor W. og Max Horkheimer (1996). «Kulturindustri», i Max Horkheimer, *Oplysningens dialektik*. København: Gyldendal.
- Bourdieu, Pierre (1995). *Distinksjonen*. Oslo: Pax Forlag.
- Braidotti, Rosi (2006). *Transpositions. On Nomadic Ethics*. Cambridge: Polity Press.
- Carr, David (2013). «Giving Viewers What They Want», *The New York Times*, 24.02.2013: [www.nytimes.com/2013/02/25/business/media/for-house-of-cards-using-big-data-to-guarantee-its-popularity.html](http://www.nytimes.com/2013/02/25/business/media/for-house-of-cards-using-big-data-to-guarantee-its-popularity.html) (hentet 23.09.2015).
- Chun, Wendy Hui Kyong (2014). «On Hypo-Real Models or Global Climate Change: A Challenge for the Humanities». *Critical Inquiry*, 41(3).
- Fisher, Mark (2014). *Capitalist Realism. Is There No Alternative?* Winchester: Zero Books.
- Graeber, David (2015). *The Utopia of Rules: On Technology, Stupidity, and the Secret Joys of Bureaucracy*. Brooklyn: Melville House.
- Lash, Scott og Celia Lury (2007). *Global Culture Industry. The Mediation of Things*. Cambridge: Polity Press.

- Parisi, Luciana og Steve Goodman (2011). «Mnemonics and Control», i P.T. Clough og C. Wilse (red.), *Beyond Biopolitics: Essays on the Governance of Life and Death*, s. 163–176. Durham: Duke University Press.
- Rancière, Jacques (2011). *Aisthesis. Scènes du régime esthétique de l'art*. Paris: Galilée.
- Ravaisson, Félix (2008). *Of Habit*. London: Continuum.
- Rogoff, Irit (2003). «From Criticism to Critique to Criticality». *EIPCP*, <http://eipcp.net/transversal/0806/rogoff1/en> (hentet 03.09.2015).
- Sandel, Michael J. (2011). *What Money Can't Buy: The Moral Limits of Markets*. New York: Farrar, Straus and Giroux.
- Schiller, Friedrich (1996). *Menneskets æstetiske opdragelse*. København: Gyldendal.
- Streitfeld, David (2013). «As New Services Track Habits, the E-Books Are Reading You», *The New York Times*, 24.12.2013, [www.nytimes.com/2013/12/25/technology/as-new-services-track-habits-the-e-books-are-reading-you.html](http://www.nytimes.com/2013/12/25/technology/as-new-services-track-habits-the-e-books-are-reading-you.html) (hentet 23.09. 2015).

# Kvalitet og deltakelse i museer

*Brita Brenna*

---

«Museums kvalitet», sier vi, og mener en gjenstand eller et verk av høy estetisk verdi eller kulturhistorisk betydning. Men vi sier det kanskje med en liten nøling, for både museumsinstitusjonenes oppgaver og kvalitetsbegrepets funksjoner synes å være i bevegelse. Museene har fått nye oppgaver: Fra å være steder der spesielt verdifulle ting oppbevares, omformes de til steder for dialog og sosial inkludering. Overgangen er selvsagt langt fra absolutt, men det er talende at den neste internasjonale standarden (ISO) som det arbeides med innenfor sektoren, heter «nøkkelindikatorer for museer», og det man ønsker å måle, er museenes innflytelse, det vil si hvordan og i hvilken grad museene påvirker samfunnet. Museenes nye rolle skal altså kvalitetssikres og måles, og da kan vi forvente at ett av kvalitetsmålene vil være *deltakelse*. For det sentrale ordet i de siste tiårenes museumspolitik og i mer grasrotdrevne museumsreformer er nettopp deltakelse. Publikum skal involveres og aktiviseres, og deltakelse – *participation* – er det ordet som brukes til å dekke og beskrive mange av disse ulike aktivitetene.

Deltakelsesvingingen er ikke bare et museumsfenomen, men et kulturelt fenomen. Vi lever i et deltakelsessamfunn, hevdes det i boka med den talende tittelen *The Participatory Cultures Handbook*.<sup>1</sup> Men hva deltakelse, medvirkning eller samvirke (eller hva man måtte kalle dette fenomenet) egentlig innebærer, hvordan det genereres og hvordan man vurderer hva som er vellykket og verdifullt, eller mislykket og verdiløst, er spørsmål som langt fra er besvart. Og er «kvalitet» et relevant begrep når deltakelse skal diskuteres, evalueres og fremmes? Hvordan skal vi forstå de begrepene om kvalitet og deltakelse som aktualiseres når vi forsøker oss på slike vurderinger? Jeg vil i denne artikkelen diskutere hva slags kulturelt og politisk fenomen deltakelse er, og en måte å åpne for en diskusjon om dette på er å undersøke hvordan kvalitet italesettes sammen med deltakelse i museer.

---

1. Delwiche og Henderson 2013.

Når deltakelsesorientering har blitt en populær sport innen viktige samfunnsområder, så er museene i elitesjiktet. Museer er samfunnsinstitusjoner med stor åpenhet mot omverdenen, som påvirkes av skiftende pedagogiske prinsipper, vitenskapelige paradigmer, politiske ideologier og estetiske former. Siden deltakelse har blitt et slikt kulturelt mantra, er det altså gode grunner til å se til museene som steder der ulike former for deltakelse prøves ut og praktiseres. Og i den forbindelse er det betimelig å spørre: Hvordan evalueres denne deltakelsen, bør den evalueres, og ikke minst: er kvalitet et begrep som egner seg for å diskutere disse praksisene?

Deltakelse tar mange ulike praktiske former i museene, men det er også et begrep som samler opp i seg en rekke forskjellige politiske, estetiske og økonomiske tenkemåter og fenomener. Deltakelse blir sett som en viktig faktor i vurderingen av museenes virke, men det er uklart hvilke kvaliteter ved deltakelse som måles, hvilke mekanismer som sikrer at den tjener den hensikt den er ment å tjene, og hvordan deltakelse i det hele tatt forstås. Deltar de som ganske enkelt kommer til et museum og ser på utstillinger, eller handler deltakelse om en større grad av aktivisering, for eksempel ved at museet tilbyr interaktive teknologier? Deltakelse kan også bety medvirkning, der publikum tar del i utforming av utstillinger eller i innsamlinger, eller det kan bety former for medbestemmelse der publikum er med på å bestemme hvilke aktiviteter som skal finne sted i museet.

Uansett hvordan vi definerer begrepet, synes deltakelse i seg selv å ha blitt en kvalitetsparameter, en målestav for om det foregår noe som er godt og viktig. Akkurat hva det er som måles, er høyst varierende. På den ene siden er publikum en målbar størrelse som vurderes av museenes styrer og meldes inn til offentlig forvaltning – stort publikum er lik høy grad av deltakelse, noe som betyr at museet arbeider godt og når mange. Publikums-tilstrømning gir stor oppmerksomhet, muligens høye inntekter, og utløser ofte støtte fra myndigheter og sponsorer. På den andre siden er former for aktivisering av publikum noe som ofte holdes fram som et kvalitetstegn: En reell publikumsmedvirkning ses på som en forutsetning for å vurdere kulturinstitusjoner som kvalitativt gode, og selv om publikumstallet ikke er høyt, er deltakelsen i seg selv en kvalitet. Dette kan gjelde en individuell erfaring av å være aktivt interagerende med en utstilling, eller at minoritetsgrupper får delta i utformingen av et utstillingsprosjekt. Det sier seg selv at å måle antall besøkende er lettere enn å vurdere hvor vellykket et prosjekt for involvering av publikum er. Nettopp derfor er det forståelig at det både teoretisk og praktisk gjøres forsøk på å forstå deltakelse på en måte som gir ordet «kvalitet» en mening utover «popularitet».

Men det er vanskelig å manøvrere i et farvann der kvalitet og deltakelse skal være sjømerker. Kanskje de to begrepene ikke engang viser vei i den

samme leia: For der deltakelse er knyttet til idealer om demokratisering, bemyndigelse og rettferdighet, altså sosiale og politiske ideer om forbindelsen mellom mennesker, konnoterer kvalitet tradisjonelt en orientering mot gjenstanden eller verket. «Museums kvalitet» er definitivt ikke et ord som brukes om publikum eller kvaliteten på formidlingstjenesten ved et museum. Derimot er det knyttet til egenskaper ved en gjenstand. Så når kulturinstitusjoner i økende grad blir vurdert i forhold til sin tilrettelegging for deltakelse, og når «samfunnsoppdraget» framheves som en hovedoppgave for institusjonenes arbeid, er det viktig å spørre hvilke problemer som oppstår med den stadig sterkere vektleggingen av «kvalitet» som en identifiserbar og målbar størrelse i kulturpolitikken. I *Kulturutredningen 2014* heter det:

Deltakelse i kulturaktiviteter gir den enkelte opplevelser og mulighet til utvikling som menneske og samfunnsdeltaker. Kulturaktivitetene gir arenaer for tilhørighet og sosialt fellesskap. Av stor betydning er det også at kulturaktiviteter gir skoloring til deltakelse i det uenighetsfellesskapet som er en forutsetning for et fungerende demokrati. De bidrar til å utvikle en ytringskompetanse som både gjelder den enkeltes foretrukne kulturuttrykk og -former, og som dreier seg om å forholde seg til nye opplevelser og til smaks- og uttrykkspreferanser hos andre grupper og enkeltpersoner. En forutsetning for at kulturlivet skal fungere på denne måten, er imidlertid at verdier som dannelse, nyskaping, kvalitet, kritikk og mangfold tillegges stor vekt i kulturpolitikken. Et kulturliv som ikke etterstreber kvalitet, vil heller ikke kunne oppfylle andre samfunnsmessige oppgaver.<sup>2</sup>

Sitatet begynner med deltakelse og slutter med kvalitet. Og mellom disse størrelsene er det demokratiet som utvikles. Kulturaktiviteter skal gi skoloring til deltakelse i det uenighetsfellesskapet som er en forutsetning for et fungerende demokrati, heter det. Kanskje er dette også det helt sentrale bindeleddet mellom kvalitet og deltakelse – et fungerende demokrati? Begrepene er på ulike måter forbundet med en tenkning om hva som er forutsetninger for og egenskaper ved et fungerende demokrati, men der forskjellige versjoner av deltakelse gir uproblematisk positive konnotasjoner til demokrati, er kvalitet et langt mer tvetydig begrep, som kan knyttes til elitære forestillinger om kultur. Samtidig ser vi i sitatet fra *Kulturutredningen* at kvalitet og deltakelse opptrer sammen, og måten de opptrer i tilknytning til politiske idealer på, tilsier at det trengs en debatt om hvordan de iscenesettes sammen.

---

2. *Kulturutredningen 2014*, kap. 1.2.

Her vil jeg gjøre dette ved først å se på hvilken betydning deltakelse blir gitt i kultur- og museumsfeltet i dag. Deretter vil jeg se på hvordan deltakelse er viktig i en historisk forståelse av museet som en demokratisk institusjon som har vært gitt ulike betydninger i ulike tidsperioder. Argumentet er at når deltakelse løftes fram som et demokratiseringsverktøy i dag, kommer dette både som en følge av og som et svar på måten museer har fungert historisk. Men i og med at man har ønsket å gi en ny (kultur)politisk funksjon til museer i dag, med deltakelse som et viktig verktøy, blir også spørsmålet om hva «museums kvalitet» kan være, stilt på nytt. Det foregår en debatt om hvordan definere, evaluere og begrepsfeste deltakelse innen kunstnerisk praksis og estetisk teori, og denne debatten, vil jeg hevde, kan bidra til å belyse en bredere deltakelsesproblematikk i det langstrakte museumslandskapet. Mitt forslag vil være at spørsmål som i dag blir stilt til sosialt engasjerende kunst, eller relasjonell kunst, også kan stilles til museumsprosjekter der deltakelse er viktig. Der stilles det spørsmål om hva som skjer med det estetiske når politikk og moral blir enerådende som kritiske verktøy. Et liknende spørsmål kan stilles til museene, for hva skjer med gjenstandene når sosial innflytelse og demokratisk deltakelse blir et kvalitetskriterium?

## Det utvidete deltakelsesbegrepet

Hvordan skal vi så forstå deltakelse? Mange betrakter digitale medier som den ultimate deltakelsesteknologien: «Vår verden er i ferd med å forandres av deltakelsesbaserte kunnskapskulturer der mennesker arbeider sammen for å klassifisere, organisere og bygge informasjon kollektivt.» Slik karakteriserer redaktørene av boka *The Participatory Cultures Handbook* utviklingen.<sup>3</sup> De snakker om raske endringer, om digitale nettverkløsninger, om nye sosiale formasjoner og om en oppløsning av hierarkiske institusjoners monopoliserte grep om informasjon. Og først og fremst er det de snakker om, en utvikling drevet av nye digitale og sosiale medier. Den teknologiske endringen blir altså sett på som selve drivkraften i det de beskriver som «deltakelsessamfunnet». Men deltakelsesbegrepet har en historie som strekker seg lenger tilbake enn den digitale æraen, og som dekker et bredere område enn det teknologiske. Kanskje kan vi se nye deltakelsespraksiser like mye som en forutsetning for som et resultat av raske digitale endringer. Innenfor kunst- og kulturfeltet har deltakelse vært et honnørord og et mål i flere tiår allerede, det samme har det innenfor politiske prosesser, og ikke minst innenfor kunnskaps- og vitenskapsformidling. Når jeg her skriver om deltakelse, er det derfor ikke først og

---

3. Delwiche og Henderson 2013, s. 3.



fremst forstått som en nyskaping framkalt av sosiale medier og nettbaserte løsninger.

Deltakelse framheves som vesentlig i *Kulturutredningen*, og mens man her søker å innsnevre det utvidete kulturbegrepet, er man samtidig opptatt av å definere deltakelse bredt:

Deltakelse i kulturliv omfatter slik sett flere former for aktivitet enn det som vanligvis regnes som egenaktivitet i en kulturpolitisk sammenheng. Å delta i kulturlivet handler ikke bare om å spille et instrument, synges i kor eller å organisere et kulturarrangement, det handler også om å være en del av kunst- og kulturpublikummet. Å gå på konsert, teater eller museum, å lytte til et musikkalbum, å lese en bok – alle disse aktivitetene inngår i utvekslingen av ideer, verdier og følelser som kulturlivet består av.<sup>4</sup>

Publikum, de «passive» tilskuerne eller tilhørerne, defineres altså som deltakende. Samtidig defineres de ikke som kreative deltakere; først når utredningen kommer til spørsmål som gjelder «digitale teknologier», snakkes det om en annen form for kreativ deltakelse. Dette er i seg selv symptomatisk for deltakelseslitteraturens skille mellom den passive kulturdeltakelsen (kino, teater, museumsbesøk og liknende) og den aktive og kreative (oftest representert ved digitale prosjekter). Men *Kulturutredningen* insisterer likevel på at det er snakk om deltakelse i begge tilfeller, og etablerer et bredt deltakelsesbegrep. Imidlertid er det ikke dette brede begrepet som preger det man kaller deltakelsesvendingen. Det er den medvirkende, kreative og demokratiske deltakelsen som blir etterspurt og undersøkt, og det er også denne som har vært lansert som en ny vei for museumsinstitusjonene.

Den kanskje mest framtreddende og innflytelsesrike representanten for en slik museal deltakelsesvending er Nina Simon, som i boka *The Participatory Museum* fra 2010 leverte noe i retning av et manifest for hva deltakelse innenfor museene kan være:

Hvordan kan kulturinstitusjoner på ny kople seg til publikum og vise deres verdi og relevans i samtidig liv? Jeg mener de kan gjøre dette ved å invitere mennesker til aktivt å engasjere seg som kulturelle deltakere, ikke passive konsumenter.<sup>5</sup>

---

4. Kulturdepartementet 2013.

5. Simon 2010, «Preface» (min oversettelse).

Simons diagnose er altså at museene er blitt uviktige i folks liv, men ved å gi publikum anledning til aktiv medvirkning kan museene igjen bli betydningsfulle samfunnsinstitusjoner. Både diagnosen og medisinen har vakt gjenklang og entusiasme: Museene skal nå gi mennesker mulighet til å være skapende deltakere i stedet for passive konsumenter, og slik få større legitimitet.

På 1980- og -90-tallet var det en sterk interesse for å revurdere og oppjustere mottakersiden i kunst- og kulturtilbudene. Massene var ikke passive ofre for kommersialisering og elitesnes kulturuttrykk, men aktive fortolkere og brukere. Den aktive tilskuer, eller den aktive konsument, ble helten i en rekke fortellinger om alt fra tv-titting til shopping. I likhet med framstillingen i *Kulturutredningen* var man opptatt av å oppvurdere verdien av det vanlige kulturkonsumet, og å vise at konsumenten ikke var passiv, men snarere en aktiv fortolker og medskaper. Dette er imidlertid ikke nok for den nye deltakelsesorienteringen. I dag er det en målsetting at «brukere» eller «publikum» skal gå inn i selve produksjonsprosessen, i beslutningsprosesser og i den kreative prosessen og derigjennom bidra til å demokratisere politikk og kulturliv. Denne deltakelsesvingingen preger statlig politikk, men er samtidig en mangslungen bevegelse som på ulike måter arbeider med å finne legitimitet, organisatoriske rammer og suksesskriterier også utenfor det statlige.

Innenfor museologien, fagfeltet som tematiserer museene som kunnskaps- og samfunnsinstitusjoner, har deltakelsesvingingen bredt gjennomslag. Her arbeides det aktivt for at museene skal endre seg og bli en ny type samfunnsinstitusjoner. Noen omtaler dette som en revolusjon. I museenes moderne historie har det skjedd tre revolusjoner, hevder for eksempel museologene Léontine Meijer-van Mensch og Peter van Mensch: først et paradigmeskifte i form av en profesjonalisering rundt 1900, deretter framveksten av «den nye museologien» rundt 1970, og til slutt en ny revolusjon rundt 2000. Dette siste paradigmet har ikke noe navn ennå, men et nøkkelord er deltakelse, hevder de.<sup>6</sup> Også en annen museumsforsker, Stephen Weil, snakker om en revolusjon innenfor museene, men han plasserer på sin side revolusjonen inn i framtida:

På et tidspunkt – trolig ikke mer enn førti til femti år inn i det 21. århundret – vil de relative posisjonene til museet og publikum ha dreiet seg om 180 grader. I dette nye forholdet, som er i ferd med å vise seg på utallige måter, vil det være publikummet, ikke museet, som har den overordnede posisjonen. Museets rolle vil ha blitt endret fra å kontrollere til å betjene.<sup>7</sup>

---

6. Meijer-van Mensch og van Mensch 2011, s. 13.

7. Weil 2007, s. 32–33 (min oversettelse).

I disse museologiske tekstene er deltakelsen avantgarde, det er den som skal vise veien mot det nye museet.

## Sanselige medier

Hvor nytt er så dette, kan man spørre. Er det slik at museer er i ferd med å utføre en helomvending, at de er i ferd med å bli, og i alle fall i framtiden vil være, institusjoner for aktiv medvirkning, som serviceinstitusjoner for innbyggerne, mens de tidligere var rom for passiviserende formidling av institusjonelt kvalitetssikret kunnskap? For å forstå om og i hvilken grad en slik endring er i ferd med å skje, synes det avgjørende å ha et blikk for hva museenes egenart er og har vært, og å spørre om det ikke ganske enkelt er sånn at museer allerede har en lang historie som deltakerorienterte institusjoner. Former for deltakelse har alltid vært sentrale i museene. Mediehistorikeren Anders Ekström har kalt museer og temporære utstillinger for *walk-in-media*.<sup>8</sup> De er en type medier som alltid har krevd en form for aktivitet: Man har måttet reise fysisk for å oppsøke stedet, og i museet må man selv bevege føttene, rette nesen mot det man vil studere, strekke armen mot det man vil ta på. Det har, tross all kritikk av kjedelige og autoritære utstillinger, alltid vært nødvendig å møte museenes utstillinger med oppmerksom, sanselig tilstedeværelse.

Museumshistorikere har tematisert overgangen fra tidlig-moderne samlinger, som ga rom for en sanselig mangfoldig opplevelse, til det moderne museet som skapte rom for en rent optisk erfaring av ting eller objekter. I de tidlig-moderne samlingene, har forskere framhevet, ble gjenstander berørt, luktet på, kanskje smakt på, og den besøkende ble mottatt av noen som aktivt viste fram samlingen. Slik foregikk det en samtale rundt gjenstandene, de kunne verdsettes for sine evner til å bidra til god konversasjon. Dette gjaldt ikke bare kunstens konversasjonsstykker, men også et mangfold av andre gjenstander. Riktignok hadde bare et fåtall personer mulighet til å bli del av dette sanselige fellesskapet, hvor de kunne utfolde lærde og politiske samtaler i selskap med likesinnede. Ikke desto mindre kan vi karakterisere samlingsrommet som et sted for samtale om kvaliteter – kvaliteter ved tingene – og det var en samtale som ble utløst av og hang fast ved disse gjenstandene.

Ved inngangen til 1800-tallet ble museene i stadig større grad åpnet for det alminnelige publikum. Demokratiseringen av tingene, det vil si en større befolknings mulighet til å se kunst- og kulturskatter, medførte også tingenes tilbaketrekning til lukkede montre, samtidig som betydningen av å bruke

---

8. Muntlig kommunikasjon.

museene til en form for kunnskapsoverføring fra ekspertene til massene ble stadig viktigere. Man skulle se, men ikke røre, og tingene ble mindre samtalepartnere enn redskaper for å visualisere en bakenforliggende orden. Denne ordenen hadde «ekspertene» tilgang til. «Utstillingen» ble mot slutten av 1800-tallet en viktig del av museenes virke, som et redskap for kunnskapsoverføring. Museene skulle også tidligere vise fram ting, men samlingen var i overveiende grad utstilt i sin helhet, og først mot slutten av 1800-tallet diskuterte man aktivt hvordan utstillinger skulle settes opp for å gi den beste estetiske opplevelsen eller pedagogiske framstillingen for tilskueren. Museet ble et medium for kunnskapsoverføring – med utstillingen som den fremste aktøren.

Bak utstillingen sto konservatoren eller kuratoren som skulle sørge for at den korrekte kunnskapen ble brakt videre gjennom museenes utstillinger. Museene skulle tilby læring, og en kontroll over og strategisk utnyttelse av utstillingen som læringsarena ble en målsetting. Museumstidsskrifter og årsrapport ble fylt med diskusjoner om hvordan ting skulle framstilles på den best mulige måten. Utstillingens kvalitet var av avgjørende betydning for at museene skulle oppfylle sin misjon. Denne reformbevegelsen, som – ikke uten motstand – diskuterte museumsteknikk i tidsskrifter og på konferanser fra rundt 1880 og utover de første tiårene av 1900-tallet, var opptatt av de gode konkrete tiltakene som skulle til for å gjøre museene til steder der man kunne nå flest mulig med en best mulig kunnskap. Leser man for eksempel det tyske tidsskriftet *Museumskunde* fra de første tiårene av 1900-tallet, er sidene fylt med diskusjoner om hvordan den beste montren skal se ut og fungere, hvordan merkelapper skal lages på den mest vitenskapelige måten, og hvilke farger som er ideelle for ulike utstilte gjenstander. Det var ekspertisen som kjente gjenstandenes betydning, og medieringen skulle sikre at kunnskapen ble framstilt på en mest mulig pedagogisk og overbevisende måte.

I de tidlige samlingene og etter hvert i museene ble rommene organisert og tilrettelagt for at de besøkende skulle sanse og erfare – og slik bli opplyste borgere. Men den konkrete og fysiske organiseringen av rommet endret seg over tid, og det gjorde også den politiske tenkningen som ble materialisert.

## Den politiske utstillingen

I mellomkrigstiden var entusiasmen for utstillingsmediet stor, og det ble gjenstand for en lang rekke eksperimenter. Ønsket var å inkludere tilskuerne på nye måter, og å gjøre dem til aktive medskapere. Målsettingen var for mange å bruke utstillinger i politikkenes tjeneste, om den var liberal eller kommunistisk, avantgarde eller fascistisk.

En av dem som tematiserte det politiske potensialet i utstillinger, var den tyske kulturkritikeren Walter Benjamin, som skrev en rekke utstillingsanmeldelser. Han var opptatt av hvordan utstillinger – og andre moderne medier – kunne bidra til folkeopplysning og politisk endring. Oppgaven til den ekte, virksomme representasjonen er å bringe kunnskapen ut av fagenes lukker og gjøre den praktisk. «Men hva er en 'ekte representasjon'? Med andre ord: hva er utstillingsteknikk?» spør han i anmeldelsen av utstillingen *Gesunde Nerven*.<sup>9</sup> Den ekte representasjonen, eller framstillingen, handler om å ta utstillingsteknikken i bruk på en måte som setter den besøkende i aktivitet, er Benjamins svar. Fagfolkene som har lengst erfaring innen denne bransjen, hevder han videre, er de omreisende i tivoli- og markedsbransjen. Hos dem er det kategoriske imperativ at man skal gå hjem fra deres arrangementer som «en som medvirket». Og det er nettopp denne kvaliteten han berømmer *Gesunde Nerven* for. Utstillingen setter den besøkende i virksomhet, tilsidesetter den optiske sansen, holder kontemplasjonen tilbake.

Overraskelsen – det lille sjokket – og deltakelsen er det som gir ekte framstillinger, hevder altså Benjamin. Det er dette som er utstillingsteknikk. Utstillingsteknikk skal bidra til å vekke folket, og eksperimentering med rom og ting er et verktøy for å utvikle politisk engasjement. I nyere tid kan interessen for museer og utstillings politiske rolle gjenfinnes i utviklingen av og diskusjoner omkring «interaktivitet». Interaktivitetsbegrepet har i likhet med deltakelsesbegrepet etter hvert blitt knyttet først og fremst til nye digitale teknologier, men det har en lengre historie, og i denne historien ligger det viktige politiske implikasjoner. I museer kan man se interaktivitet enten som en spesiell type gjenstander eller som teknologiske sammenstillinger publikum møter, eller man kan snakke om interaktivitet som nettopp en type aktivitet. Begrepet har en relativt lang historie, spesielt i institusjoner som har arbeidet med formidling av vitenskapelig og teknisk kunnskap. Eksempler er Urania i Berlin fra 1889, Deutsches Museum i München fra 1907, eller Palais des Decouvertes i Paris fra 1938. I etterkrigstida ses Exploratorium i San Francisco som en hovedinspirasjon for interaktive utstillingsverktøy. Initiativtakeren, fysikeren Frank Oppenheimer, etablerte Exploratorium i 1969 som et alternativt verktøy for folkeopplysning. Han så interaktivitet som en mulighet til å myndiggjøre mennesker demokratisk, hevder statsviteren Andrew Barry.<sup>10</sup> Ved å gjøre de besøkende til aktive deltakere og ikke bare passive konsumenter kunne de gå ut fra besøket med en følelse av å forstå verden omkring seg. I tillegg lå det som en viktig forutsetning at grensene mellom kunst og vitenskap var uskarpe. Fordi både kunst og vitenskap handlet om

9. Benjamin 1991, s. 559 (min oversettelse).

10. Se kapittelet «On Interactivity» i Barry 2001.

kreativitet, var det mye som forente. De besøkende ved Exploratorium ble altså invitert til å forstå og å kjenne på hva det ville si å delta i en skapende prosess. Interaktivitet var slik et middel til å skape en kvalitativ endring i folks erfaring av omverdenen. Ved å forstå vitenskapelige og teknologiske fenomener ville de også være i stand til å ta informerte politiske valg, var tanken. Slik handlet det altså om opplæring i vitenskapelige og kunstneriske praksiser, om bemyndigelse av mennesker, og om en kritikk av institusjoner som gjorde mennesker til passive konsumenter i stedet for aktive deltakere.

Barry har i boka *Political Machines* sett på utviklingen av interaktive museumsinstallasjoner med utgangspunkt i en forståelse av interaktivitet både som en teknisk løsning og som en sosial aktivitet. Slik Barry framstiller det, endret både innholdet i og formålet med interaktive teknologier seg når de forflyttet seg fra Oppenheimers Exploratorium til andre typer institusjoner, som europeiske museer og vitensentra. Her har de vært særlig populære som verktøy for å trekke publikum, og som en måte å lære bort og skape entusiasme for naturvitenskapene. Men de har også blitt kritisert for å virke stikk imot sin hensikt. Når filosofen Slavoj Žižek formulerer begrepet om «interpassivitet», viser det til at valgmulighetene i de interaktive teknologiene er tilsynelatende, at maskinen agerer for tilskueren, og at dennes kreativitet bare forflyttes til maskinen som har et svært forutsigbart handlingsmønster.<sup>11</sup> Slik er interaktivitet langt fra noe som gjør brukeren aktiv; hun blir snarere gjort enda mer passiv ved at handlingen delegeres.

Barry mener at entusiasmen for interaktivitet kan belyse en ny måte å tenke politikk på, som et diagram for å ordne forholdet mellom subjekter og objekter. Dette er et diagram som muliggjør en ny form for politikk:

Mens disiplin er direkte og autoritær, er intensjonen at interaktivitet skal gjøre brukeren (den besøkende, skolebarnet, borgeren eller konsumenten) til et mer kreativt, deltakende, eller aktivt subjekt *uten* at det skjer gjennom en direkte kontroll eller i form av autoritative ekspertavgjørelser. Disiplin impliserer normalisering; påbudet er «Du må!». I motsetning til dette er interaktivitet knyttet til en forventning om aktivitet; påbudet er «Du kan!».<sup>12</sup>

Barrys analyse peker ikke på interaktivitet som en overordnet politisk ideologi, men som en praksis som foregår gjennom ulike teknologiske anordninger, der ett av de sentrale spørsmålene blir hva disse praksisene konkret gjør med mennesker. Hva og hvem er det som tildeles handlekraft gjennom ulike

---

11. Som diskutert i Barry 2001.

12. Barry 2001, s. 149 (min oversettelse).

interaktive løsninger, hvilke former for demokrati er det som fremmes av en slik fordeling, og ikke minst, hvordan skal kvalitetene ved slike anordninger og sosiale fenomener vurderes?

Et skifte i politisk praksis og tenkning kan altså sies å produsere nye måter å aktivisere folk på i kulturinstitusjoner generelt og museer spesielt. Historikeren Dipesh Chakrabarty har beskrevet et skille mellom en pedagogisk og en performativ modell for demokratisk politikk som skal belyse to ulike politiske måter å tenke mennesket som politisk vesen på.<sup>13</sup> I den pedagogiske modellen fra 1800-tallet ble det lagt vekt på å utdanne politiske borgere. I en slik modell må man utdannes til å bli en politisk deltaker. Mennesker er ikke født politiske, men blir det gjennom utdanning. Institusjoner som universiteter, biblioteker, museer og utstillinger var viktige for å trene den enkeltes muligheter til å foreta rasjonelle valg, og det var først og fremst ved å tilegne seg abstrakt boklig lærdom at man kunne delta fullt ut i den politiske prosessen. I kontrast til dette vokste det på 1900-tallet fram en politisk modell med et annet utgangspunkt. Her er ikke borgeren en som produseres gjennom en utdanningsprosess med skolen, universitetet, biblioteket og museet som sentrale institusjoner. Snarere er det å være menneske allerede å være politisk, sier Chakrabarty. I denne politiske modellen er det ikke evnen til abstrakt tenkning som gir deg tilgang til det politiske. Politiske rettigheter er i prinsippet noe alle har. Dette gjør mulighetene for ulike former for politiske uttrykk større, også følelsesbaserte og erfaringsnære. Begge disse modellene er høyst levende i dag, og de virker til dels sammen. Men verken universiteter eller museer er upåvirket av den performative modellen – i universitetspolitikken er det ikke lenger professorene som har siste ord, eller autoriteten til å utøve etter høyere politisk skjønn. I museene er, som tidligere beskrevet, den aktive involveringen av de besøkende en målsetting for formidlingen. Det har imidlertid vært en langt sterkere dreining mot å prøve ut og praktisere en performativ politikk i museene enn mange andre steder, og det handler ikke minst om at museene har en arv og måte å henvende seg til publikum på som alltid har gitt muligheter for et nærvær og en umiddelbar tilgang til tingene. De er steder for fysisk eksperimentering, medvirkning og produksjon av de små sjokkene.

## Deltakelse som mareritt

Deltakelse i kulturinstitusjoner handler slik, hvis vi skal ta utgangspunkt i Chakrabartys distinksjon, ikke så mye om å danne borgere som det handler

---

13. Chakrabarty 2002.

om å hente fram de ressursene som ligger hos enkeltmennesker og grupper. I et interessant essay om deltakelse og makt spør Christopher Kelty om det ikke er på tide å kaste et nytt blikk på hva deltakelse er i dag. Det behøves et språk som gjør det mulig å sammenlikne de mange ulike formene for deltakelse vi ser, og de ulike disiplinære tilnærmingene, hevder han.<sup>14</sup> Et viktig spørsmål for ham i et slikt sammenliknende perspektiv er hvem deltakelse er godt for. Deltakelsesretorikken handler svært ofte om at deltakelse er bra for den som deltar, at deltakelse av ulike slag handler om frihet, kreativitet og en utvidelse av demokratiet. Men deltakelse er en toveis prosess, hevder Kelty.

I dag stiller staten deltakende demokrati til *rådighet*, borgere blir *engasjerte* av staten eller av selskaper, og publikum blir konstituert, konsultert og brukt til å legitimere beslutninger. På samme måte tilrettelegger ikke bare organisasjoner for kjøp eller meningsytringer, men for deltakelse i innovasjon, markedsføring og i å skape livsstil, kultur og lojalitet.<sup>15</sup>

Deltakelse har altså blitt, slik kan vi tolke dette, et styringsinstrument, et kommersielt verktøy og et prinsipielt utgangspunkt for endringer og forbedring. For deltakelse vil i dette perspektivet ikke bare innebære at den som deltar får bidra, men at deltakelsen skal bidra til å endre selve strukturen og betydningen til organisasjonen eller institusjonen. Deltakelsen skal ha en positiv effekt, den har, sier Kelty, en *verdi*.

Dette vil da også være et ankepunkt blant dem som ser deltakelsesveendingen mer som en nyliberal måte å skape oppslutning på enn som en reell mulighet til å skape en forskjell basert på deltakernes interesser. En av de mer eksplisitte kritikkene kommer fra teoretikere og utøvende kunstnere som ser på deltakelsesorientert kunst og kultur som et uttrykk for en romantisk forestilling om at deltakere skal komme fram til samstemmighet. «Deltakelse er krig», skriver arkitekten Markus Miessen i essayet «The Violence of Participation». Han hevder at medvirkning ofte forstås som et middel til å bli del av noe gjennom aktiv deltakelse og ved å innta en spesifikk rolle. Det synes som om denne rollen sjelden forstås som en kritisk plattform for engasjement; i stedet blir den vanligvis definert med utgangspunkt i romantiske begreper om harmoni og solidaritet.<sup>16</sup> Miessen uttrykker seg bokstavelig talt i voldsomme ordelag, og han synes først og fremst å være ute etter å underminere deltakelsesparadigmet. Problemstillingen for Miessen er ikke hvorvidt deltakelsesprosesser kan føre enten til positive resultater i form av medvirkning og

---

14. Kelty 2013, s. 23 (min oversettelse).

15. Kelty 2013, s. 23 (min oversettelse).

16. Miessen 2008.



endring, eller om de kan føre til negative resultater i form av krig og konflikt. All medvirkning innebærer, ifølge Miessen, elementer av konflikt. Med dette navngir han en av de sentrale teoretiske retningene innen deltakelsesteorien de siste årene, der deltakelse forstås som agonistisk, ikke harmonisk, i sitt vesen.

For filosofen Chantal Mouffe er det motsetningsfylte demokratiet et ideal. Demokratiet må være basert på motsetninger, men mellom mennesker som også deler noe. Deres forhold er ikke antagonistisk i form av et venn-fiende-forhold, men agonistisk i form av et motstanderforhold. Det er som et spill mellom motstandere som deler et sett av regler, eller som Mouffe formulerer det: «[D]e er enige om de etisk-politiske prinsippene som ligger til grunn for politisk samhandling, men de er uenige om fortolkningen av disse prinsippene.»<sup>17</sup> Dette er hva Mouffe kaller «konfliktuell konsensus», et begrep som blir tatt opp og videreutviklet av blant andre Miessen i et forsøk på å etablere deltakelse som et demokratisk begrep og en praksis som ikke hviler på konsensus. Noen forståelser av deltakelse kan være omveltende, andre kan være medløpere for kapitalismen fordi de ender opp med å få mennesker til å delta i utbyggingen av seg selv, hevder Miessen.<sup>18</sup>

Dette er ikke ukjente tanker verken for museumssektoren eller for kulturpolitikken i Norge. Mouffe figurerer i *Kulturutredningen*, og begrepet om uenighetsfelleskaper som er i omløp der, er en videreutvikling av hennes vokabular. Vi skal altså ikke beskyldes tenkningen som ligger til grunn for norsk kulturpolitikk, for å være ukjent med de ulike politiske implikasjonene til deltakelsesorienteringen. Det vi derimot kan etterspørre, er hvordan man skiller mellom henholdsvis den kvalitativt gode og dårlige deltakelsen.

## Deltakelsesbasert kunst

Kunsthistorikeren Claire Bishop har etablert seg som en omdiskutert kritisk røst i vurderingen av den deltakelsesorienterte kunsten. Ikke fordi hun er en motstander av deltakelsesorientert kunst, men fordi hun har pekt på at graden av deltakelse og sosialt engasjement synes å være et viktigere kvalitetskriterium enn det estetiske for både kunstnerne og kritikerne. I artikkelen «The Social Turn: Collaboration and its Discontents» fra 2006 argumenterer hun for at sosialt engasjert kunst synes å immuniseres mot kritikk. Så lenge kunsten bidrar til å styrke sosiale bånd, kan den ikke være mislykket. Kriteriene synes også å ha beveget seg, sier hun altså i 2006, fra spesifisiteten ved det enkelte verk til et generalisert sett av moralske regler.<sup>19</sup>

17. Mouffe i samtale med Miessen i Miessen 2010, s. 109.

18. Miessen i samtale med Mouffe i Miessen 2010, s. 135.

19. Bishop 2006, s. 181.

Vurderingen av deltakelsesbasert kunst kommer lett til å basere seg på at deltakelse i seg selv er et vidt anerkjent politisk gode. I et intervju hevder Bishop at det som slår henne mest ved den deltakelsesbaserte kunstdiskursen, er hvordan den begrunnes. De mest aktivistiske støttespillerne for den har en argumentasjon som overlapper med begrunnelsen for den neolibérale kulturpolitikken, hevder hun:

Jeg mener ikke at vi skal avskrive all deltagende kunst som korrump, men ønsker bare å peke på behovet for å utvikle forskjellige kriterier for å bedømme den – kriterier som er mindre knyttet til målbare resultater og mer til estetikk som en sfære der ukomfortable sosiale sannheter artikuleres og gjøres tålelige.<sup>20</sup>

Bishop – og andre – insisterer på betydningen av en diskusjon om hva som gjør noe til god og viktig deltakelsesbasert kunst, basert på at kunsten står i et spennings- eller motsetningsforhold mellom autonomi og det å være uløselig knyttet til samfunnet. Dette er ikke nødvendigvis overførbart til vurderinger av deltakelsesprosjekter i ulike typer museer. Kunstproduksjon og museal virksomhet har forskjellige målsettinger og virkemåter, men sammenfallet i virkemidler – deltakelse – vil være et argument for å sammenlikne kriterier.

## Deltakelsesbaserte museumsgjenstander

Det er en påfallende mangel ved framstillingen så langt. Museumsgjenstandene synes å ha beveget seg stadig lenger bort fra det synsfeltet jeg har etablert, på samme måte som estetikken ble borte i kunstdiskursen, slik Bishop har beskrevet det. Men det er ikke bare jeg som mister tingene av syne. I en deltakelsesorientert kultur er det de sosiale relasjonene som vektlegges, og slik synes gjenstandene å havne i kulturpolitikkenes blindsoner. Eller mer presist: Gjenstandene og det sosiale synes å skille lag og hensettes til ulike politiske og ikke minst museale avdelinger. Dette er en utfordring for museumsfeltet: Museer skal helst være eksemplariske i omsorgen for gjenstandene sine – de skal konserveres, registreres og utstilles på de beste måter. Men museene skal også være omsorgsfulle i sin omgang med sitt publikum. Ikke bare skal de engasjere dem som kommer til museene, de skal også oppsøke og nå fram til sine ikke-brukere. Om retningen går mot en revolusjon i museenes virksomhet – i ordets rette forstand: en omdreining mot publikum – så skal museene samtidig opprettholde kvaliteten i gjenstandshåndteringen.

---

20. Intervju i Mørland 2011.

«Det overordnede målet for regjeringens kulturpolitikk er høyere kvalitet og økt oppmerksomhet om innhold fra aktørene selv», skriver Kulturdepartementet under punktet «Overordnede mål» i sitt tilskuddsbrev til museene i 2014. Museene skal altså ikke bare bidra med høy kvalitet, men med *høyere*, og de skal ikke bare være oppmerksomme på innholdet, men øke denne oppmerksomheten. I denne formuleringen kan man kanskje ane de problemene man har med å operasjonalisere kvalitet – «økt oppmerksomhet om innhold» er en temmelig vag definisjon av et overordnet mål.

Kanskje er det et varsomt rop etter nye måter å tenke gjenstander og deltakelse sammen på vi hører. Kanskje det er et rop etter en objektbasert deltakelsesteori? I de senere årene har vi sett gjenstander og deltakelse utfolde seg sammen i flere eksemplariske utstillinger. Det fremste eksemplet i Norge var utstillingen «Ting. Teknologi. Demokrati» som ble satt opp på Teknisk Museum i Oslo i anledning av Teknisk Museums 100-årsjubileum og 1814-jubileet. Spørsmålene den stilte, var enkle: Hva er teknologi, hva er demokrati – og hvordan henger dette sammen? Ambisjonen var altså å se på gjenstandenes og mer spesifikt teknologienes politiske potensial og begrensninger. Slik hentet utstillingen politikken inn i teknologiene, og teknologiene inn i politikken. Inspirasjonen for denne arbeidsmåten kom fra vitenskaps- og teknologistudier som på mange ulike måter har vist hvordan teknologi ikke har befunnet seg på utsiden av demokratienes etablering, men har vært avgjørende for dannelsen av og virkningen til den liberale offentligheten. I denne utstillingen ble altså tingene tilkjent en avgjørende betydning i politikken, med klare referanser til Bruno Latour og andres utforskning av «ting-politikk».<sup>21</sup>

I boka *Material Participation* har den politiske filosofen Noortje Marres undersøkt på en svært konkret måte hvilken rolle ting spiller for deltakelse.<sup>22</sup> For henne er det bærekraftige teknologier som er det empiriske materialet for å undersøke hvordan ulike ting muliggjør deltakelse, og hvordan slike *participatory objects* blir til. Sagt på en annen måte, og oversatt til denne artikkelens vokabular: Hvilke kvaliteter må ting ha for å skape deltakelse?

Det finnes på den ene siden en deltakelsesvending i academia og samfunnsliv, på den andre har vi de siste årene sett en «materieell vending» i en rekke disipliner. Utfordringen er å tenke disse sammen. Hvis vi følger Marres, er det altså to ulike vendinger som finner sted. Den ene er opptatt av at deltakelse er et fenomen i vekst, «vi lever i en deltakelseskultur» – og den impliserer som regel et normativt standpunkt om at deltakelse er noe godt som bør finne sted. Den andre, materielle, vendingen hevder at gjenstander

21. Se Latour 2005.

22. Se Marres 2012.

og ting er viktige og konstituerende bestanddeler i ethvert sosialt fellesskap, og at man ikke kan forstå politikken, eller forandre den, uten å ta «materielle hensyn». Der den deltakende vendingen mest av alt er opptatt av å identifisere det nye, innebærer den materielle en økt oppmerksomhet mot det å forstå også fortidige samfunn i et materielt perspektiv. Historien om «deltakelse» kan fortelles som et samarbeid mellom mennesker og gjenstander. Slik kan en sammenknning av disse vendingene gi muligheter for å tenke kvalitet ved deltakelse som et empirisk spørsmål som kan undersøkes historisk og samtidig med en interesse for det materielles – tingenes – betydning i disse prosessene. Når jeg har vært opptatt av hvordan materialiteten har skapt rom for ulike sansninger og politiske muligheter i denne artikkelen, er det nettopp for å understreke hvordan museer er steder der en tingenes politikk kan utprøves.

Den gode nyheten er selvsagt at så mange museumspraktikere i dag er opptatt av å fremme kvalitet i prosesser der deltakelse skapes i og gjennom gjenstander. Det foregår en rekke forsøk på å motvirke splittelsen mellom politikken og det materielle, det sosiale og gjenstandene. Og noen gjør det på kvalitativt svært gode måter; de skaper objekter som har ulike former for deltakelsesimplikasjoner, konsensuell eller konfliktfylt. Problemet er at dette kan synes underspilt både i kulturpolitikken og i nyere museologisk litteratur. Derfor er det ikke urimelig å avslutte med en oppfordring til flere empiriske studier av «museumskvalitet» – forstått som museumsgjenstandenes deltakelseskvaliteter.

## Litteratur

- Barry, Andrew (2001). *Political Machines. Governing a Technological Society*. London: Bloomsbury Publishing.
- Benjamin, Walter (1991). Bekrånzter Eingang. Zur Ausstellung „Gesunde Nerven“ im Gesundheitshaus Kreuzberg. I: Walter Benjamin, *Gesammelte Schriften Band IV, Teilband 1*, utgitt av Tillman Rexroth, s. 557–561. Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bishop, Claire (2006). The Social Turn. Collaboration and its Discontents. *Artforum*, februar, s. 178–183.
- Chakrabarty, Dipesh (2002). Museums in Late Democracies. *Humanities Research IX(1)*, s. 5–12.
- Delwiche, Aaron Allan og Jennifer Jacobs Henderson (2013). *The Participatory Cultures Handbook*. London: Routledge.
- Kelty, Christopher (2013). From Participation to Power. I: Aaron Allan Delwiche og Jennifer Jacobs Henderson (red.), *The Participatory Cultures Handbook*, s. 22–31. London: Routledge.
- Kulturutredningen 2014* (2013). NOU 2013: 4, Oslo.

- Latour, Bruno (2005). From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public. I: Bruno Latour og Peter Weibel (red.), *Making Things Public. Atmospheres of Democracy*, s. 14–41. Karlsruhe: ZKM.
- Marres, Noortje (2012). *Material Participation. Technology, the Environment and Everyday Publics*. London: Palgrave Macmillan.
- Meijer-van Mensch, Léontine og Peter van Mensch (2011). *New Trends in Museology*. Ljubljana: Museum of Recent History Celje.
- Miessen, Markus (2008). The Violence of Participation: Spatial Practices Beyond Models of Consensus. *Fillip*, <http://fillip.ca/content/the-violence-of-participation> (hentet 20.08.2015).
- Miessen, Markus (2010). *The Nightmare of Participation*. Berlin: Sternberg Press.
- Mørland, Gerd Elise (2011). Deltakerbasert kunst – ikke nødvendigvis kvalitet? (Intervju med Claire Bishop), *Norsk kulturråd*, [www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2011-bishop-intervju](http://www.kulturradet.no/kunstloftet/vis-artikkel/-/kl-artikkel-2011-bishop-intervju) (hentet 17.09.2015).
- Simon, Nina (2010). *The Participatory Museum*. Santa Cruz (CA): Museum 2.0, [www.participatorymuseum.org/read/](http://www.participatorymuseum.org/read/) (hentet 17.08.2015).
- Weil, Stephen (2007). The Museum and the Public. I: Sheila Watson (red.), *Museums and Their Communities*, s. 32–46. London: Routledge.

# Om kvalitet under reformbyråkratiet

*Stian Grøgaard*

---

Dagens norske, politiske administrasjon behandler alt arbeid som ufaglært arbeid. Det eneste unntaket er administrasjonen av andres arbeid, for den er nå blitt et eget fag som heter «ledelse». Samtlige utdanningsreformer og omorganiseringer av kulturinstitusjoner de siste 20 år har underkjent grunnleggende trekk ved faglært arbeid: selvmotivasjon, en indre dynamikk drevet fram av fagligheten selv, og selvkorrektur. Det er dype politiske årsaker til denne situasjonen. Kanskje må vi begynne med den norske klassealliansen mellom storkapital og ufaglært arbeid, stadig bedre ivaretatt av en svulmende administrasjon.

Når AP-politiker Giske på radio i januar 2015 lover å skape kvalitet i høyere utdanning ved å fjerne valgte ledere, og får støtte av høyrestatsråd Røe Isaksen, vet faglig ansatte hva de har i vente, nemlig mer av det samme. Kunnskapsinstitusjoner skal ledes av profesjonelle ledere fremmede for fagene, selv om fagene er den eneste grunnen til at slike institusjoner faktisk finnes.

At den politiske administrasjonen velger å overse det som motiverer fagarbeideren, følges nå opp av endringer i kvalitetsbegrepet, selve kjernen i den faglige virksomheten. Kvalitet er blitt et spørsmål om relevans, og relevans er en kvalitet som administrasjonen kan vurdere bedre enn fagmiljøene. Relevans er situasjonsbetinget og flyktig. I denne artikkelen vil jeg argumentere for at kvalitet først gir mening som noe ubetinget eller absolutt. Det betyr at den ikke oppstår i sammenligning med annen kvalitet, og at den må være alene om arbeidet. Bare absolutt kvalitet motiverer dem som skal produsere den, og får dem til å yte optimalt.

I

Kvalitet er det det egentlig aldri har handlet om. Faktisk har det handlet om alt som kunne erstatte kvalitet. Det er lett å nevne hva det er, om en for eksem-

pel tenker på kvalitet i kunst. I den moderne kunstens historie finnes det en rekke ulike kriterier som har avløst hverandre, men hele tiden skulle kunst være «moderne». Det er ikke vanskelig å forestille seg hva ordet «moderne» brukt som kriterium kan ha hatt av konsekvenser for kunstnerisk produksjon. Fra senere år finnes det kriterier med et smalere nedslag. I dag hvor kunst er blitt middelklassens eiendom, handlet det en stund om «kritikalitet». Det er ikke godt å si hva det betyr, bortsett fra det å være kritisk uten hensyn til om det finnes noe bestemt å kritisere. Vi kunne kalle det en intransitiv kritikk, en kritikk som ikke tar objekt, men mer er å regne for en væremåte eller attityde. Sett utenfra handler kritikalitet om å immunisere seg mot kritikk, og det er typisk middelklasse. Men heller ikke det å immunisere seg mot kritikk er det samme som kvalitet. Forresten opptrådte kritikaliteten ofte som institusjonskritikk. Den ønsket seg aldri noen annen institusjon, bare en posisjon innenfor institusjonen som ble gjenstand for kritikk. Det er da en forstår at det knapt finnes noe mer institusjonelt enn institusjonskritikk. Kritikken ble institusjonens måte å legitimere seg på, når den ikke lenger tror den kan legitimere seg med kvaliteten på det den stiller til skue. En kunst som kaller seg «kritikal» for å immunisere seg mot kritikk, har trekk til felles med administrasjonen av kvalitet i dagens kunnskapsinstitusjoner, og det er særlig administrasjon det skal handle om her.

Jeg er nemlig ikke sikker på om kvalitet er det vi ønsker, eller trenger, når vi først har bestemt oss for hva det er. Kvalitet er noe en får øye på i bakspeilet, noe som overlever det det handlet om, på et tidspunkt da det handler om noe annet. Kvalitet er noe vi sier når vi ikke vet bedre. Men det er også det som gjenstår av det gamle når kriteriene har endret seg. Stort sett handler det om å immunisere seg i et lite fellesskap av kunstinteresserte som muligens legger noe igjen etter seg av interesse for andre.

Når vi vet bedre, snakker vi gjerne om relevans. I Utkast til programnotat for forskningssatsingen «Kunst, kultur og kvalitet», presentert på et seminar 26. august 2014, ble relevans og relevant nevnt to ganger hver. Relevans viser til det det handler om, og opptrer ofte i dag som en presisering av kvalitet. Den er nemlig en kvalitet, den også, men først og fremst en vurdering av kvalitet. En vurdering var nødvendig. Grunnen er at flere kan vurdere relevans enn de som kan vurdere kvalitet. Kvalitet er liksom for spesialister, for produsenter av kvalitet, mens relevans er for alle andre, og det er denne forskyvningen fra produksjon til distribusjon, og ikke minst tilgjengelighet, som er interessant. Relevans kan fortelle at kvalitet ikke sier seg selv. Den skal gi kvalitet en retning, det retorikken kaller *aptum*, det som passer for en bestemt anledning. Kvaliteten som spesialisten skjelner, blir med relevansen representativ og noe alle skjelner. Faktisk er representasjonen en erstatning, og det er den det skal handle om her, om å finne erstatninger for kvalitet, fordi vi mer enn kvalitet trenger det kvalitet representerer.

Når jeg skriver «vi», er jeg ironisk. «Vi» betyr bare at det er slik det er, ikke slik det bør være. Poenget er at kvalitet ikke sier seg selv. Spørsmålet er om, og hvor, den finnes i et institusjonelt rom hvor den ikke lenger får komme til orde. Uansett oppfatning om kvalitet må vi spørre om vi lever i et samfunn som faktisk trenger kvalitet. Kanskje den norske velferdsutopien utmerker seg ved å klare seg uten. Det kunne passe et samfunn med en rekke kvaliteter, men uten kvalitet, rett og slett fordi det ikke er behov for den. Det trengs ikke kvalitet for å administrere en oljeformue. Kvalitet blir for vanskelig. Vi har råd til å sette den til side for å dekke mer prisverdige behov, slik vi endelig har råd til en politikk som for første gang er tvers gjennom moralsk, og det er også typisk middelklasse. Dessuten må stadig mer av statlig finansiert virksomhet følge behovet for administrasjon, for er det noe en oljeformue krever, er det administrasjon, det vil si politisk ledelse, og da får heller ikke kvalitet komme i veien. Selv om det finnes en oljeindustri der ute som produserer verdier, er et såpass administrert samfunn ikke bare postindustrielt. Det har nådd tilstanden av postproduksjon.

Det finnes altså strukturelle årsaker til at relevans representerer og erstatter kvalitet. Relevans er nemlig noe en administrasjon kan vurdere på vegne av alle. Kvalitet i seg selv er blitt en spesialkompetanse som ikke alle kan dele, og framstår i et postproduktivt perspektiv som stadig mer privat.

Det nevnte programnotatet understreker problemet med å vurdere moderne kunst. Det er fordi moderne kunst mindre handler om kvalitet enn om å endre kriteriene for kvalitet. Slike endringer er alltid del av noe større. I dag organiserer kunst seg i samsvar med det statlige byråkratiet. Det kjenner en igjen på kravet om demokratisering både av utøvelse og tilgang, og på en differensiering i stadig nye profesjoner til å dekke behov som ikke fantes fra før. Nye profesjoner betyr at et overordnet formål deles mellom flere interesser som hver gjør krav på å være overordnet. En slik differensiering skal ikke beskytte en estetisk autonomi som allerede finnes. Den skaper autonomi ved å splitte opp interesser som alle er legitime i en stadig mer kompleks sosial organisasjon. De nye profesjonene gjelder alltid distribusjon eller formidling. Grensesnittet mot offentligheten er blitt større og må fylles. Den autonome formidleren bidrar til å gjøre kunstneren til en produsent av ting som skal fylle en begivenhet. Kunst er ingen begivenhet. Den går bare opp i en. Nå er oppgaven å lage en slik begivenhet. Alle vet at det ikke er lett å få noe til å virke som en begivenhet, som noe som bare hender. Til det trengs formidlere. De må forholde seg til produsentene under og bevilgerne over. Det er bare de siste begivenheten skal overbevise. Det er fordi bevilgninger følger tilstrømmingen av interesserte, og begivenheter vekker interesse. Det er i det autonome formidlingsleddet, som underforstår at kunst ikke kommuniserer seg selv, at den norske velferdsutopien foregriper samtidskunsten. Først og



fremst ved å være en ideell sysselsettingsmaskin (gentrifisering). Poenget er en forskyvning av interessen fra arbeidet over mot organiseringen av arbeidet. Det er organiseringen, en mer avansert arbeidsdeling, det gjelder å finne kriterier for å vurdere. Produktet betyr tilsvarende mindre. Det reduseres til kjennetegn på mangfold i en organisasjon.

Behovet for å endre rammene for kvalitet var uttrykk for et tap av selvfølghet i moderne kunst. I dag ligner det stadig mer forsøket på å redusere fagintern kvalitet til administrativ relevans. Postmoderne kunst endrer lite ved dette, bortsett fra at den utvider rammene til de nesten blir borte. Ingen fare. De blir aldri borte. At «alt går» i postmoderne tider, er en eksklusiv gest mot alle former for eksklusivitet. Det har aldri vært slik at alt går på samme tid. Det mente også kunsthistorikeren Heinrich Wölfflin ved forrige århundreskifte. Den postmoderne permissiviteten ved motsatt ende av moderne kunst betyr bare at det forbudte er vanskeligere å lese ut av de produserte objektene. Det som ikke er lov, er i en helt annen grad blitt en sosial kompetanse og et spørsmål om distribusjon.

Samtidig gjelder den brede, såkalt folkelige interessen for kunst alltid kunst som ikke er relevant. Jeg må bekjenne at jeg liker irrelevant kunst. Kunst som på sine avleggs kriterier skuler ned på de besøkende fra veggene i museet. Det er nemlig det som er museets funksjon. Museet skal ikke være vår dom over historien. Det skal være historiens dom over oss, og det vi representerer oss selv med. Denne funksjonen er blitt borte i dagens museumspraksis. Grunnen kan igjen avleses i kravet om relevans, som er fortidens kvalitet forstått på framtidens, det vil si vår samtids, premisser. Relevans uttrykker en samtid som er blitt alt. Når det blir for bløtt å snakke om moderne, postmoderne eller Nicolas Bourriauds «altermoderne», det eller den andres modernisme, risikerer en aller minst ved å være kontemporær. Det er en demokratisk term for samtidigheten til enhver tid. Det historiske ved museet er nærmest blitt noe å skamme seg over.

## II

La meg få teste en sosiologisk spekulasjon. Den er slikt en kan si om Marx eller Weber over en pils. For Marx gikk den store motsetningen mellom arbeid og kapital. For Weber finnes ingen slik stor motsetning, den vil aldri treffe dynamikken i historiske endringer. Det beste en kan si om den historiske materialismen, er at historie er noe av det eneste den ikke kan brukes til. Weber var nøye på singulariteten i historiske endringer, og så gjennomslaget for kapitalismen i Nordvest-Europa som et unntak knyttet til en spesielt moderne religiøs praksis, protestantismen. At han kanskje tok feil, gjør ikke den historiske materialismen bedre. Det gjør heller ikke materialismen sann. Weber er bare en bedre historisk materialist enn Marx.

For Weber finnes ingen stor motsetning. Det finnes derimot interne motsetninger i arbeidet og i kapitalen, som motsetningen mellom faglært og ufaglært arbeid, og motsetningen mellom stor og liten kapital. Mens Marx mener arbeid og kapital er homogene størrelser som kan reduseres til arbeid, er de hos Weber heterogene, og kan bare inngå allianser. Statsdannelser beror på allianser mellom klasser, på tvers av motsetningen mellom arbeid og kapital, og her i landet er det alliansen mellom storkapital og ufaglært arbeid som er statsbærende. Denne alliansen betyr små lønnsforskjeller, lav skatt på kapital, avtale mellom LO og NHO om at ufaglært arbeid i eksportindustrien skal være lønnsledende, og andre typiske trekk. I disse trekkene ligger den sosialdemokratiske fredsslutningen mellom grupper som i allianse blir sterke nok til å dominere en kultur.

La oss tenke oss de ulike kombinasjonene av faglært og ufaglært, stor og liten kapital, i en sosiologisk firefeltstabell. I USA er den sosiale fredsslutningen basert på alliansen mellom storkapital og faglært arbeid, i Italia mellom småkapital og faglært arbeid, det samme gjelder i en viss grad Danmark. Den fjerde og siste muligheten finnes ikke. Ingen allianse mellom småkapital og ufaglært arbeid kan være statsbærende. Nå kan det være en må gjøre unntak for det irakiske kalifatet, men det varer kanskje ikke så lenge. Den statsbærende klassealliansen mellom storkapital og ufaglært arbeid i Norge legger føringer på dagspolitikken som det kan være vanskelig å isolere. Men noen ganger, når mønstre gjentar seg på tvers av politiske forsetter og programmer, skjønner en at det dreier seg om fallretningen for alle ting. Norsk politikk finner liksom alltid tilbake til fredsslutningen mellom ufaglært arbeid og storkapital.

Ufaglært arbeid trenger administrasjon mer enn faglært arbeid, fordi ufaglærte må motiveres, og av samme grunn kontrolleres. For ufaglærte gjelder timelønnen uansett hvor mye eller lite de gjør. Da blir det irrasjonelt å forholde seg heroisk til arbeidet, og slite seg ut for samme lønna. Fagarbeidere forholder seg annerledes. De er selvmotiverte og driver seg selv, følger den indre flammen og æren ved å gjøre godt arbeid i konkurranse med andre arbeidere i samme fag. De er transitive, tar objekt, og objektrelasjonen styrer dem, oppdrar dem til å yte optimalt. Arbeidsmoralen er altså knyttet til det de kan, og de kontrolleres av det de kan.

Det bemerkelsesverdige er at i et postproduktivt samfunn blir det selvmotiverte arbeidet en særinteresse som må begrenses og vurderes av allmenninteressen. Det allmenne befinner seg med andre ord utenfor faget. Fagarbeideren representerer bare seg selv. Først administrasjonen av kunnskapen er representativ for alle, og det forklarer hvorfor faglig begrunnet substansiell kvalitet trenger å tolkes om i en representativ form kalt relevans. Et slående trekk ved den endrede representativiteten er synet på fysisk arbeid. Statsmini-

ster Stoltenberg kunne på TV for et par år siden fortelle at ingen skulle lenger måtte nøye seg med å være håndverker, for nå hadde regjeringen besluttet at enhver yrkesutdannelse skulle gi rett til studier på høyskole. Den politiske administrasjonen ville gi inntrykk av at det var håp om kontorarbeid for alle. Ufrivillig ga den inntrykk av at alt fysisk arbeid, enten det var fagarbeid eller ikke, var blitt overflødig. Poenget er at Stoltenberg ga løfter om en flukt fra arbeidet bare ufaglærte drømmer om.

Dagens reformbyråkrati bekymrer seg særlig for ledelsen, det vil si for den som skal tvinge gjennom sentralt initierte forslag til reformer. Det må likevel sees som en innrømmelse til fagligheten at ledelse nå har blitt et eget fag. Faktisk er ledelse det eneste faget som må kunne kalles representativt, og derfor det eneste ved kunnskapsinstitusjoner som nyter full autonomi. Det stemmer med kravene til *new public management*, som betyr å bruke markedsmekanismen i offentlig sektor, og måle denne sektorens output kvantitativt, noe som er blitt et mantra for ledelsen i kostnadsunge velferds-samfunn. Denne endringen bekrefter den såkalte Kennan-ideologien. Ifølge den amerikanske økonomen George Kennan er ledelse en kunst som krever individuelle og kreative beslutninger. En god leder kunne lede hvilken bedrift det skulle være, uavhengig av fagkunnskapen som sto for produksjonen. Forskning på ny kunnskap var derimot metervare. Den lever dessuten på statlige bevilgninger. Hvorfor skal forskning være autonom når den likevel er økonomisk avhengig? Slik tenker både ufaglærte og administrativt ansatte. De vil gjerne dele sin avhengighet med fagarbeideren. Fag er det bløte innholdet i en organisasjon som først når den blir stor nok, «robust» som det heter i dag, blir noe den politiske administrasjonen orker å forholde seg til. Hvis sentrale beslutninger skal nå helt ned til fagene, er det viktig at alle beslutningsledene er isomorfe eller likeformete. Systemet nærmer seg perfektjon. I dag er det tilstrekkelig for en administrasjon å snakke med administrativt ansatte på nivået over eller under seg selv.

Departementene er ubekvemme med fagmiljøene. De har makt, men mangler kunnskap til å overprøve det disse miljøene sier og krever. Eneste politiske virkemiddel er å være påholden med midler, og la subsistensminimum være prisen for akademisk frihet. Det har vært modellen fra Venstrestatens tid. Fagmiljøene var fattige og frie. De fikk leve i mørke og kontrollere seg selv. I den postproduktive økonomien har den politiske administrasjonen begynt å investere i kunnskap, og med tilførselen av nye midler følger betingelser (*strings attached*) og helt andre former for kontroll.

Stikkord for denne endringen er noe som heter enhetlig ledelse. I den gamle kunnskapsinstitusjonen var det et vanskelig forhold mellom rektor og kontorsjef. Den ene styrte fagene, den andre satt på pengesekken. De var fra to ulike verdener og avspeilte forskjellen på faglig og administrativt arbeid.

Med enhetlig ledelse rykker en faglig ansatt rektor opp til administrativ leder. Forfremmelsen er tvetydig. Den består i å gjøre en faglig ansatt politisk og økonomisk ansvarlig, ikke bare for kunnskapen, men for institusjonen med alle sine ansatte. Ettersom andre kan dette bedre, men mangler faglig legitimitet til å praktisere som leder, vil rektorer oppleve makten som en forfremmelse til inkompetanse. Bak forfremmelsen får administrasjonen bedre dager, og kan ese i det stille.

Heller ikke tidligere var ledere for sentrale kulturinstitusjoner nødvendigvis forskere, men de forsto at legitimiteten var avhengig av å gjøre forskerne representative for institusjonen. Bare faglig nivå kunne legitimere en ledelse som forsto at det som drev forskere, var noe annet enn å skulle lede. Først og fremst var det uavhengighet, og med den møtte forskerne den samme offentligheten som omfattet institusjonen selv. I dag er ledere kommunikatører som først og fremst tolker sine oppdragsgivere og deres politiske forestillinger om institusjonens kundegrunnlag. Det første som skjer, er at kundene blir undervurdert. Det andre er at det ikke lenger er kunnskapsnivået institusjonen engster seg for. De engster seg for publikumstallene, siden det er disse som gir synlighet og derfor bevilgninger. Når direktører ved store, norske kunst-institusjoner uttaler seg om Munch, sier de ting som alltid er opplagte og ofte tvilsomme. De hadde gjort lurt i å overlate ordet til forskere som kunne hjelpe dem til å si noe vi ikke visste fra før.

Med overgangen fra en institusjon for kunnskap til en for kundebehandling blir det behov for andre typer posisjoner og nye nivåer av ledelse. Omorganiseringene som skal gjøre institusjoner robuste, sikrer et linjehierarki fra sentral-administrasjonen og ned til dem som tegner studieplaner de ikke selv underviser i. Jeg har regnet ut at det på Kunsthøgskolen, hvor jeg jobber, er fem ledd, fra departement til styre til rektor til dekan til studieleder og til slutt dem som forsker og underviser. Det er altså ikke faglig egendynamikk som tvinger fram en robust organisasjon. Insentivene kommer fra miljøer som bekymrer seg for hvordan fagene tar seg ut. På innsiden er fagfolk blitt løsarbeidere i en institusjon hvor kunnskapen organiseres av fremmed kunnskap. Det er grunnen til at det på få år er blitt så annerledes å stå i førstelinja med studentene. Undervisningen er noe nær den samme, men selve institusjonen foregår liksom et annet sted. Den er ikke til for kunnskapen. Den er til for sin egen skyld, og blir lovet autonomi av en politisk administrasjon som nå utformer alle institusjoner med seg selv som mal.

Behovet for endringer i organiseringen av kunnskapen er forklarlig. Med den gamle organiseringen fulgte uvaner som en ny administrasjon, utstyrt med andre økonomiske midler, ikke kunne leve med. Det er liten grunn til å ha illusjoner om det gamle professorstyret, lammet av konflikter mellom profilerte ansatte. Universitetet bar preg av at faglig ansatte underkjente alterna-

tive syn som ufaglige. Uansett hvor god begrunnelsen var for egen posisjon, kom den til å operere som ortodoksi. Grunnen til ortodoksien er likevel gjenkjennelig. Alle forskere taper for faget til slutt, og går av med pensjon. Her ligger transittiviteten i all faglighet. Det eneste sikre ved en posisjon er sosial makt, og den nøt professoren på det gamle universitetet. Faktisk fantes det en administrasjon også den gang. Den nye administrasjonen er bare mer rasjonell enn den gamle. Det kan ikke være noen tvil om at alle drar fordel av en administrasjon som er uten interesser i bestemte faglige posisjoner. Endelig blir det mulig å planlegge på sikt, men også å forholde seg til en samtid som beveger seg raskere enn det noen enkelt merittert ansatt kan holde tritt med.

En mer rasjonell drift har likevel vikarierende motiver. Den vil overprøve fagligheten med en bedre moral. Et sosialdemokrati kan for eksempel ikke lenger forsvare systemet med professorer og sekretærer. Løsningen ble så enkel som mulig. I dag er typiske sekretærfunksjoner omgjort til lederfunksjoner, det avslører kompetansen som kreves for en enhetlig ledelse. Historien om hvordan samme dør på juss ved UiO skiftet skilt fra «sekretariat» med sine to ansatte gjennom alle år, til «administrasjon» med hele ti ansatte, før skiltet til slutt endret navn til «ledelse» med flere titalls ansatte et par år senere, om alle hjelpefunksjoner tas med, viser en omvendt akademisk verden. Både gammel og ny administrasjon av kunnskap har problemer med å sikre motivasjonen for kunnskap. Men bare den nye tilbyr en drift som tåler dagens lys, og en alternativ kvalitet. Forskjellen er at den gamle administrasjonen visste bedre. Den nye forstår ikke at det dreier seg om ulike former for rasjonalitet. Det er vanskelig å forklare en administrasjon som endelig gjør det den skal, at den ikke forstår betingelsen for optimale faglige ytelser. Jeg tror mye starter med omfordelingen av representativitet. At faglige ikke representerer annet enn egen kunnskap. Omfordelingen skyldes ikke et irrasjonelt professorvelde, heller ikke avstanden til vilkåret for kunnskap. Den skyldes at selve formålet med læring er blitt umulig å eksplisere. Studieplaner handler om noe annet, og er blitt politisk oppbyggelig nytale. Formålet som tidligere var spydspissen for virksomheten og selve begrunnelsen for reformer, er nå bare en vag rest å beskytte mot ytterligere reformer.

### III

Synet på kunnskap er avgjørende for synet på kvalitet. Hvordan kvalitet blir praktisert, handler om hvilke ord vi erstatter eller oppdaterer den med. I stedet for å gi eksempel på kvalitet i kunst det er lett å enes om, hvis den bare er gammel nok, velger jeg et fra populærmusikkens historie. Mellom 1925 og 1938 ble det spilt inn 78-plater av en mengde såkalte *race records*, det vil si, svart, amerikansk populærmusikk, deriblant bluesartister, som akkom-

pagnerte seg selv på gitar. Blues oppsto i årene før 1900, overtok etter hvert i popularitet for balladeformen, og viste seg egnet til foxtrot, en ny danseform omkring første verdenskrig. Plateselskapene ville utnytte det «fargede» markedet for bruksmusikk, og sendte talenter nordfra som fant fram til musikere som ble anbefalt lokalt. De møtte folk som gjerne ville leve av å spille, og lage slagere lik dem som kom ut av slagerfabrikken Tin Pan Alley i New York. Det etniske preget ved denne musikken var derfor langt fra hensikten, for den var å lage populærmusikk. Resultatet av opptakene ble femten år med en musikk som skiller seg ut i amerikansk historie, og et eksempel på hvor viktig det er å skille musikalske grunner for kvaliteten fra de sosiale årsakene til den. Så beskjedne kan årsakene til grunnene være. Fattig, kommersiell, amerikansk dansemusikk ble årsak til Charley Patton, Skip James og Robert Johnson, som gjorde musikk en heller burde lytte enn danse til. Folkloristikken var ikke rette organ for å formidle kvaliteten hos utøvere som disse. Det var heller ikke folkloristene som berget denne musikken ved å dokumentere den. Folklorister så snarere tidlig blues som et uttrykk for hvit og moderne «mekanisk» innflytelse på lokale, svarte musikalske miljøer i Sørstatene. De som kom til å bevare denne musikken for ettertiden, ble tvert om kommersielle plateselskaper på et lokalt marked som begynte å tørke ut allerede tidlig på trettitallet.

Det oppsto en musikkform ingen hadde ventet, og det en må kunne kalle unntak innenfor samme musikalske form, som holdt en kvalitet som ingen kunne vurdere bedre enn utøverne selv, for de mente alltid å vite hvem som var best. Denne kunnskapen ble først registrert og gjort allment tilgjengelig da musikken var borte. Det eneste det hadde vært forventninger om, var en profitt som stort sett uteble. Derfor kunne heller ikke eventyret vare. På senere musikk i samme genre, som den berømte Chicago-bluesen, vet vi det ikke kunne vart likevel. De tidlige innspillingene ble en nåde på grammofon. Nåden er forsøkt gjentatt flere ganger, ikke minst folkloristisk. Hvert forsøk på gjentakelse virket teatralt. Gjentakelsen fornyet ufrivillig en *black face minstrel*, det å skulle opptre som svart entertainer for et hvitt publikum, som de tidlige opptakene av blues i sin tid nettopp overvant.

Poenget med dette eksemplet er ikke gullalderforestillinger om tidlige opptak. Det er å minne om en kvalitet som det ikke uten videre er mulig å resirkulere. Poenget er rett og slett kvalitetens skjørhet, og det er skjørheten vi har vanskelig for å akseptere. Vi liker ikke å tenke kvalitet som unntak ingen ba om. Inklusjonen av unntak var en selvfølge i en kultur uten mange sosiale distinksjoner. I dag opptrer kvalitet som et tillegg til faglig virksomhet. Overlatt til seg selv må en si utøvelsen møter kriterier den noen ganger overbyr. Her gjelder det dansemusikk som blir overbudt av uttrykk som først og fremst trenger lyttere. Kriterier kan gi en analytisk oppdeling av kvalitet, men

overbys av unntakstilfeller som gjør skillet mellom kunstmusikk og bruksmusikk like uinteressant som skillet mellom det meste av det som er kunst.

Det var altså ikke kvaliteten som ble administrert, bare fortjenesten, og den uteble. Selv kommersiell musikk som tidlig blues viser egendrift til kvalitet, den er ikke noe kjennere først skjelner i tilbakeblikk. Enkelte av disse opptakene fikk betydning utover tiden og genren de tilhører. Like kommersielle som resten, og samtidig eksempler på noe annet. Opptakene forteller noe om hvor tidlig differensiering setter inn, at forskjeller ikke bare er sosiale, og oppstår selv hvor de er uten betydning. Kvaliteten var ikke en del av musikkens funksjon, og den gir mening over avstander som setter kravet om relevans til side. Eksemplet skal vise at noe en ikke kan forvente, kan dukke opp hvor som helst. Kvalitet er ikke ordet å bruke, men noen visste hva som hadde hendt da opptakene ble gjort.

Når kvalitet erstattes med relevans for å legitimere utvidelsen av administrativ makt, må det samtidig sies at kvalitet i seg selv ikke er særlig interessant. Det eneste av interesse i diskusjoner om kvalitet er absolutt kvalitet. Alternativet relativ kvalitet skaper ingen diskusjon. Den opptrer gjerne som antropologisk visdom, og som del av erfaringen med å reise. Relativ kvalitet kan ikke begrunne hvorfor noe har, og noe mangler, kvalitet. Det er fordi den erstatter erfaring med en sammenligning mellom erfaringer. At noe er bedre enn noe annet, er relativt, men det er ikke det som motiverer sammenligningen. Det interessante med relativ kvalitet er at den, motsatt det en skulle tro, er ubeskjeden. Uten at det blir erkjent, betraktes det som «bare» er relativt, fra en høyere posisjon, som for all del holdes ubesatt. Dette er samtidig en beskrivelse av all kulturrelativisme. Det er denne ubesatte posisjonen relativ kvalitet stiger ned fra som en emanasjon av noe nesten likegyldig. Det regnes for beskjedent å si at kvalitet ikke kan være absolutt siden ikke alle er enige om hva den er. Bortsett fra at ingen vitale kulturer relativiserer kvalitet, heller ikke andres, er relativ kvalitet som å løfte seg opp over den kvaliteten en forstår, for å forstå en kvalitet som først oppstår i en sammenligning, og ikke overbeviser for annen kvalitet blir motsagt. Den overraskende konklusjonen er at argumentet for relativ kvalitet skjuler en transcendent posisjon som bestemmer innholdet i erfaringen, mens argumentet for absolutt kvalitet vokser ut av erfaringen selv. Spørsmålet er derfor hvem av dem, relativ eller absolutt kvalitet, det er lettest å beskyldes for sentrisme, enten den er eurosentrisk eller noe annet. Faktisk er troen på at det er mulig å oppheve sentrismen, det mest eurosentriske som finnes. Den er virkelig en vestlig kulturell utmerkelse.

En annen måte å si dette på er at kvalitet er ingen selvfølge, bare absolutt kvalitet, og at denne ikke blir relativ av å motsi annen kvalitet. En som kan brukes til å forsvare en slik selvfølge, er Hegel, og det høres merkelig ut. Hegels grep er å avmystifisere det absolutte ved å gjøre den som bruker

begrepet, skyldig i å bestemme det, uansett om det absolutte plasseres innenfor eller utenfor rekkevidde. Det absolutte bringes tilbake til språket det opererer i, og det kan være vanskelig å akseptere, i hvert fall for radikale empirister. «Damn the absolute!» skal det ha kommet fra William James i en diskusjon med hegelianeren Josiah Royce. Utbruddet er fotografisk bevart. James kunne ikke tro det er erfaringen selv som er skyld i det absolutte. Han var likevel nærmere enn han ante. Det absolutte kan erfares rett og slett fordi erfaringen er absolutt, og det inkluderer estetisk erfaring, slik den ytrer seg i estetisk dømmekraft eller smak. At smaken ikke kan diskuteres, som det heter, er et uttrykk for dette. Grunnen er ikke, som Hegel mente, at smaken både er privat og konvensjonell, bare at den er transitiv, tar objekt, og ender med å forsvinne i objektet den tar.

Det krever et øye for hvordan vi bruker et absolutt mål, og setter det på spill i en hvilken som helst diskusjon om kvalitet. Først et slikt mål stemmer med erfaringen vi gjør, og autoriserer den. Om det absolutte plasseres utenfor rekkevidde, vil vi likevel ikke slå oss til ro med en kvalitet som er relativ, og snart blir så kjedelig at vi kaller den noe annet. For eksempel relevans. Det er under relevansens herredømme kvalitet begynner å opptre som spissborger i en diskusjon mellom verdensvante relativister. Ordet «kvalitet» har begynt å skygge for begrepet, det ved et arbeid som bare kan bekreftes av en substansiell til forskjell fra en formell vurdering.

I dag er det mye som tyder på at kvalitetsbegrepet er i ferd med å erstatte seg selv. Det er blitt et statlig program for nivåheving og såkalt kvalitets-sikring, selv om insentivet kommer fra en posisjon som er uavhengig av nivået som skal heves og sikres. Sikringen skal gjøre kvalitet til noe transparent, noe gjennomiktig for alle, og skiller ikke mellom det som er utenfor eller innenfor. Absolutt kvalitet trenger ikke et slikt program. Den administreres innenfra og gror i mørke, det vil si oppstår under forhold som liksom ikke har noe med kvalitet å gjøre.

Absolutt kvalitet betyr, ikke overraskende, at lite holder mål. Det gjelder for kunst som for forskning at nesten alt arbeid er overflødig. Produsentene vet dette. Denne erkjennelsen er faktisk en del av håpet de har. Samtidig gir det dyp mening å drive med ting det bare finnes absolutte mål for. Utover det er plikten å holde et profesjonelt nivå. Det gjør produsenter ydmyke, og det er en innstilling som ikke er like naturlig for distributøren. Her ligger noe av problemet med interessen distributøren viser for det som blir produsert. Interessen utenfra binder seg gjerne til det som alltid er interessant. Skulptøren Donald Judd mente at interessant er det eneste kunst trenger å være. Det høres romslig og pragmatisk ut. Han tenkte likevel ikke at den var interessant for alle. For Judd betyr «interessant» en respekt for noe annet enn det en selv gjør. Det ligner repressiv toleranse, men er like gjerne en uegentlig



eller taktisk beskrivelse av kvalitet. Den profesjonelle skal vise seg åpen, uten å miste muligheten for å avskrive noe som uinteressant. Judd er ute etter å skjerme profesjonalitet, og det interessante er en demokratisk gest mer egnet til å skjerme enn å forklare.

Kunst endret produksjonsvilkår på Judds tid. Selve utførelsen ble avmystifisert og mysteriet delt mellom det som kom før og etter utførelsen. Judd overlot produksjonen av signerte objekter til mekaniske verksteder som kunne utføre det han selv ikke klarte, og ble i tillegg til å signere objektene en administrator av sin egen sensibilitet. Med konseptkunst få år senere fulgte, ifølge Benjamin Buchloh, en egen «administrasjonsetetikk», en estetikk for avstand og formelle vurderinger, som hadde til hensikt å gjøre kvalitet lik kunstnerisk intensjon, det vil si, legge til rette for arbeider hvor intensjonen sa alt, og kritikk ble overflødig. Bak en ny estetikk, selv en som legger vekt på å administrere egen kunstnerisk intensjon, står det likevel noe mer enn bare intensjoner. Buchloh mener konseptkunst uttrykker middelklassens sensibilitet, den klasse som kompenserer beskjeden økonomisk kapital med høy kulturell kapital. Å eie kunst bør være mulig for alle, å forstå den er bare for dem med formell kompetanse.

Den nye distansen til arbeidet estetiserer en bestemt type arbeid. Når kvaliteten i kunnskapsinstitusjoner sikres gjennom kontroller (NOKUT) som er formelle, ikke substansielle, betyr det et arbeid redusert til synlighet, transparens. Et større problem er at kontrollene følger minimumsstandarder som gir profesjonelle lite å strekke seg etter. En må ikke glemme at gradsystemer som BA, MA og PhD senker terskelen ned til en kvalitet som lar seg demokratisk fordele. Fordeling og tilgang endrer ikke synet på kvalitet, bare på hvordan den blir til. Når heller ikke administrasjonen beskytter det udemokratiske ved fagligheten, faller den snart tilbake til middels prestasjoner, som er kontrollerbare og derfor legale. Det er strukturelle årsaker til å foretrekke en *middlebrow*-kultur som er lett å kommunisere. *Middlebrow* er noe alle forstår at ikke alle forstår, og passer en kvalitet som kan omfordeles. Absolutt kvalitet minner på sin side bare om det ved arbeidet som er fremmed.

Et demokrati utvikler byråkrati, og byråkratisk rasjonalitet kulminerer i evnen til å beskytte det udemokratiske i fagligheten. Forsvinner beskyttelsen, slår rasjonaliteten om i det motsatte. Mer enn noe er testen på et demokrati prisen det er villig til å betale for å demokratisere kunnskapen. Nå som alle skal med, skal det være oppdragsforskning og profesjonsutdanning, ikke grunnforskning og akademiske disipliner med upragmatiske grenser seg imellom. Skolepartiet SV drømmer om å utviske skillet mellom profesjoner og disipliner. Disipliner er bare et resultat av papirarbeid og sosial prestisje ved høyere læresteder. Først profesjoner krever virkelig kunnskap. For et slikt syn er det ubegripelig at det er grunnforskning som faktisk viser seg nyttig på sikt. En ny administrasjon er sjelden innstilt på å vente så lenge.

Absolutt kvalitet retter seg ikke mot middlebrow, bare mot forsøk på å underkjenne en erfaring som blir absolutt ved å forsvinne i det den erfarer. Estetisk erfaring har vært et problem gjennom hele den moderne kunstens historie, og et siste forsøk på å klare seg uten kom i kjølvannet av «relasjonell estetikk», hvor relasjonell rett og slett kom til å bety sosiale relasjoner. I denne estetikken ble estetisk erfaring betydningsløs og derfor politisk betenkelig. Det som kom i stedet for erfaring, var et stedfortredende fellesskap. Det pas-set bra at relasjonell estetikk oppsto i en tid da ny, digital teknologi fikk alle til å snakke om nettverk.

Fortsatt er nettverk et magisk ord, selv i diskusjoner om maleri. Faktisk er det blitt et kriterium for kvalitet, og da er heller ikke nettverkskorruptjon lenger noe å skamme seg over. En merker at det ikke lenger gjøres forsøk på skjule at komiteer deler ut stipend og utstillingsplass til venner. Kunstlivet velsigner de sosiale og vennesele. Slik blir en interessant postproduktiv posisjon kalt relasjonell estetikk til et grep for å beskytte seg mot konkurranse. Kunst er en liten stamme, det er liten grunn til å gjøre den enda mindre med konkurranse. Estetisk erfaring blir tribalisert. Det har den forresten alltid blitt. Lykken er at ingen lenger er kritiske til tribalisering. Den representerer identitet, og identiteten overtrumfer alt, selv om de fleste bærer flere identiteter på en gang. Nå kan identitet gi postproduktive aktører et formål. Det er likevel slik at kunstmarkedet følger lover som er uforenlige med denne kortslutningen av kvalitet til et nettverk av folk med samme identitet. For markedet forstår ikke at de som er like, ikke kan konkurrere i troen på at den beste vinner.

Om en kombinerer norske med mer generelle betingelser, kan en oppsummere forholdet mellom kvalitet og byråkratisk rasjonalitet i følgende punkter: For det første en dominerende klasseallianse mellom ufaglært arbeid og storkapital. For det andre demokratisering av utdannelsen («mas-sification of education»), som innfører uambisiøse akademiske standarder, og sprer forakt for andre former for arbeid. Demokratisering betyr også en ledelse som tjener statlige oppdragsgivere (det såkalte samfunnsoppdraget). Når administrasjonen overtar institusjonen, mister det faglige representativitet. Dette kan skje fordi administrasjon ligner ufaglært mer enn faglært arbeid når det gjelder avgjørende trekk som transittivitet og motivasjon. Den er avhengig av insentiver utenfra, og driver aldri seg selv til annet enn å flytte administrative oppgaver nedover til førstelinja. For det tredje et reformbyråkrati som går inn for new public management i statsmonopoler uten å forstå at insentiver drevet av konkurranse i privat sektor blir administrativ sement i statlig sektor. For det fjerde innføringen av eksterne, formale kriterier (inkludjon, relevans), på bekostning av interne, substansielle kriterier (faglig kvalitet).

En sosiologisk spekulasjon bør romme en mulig exit. Jeg får nøye meg med strukturelle grunner til at kvalitet ikke verdsettes. Det dreier seg ikke om noen konspirasjon, bare utilsiktede konsekvenser av reformer fra en samvittighetsfull ledelse. Grunnen til at det ikke er noen vei ut, er det idealtypiske ved byråkratisk rasjonalitet. Et byråkrati er avhengig av å distribuere verdier det ikke produserer. Det er fornektelsen av denne avhengigheten som gjør at byråkratiet ikke forstår hvordan det skal motivere ansatte til å våge spranget til en kvalitet som ikke kan sikres, av den enkle grunn at den ennå er ukjent. Problemet med byråkratisk rasjonalitet er uansett langt videre enn det som skjer med forskning og utdanning. Det er i denne utvidete betydningen det er snakk om fagarbeid. Forvaltningen av kunnskap forklarer hvorfor kvalitet blir et program for dem som ikke produserer den, og hvorfor fagarbeidere helst ikke bør være motiverte. Motiverte arbeidere har en tendens til å tro at de eier institusjonene de arbeider ved. Det har demotiverte arbeidere få illusjoner om. De har lært at det er staten og ikke skatteinngangen som finansierer dem. Dessuten hører de hjemme i et linjehierarki som ikke ser forskjell på forvaltning og kunnskap. Det viser at selv et byråkrati har interesser. Bare interesser forklarer hvorfor det ikke trives med fagarbeid over middels nivå. Når bare administrasjonen blir representativ, opptrer interesser som legalitet, og formale kontroller blir det eneste sikre formålet med fagligheten.

Kvalitet blir aldri noen selvfølge, heller ikke for dem som produserer den. I en situasjon hvor faggrenser forsvinner, og faglig ansatte isoleres, går kvalitet under stadig nye navn, og aller helst under ingen. Den lever inkognito, dukker opp på uventede steder og snakker gjennom ting som ellers er stumme. Tilbake sitter det noen som lurar på hva som hendte, når stadig mer legges til rette for at det ikke skal hende noe som helst.

## Litteratur

- Bourdieu, Pierre (1986). *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste*. London: Routledge.
- Bourriaud, Nicolas (2007). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax artes.
- Buchloh, Benjamin (1994). Conceptual Art: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions. *October* (55), s. 127–146.
- Goldthorpe, John H. (1982). On the Service Class, Its Formation and Future. I: Anthony Giddens og Gavin Mackenzie (red.), *Social Class and the Division of Labour. Essays in Honour of Ilya Neustadt*, s. 162–185. Cambridge: Cambridge University Press.
- Joselit, David (2009). Painting Beside Itself. *October* (130), s. 125–134.
- Judd, Donald (1993). Spesifikke objekter. I: Stian Grøgaard (red.), *Kunstnere om kunst*, s. 141–151. Oslo: Oktober forlag.

Richardson, Robert D. (2007). *William James. In The Maelstrom of American Modernism*. Boston: Mariner Books.

Weber, Max (1975). *Makt og byråkrati. Essays om politikk og klasse, samfunnsforskning og verdier*. Oslo: Gyldendal.

Wölfflin, Heinrich (1950). *Principles of Art History. The Problem of the Development of Style in Later Art*. Mineola (NY): Dover.

*Takk til Svein Bjørkås for kommentarer, og til Jens Brandi Grøgaard for samtaler om reformbyråkratiet.*

# Kvalitet som agens

*Odd Are Berkaak*

---

«Hög standard, va fan är hög standard?»  
Peps Persson (1973)

I Norge har vi en tilbakevendende diskusjon om instrumentalisme i kulturpolitikken. Stridens kjerne er om man skal satse offentlige midler på kunst og kultur på grunn av de virkningene man forestiller seg at det kan ha i det videre samfunnslivet, eller om man skal satse på kunst og kultur fordi det i seg selv er verdifullt. Debatten handler med andre ord om kvalitet som middel eller kvalitet som egenverdi.

Jeg vil hevde at det dreier seg om to ulike rasjonaliteter – en pragmatisk og en teleologisk – og at de to forståelsene av kvalitet ikke uten videre lar seg forene i samme type kulturpolitiske strategi. Men samtidig er det slik at de to betrakningsmåtene i praksis løper sammen, og kanskje *må* gå sammen, både innenfor kunst, vitenskap og alminnelig sosialt liv. En strategisk og målrettet forvaltning og fordeling av ressurser henger ofte sammen med eksistensen av sterke faglige miljøer og sterke kvalitetsopplevelser. De to tenkemåtene står med andre ord i et ambivalent forhold til hverandre, som må avklares for å kunne skape en produktiv kulturpolitikk.

Jeg vil i det følgende utrede noen prinsipielle forskjeller mellom de to rasjonalitetene, for dernest å se litt på de dilemmaer og utfordringer som oppstår når de brukes om hverandre. Jeg vil konkludere med at faren i det vi kan kalle kvalitetspolitikken, oppstår idet den ene rasjonaliteten får anledning til å trenge inn i kontekster som er strukturert i forhold til en motsatt rasjonalitet.

## **Kvalitet som prosesser i nettverk**

I sin pragmatiske form opptrer begrepet «kvalitet» som evalueringskriterium og virksomhetsmål innenfor stadig flere sektorer både i næringsliv, sivilsamfunn og forvaltning, så vel som i kunst, kulturliv og forskning/undervisning. Utvik-

lingen ser ut til å være drevet fram av det vi har blitt vant til å omtale som *New Public Management*, som preges av såkalt målstyring, og hvor kvalitet nettopp inngår som et instrumentelt mål man skal «styre» etter for å tilfredsstille en bruker eller tiltrekke seg en kunde.

Innenfor sin andre modus er begrepet knyttet til faglig sakkyndighet og bedømmelse av objekters egenverdi, og til den virkningskraft de får som følge av slik kvalitet – det jeg her kaller *agens*. I slike sammenhenger er ikke bedømmelsen kvantifiserbar på samme måten som i et målstyringsregime, men er resultat av skjønn innenfor en kompetent offentlighet hvor aktørene deler en oppfatning av kvalitetskriterier. I denne formen er derfor ikke kvalitet forutsigbar på samme måte, men kommer som resultat *a posteriori* av forbindelser mellom ulike faktorer som vanskelig lar seg kontrollere av en sentral instans.

Videre legger jeg til grunn at både realiseringen av kvalitet og opplevelsen av kvalitet inngår i omfattende og sammensatte forløp, det jeg kaller *kvalitetsprosesser*. Når en kunstner, forsker eller håndverker frambringer et produkt av høy kvalitet, kommer det som resultat av at bestemte faktorer bringes i berøring med hverandre og utløser forløp av hendelser. Disse faktorene kan i prinsippet være hva som helst. Vedkommende person må for eksempel ha et visst talent, man må ha fått en eller annen utdanning, man må ha hatt tilgang på ulike ressurser slik som redskaper, bøker, samarbeidspartnere, materialer, finansiering osv. Så må det eksistere et motiv, en idé og en inspirasjon. Forhold i naturen som klima og topografi spiller inn på linje med de menneskeskaptede fysiske omgivelsene. Det må videre eksistere en institusjonell struktur slik som for eksempel konservatorier, gallerier, auksjoner, forhandlere og en hel rekke andre typer agenter. Det må eksistere kunstkyndige miljøer som kan opptre som publikum og kunder, og som kan rekruttere kritikere. I dette heterogene nettverket av faktorer må så vedkommende agent ha en bestemt type tilgang eller bane – en karriere. Alle disse faktorene må så å si settes i spill. Det hjelper ikke at det finnes gallerier og impresarier og forlag og verksteder og formidlingsstrukturer hvis ikke vedkommende har hatt tilgang til disse ressursene. På denne måten vil jeg si at kvalitet, uansett hvordan man definerer den, alltid framkommer som resultat av prosesser innenfor ulike konstellasjoner (nettverk) av passive og aktive faktorer.

## Unilaterale og kollaterale prosesser

Hvis man undersøker de instrumentelle og teleologiske rasjonalitetene som styrer slike kvalitetsprosesser, ser man ganske tydelig at de representerer to ulike typer forløp, et lineært og et kollateralt. En instrumentell rasjonalitet baserer seg på en lineær modell på den måten at det på forhånd etableres et sett av mål, insentiver og suksesskriterier som aktørene må legge til grunn.

Den såkalte kvalitetsreformen i akademia er et godt eksempel på dette. I slike prosesser ligger både initiativ og styringsevne – agens i videste forstand – hos en sentral instans, slik som for eksempel et fagutvalg i Kulturrådet, en redaksjon i et tidsskrift eller et styre i en donorstiftelse eller i et sponsoffirma. Slike modeller er lineære i den forstand at de forutsetter et kausalt og entydig – såkalt målrettet – forhold mellom innsatser og utfall. Vi kan si at kvalitetsprosessen i slike tilfeller tar form av en konverteringsbane der et vedtak fører fram til en avsetning i et budsjett, som så fører fram til en programformulering som følges av en utlysning, som igjen utløser en søknadsprosess, som fører over i en gjennomføringsfase, og som kanskje ender i en evaluering. Konverteringen av ulike former for agens følger på den måten en lineær bane fra måldefinering, via insentiver og kriterier, til måloppnåelse, dvs. høy kvalitet.

En kollateral modell på sin side tar form av et mylder av faktorer og aktører som forbinder seg med hverandre, og hvor kvalitet oppstår i berøringspunktene. Virkningskraften (agens) ligger her i disse berøringene og konstellasjonene snarere enn hos noen bestemt instans. Den skapende energien følger strømninger og flyt som går på kryss og tvers og på ulike nivåer, og kvalitetsprosesser utløses som følge av bestemte konstellasjoner av faktorer. Munchs beretning om hvordan maleriet *Skrik* ble til, er et eksempel på dette. I et dagboksnotat fra januar 1892 forteller han at det skjedde på en bestemt tid på dagen, at det oppsto et bestemt lys og fargespill i naturen, så var det en sosial situasjon hvor han mistet kontakten med sine venner, og det oppsto der og da en psykologisk stemning som så dannet inspirasjon og utløste arbeidet med verket. Han beskriver ikke et lineært forløp av faktorer, men en rekke plutselige virkninger og bivirkninger som berørte hverandre i en unik konstellasjon. Det er vel liten diskusjon om at maleriet er av høy kvalitet. Det er den unike situasjonen som oppstår og som så å si får makten over kunstneren, som setter i gang prosessen som i det tilfellet fører fram til et verk av verdensformat. Det er ikke en planmessig og målrettet rekke av insentiver igangsatt utenfor kvalitetsprosessen selv. Men på den andre siden er det vel sannsynlig at kunstneren var både målrettet og fokusert når arbeidet først var i gang, og at verket i ettertid har inngått i en rekke instrumentelle og «målrettede» prosesser i utdanning og formidling. Slik ser vi i dette tilfellet at de to rasjonalitetene løper sammen uten å komme i konflikt med hverandre. Forutsetningene for det er at kontekstene klargjøres av de involverte aktørene slik at man unngår kommunikasjon av typen «god dag, mann økseskaft».

## Mangetydighet

Men la meg før jeg går videre, ta et skritt til siden og rydde litt opp i ordbruken. I den alminnelige bruken av ordet «kvalitet» ser man at det refereres

til en rekke ulike typer parametere. Det viser vekselvis til fenomeners indre egenskaper, til sosiale og historiske forhold som fenomener inngår i, til måter å oppleve fenomener på så vel som til ulike praksiser og former for agens.

For det første henviser ofte begrepet «kvalitet» til objekters eller verkers fysiske *beskaffenhet*, hvordan for eksempel en bok rent håndverksmessig er bundet, hvilket format den er skåret i, hvilke papir- og materialtyper som er brukt, og hvordan det hele er utført. På samme måten kan det gjelde det rent kompositoriske i et musikkstykke, eller sammenføyninger og materialbruk i et møbel.

For det andre viser noen ganger bruken av ordet «kvalitet» til overflater, til hvordan et objekt er *designet* eller en performance er koreografert, i det hele tatt hvordan de framstår for sansene. Det handler om hvordan en bok ser ut i en bokhylle, med sine dekorative og estetiske kvaliteter, snarere enn dens innhold eller håndverksmessige kvaliteter.

For det tredje refererer ordet «kvalitet» noen ganger til fysisk *funksjon*, hvordan en bok er å håndtere, holde i og bla i, hvordan teksten er organisert for at den skal være lett å lese og orientere seg i. I dagens IT-språk kan vi beskrive dette som brukervennlighet. Funksjonalismen kan sies å være en rendyrkning av dette aspektet av kvalitet.

For det fjerde refererer ordet «kvalitet» naturligvis også til *innhold*. Det handler da for eksempel om de tanker og resonnementer som en forfatter formidler i en tekst. Her inngår først og fremst det semantiske, altså den mening som uttrykkes gjennom språket i teksten. Men i tillegg kommer poetiske og retoriske aspekter inn.

Men ofte er det slik at bruken av ordet «kvalitet» viser til *virkning*. Et verk kan tilkjennes kvalitet ut fra sin virkningshistorie uten at det nødvendigvis refereres til andre typer kvalitetsaspekter. I dag har for eksempel såkalte sitatindekser fått en viktig rolle i rangeringen av fagtekster. Det innebærer at en faglitterær forfatter tilkjennes ekstra anerkjennelse (kvalitet) i forhold til hvor hyppig et verk siteres. Slik sitering kan naturligvis ha like mye med markedsføring og/eller timing i forhold til en tidsånd å gjøre som andre aspekter ved verket. På samme måten er det med hvor ofte en kunstner har vært representert på utstillinger, eller hvor ofte et musikkverk har blitt oppført. Kvalitet konstruert på denne måten har å gjøre med prestisje i det offentlige. En annen type virkning er i hvor stor grad et verk fører til en endring i sine omgivelser kunstnerisk, politisk og/eller historisk. I noen sammenhenger kan eksponeringen for et verk avstedkomme sterke opplevelser hos den enkelte, og i andre spesielle sammenhenger ha en virkningskraft som setter i gang omfattende kulturelle, økonomiske og sosiale endringer.

Begrepet «kvalitet» refererer også i svært mange sammenhenger til *affekt*, altså den emosjonelle opplevelsen som et verk kan utløse hos den enkelte mottaker. I ulike kunsthistoriske epoker, i ulike sjangre og i ulike miljøer er



slik virkning det avgjørende kriterium for å tilkjenne noe kvalitet i det hele tatt. Kunstanmeldelser hevder ofte at et verk kan være håndverksmessig godt utført, men at det ikke berører publikum og derfor taper i kvalitet. En bok kan fenge en enkelt leser og avstedkomme både refleksjon, innsikt og sterke emosjonelle opplevelser. Vedkommende vil da kunne argumentere for at verket har store kvaliteter, men ut fra personlig smak.

I atter andre sammenhenger refererer kvalitetsbegrepet til dem eller det som befinner seg på toppen av *hierarkier*. Langs ulike parametere identifiseres og klassifiseres objekter og fenomener som mer eller mindre betydningsfulle, fremragende og høyverdige. Gode eksempler på dette innenfor den akademiske verden er karaktersetting i forbindelse med eksamener så vel som såkalt *rating* av publikasjonskanaler og læresteder. For at slike hierarkier skal kunne få gjennomslag, er det en forutsetning at det eksisterer en viss enighet om kriteriene innenfor et fagfellesskap eller en offentlighet. De kulturpolitiske diskusjonene om kvalitet dreier seg derfor ofte ganske symptomatisk om gyldigheten av kriterier og rangering av dem.

Endelig er det slik at det kreves en *tolkningskompetanse* for at de fagmessige kvalitetene skal kunne verdsettes. I sakkyndige bedømmelser er dette tydelig. Det argumenteres ofte for at det kan ligge mer i et musikkstykke enn hva det allmenne publikum av amatører er i stand til å oppfatte. Det samme kan sies om poesi, og i og for seg alle typer kunst, vitenskap og håndverk. I alle sjangre inngår det sett av slike kompetanser, også i populærkulturen. Det kreves for eksempel en annen lytterkompetanse for å verdsette en låt av The Beatles enn et stykke av Mozart.<sup>1</sup> På denne bakgrunn blir det tydelig at kvalitet ikke er noe som bare oppstår, men at den forutsetter handling.

Fordi kvalitetsbegrepet anvendes i så mange ulike situasjoner med så mange betydninger, er det viktig å minne om at det også kan referere til høyst ulike *grader* av kvalitet. I vanlige evalueringer i offentlig, sivil og privat virksomhet innebærer såkalt kvalitetssikring at ting skal være utført korrekt i forhold til spesifiserte forutsetninger. Da betyr kvalitet bare at ting er i orden. I den andre enden av skalaen refererer kvalitet til verdenshistorisk unike fenomener, slik som da Vincis *Mona Lisa* eller Michelangelos skulptur *Pietà*. Mellom disse ytterpunktene ligger kvalitetsprodukter av høyst ulike grader av eksepsjonalitet. Her ligger det også ulike forestillinger om hvor *hyppig* høy kvalitet forekommer. Er det noe som kreves i alle sammenhenger, eller er det noe man kan forvente rent unntaksvis.

Siden kvalitet ofte henvises til eller insisteres på i situasjoner som gjelder fordeling av ressurser, er det viktig at disse ulike bruksmåtene avklares.

---

1. Se Anne Danielsens artikkel i denne boken, om kvalitetsforståelser i musikkfeltet, for en nærmere diskusjon om dette.

Som alltid når det er snakk om over- og underforhold, er det også snakk om ulike former for *makt*. Det kan dreie seg om alt fra formell, juridisk makt der bestemte bedømmelseskriterier er nedfelt i lover og forskrifter, som for eksempel i karakterskalaer, til profesjonell kunstkritikk eller bedømmelse av skihopp ut fra noen institusjonaliserte, men ikke lovfestede kriterier. Det handler også om makt som gjøres gjeldende innenfor smaksfellesskap der ledende normsettere kan få gjennomslag for sine kvalitetsvurderinger ut fra prestisje og/eller retoriske evner. På samme måten som et kvalitetsstempel gir et verk eller en aktør makt, kan denne typen makt på sin side gi gjennomslag for bestemte kvalitetssyn.

Slike maktforhold blir spesielt tydelige der hvor de to rasjonalitetene kommer i konflikt med hverandre. Man kan for eksempel argumentere med faglig sakkynndighet ut fra kunstens egenverdi, mens det bakenforliggende motivet kan være instrumentelt. Slike tilfeller forekommer svært ofte i konkurransen om ressurser, som stipendietildelinger, publisering og utstilling, men også markedstilgang eller prisfastsettelse på en auksjon. Like ofte dreier det seg også om enkeltaktørers posisjonering i fagmiljøer eller i andre typer nettverk som gir innflytelse. Dette viser den *friksjonen* som oppstår i tilfeller der de to rasjonalitetene kommer i berøring med hverandre uten at det gjøres eksplisitt.

Oppsummeringen på dette punktet er at siden det å tilkjenne noe høy eller lav kvalitet har direkte konsekvenser for ressurstilgangen, må det være viktig å foreta en avklaring av disse måtene å bruke begrepet på. Når man i *akademia* påberoper seg å være «verdensledende» eller «fremragende», når en idrettsutøver hylles som «historisk», eller når en kunstner klassifiseres som sin tids «betydeligste», så bør slike proklamasjoner «dekonstrueres» og avklares interessepolitisk. Bak påstanden om verkets egenverdi ligger ofte også en instrumentell hensikt. En kulturpolitikk med ambisjoner om å kunne bidra til å fremme kvalitet, eller styre samfunnsprosesser ved hjelp av kvalitetskrav – uansett innenfor hvilket felt – må ta hensyn til alle disse ulike betydningene av begrepet «kvalitet» i ulike brukssammenhenger.

## Kvalitet som handling

Som jeg nevnte, forestiller vi oss gjerne at vi tilføres verdier og «berikes» gjennom å erfare noe av høy kvalitet. Noe av opplevelsen er å føle seg som gjenstand for verket. Men å oppleve et fenomenets kvaliteter er en aktiv handling både mentalt og sosialt. Det kreves både ferdigheter og kunnskaper – dannelse om man vil – for å kunne gjøre seg slike erfaringer. For å ha glede av et kunstverk må man oppsøke gåten, som det er blitt sagt. Disse ferdighetene og kunnskapene består både av performative og diskursive kompetanser og inngår både i det å skape kvalitet og å kunne oppleve den.

I tillegg til å betegne noe som *er* eller *skjer*, er kvalitet derfor også noe som *gjøres*, og som i sin tur *gjør noe* med noen. Kvalitet må derfor forstås performativt.

Jeg vil utvikle begrepet «kvalitetsprosess» litt videre ved å støtte meg til antropologen Alfred Gell og hans tanker om hvordan kunst virker i ulike kulturelle sammenhenger.<sup>2</sup> Gell la til grunn begrepet «agens», som han definerte som virkningskraft, det vil si evnen til å bevirke en endring eller sette i gang strømmer av effekter.<sup>3</sup> Så forestilte han seg at denne evnen ikke bare ligger hos kunstneren, men sekundært overføres til verket og til ulike deler av publikum, og til syvende og sist også har tilbakevirkende kraft på det opprinnelige motivet. Hele sammenfiltringen av faktorer virker så tilbake på hverandre i en uendelig kjede (floke?) av stadig endrede forutsetninger, bedømmelseskriterier for kvalitet og verdsetting inkludert.

Disse ideene er utviklet videre i krysningsfeltet mellom antropologi og kunstteori i tiden etter Gells død i 1997.<sup>4</sup> Med et uttrykk lånt fra Gell kan man kalle den konstallasjonen av faktorer som må til for å utløse kunstnerisk kreativitet, for en kvalitets*neksus* som kan oversettes med «forbindelsespunkt» på norsk. Her er kvalitet noe som utløses i gitte konstallasjoner av bare delvis predikerbare faktorer. Et beslektet uttrykk for tilsvarende tanke er Nicholas Thomas' begrep om *entanglement*, som på norsk kanskje kan oversettes med *sammenfiltring*.<sup>5</sup>

Tillat meg å ta et eksempel fra egen erfaring på hvordan verker på denne måten får seg tilført agens. Jeg kan gjenkjenne en innspilling av Ben Webster eller Coleman Hawkins uten å ha hørt den spesielle innspillingen tidligere, og samtidig kan jeg fastslå at det for eksempel er en swing-ballade. Det kan jeg gjøre uten at den har noen spesiell virkning på meg. Det er bare ting jeg interesserer meg for og har kunnskaper om. I tillegg kan jeg holde foredrag om de to herrenes biografier og musikalske betydning, om saksofonens rolle i jazzmusikken og de spennende endringene som skjedde i overgangen fra swing til bebop. Videre er jeg i stand til å vurdere de håndverksmessige kvalitetene ved de to musikernes spill. Jeg kan bedømme dem og plassere dem i forhold de fleste andre kjente saksofonister i jazzen. Det vil si at jeg har rimelig god oversikt både over feltet av relevante faktorer og de forløpene som har ledet fram til de ulike innspillingene.

På samme måten kan jeg også gjenkjenne Cole Porters låt «You'd Be so Nice to Come Home to» fra filmen *Something to Shout About* fra 1943. Uansett

---

2. Gell 1998.

3. Ideen er naturligvis i slekt med Latours begrep om aktanter, uten at Gell omfavnet aktørnettverksteori med alle dens implikasjoner (Latour 2005).

4. Pinney og Thomas 2001, Chua og Elliott 2013.

5. Thomas 1991.

hvilken av de utallige innspillingene, og uansett hvilken artist som framfører den, opplever jeg den som ganske likegyldig, og i noen versjoner temmelig tåpelig. De er etter min oppfatning av middelmådig kvalitet.

Da jeg derimot en gang omkring midten av 1960-tallet hørte Hawkins og Webster i duett framføre den samme komposisjonen med Oscar Peterson på piano, Ray Brown på kontrabass og Alvin Stoller på trommer, fikk jeg umiddelbart en fysisk og emosjonell reaksjon som vedvarer femti år etterpå. Gåsehuden har lagt seg noe, men det samme «suget» og gleden over å høre den er der ennå. Jeg forestiller meg dette som et «berøringspunkt» i Gells forstand. Jeg har mange ganger forsøkt å anvende mine analytiske evner i forsøket på å identifisere en årsak til denne spesielle reaksjonen, men uten å lykkes. Alle musikerne er naturligvis nyskapere på sitt instrument og framstående stilskapere hver for seg. Spesielt opplever jeg en slags magi i Ben Websters tone på tensorsaks og Ray Browns timing i basspillet, men ensemblet foretar seg ikke annet i denne studioinnspillingen enn hva man gjenkjenner i utallige swingballader fra 1940- og -50-tallet.

Når et verk virker på den måten, skjer det noe annet og noe mer enn hva en analytisk klassifikasjon og eksegetisk utlegning kan innfange. Da er det som om verket utøver sine kvaliteter på lytteren eller betrakteren. Med referanse til Alfred Gells tankegang kan man si at rollene er byttet, og at det på et vis er verket som får agens. Verket framstår i situasjonen som den aktive part og lytteren som den det skjer noe med. I slike tilfeller blir det tydelig at agens ligger i *situasjonen*, nettverket om man vil, altså i sammenstillingen av faktorer og ikke i noen av enkeltfaktorene isolert.<sup>6</sup> De samme musikerne har gjort en rekke innspillinger som ikke gjør tilsvarende inntrykk, Oscar Peterson med sitt virtuose spill, Ben Webster med sin luftige tone, Coleman Hawkins med sitt attack og Ray Brown med sin puls og betoning, men det er nettopp det eksepsjonelle sammentreffet av tempo, melodiføring og harmonisering (eller hva det nå enn er) som bevirker den spesielle affektive virkningen i forbindelse med «You'd Be so Nice to Come Home to».

Når man på denne måten berøres av et verk, eller inspireres av forskning, da antar objektene en egen agens som man «underkaster» seg. Gell omtaler dette som *captivation*, og hevder at det er en avgjørende komponent i den estetiske opplevelsen (kvalitetsopplevelsen) generelt. På norsk sier vi på liknende vis at vi blir *betatt* i møtet med verker av høy kvalitet. Kjernen er opplevelsen av at den form for agens som skapte verket, er helt inkommensurabel med ens egen fattige skaperevne, altså den agens man gjenkjenner hos seg selv. Den kraft og energi som har frambrakt verket, fremstår som ufattelig.

---

6. Se Latour 2005.

Gell beskrev det som å være konfrontert med krefter man ikke overskuer.<sup>7</sup> Dette vil innebære at forholdet mellom verk og betrakter ikke lar seg redusere til en enkel dualisme, men heller bør betraktes som et samvirkende hele der alle faktorene må forstås gjensidig i kraft av hverandre, og der de i sin tur agerer og har effekter som sender prosessen videre i stadig nye retninger.

Men kvalitetsopplevelser kan ha slik agens uten å være grensesprengende. Kvalitet kan også virke på den måten at man får bekreftet sin identitet uten å virvles inn i radikal refleksjon. De holder oss billedlig talt inne i tilværelsen. I mitt tilfelle kan jeg for eksempel lytte til Bill Evans og Monica Zetterlunds «Once Upon a Summertime» og fylles av vemodigvakre følelser, eller mumle Salvatore Quasimodos dikt «Och plötsligt er det afton» for meg selv, og oppleve at livet og verden er som det skal være, og at gudene allikevel ikke er gale. Verden har de kvaliteter jeg forventer av den. Jeg kan fortape meg i Jan Groths knudrete streker, Olav H. Hauges snodige formuleringer – «frå morgonar for lenge sidan slær gleda veikt på sitt koparskjold». Det skjer ikke annet enn at jeg blir enda mer meg selv for hver gang.

Et verk kan virke forstyrrende og endrende eller bekræftende, men hvis det har kvalitet, har det også agens i Gells forstand. Da kan man si at kvalitet *er* slik virkningskraft.

## Metamorfose

Flere antropologer tar denne tanken i en litt annen retning og sier at kvalitetsprosesser inngår som elementer i alt sosialt liv, ikke bare det ekstraordinære kunstområdet. Dette er etter mitt skjønn viktig i kulturpolitisk sammenheng fordi det minner oss om at kvalitetspolitikk har relevans langt utover kunsten og vitenskapens område. Det kan til og med være slik at de kvalitetsbetraktninger som gjør seg gjeldende innenfor kunst og kulturliv, produseres innenfor andre felter. Her skapes det altså igjen et krysningsfelt mellom instrumentalitet og teleologi. Det har faktisk utviklet seg en bransje som lever av så å si å transponere kvalitet fra et felt som er strukturert i forhold til en teleologisk rasjonalitet, nemlig kunstlivet, over i næringslivet, som naturligvis er et felt som er strukturert instrumentelt. Dette skjer gjennomgående i form av seminarer hvor «coacher» og andre typer konsulenter forsøker å inspirere forretningsfolk ved å demonstrere kunstens og kunstneres higen etter det grensesprengende. Men i tillegg til slike konkrete utvekslinger hviler hele Gells resonnement på tanken om at vanlige mennesker kan kjenne seg igjen i kunsten nettopp fordi de kan kjenne igjen sin egen agens i verket, men at

---

7. Gell 1998, s. 69.

kunstens kvaliteter er mye sterkere. Uten slik gjenkjennelse vil anerkjennelsen av kunstnerisk kvalitet ikke kunne skje.

En av forfatterne som arbeider med denne typen problemstillinger, er Michael Carrithers som argumenterer for at alt sosialt liv hviler på vår evne til å skape ny form ut fra foreliggende situasjoner.<sup>8</sup> Han forestiller seg at ingen handlingssituasjon er helt lik de foregående, og at alle situasjoner derfor i prinsippet er delvis uten *presedens*. Uansett hva vi involverer oss i, så er noen elementer i situasjonen ukjente for oss. Disse elementene må vi «finne opp», og ifølge Carrithers er derfor selv det mest trivielle sosiale liv prinsipielt sett kreativt. Vi må kontinuerlig *evaluere* foreliggende situasjoner og ta avgjørelser om det beste handlingsvalg. Vår lodd her på jorden er derfor med et godt norsk uttrykk «å få det beste ut av det» – altså et kvalitetsspørsmål.

Sosialt liv er selvsagt *både* instrumentelt og et mål i seg selv. Det er både lineært og kollateralt, forutsigbart og tilfeldig, fullt av virkninger og bivirkninger selv om vi kan identifisere et sammenhengende livsløp. Her har vi derfor nok et eksempel på at instrumentelle og teleologiske rasjonaliteter er virksomme samtidig. Vi snakker for eksempel om karriere på den ene siden og livskvalitet på den andre, og med den største selvfølgelighet.

Den andre idékomponenten i det vi kan kalle hverdagslige kvalitetsprosesser, er den metodologiske individualismens grunnidé om at de beste og mest rasjonelle løsningene vil etterliknes og derfor vedlikeholde mønstre. Dette hviler på en pragmatisk samfunnsforståelse som forutsetter at mennesker av natur handler ut fra egeninteresse og i enhver situasjon søker å maksimere sin prestisje og sine realverdier. Innenfor mitt fagområde er Edmund Leach og Fredrik Barth talsmenn for denne retningen.<sup>9</sup> De hevdet at man modellerer egen praksis og identitet om ikke nødvendigvis etter det som gir størst gevinst i en *cost-benefit*-vurdering, så i alle fall ut fra det som oppleves hensiktsmessig i øyeblikket. Man foretar med andre ord fortløpende kvalitetsvurderinger i det daglige. I dette perspektivet er kvalitetsprosesser delvis strategiske og delvis mimetiske, men ikke nødvendigvis kreative. De er strategiske fordi man til enhver tid har egeninteressen for øye, og mimetiske fordi man velger blant foreliggende alternative handlingsmønstre. Det egentlig kreative, hvor nye handlingsmuligheter og ny mening skapes, forbeholdes noen ytterst få aktører som defineres som entreprenører.<sup>10</sup>

Gjennom i og for seg trivielle forbedringer og små tilpasninger til foreliggende situasjoner endres og utvikles kultur og samfunn hele tiden gjennom jakten på det best mulige som drivkraft. Det er dette Michael Carrithers

---

8. Carrithers 1992.

9. Leach 1954 og Barth 1966.

10. Barth 1972.

kaller *metamorfose* og hevder at det er samfunnslivets «anatomi». Han skriver i en formulering som vanskelig lar seg oversette til god norsk: «Only by moving subjunctively, by making what was not, but almost was, into what actually now is.»

Gjennom vår evne til å forholde oss hypotetisk til våre omgivelser (*moving subjunctively*) er vi ifølge dette i stand til å realisere noe som er i emning, men ikke ennå faktisk foreliggende.<sup>11</sup> Carrithers forestiller seg hverdagslivet som grensesprengende på en måte som ligger opp mot kunstens kreativitet, men ikke tilsvarer den. Resonnementet ligger med andre ord svært nært Gells ideer. Formuleringen «moving subjunctively» forekommer meg å være en god beskrivelse av sosialt liv i sin alminnelighet. Vi lever på en måte også i konjunktiv, en modus hvor vi handler ut fra antakelser og hypotetiske framskrivninger av mulige, men ikke virkelige, konstellasjoner av faktorer snarere enn bare gjennom lineære og innarbeidede konvensjoner. Carrithers' idé er altså at vi uavlatelig evaluerer foreliggende situasjoner, og at vi er i stand til å skape nytt av noe foreliggende. Kvalitetsprosesser tenkt på denne måten drives av en form for agens som ikke er eksklusiv og ekstraordinær, men triviell, normgivende og kollektivt inkluderende. Allikevel danner den en nødvendig klangbunn for vår evne til å verdsette kunstnerisk kvalitet, og er derfor også en nødvendig kontekst for den. Den formen for kvalitet som vinner gjenklang i en befolkning eller et befolkningsutsnitt, må være gjenkjennbar som en perfeksjonert utgave av denne symbolske kreativiteten i det daglige.

## Sanskritisering: kvalitet som mimesis

Hvis vi et øyeblikk anlegger et praksisteoretisk perspektiv, trer det fram en interessant og viktig distinksjon i forhold til Carrithers. Med Bourdieu kan vi si at denne formen for kreative kvalitetsprosesser er et annet ord for refleksivitet. Bourdieu hevdet at refleksivitet, og dermed mulighet for egen agens og nydanning, opptrer i ekstraordinære situasjoner preget av krise.<sup>12</sup> Carrithers' perspektiv innebærer at *enhver* situasjon i prinsippet krever kvalitetsvurderinger. Han hevder at virkeligheten krever en løpende bedømmelse av alternativer og beslutninger om handlingsvalg, en bevissthet om egne interesser og en evne til å justere strategier for hele tiden å tilstrebe «best practice».

Michael Taussig utvikler i tråd med dette en tenkning om våre mimetiske kapasiteter som er nært beslektet med Bourdieus teori om sosial endring.<sup>13</sup> Begge forfatterne forutsetter at vi i vår ordinære sosiale praksis forholder oss

---

11. Carrithers 1992, s. 70.

12. Bourdieu 1977, s. 159–169.

13. Taussig 1993.

*doxisk* til omgivelsene, det vil si at vi gjør som vi gjør fordi det er en vane, og ikke ut fra en reflektert vurdering. I det jeg tidligere har sagt om Fredrik Barth og Edmund Leach og deres pragmatiske samfunnsteori, ligger det også der en påstand om at vi etterlikner det vi bedømmer som bærere av høy kvalitet. Men hvis våre handlinger er doxiske i Bourdieus språkbruk, betyr det nettopp at de *ikke* er drevet av agens, men er automatiserte. Dette åpner for den litt skremmende muligheten at fenomener kan bli klassifisert som høy kvalitet uten egentlig å ha vært gjenstand for en reflektert bedømmelse, altså evaluering. De kan være høyt ansett fordi de gjenkjennes som tilhørende en klasse av fenomener som allerede er tilkjent høy kvalitet. Det er i tilfelle av stor kulturpolitisk interesse og relevans fordi det er enda et eksempel på hvordan makt, og ikke egenverdi, ligger til grunn for tilskrivelse av kvalitet. I dette tilfellet vanens makt.

La meg konkretisere dette og antyde noen eksempler.

I de fleste diskusjoner om kvalitet kommer spørsmålet om *kriterier* temmelig umiddelbart i forgrunnen. Det gjelder på de fleste felter og er svært tydelig i den raskt voksende evalueringsbransjen. Det forutsettes der at kvalitetsbedømmelse er en vurdering ut fra mer eller mindre spesifiserte eller spesifiserbare kriterier.

I mange tilfeller er det imidlertid grunn til å tro at evaluering skjer i forhold til *prototyper* snarere enn kriterier. Slike prototyper kan være tidligere realiserte produkter/prosjekter eller et kunstverk som har realisert et motiv på en vellykket måte og fått anerkjennelse som høy kvalitet. Også aktører opptrer som slike kvalitetsmodeller (ikoner). Såkalte skoler eller «vendinger» både i vitenskap og kunstliv har alltid sterke innslag av slik etterlikning. I slike tilfeller er ikke Gells forestilling om kvalitet som noe uforliknelig (*incommensurable*) en rimelig beskrivelse. Men derimot vil Taussigs begrep om «mimetiske prosesser» sammen med Bourdieus begrep om *habitus* være mer treffende. Da regnes ikke kvalitet ut fra graden av nyskaping, men tvert imot i hvilken grad det er sammenfallende med et forelegg og/eller oppfyller målindikatorer som er definert eksternt, dvs. utenfor den sakkyndige kvalitetsprosessen.

Slike modeller fungerer som «reifisering» av kvalitet. Med det mener jeg sammenfall med noe allerede foreliggende, og ikke ut fra kreativ agens slik Gell og hans etterfølgere tenkte seg det. I slike tilfeller har altså agens (virkningskraften) blitt transponert inn i og så å si tatt bolig i en aktør eller et verk. Agens oppstår da ikke lenger som berøringspunkter i et nettverk, men har stivnet i en bestemt form, altså er reifisert. Svært mye av konkurransen om ressurser som foregår på kunstfeltet og i den akademiske verden, er av den typen hvor slike forbilder etterliknes og hvor kvalitet regnes ut som en rangering basert på nærhet til forbildene.

Et dekkende begrep for slike mimetiske kvalitetsprosesser er etter min oppfatning «sanskritisering», slik det er utviklet i det antropologiske studiet



av det indiske kastesystemet. Det henspiller på strategier for kasteklatring hvor aktører fra lavere kaster etterlikner høyere kasters rituelle praksiser for på den måten å bli anerkjent med deres status. Aller øverst på kastestigen står Brahminene, prestekasten, som ansees som «renest». Det er interessant i denne sammenheng at slik sanskritisering alltid innebærer at kasteklatreren må flytte fysisk fra hjemstedet for på den måten å kunne kvitte seg med sin opprinnelige identitet.<sup>14</sup>

Det som kjennetegner de aktørene som oppnår «brahminerstatus» i kvalitetsprosessen, er at de kan «hvile» fra markedet.<sup>15</sup> Akkurat som Brahminene er de hevet over konkurransereguleringen som gjelder resten av aktørene i kastesystemet, og de etablerer seg som en slags gullstandard hevet over konkurransen. For å uttrykke det i idrettsmetaforer blir de på et tidspunkt «forhåndsuttatt». På liknende vis styrker det stipendsøknader betydelig hvis man kan vise til at en eller flere slike figurer er med i søknadsteamet. De blir regnet som garantister for kvalitet, ofte uten at de på reelt vis har deltatt i prosjektutviklingen eller at deres bidrag blir sakkyndig vurdert.

De mimetiske innslagene i kvalitetsprosesser viser igjen hvordan pragmatiske og teleologiske rasjonaliteter slår inn i hverandre. Det innebærer at aktører som er i rekrutteringsfasen, stipendiater av forskjellige slag, postdoktorer osv., «investerer» i slike *big-shots* gjennom å referere til dem, anvende deres begreper og sitere dem for på den måten å skape nærhet til det som allerede er klassifisert som «verdensledende». I slike tilfeller kan man hevde at det forekommer et visst innslag av kvalitetstilskrivning uten at det reelt sett er foretatt noen sakkyndig vurdering (evaluering).

## Makt og mimesis

Det man da kan stå igjen med, er at kvalitetsprosessene skaper rangering instrumentelt uten at det foretas en egentlig evaluering ut fra teleologiske betraktninger, altså på verkets (søknadens) egne premisser. Kvalitetsopplevelsen står i fare for å falle ut av bildet som irrelevant, mens de hierarkiske prestisjestructurene står igjen. Det som skulle være kriterier for innholdskvalitet, står i fare for å omdannes til prototyper som vil kunne virke sementerende på prosessene de er en del av, og som dessuten er mer eller mindre irrelevante og uvedkommende for de pågående kvalitetsprosessene. De vil hindre den form for agens som Gell formulerer, fordi agens i økende grad vil låses til prototypen og dermed bremse opp flyten i nettverket. Dermed vil færre konstellasjoner av aktive krefter kunne muliggjøres.

---

14. Berreman 1972.

15. Bjørkås 2001.

Årsaken er altså at en instrumentell rasjonalitet får virke på områder hvor faglig sakkyndighet skulle gjelde, og derfor bidrar til å marginalisere teleologiske betraktninger. Det såkalte tellekantsystemet i akademia kan være et eksempel på dette. Det er etter hvert innført et komplisert og høyt spesifisert system av sekundære kriterier for rangering av publikasjoner. Man kan her som eksempel vise til arbeidet som gjøres av Universitets- og høyskolerådets publiseringsutvalg og den nomineringen av publikasjoner til nivå 1, 2 og 3 som de bedriver. Rangeringen er her basert på rene prestisjebetraktninger. At kvalitet naturligvis kan henge sammen med prestisje, rokker ikke ved argumentet.

Like viktig som å identifisere evalueringskriterier og kvalitetsmodeller er i forlengelsen av dette å identifisere det tilhørende *sanksjonsapparatet*. Gallerier, fagkomiteer, forlag, stillingsbeskrivelser og utlysningstekster, *peer reviews* og prisutdelinger *et cetera* er alle sammen eksempler på institusjonaliserte sanksjons- og insentivmekanismer som er ment å vokte kvalitetskriteriene. Vi som har levd et liv i akademia (og Kulturrådet for den saks skyld), vet naturligvis at i slike evalueringssituasjoner spiller en rekke andre motiver og vurderinger inn enn bare de fagspesifikke. I hvert enkelt tilfelle er det også uenighet om hvilke sett av kriterier som skal komme til anvendelse, av den enkle grunn at det i økende grad forekommer konkurrerende rasjonaliteter i samme kontekster. Valget mellom en instrumentell eller en teleologisk rasjonalitet, med de implikasjoner dette har for hvilke sett av kriterier som kan gjøres gjeldende, er i seg selv ikke resultat av kvalitetsvurderinger, men et resultat av maktprosesser og interesseforhold. Evalueringer som ikke er forankret i effektive sanksjoner, er uten virkning og tildeles en slags zombie-tilværelse. De eksisterer, men har ikke gyldighet, og er som stygge andunger som leter etter svaneflokken sin. Vitenskapshistorien, men særlig kunsthistorien, er rik på slike «villfarne» og kategoriløse aktører og verker som ikke finner sine adekvate evalueringskriterier i sin samtid. I det kulturpolitiske melodramaets rollebesetning er disse «misforståtte» en fast karaktertype. De er som rituelle figurer som skal minne oss om at kvalitetskriterier nettopp er relative og alltid gjenstand for politiske maktstrategier.

## Konklusjon

Jeg har her foreslått noen begrepspar for å kunne systematisere diskusjonen om instrumentalismen i norsk kulturpolitikk generelt. Jeg skiller mellom en lineær og en kollateral modell for arbeidet med å fremme høy kvalitet i kunst- og kulturlivet. Kollateral i denne sammenheng betyr i all enkelhet at de forholdene som til sammen fører fram til høy kvalitet, er et prinsipielt uforutsigbart sammenfall av forskjelligartede faktorer hvorav noen kan kontrolleres

og forutsies, men andre ikke.<sup>16</sup> Disse faktorene kan i prinsippet være hva som helst fra høyst personlige særegenheter til verdenshistoriske forhold, vindstyrken på et bestemt sted på en bestemt dato, genetiske forhold, tilgangen på råvarer, og forhold i ekteskapet. På samme måte er utfallet – virkningene – av verket, som vi har antydnet, et tilsvarende uoversiktlig og i stor grad tilfeldig mylder av hendelser. Innenfor en slik rasjonalitet kan kvalitetsprosesser følgelig ikke planlegges med entydig konsekvens. Kvalitetsbedømmelser kommer ikke som resultat av lineære årsak/virkning-prosesser, målrettede beslutninger eller en konsekvent ressursstyring, selv om slike faktorer kan spille inn. Det er i dette perspektivet ikke noe entydig logisk forhold mellom et verks tilblivelse, beskaffenhet og dets effekter.

Kvalitetsstyring i forvaltning og næringsliv (*New Public Management*) er på sin side helt tydelig *lineær*. Man tenker seg at et sett av insentiver på ett nivå og i én posisjon skaper forutsigbare virkninger. Man forestiller seg å kunne forutsi og kontrollere kvalitetsprosesser som en dominoprosess, og vite hvor den siste brikken vil falle. Denne modellen for kvalitet er forbundet med en instrumentell rasjonalitet der kvalitet er forventet å utløse et gode utenfor kvalitetsprosessen selv.

Jeg hevder innledningsvis at disse to kvalitetsmodellene hviler på prinsipielt ulike rasjonaliteter. Men selv om de er prinsipielt ulike, er det allikevel i praksis slik at de løper sammen i fordelingen og forvaltningen av ressurser på kunst- og kulturfeltet. I disse møtene oppstår det derfor en type friksjon i form av dilemmaer og ambivalenser som hele tiden må håndteres både faglig sakkyndig og realpolitisk. De kontekstene hvor denne friksjonen foregår, er det jeg kaller *kvalitetsprosesser*.

Jeg henter forestillingen om distribusjon og flyt av agens i slike prosesser fra antropologen Alfred Gell, som definerte agens som virkningskraft eller evnen til å skape endring. På linje med Gell ser jeg for meg at slik virkningskraft hele tiden er i bevegelse i berøringspunktene mellom kunstner, verk, motiv og publikum i kunstfeltet. Jeg har argumentert for at den kollaterale forståelsen av kvalitet samsvarer ganske godt med det Gell kaller en *art nexus*.

Når lineære og kollaterale betrakningsmåter kommer i konflikt med hverandre, er det fordi interesse- og maktforhold alltid spiller med i kulturpolitiske prosesser som handler om fordeling av ressurser. Jeg har forsøkt å vise at dette tvinger instrumentelle betrakningsmåter inn i prosesser som i utgangspunktet er ment å være forbeholdt sakkyndige vurderinger. En bærekraftig kulturpolitikk må derfor ha et avklart bilde av hele spekteret av ulike

---

16. Bennet 1995; Bauman 2011; Berkaak 2014.

konstruksjoner av kvalitet. Ikke minst må den være følsom for hvilke betydninger av begrepet «kvalitet» som gjøres gjeldende, hvilke kriterier som legges til grunn, og hvilke interesser som er i spill i konkrete saker. Det betyr at man regulerer flyten av ressurser på feltet, men unngår å låse agens på irreversibelt vis til bestemte agenter eller posisjoner i nettverkene. Målet må være å holde så mange potensielle «berøringspunkter» som mulig tilgjengelige til enhver tid. Det betyr også at en kulturpolitiker må danne seg en rolle som én aktør blant mange i et distribuert nettverk der ulike krefter kan komme i berøring med hverandre.

## Litteratur

- Barth, Fredrik (1966). *Models of social organization*. Occasional Paper, London: Royal Anthropological Institute of Great Britain and Ireland.
- Barth, Fredrik (1972). *The Role of the Entrepreneur in Social Change in Northern Norway*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bauman, Zygmunt (2011). *Collateral Damage. Social Inequalities in a Global Age*. Cambridge: Polity Press.
- Bennett, Tony (1995). *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- Berkaak, Odd Are (2014). Om makt og innflytelse i kulturformidlingen. I: Kari Amundsen, Odd Are Berkaak og Camila Maartmann (red.), *I skyggen av nasjonen. Musealiseringen i Akershus*, s. 345–365. Oslo: Akademika forlag.
- Berremen, Gerald D. (1972). *Hindus of the Himalayas: Ethnography and Change*. Berkeley: University of California Press.
- Bjørkås, Svein (2001). Forvaltning av kvalitet i kunsten. I: Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt (red.), *Kunst, kultur og kvalitet*, s. 42–54. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bourdieu, Pierre (1977). *Outline of a Theory of Practice*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Carrithers, Michael (1992). *Why Humans Have Cultures. Explaining Anthropology and Social Diversity*. Oxford: Oxford University Press.
- Chua, Liana og Mark Elliott (2013). *Distributed Objects. Meaning and Mattering After Alfred Gell*. New York: Berghan.
- Gell, Alfred (1998). *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Oxford: Clarendon Press.
- Latour, Bruno (2005). *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*. Oxford: Oxford University Press.
- Leach, Edmund (1954). *Political Systems of Highland Burma. A Study of Kachin Social Structure*. London: Bell.

## KVALITETSFORSTÅELSER

Pinney, Christopher og Nicholas Thomas (2001). *Beyond Aesthetics. Art and the Technologies of Enchantment*. Oxford: Berg.

Taussig, Michael (1993). *Mimesis and Alterity. A Particular Theory of the Senses*. New York: Routledge.

Thomas, Nicholas (1991). *Entangled Objects. Exchange, Material Culture, and Colonialism in the Pacific*. Cambridge (MA): Harvard University Press.

# Den ytterste instans

*Bernhard Ellefsen*

---

Som profesjonell litteraturkritiker bør man unngå ethvert familieselskap dersom man ikke er rede til å bruke kvelden på å diskutere spørsmålet om hva som gjør en bok god, og hvem som bestemmer dét. Og det er ikke bare under julemiddagen at kritikeren uteskes en forklaring: Den folkelige skepsisen mot kvalitetsvurdering av litteratur har betydelig resonans ved universitetene, noe som særlig kan knyttes til kulturstudienes og de ideologikritiske teoriens gjennomslag i humaniora. Selv om Barbara Herrnstein Smith er mer artikulert enn den påståelige onkelen ved enden av bordet, gir hun i boka *Contingencies of Value* (1988) en beskrivelse av vurderingen som ligger dagligtalens mistanke forbløffende nær. Vurderingen er «alltid kompromittert» fordi verdiene den henviser til, er flytende størrelser, forklarer hun innledningsvis i en studie som er egenartet fordi den forsøker å redde begrepet «estetisk verdi» fra den totale relativisme samtidig som hun vil holde på innsiktene fra den kritiske teorien.<sup>1</sup> Også blant akademiske humanister med scientistiske pretensjoner har vurderingen vært sett på som et slags uønsket – for ikke å si risikabelt – biprodukt av lesningen, noe som aldri kan høre litteraturvitenskapen til. Mest kjent for denne posisjonen er Northrop Frye, og tydeligst uttrykker han seg i klassikeren *Anatomy of Criticism* (1957).

Forut for en diskusjon av litteraturkritikkens kvalitetsbegrep er det nødvendig med et par forpostfektninger. Første forutsetning er at vi har å gjøre med en overordnet og kategoriserende term: Når vi sier at vi erfarer kvalitet, snakker vi om en erfaring som springer ut av andre erfaringer. Vi ser farger og linjer i et maleri som skaper en reaksjon. Det er denne reaksjonen som er kunstopplevelsen, selv om vi i bokstavelig forstand opplever fargene og linjene. En slik spontan erfaringsbearbeidelse er selvsagt ikke unik for kunsten; vi tolker og omdanner inntrykk til forståelse uavbrutt. På samme måte er opplevelsen av litterær kvalitet å regne som en andreordenserfaring,

---

1. Smith 1991, s. 9.

som *foranlediges* av vårt møte med for eksempel stilistiske trekk ved teksten, fortellingens evne til å stimulere leserens forestillingsevne, eller romanpersonenes tiltrekningskraft, men som samtidig er betinget av enkeltleserens mottakelighet, kunnskap og sinnstilstand. Det vil aldri være mulig å gjøre uttømmende rede for hvilke inntrykk og opplevelser som skaper en erfaring av litterær kvalitet, men de fleste lesere vil likevel føle seg fortrolig med følelsen av å ha erfart noe som «godt» eller «slett». Derfor gir det mening å si at litterær kvalitet og estetisk verdi er kongruente størrelser, og at det samme gjelder for den engelske termen *value*. I filosofien kjennetegnes verdier, de være seg etiske eller estetiske, av nettopp dette: at de er andreordensegenskaper som inntreffer på bakgrunn av for eksempel handlinger og objekters fysiske sammensetning. Dermed holder jeg i det følgende *litterær kvalitet* for å være termen for litteraturens estetiske verdi.

Den andre sentrale forutsetningen for en undersøkelse av kvalitetsbegrepet med utgangspunkt i *litteraturkritisk praksis*, som er mitt perspektiv, er en uunngåelig sammenblanding av beskrivelse og en viss normativitet: All den tid det er kritikerens – altså min – erfaring med vurdering av litteratur som danner grunnlag for diskusjonen, vil kampen stå om virkelighetsforståelsen. Det normative ligger altså ikke i en strid om hvordan kvalitetsbegrepet *bør* brukes, men derimot om hvilke analyser av den litterære kvaliteten som treffer best. Og som vi skal se, handler den presise beskrivelsen av litterær kvalitet ikke om å finne et empirisk felles multiplum som gjør slutt på all tvil, men derimot om å gi en redegjørelse som stemmer med vår intuitive forståelse, eller sagt på en annen måte: som stemmer med måten vi som lesere opplever, bruker og stadig utvikler vår forestilling om litterær kvalitet.

## Kvalitet og makt

Den folkelige så vel som den akademiske skepsisen mot kvalitetsbegrepet bygger ofte på en politisk kritikk av autoriteter, og en sosiologisk forståelse av litteraturfeltet, et intellektuelt regime Dag Solstad konfronterer i foredraget han har gjengitt *in extenso* midt i romanen *16.07.41* (2002): «Hvem bestemmer hva som skal gjelde for god litteratur? Er det leserne, kritikerne, forlagene, academia, eller mediene? Og kan man ikke i så fall like godt si rett ut at de som bestemmer det, har makt, selv om det altså bare dreier seg om litterær makt?»<sup>2</sup> Solstad fremførte dette foredraget på litteraturfestivalen på Lillehammer, og han utviser den samme utålmodigheten med arrangørens bruk av begrepet «makt» – i seminarets oppgitte emne, forfattermakt/

---

2. Solstad 2003, s. 135.

lesermakt, som vi kan se for oss at han hadde møtt vår metaforiske onkel med. Litteraturen er ikke et produkt, men et åndsverk, hevder Solstad, og må dermed forstås som ånd, ikke som uttrykk for eller underlagt en eller annen form for makt. Slik kommer han frem til følgende svar på spørsmålet om hvem som «bestemmer hvorvidt en roman er et betydningsfullt verk eller ikke»: «Det gjør verket selv. Altså, det er egenskaper ved verket selv som avgjør om det er et betydningsfullt verk eller ikke, og ikke leserne, kritikerne, forlagene, akademia, mediene, eller for den sakens skyld forfatteren. De bare godtar det.»<sup>3</sup>

En utøvende kritiker vil umiddelbart nikke forståelsesfullt til Solstads ord, kanskje vil han også koste på seg et lettelsens sukk. At «verket selv» avgjør, må vi forstå metaforisk, all den tid også Solstad er var for hvordan egenskapene ved verket ikke har noen verdi eller betydning før de aktiveres av leserfellesskapet. Men metaforen om verket som selv bestemmer, er så trefende fordi den stemmer overens med vår opplevelse av kvalitetsdiskusjoner. Fornemmelsen av kvalitet springer ut fra verket selv. Samtidig går Solstads beskrivelse på tvers av klisjeen om den maktutøvende kritikeren: Å underlegge lesning (og skriving) av litteratur et slikt perspektiv er, ifølge Solstad, å «misbruke maktbegrepet fordi man bruker det på et område hvor det ikke hører hjemme, og på den måten fjerner det fra der hvor det virkelig hører hjemme, der makta rår».<sup>4</sup> Kritikeren «bestemmer» ikke noe som helst, i hvert fall ikke i den allmenne betydningen av ordet som Solstad legger opp til. Han forsøker derimot å lese og vurdere et verk som rent faktisk er skrevet, publisert og foreligger i offentligheten. At han skulle «bestemme» hvorvidt boka er sterk eller ikke, betydningsfull eller ikke, ligger det faktiske kritikerarbeidet uendelig fjernt.

Selv om Solstads foredrag antar kåserende former («Hvis Dagbladets kritiker skriver rosende om en roman av meg, så utøver han ikke makt. Han bare godtar et faktum.»), lufter han flere av de forbehold kvalitetsvurderingen åpenbart er underlagt. «Alle vet at begrepet kvalitet er usikkert», skriver Solstad. Et verk som på et tidspunkt regnes som betydelig, kan få år seinere være helt glemt. Og samtidslitteraturen bedømmes under tidsåndens synsvinkel, «en mektig kraft som er svært ensidig i sin smak, og som derfor har en tendens til å oppvurdere ting som tilfredsstillende tidas dominerende nåtidsfølelse på bekostning av verk som faller utenfor den».<sup>5</sup> Mest interessant – og gjenkjennelig – for den utøvende kritikeren er Solstads påminnelse om at «de som leser bøker, med fryd og begeistring, sinne og irritasjon, i enhver tidsalder [er]

---

3. Ibid., s. 136.

4. Sst.

5. Ibid., s. 138.



skrøpelige mennesker, med sine feil, svakheter, uvitenhet, fordommer, på egne og tidas vegne, kort sagt, ikke til å stole på, dette gjelder i både gode og dårlige tidsaldre». <sup>6</sup>

Vår samtid og vår kultur har åpenbare grunner til å mistro kvalitetsbegrepet: Skillet mellom høyt og lavt har for lengst kollapset, eliten er gjenstand for forakt heller enn overdreven respekt, striden om litterære verks verdi synes betraktelig større enn enigheten. <sup>7</sup> Likevel gir Solstad uttrykk for det som vel er en gjengs opplevelse hos dem av oss som befatter seg jevnlig og interessert med litteratur:

[G]jennom alle mulige misforståelser, forbigåelser, uforklarlige opphau-selser av ubetydelige verk, gjennom alle urettferdigheter, alle tilfældighe-ter, gjennom alt påtrykk av udugelige og dugelige innflytelsesrike perso-ner, enten i kraft av seg selv, eller av sin sentrale stilling innen systemet, gjennom alt misbruk, forbruk og misforstått bruk av kvalitetsbegrepet, og all sønderrivende uenighet om hva som er kvalitet, så står kvalitetsbegre-pet der, som den ytterste instans vi lytter til. <sup>8</sup>

Enhver seriøs leser har en grunnleggende forståelse av at kvalitetsbegrepet styrer samtalen om litteratur. Virginia Woolf skriver et sted om hvordan vurderingen tilsynelatende krever en lærdhet ingen av oss, ei heller profesjonelle kritikere, egentlig kan leve opp til, og at vi strengt tatt burde overlate den til «bibliotekenes kappekleddede autoriteter». Men det lar seg naturligvis ikke gjøre – å lese er nettopp å engasjere seg i verkets verdi: «Vi kan understreke verdien av sympati når vi leser; vi kan prøve å utslette vår egen identitet. Men vi vet at vi ikke kan sympatisere helt eller fordype oss fullstendig. Det er alltid en djevel i oss som hvisker 'jeg elsker, jeg hater' – og vi makter ikke å bringe ham til taushet.» <sup>9</sup>

Vi bryter fortolkninger mot hverandre, vi krangler om hvorvidt Hans Castorp er en ironisk skikkelse eller verdig vår dypeste sympati, vi strides om Michel Houellebecqs politikk og moral, men fullstendig overgripende for all vår felles tenkning om litteraturen er spørsmålet: «Er dette godt?» Kvalitets- begrepet står der, både som det Solstad kaller den ytterste instans, og som

---

6. Ibid., s. 139.

7. I den grad vi kan snakke om noen kulturell elite i Norge. Funnene som presenteres i Ove Skarpenes' artikkel «Den legitime kulturens moralske forankring» (Tidsskrift for samfunns- forskning 4/2007), tyder på at det er nærmest meningsløst. For mer diskusjon av elitebegrepet i litteraturoffentligheten, se også lederartikkelen i Vagant 2/2011 (Bernhard Ellefsen, Audun Lindholm og Sigurd Tenningen: «En munnskjenk for leserne»).

8. Solstad 2003, s. 139.

9. Sitert fra Hagen 2003, s. 114. Oversettelsen er Hagens egen.

samtalens utgangspunkt og mål, og fortolkningene våre tar form av argumenter for eller imot verkets verdi, dets kvalitet.

## Kritikk og kriterier

Termen «litterær kvalitet» – som altså har blitt selve *kvalitetsbegrepet* i den litterære samtalen, slik for eksempel skjønnhet var det i den gamle kunsthistorien – benyttes ikke så ofte, og når den dukker opp, er det stort sett i diskusjoner om litteraturkritikk.<sup>10</sup> Det er en styrke ved kritikken, tenker jeg: *Kvalitet* qua begrep hører hjemme i artikler som denne, ikke i den praktiske kritikken. Der må opplevelse, fortolkning, kontekstualisering og utbrudd av begeistring eller frustrasjon ta langt mer konkrete språklige former. Disse formene har litteraturforskere og andre taksonomisk anlagte litterater i en årrekke hatt glede av å dele opp i *kriterier*, og her til lands har litteraturkritiske kriterier vært forbundet med Per Thomas Andersens pensumfavoritt av en artikkel, «Kritikk og kriterier», som sto på trykk i *Vinduet* i 1987.

At denne teksten i så lang tid har fått sette premissene i den norske samtalen om hva litterær kvalitet faktisk består i, og at den fremdeles opptrer hyppig på akademiske leselister, antyder i mine øyne en uheldig mangel på kontakt mellom litteraturforskningen og det livet litteraturen lever ute i den store offentligheten. Før vi går nærmere inn på svakhetene ved Andersens analyse, må vi kort nevne det første som slår leseren av denne artikkelen i øynene, nemlig at den er forbløffende svakt skrevet, til tross for at emnet er nettopp litterær kvalitet.

Der Erik Bjerck Hagen allerede i innledningen til sin bok *Litteraturkritikk – en introduksjon* (2004) slår fast at en av de fundamentale oppgavene for kritikeren er å skape arbeider «som selv besitter litterær kvalitet», og Harold Bloom nylig fortalte Klassekampen at målet med hans seneste bok var å skape et arbeid «som i seg selv har sublim og transcendentale sider, kognitiv kraft og estetisk skjønnhet», skriver Per Thomas Andersen et snusfornuftig norsk hvor setninger som denne er legio: «I og for seg vil jeg mene at den oversikten jeg her har gitt over kriterier, egentlig danner en brukbar liste over relevante kriterier; og hvis de bøkene som kommer ut i Norge var blitt grundig vurdert ut fra alle de kriteriene jeg her har nevnt, tror jeg det hadde stått relativt bra til med norsk litteraturkritikk.»<sup>11</sup>

Målet med artikkelen var altså å komme frem til «en brukbar liste over relevante kriterier», og ved hjelp av en rekke løsrevne sitater fra anmeldel-

10. I avissammenheng mellom 24 og 101 ganger per år siden 2000, ifølge et søk i mediearkivet Retriever.

11. Sitatene er fra henholdsvis: Hagen 2004, s. 16; Mollerin 2015; Andersen 1987, s. 24.

ser i norsk dagspresse kategoriserer Andersen kriteriene på følgende vis: 1) moralsk/politisk kriterium, 2) kognitivt kriterium, 3) genetisk kriterium, 4) estetiske kriterier – og denne siste kategorien har tre underavdelinger som er hentet direkte fra nykritikkens nomenklatur: a) kompleksitet, b) integritet, c) intensitet. Denne brede rubriseringen skal ifølge Andersen gjøre kritikken bedre, og bevissthet om bruken av kriteriene skal føre til en mer stringent argumentasjon. «Det er ofte svakt grunnlag for kritikerkonklusjonene» i norsk litteraturkritikk, hevder han. Kriteriene må nemlig «holdes argumentasjonslogisk fra hverandre» fordi et «moralsk eller politisk kriterium [ikke kan] brukes til å trekke konklusjoner om den spesifikt estetiske kvalitet». <sup>12</sup> Den store svikten i Andersens «system» ligger ikke først og fremst i forsøket på å identifisere noen linjer i måten vi beskriver kvalitetserfaringer på gjennom kritikken. Derimot mister analysen helt kontakten med praksisfeltet når han skiller den estetiske verdien fra argumenter av for eksempel moralsk, politisk og mer erkjennelsesmessig karakter. Som vi skal se, er alle disse ulike domene tvert imot en selvfølgelig del av litteraturens kvalitet *som litteratur*, altså som språklig kunst. At kriteriene derfor ikke skulle kunne blandes, forblir en helt ubegrunnet påstand i et felt hvor et verks kvalitet med selvfølgelighet vurderes ut fra alle tenkelige typer argumenter og fortolkningsstrategier. Fristelsen blir uimotståelig til å slepe Thomas Manns utrettelige humanist Serenus Zeitblom ut for enda en runde i manesjen:

Si ikke: «Det handler bare om det estetiske», si ikke «bare»! Man begår en alvorlig feil dersom man betrakter det estetiske som et snevert og avsondret delområde av det menneskelige sfære. Det estetiske er mer enn det, det er i grunnen alt i sin vinnende eller frastøtende virkning. <sup>13</sup>

Kvalitetsbegrepet i praksis, i den delen av den litterære samtalen vi omtaler som *kritikk*, lar seg vanskelig fange inn med Andersens kriterier. Men forsøket hans forblir en gjenganger på landets leselister fordi det er et av få. Lang tid har dessuten gått, og både Andersen, det teoretiske landskapet og den litterære offentligheten har forandret seg betraktelig. En mer oppdatert tilnærming til substansen i litterær kvalitet slik vi ser den i kritikken, er Erik Bjerck Hagens bok *Litteraturkritikk – en introduksjon* (2004). Han motsetter seg Andersens merkeligvis atskilte kriterier og foreslår et betydelig mer heterogent estetikkbegrep som innbefatter – eller i det minste er uløselig forbundet med – politikk, ideer, eksistensielle berøringspunkter (som det å lese et elegisk dikt når man selv er i sorg), et cetera. Det går ikke «an å vurdere [skjønn-

12. Andersen 1987, s. 25.

13. Mann 1992, s. 284.

litterære teksters] litterære kraft isolert fra deres kognitive kraft og deres moralske kraft», skriver Hagen.<sup>14</sup> Han hevder derfor at kvalitet gjenkjennes gjennom «symptomer», og de syv han bringer til torgs – fra fysiske reaksjoner og språkliggjøringen av disse til minneverdighet og «et sjokk av annerledes-het» – er alle knyttet til den litterære erfaringen heller enn til verkets form som sådan.

Fra det pragmatistiske ståstedet Hagen forfekter, kan vi dessuten forstå et av kvalitetssymptomene han presenterer som selve kritikkens funksjon og oppgave i offentligheten. «Det verket er godt som lar seg beskrive som godt», skriver han. Dette er et nødvendig, men ikke tilstrekkelig trekk ved kvalitet, naturligvis, men viktigst er det at Hagen her berører kvalitetsbegrepets uløselige forbindelse til et fellesskap av lesere. Et annet sted i samme bok utdyper Hagen:

En vellykket kvalitetserfaring er en ideell *interaksjon* mellom det subjektive og det objektive. Litterær kvalitet er noe som verken er utenfor oss eller inne i oss, men en hendelse vi *deltar* i og er en del av – sammen med bøkene og forfatterne, men også sammen med andre lesere.<sup>15</sup>

Kritikeren er ingen opphøyet skikkelse, men snarere en slags *primus inter pares*, og all den tid kritikken er et forsøk på å sette ord på det Hagen kaller «kvalitetserfaringen» i et offentlig tilgjengelig medium, fordrer kritikken lesernes *deltagelse*. Også på litteraturkritikkens arena ser vi at litterær kvalitet fortøner seg som «en hendelse».

Den litteraturkritiske kvalitetsvurderingen – slik den foregår i aviser, tidskrifter, radioprogrammer og nettmagasiner – bærer likevel preg av at forestillingen om «kvalitetskriterier» på et eller annet nivå er gyldig. Men i motsetning til hva man kan få inntrykk av i Andersens artikkel, er kriteriene ofte kaotiske, affektive og uensartede, uten at det utgjør noe «metodeproblem» for kritikken. Kritikeren forsøker å språkliggjøre – «improve opinion into knowledge», som en av litteraturkritikkens pionerer, Samuel Johnson, skrev – hva verket har gjort for ham, hvordan det har påvirket og berørt ham. For å anskueliggjøre denne mer praktiske og pragmatiske varianten av kvalitetskriterier kan vi gå til to utøvende, og svært reflekterende, kritikere som begge figurerer i Hagens bok: F.R. Leavis og Harold Bloom. Førstnevnte er kjent for det Hagen kaller «tre urkriterier», nemlig *reality*, *sincerity* og *life*. Bloom på sin side skriver i sin seneste bok *The Daemon Knows – Literary Greatness and the American Sublime* (2015) at «[w]isdom needs to be added to aesthetic

14. Hagen 2003, s. 41.

15. Ibid., s. 25.

splendor and cognitive power as the three stigmata or criteria of knowledge or value».<sup>16</sup>

For Leavis og Bloom er det utenkelig å skille ut et eget estetisk sjikt og å la andre sider ved litteraturen være dette sjiktet uvedkommende. De anerkjenner tvert imot at opplevelsen av et litterært verk er uhyre sammensatt, og at alle deler av opplevelsen er legitime i begrunnelsen av en vurdering. Slike kriterier er det som rører seg i den litteraturkritiske samtalen, og i samtalen mellom interesserte og kunnskapsrike lystlesere. Tydeligst ser vi det kanskje i det kriteriet som ligger lengst unna Andersens kyske estetikkbegrep, nemlig *visdom*. Spørsmålet om hva vi kan lære av litteraturen, er like sentralt for kritikken som det er utskjelt i estetikken og litteraturteorien. For å vise hvordan dette kunnskaps- og erkjennelsespotensialet spiller med i kvalitetsvurderingen, og i verdsettelsen av sterk litteratur, har jeg lyst til å trekke frem et eksempel som både er forbilledlig med sin litterære egenverdi, og som samtidig har forklaringskraft fordi det først ble publisert som begrunnelse i en litterær kåring. Da litteraturfestivalen på Lillehammer i 2007 laget et slags nasjonalt svar til Harold Blooms debattskapende liste på 25 forfatterskap fra 1994, ble det samtidig utgitt en bok med artikler om de utvalgte verkene (kåringen var av enkeltverker i motsetning til i Blooms kanon).<sup>17</sup> Det nyeste av verkene juryen hevdet hørte hjemme i en nasjonal kanon, var Øyvind Rimbereids *Solaris korrigert* som ble utgitt bare tre år tidligere, i 2004, og det litteraturkritiske bidraget om denne diktsamlingen var signert Audun Lindholm. Artikkelen leser Rimbereids langdikt fra et fremtidens Norge med stor interesse og sterk følsomhet for dets visdom og kognitive kraft – kort sagt for hva vi kan lære av diktet.

Lindholm åpner med å sitere Hans Magnus Enzensbergers karakteristikkk av Norge som en blanding av et folkemuseum og et fremtidslaboratorium. Men «[h]va hendte med fremtidslaboratoriet?» spør Lindholm. «Var og er det forbeholdt økonomien, teknologien, den sosiale organiseringen og forbruksmønstrene? Hvis vi etter hvert kan si at også litteraturen har funnet veien inn i eksperimentariet, er en av årsakene Øyvind Rimbereids diktsamling *Solaris korrigert* (2004).»<sup>18</sup> Verdsettelsen av Rimbereids dikt hviler tungt på dets vilje til å tenke, utlede fra nåtid til fremtid, kombinere kunnskapsområder, uforferdet blande språk, vitenskap og filosofi. Langdiktet *Solaris korrigert* «samler eksistensielle og samfunnsmessige spørsmål i pregnante motiver og imaginære scenarier vi kan øve tanken i møte med», skriver Lindholm. Uten å bli overdrevent allegorisk «anspore det til refleksjon over hva som kan skje når vi gjennom vitenskapen og teknologien endrer de betingelsene vi lever under».

16. Bloom 2015, loc. 1064 i Kindle-utgaven.

17. Larsen og Sæterbakken (red.) 2008.

18. Lindholm 2008.

Lindholm peker også på den «særegne språkføringen [som] sender tankene til de poetiske avantgardistene tidlig i det tyvende århundret, som den russiske futurismens Khlebnikov og Kruchenykh – forfattere som drømte om et transnasjonalt språk, et språk som skulle kommunisere på tvers av landegrensene». Nettopp her er det at kvalitetsbegrepets grunnleggende heterogenitet viser seg hos Lindholm. Selv om mange lesere nok vil oppfatte språket i *Solaris korrigert* som vakkert, rørende og svært levende – se for eksempel disse verselinjene, som også Lindholm siterer, hvor fortelleren reflekterer over mulige robotreplikasjoner av seg selv: «SO kan ein modell / af meg lefa der inn, abstract-faktical. / DEN ska ku existen long eftr meg. / DEN ska ‘din duplicata aig’ vera, / dei seis, so humans eftr meg ku laera meg ou kenna. / MEN wat vul den self tenk an? / WAT vul den tenk om meg / som ein gang original existen? / VUL den an meg tenk vid luck or vid sorg?»<sup>19</sup> – er dette et litterært amalgam som vanskelig kan roses med honnørord fra den klassiske stilistikken.

Lindholms lesning demonstrerer i hvilken grad den litterære erfaringen er vevd inn i hele leserens tanke- og følelsesliv, og hvordan en verdsettelse av litterær kvalitet derfor må være like uren, rik og åpen. Og med et så bredt mulighetsrom kan litteraturen gjøre langt mer enn å skape estetisk (i Andersens snevre betydning av ordet) velbehag, den kan også – hvis den er av høy kvalitet – lære oss noe. Lindholm beskriver noe av gevinsten ved å møte *Solaris korrigert* slik: «[E]tter lesningen av *Solaris korrigert* fremstår det mindre enn noen gang som redelig å gi etter for forestillingen om en opprinnelig, uskyldig naturtilstand eller en lykkelig fortidsverden» – og kvalitetsbegrunnelsen, begrunnelsen for Rimbereids plass i kanon, er uatskillelig fra dette intellektuelle utbyttet.

Kritikkens oppgave er, som den amerikanske litteraturforskeren Morris Dickstein skriver, å løfte «ordinary reading to a higher power – to make it more insightful, more acute, without losing the vital authenticity of a deeply personal reaction. Criticism can remain intuitive even as it turns analytical; its communal speech has private sources».<sup>20</sup> Slik fungerer også kvalitetsbegrepet, på samme tid felles og individuelt (slik Hagen antydte), alltid grunnet i leserens erfaring, ikke begrenset av ytre kriteriekategorier eller påstander om «argumentasjonslogisk» gyldighet. Litterær kvalitet er en hendelse, som inntreffer i våre samtaler om litterære verk. Og litteraturkritikken er den profesjonelle og offentlige delen av denne samtalen.

---

19. Sitert fra Lindholm 2008.

20. Dickstein 2007, s. 232–233.

## Muldvarphaug eller Tenerife

Ofte kan vi enes om honnørord og luftige idealer om hva som kjennetegner «den gode litteraturen». Når vi derimot vender oss mot én roman, ett dikt, én novelle, ett essay, da støter vår relative konsensus på umiddelbare utfordringer. Heller enn å diskutere uenighet om litterær kvalitet på det generelle nivået hvor enigheten stort sett hersker, skal jeg, så distansert jeg makter, forsøke å gjøre bruk av et eksempel fra min egen kritikerpraksis, et tilfelle hvor min vurdering bryter fullstendig med en annens (noe som naturligvis skjer hele tiden, i større eller mindre grad). Hvis den tanken stemmer at litterær kvalitet bare lar seg avlese og forstå i praksis, i konkrete samtaler om litterære verk, bør en skarp uenighet være særlig velegnet for undersøkelse.

En av de store litterære suksessene i 2013 – litteraturkritisk så vel som kommersielt – var Roy Jacobsens *De usynlige*. Romanen, som er løselig forbundet med *Seierherrene*, forfatterens store gjennombrudd, forteller om et karrig øysamfunn på Helgelandskysten for omtrent 100 år siden. Vi møter en familie som lever nøkternt og utsatt lengst ute i havgapet, og følger deres møter med vill, farlig natur på den ene siden og det stadig mer moderne storsamfunnet på den andre. Kritikerne var stort sett enige om at Jacobsens roman var av høy litterær kvalitet, og mest begeistret var hovedanmelder Tom Egil Hverven i *Klassekampens* Bokmagasin.

Særlig er det møtet mellom litterær stil og sosialt miljø Hverven vier oppmerksomhet i sin anmeldelse.<sup>21</sup> Både i selve handlingen og på et mer overordnet plan reflekterer romanen over «det utviskede, ikke bare den materielle, men den mentale nøden, som består i manglende evne til å tenke annerledes, om økonomisk ulikhet, eller om ødeleggelser av naturen». Romanen «er skrevet med en ordknapphet som kaller på fortolkning», skriver Hverven. «Knapt noen norsk forfatter er i stand til å skrive fram slike motsetninger i et så kraftfullt språk, på høyde med det beste i sagaene og i jødisk og gresk fortellerkunst.» Hans, den sentrale mannlige romanpersonen, illustrerer i Hvervens øyne samfunnsproblemer i vår egen tid:

Skal Hans bruke sin nyvunne frihet til stadig ekspansjon, og for eksempel dyrke ny jord på naboøyene? Eller bør han erkjenne naturens begrensninger, ikke hige lenger enn den karrige grunnen tillater? Spørsmålene er akutte i Norge, et land som heller ikke kjenner sin begrensning på kontinentalsokkelen.

---

21. Hverven 2013.

Konklusjonen er at «Roy Jacobsens nye bok vil bli stående som en helt sentral roman i norsk litteratur».

«Om noen hevder at Ogilby og Milton [...] er like geniale og elegante, ville man mene at de forsvarte en like stor ekstravaganse som hvis han hadde påstått at en muldvarphaug var like høy som Tenerife», skriver den empiristiske filosofen David Hume i sitt svært innflytelsesrike essay «Om standarden for smak» (1757).<sup>22</sup> All den tid Ogilby er helt ukjent for meg, og Miltons Satan er blant de litterære heltene jeg føler aller størst kjærighet til, slutter jeg meg uten betenkning til Humes ord, et bilde han bruker for å forklare at det, alle forbehold og problemer til tross, faktisk finnes noe som er bedre enn noe annet i den litterære kunsten. Men hvem blant våre samtidige som er en Ogilby og hvem som er en Milton, er langt vanskeligere å avgjøre. Og selv om vi skal se at jeg vurderte kvaliteten på *De usynlige* motsatt av *Hverven*, er det nokså åpent hvem av oss som for ettertiden vil se ut som tullingen på torget med pekefingeren påståelig rettet mot en muldvarphaug.

Selv om *Hverven* også antyder at det «[e]t og annet sted, også i fortellerens generaliseringer og poetiserende utbrudd, finnes elementer som virker unødvendige», lar han seg i all hovedsak begeistre av Jacobsens språklige behandling av sin *materia poetica*. I min anmeldelse skrev jeg derimot at leseren «må greie ut i noen nokså uoversiktlige språkvaser» underveis i romanen.<sup>23</sup>

Et sted står det for eksempel: «Presten kommer ilende etter og blir stående og beundre den hvitkalkede kirka som er kommet til syne som et blekt frimerke under de svarte fjellene der noen siste snøflekker ligner tenner i et råttent gap». I denne avisens anmeldelse av Jacobsens forrige roman skrev kritikeren at «vi blir for oppmerksomme på tekstens arbeid for å fremstå original og kompleks». Annerledes forholder det seg ikke med fortellingen om menneskene på Barrøy.

Også måten *De usynlige* forholder seg til sjanger på, er gjenstand for kritikk i min anmeldelse:

Som historisk roman oppleves *De usynlige* uavklart i sine valg: På den ene siden skal datiden tre frem gjennom replikker og beskrivelser. På den andre får vi tallrike anakronistiske forklaringer og en rekke fortolkningsforslag i selve romanteksten som mest av alt lyder som en blek litteraturkritikers kommentarspor til fortellingen.

---

22. Hume 2008.

23. Ellefsen 2013.



Romanens mangel på sjangermessig selvbevissthet, holdt sammen med at «den strør rundt seg med godtkjøpstanker» (og dermed mangler Bloomsk *wisdom*), gjør at «romanen mislykkes».

Hvordan stiller vi oss til slik uenighet? Hvem har rett? Hvem skal avisleseren tro på? Hva sier det oss om kritikken som profesjon og kvalitetsbegrepet som «ytterste instans»? For å nærme meg svar på slike spørsmål tror jeg det kan være til hjelp å undersøke hva som egentlig foregår i litteraturkritikerens begrunnelse for en kvalitetsvurdering. På samme måte som vi kan snakke om en episk ursituasjon, kan vi også se for oss en kunstkritisk ursituasjon: En gruppe betraktere står foran et maleri i et galleri. En av dem, en kritiker, peker og forklarer, setter verket i sammenheng og forteller om tematiske, motiviske og kontekstuelle aspekter. Hume forklarer at selv om det er enkeltindividet som må erfare den estetiske verdien, så kan vi forvente noen grunnleggende, vesentlige fellestrekk blant individene: «[S]makens prinsipper er allmenne og nesten, om ikke helt den samme hos alle mennesker».<sup>24</sup> At den gamle skotten glemmer å ta kulturelle og historiske forbehold her, får vi tilgi ham. Poenget må være at vi alle er mennesker, underlagt de samme eksistensielle betingelsene: Vi deler langt på vei livsverden, vi har mange av de samme lengslene og engstelsene, vi skal alle dø. Med utgangspunkt i disse grunnleggende fellesbetingelsene kan vi si at det kritikerens forsøker å gjøre der i galleriet, i ursituasjonen vår, er det Arnold Isenberg karakteriserer som å skape «communication at the level of the senses; that is, to induce a sameness of vision, of experienced content».<sup>25</sup> Mer enn en klassisk syllogisme er den litteraturkritiske praksisen et slags epistemologisk sjansespill, hvor kritikerens forsøker å få andre til å *se det han ser, verdsette det han verdsetter*.<sup>26</sup>

Det finnes ingen annen kritisk metode enn *selvet*, hevder Harold Bloom med karakteristisk pregnans i sin seneste bok.<sup>27</sup> Samme hvor romantisk – for ikke å si Bloomsk – anlagt vi måtte være, må vi anerkjenne at det gjenstår en hel del å si om den kritiske prosessen etter dette utsagnet. Selv om vi ikke kan føre bevis for en verdidom, skriver nevnte Leavis i den aller siste artikkelen han publiserte før sin død i 1978, så kan vi ikke desto mindre «get beyond the mere assertion of personal conviction».<sup>28</sup> Og måten kritikerens gjør det på, lar

---

24. Hume 2008, s. 19.

25. Isenberg 1949, s. 336.

26. Stein Haugom Olsen (1981) har beskrevet denne prosessen som betinget av såkalt superveniens, i en svært nyttig artikkel som forsøker å sannsynliggjøre en Wittgenstein-inspirert institusjonsteori for litteraturfeltet. Mitt syn på den litterære samtalen skylder stor takk til denne artikkelen.

27. Bloom 2015, loc. 1045.

28. Leavis 1976, s. 133.

seg forhåpentligvis gjenkjenne i de to Jacobsen-anmeldelsene jeg har presentert. Leavis skriver:

The process of «getting beyond» is tactical, and its nature is most clearly brought out in the «practical criticism» of short poems. But what is brought out in this way is the essential critical process. Putting a finger on this and that in the text, and moving tactically from point to point, you make at each a critical observation that hardly anyone in whom the power of critical perception exists, or is at least strongly potential, wouldn't endorse («This is so, isn't it?»).<sup>29</sup>

Leavis legger åpent det vi allerede har vært inne på, nemlig at kritikeren som står i galleriet, forsøker å «gjenskape» en positiv erfaring – en verdsettelse av kvalitet – i dem han snakker med (eller skriver for). Og for å oppnå den ønskede effekten, altså en eller annen form for samforstand om verdien av opplevelsen, må han bevege seg taktisk, trekke frem enkeltelementer som er åpenbart sterke, for slik forhåpentligvis å kunne bidra til full verdsettelse av helheten. Men noen avklaring utover den enighet som gode observasjoner, øyeåpnende refleksjon og «a sameness of vision» kan avstedkomme, er umulig. Om sin negative vurdering av noen konkrete trekk ved Eliots *Four Quartets*, skriver Leavis: «Of course, one can't prove the rightness of such judgments; the mode of verification that goes with this order of thought isn't proof, and certainly yields no finality.»<sup>30</sup>

Det betyr at den muligheten Andersen ser for seg, at man nærmest logisk kan avgjøre hvilken litteraturkritisk konklusjon som er den rette, ganske enkelt er et luftslott. Stanley Cavell, som har behandlet kvalitetsdommenes usikkerhet filosofisk, skriver at mangelen på slik logisk nødvendighet er den estetiske dommens kjennetegn og styrke, og at «the familiar lack of conclusiveness in aesthetic argument, rather than showing up an irrationality, shows the kind of rationality it has, and needs».<sup>31</sup> Så hvordan kan det ha seg at kritikken lever godt med to så ulike vurderinger som Hvervens og min av Roy Jacobsens roman? Viser ikke dette enten at en av oss er fullstendig inkompetent, eller at kvalitetsbegrepet som sådant er meningsløst, i hvert fall når det er snakk om samtidslitteratur som ennå ikke er utsatt for *the test of time*? Ikke hvis vi spør Cavell. En av oss er nok mer overbevisende, treffer flere andre lesere med argumentene og vurderingen vår, men uenigheten viser et vesenstrekk, heller enn en svakhet, ved ideen om litterær kvalitet. Det er som

---

29. Sst.

30. Ibid., s. 148.

31. Cavell 2008, s. 86.

Cavell skriver: «It is essential to making an aesthetic judgment that at some point we be prepared to say in its support: don't you see, don't you hear, don't you dig?»<sup>32</sup> I anmeldelsene jeg har trukket frem, er det åpenbart at vi begge – Hverven og jeg – står i denne situasjonen. Hadde vi hatt leserne våre fremfor oss, måtte vi bare ha stolt på at vi har gitt til beste våre mest observante, velformulerte og selvstendige argumenter, og at leserne ser det samme. Vi kan, med Cavell, se for oss at enhver vurdering har et slags skjult tillegg: «Dette er det jeg erfarer.» Men det betyr ikke at vi overgir dommene våre til en radikal tilfeldighet; snarere er det slik at kvalitet i kunsten betyr så mye for oss nettopp fordi samtalen om den tar en slik form. «The best critic will know the best points», skriver Cavell, «[b]ecause if you do not see *something*, without explanation, then there is nothing further to discuss.»<sup>33</sup>

Før vi antyder en konklusjon på kvalitetsbegrepets tøyelighet og evne til også å omfatte slike vurderingsmotsetninger, må vi vie litt oppmerksomhet til de verdiene Cavell utleder av denne wittgensteinske posisjonen. Selv om vi stadig håper på, og forventer, en slags konsensus om et verks litterære kvalitet, vet vi samtidig at kvalitetsvurderingen er grunnleggende subjektiv. Nettopp dét er forklaringen på dens betydning, skriver Cavell, ellers ville ikke kunsten – og kritikken av den – skapt slikt engasjement og slike sterke følelser i oss.<sup>34</sup> I erkjennelse av at kvalitetsbegrepets alltid subjektive grunnlag lever side om side med den klare muligheten for overbevisning og enighet om en dom, blir kritikerens oppgave som følger:

The problem of the critic, as of the artist, is not to discount his subjectivity, but to include it; not to overcome it in agreement, but to master it in exemplary ways. Then his work outlasts the fashions and arguments of a particular age. That is the beauty of it.<sup>35</sup>

Leavis skriver også at kvalitetsvurderingens usikkerhet har å gjøre med kunstopplevelsens eksistensielle dimensjon, og hevder at det nettopp er et kjenne-tegn ved de viktigste overbevisningene våre at de ikke kan *bevises* i enkel forstand.<sup>36</sup>

---

32. Ibid., s. 93.

33. Her henviser Cavell til Wittgensteins *Filosofiske undersøkelser*, hvor følgende står å lese: «Hvordan kan jeg følge en regel?» – hvis dette ikke er et spørsmål etter årsakene, da er det et spørsmål etter rettferdiggjørelsen av at jeg følger den *slik jeg gjør*. Har jeg uttømt begrunnelsene, er jeg kommet ned til det harde grunnfjellet, og spaden min bøyer seg. Da er jeg tilbøyelig til å si: 'Slik handler jeg bare.' (Wittgenstein 1997, s. 115.)

34. Cavell 2008, s. 94.

35. Sst.

36. Leavis 1976, s. 148.

Holder vi den empiristisk-pragmatistiske linjen vi hittil har antydnet – fra Hume via Leavis til Wittgenstein/Cavell – ender vi opp med en delt konklusjon på spørsmålene vi stilte til uenigheten om Jacobsens *De usynlige*. På spørsmålet om hvem av oss som har rett, Hverven eller jeg, så er svaret ganske enkelt: Den av oss den interesserte og seriøse leser lar seg overbevise av. En pragmatisk himmel hviler over den kritiske samtalen, og enhver som følger litteraturen og anmeldelsene som skrives om den, vil umiddelbart anerkjenne at slik er det: Kritikken har aldri endegyldig «rett», men det betyr ikke at den ikke kan opplyse oss, overbevise oss om et verks betydning eller mangel på sådan, utvide horisonten vår, gi oss en litterær erfaring i kraft av seg selv (med alt det innebærer), et cetera. Tilbakemeldingene jeg fikk etter at anmeldelsen av Jacobsens roman sto på trykk i Morgenbladet, tyder på at vurderingen beveget leserne sterkt. De som var uenige med meg, og det var ikke så få, følte seg personlig støtt, fornærmet, fremmedgjort. Tilbakemeldingene var ganske i tråd med den opplevelsen vi alle har når vi diskuterer litterære verk som betyr mye for oss. Hvis noen sier at *Trolldomsfjellet* eller *Sabbath's Theater* eller *Om bare* er middelmådige romaner, responderer jeg ikke med «ja, det kan du si». Nei, jeg farer opp, mobiliserer alle mine argumentative evner (og en hel del av mitt nokså ustyrlige temperament) for å forsvare disse språklige kunstverkene som på ulike måter har bidratt til å gjøre meg til den jeg er og formet mitt syn på den verden jeg lever i. At det ikke finnes *beviser* i streng forstand, eller noen enkel syllogisme å gripe til, skyldes nettopp den litterære verdsettelsens eksistensielle og intellektuelle betydning. Litterær kvalitet handler om langt viktigere sider ved vår erkjennelse enn det vi enkelt kan måle eller sikkert fastslå som *sant*. De fleste som har et lidenskapelig forhold til litteratur, og som ikke kan forestille seg å leve uten, vil forstå hvilken «sannhet» som ligger i forsvaret for en sterk roman, eller den negative vurderingen av et slett verk.

## Kvalitetens nytte og unytte for livet

Man skal være utstyrt med solide doser pragmatistisk tilbakelenthet for å føle seg *helt* komfortabel med det bildet av det litterære kvalitetsbegrepet vi har tegnet så langt: Det er vår ytterste instans, men samtidig relativt og umulig å bevise i enkeltverk. Det betegner en verdi vi ikke kan finne nødvendige og tilstrekkelige kjennetegn på, samtidig som alle på en eller annen måte har klare oppfatninger om hvilke verk som besitter denne verdien og ikke. Dessuten befinner forestillingen om litterær kvalitet seg i et krysspress mellom politisk kritikk – å snakke om kvalitet er autoritært og konservativt, det bekrefter marginaliseringen av ulike minoritetsuttrykk – og storsamfunnets ønske om å «måle» kvalitet for slik å kunne bygge et økonomisk-rasjonelt rammeverk

av *new public management* rundt kulturpolitikken.<sup>37</sup> Med disse problemstillingene *i mente* tror jeg det er klokt å avslutte med en liten refleksjon om det litterære kvalitetsbegrepets nytte og unytte: Hva kan vi bruke det til, og hva kan vi ikke bruke det til?

I boka *Contingencies of Value*, som jeg henviste til innledningsvis, skriver Barbara Herrnstein Smith at litterær kvalitet åpenbart er en *relativ* størrelse, men da i betydningen *kontingent* (altså avhengig av en rekke variabler) heller enn *subjektiv* (forstått som noe privat, lunefullt, uinteressant for andre mennesker).<sup>38</sup> For henne er kvalitetsproblemet bundet opp nettopp av krysspresset mellom mangelen på verifiserbarhet på den ene siden og de politiske konsekvensene av et mer «objektivt» og autoritært kvalitetsbegrep på den andre. Hun ønsker seg derfor et begrep om «verdi uten sannhetsverdi», men hvor verdidommens kontingens – altså utsatthet, foranderlighet, flyktighet – også demonstrerer noe felles og virksomt. For på samme tid som vi ser store variasjoner i hvilken diktning som hevdes å ha litterær kvalitet, ser vi også en ubestridelig kontinuitet og enighet. «Certainly any theory of aesthetic value must be able to account for continuity, stability, and apparent consensus as well as for drift, shift and diversity in matters of taste», skriver Smith.<sup>39</sup> Selv om vår omgang med litteratur er betinget av at vi er forskjellige lesere, med alle de svakheter og usikkerheter Solstad beskrev, så har vi også, som Hume påpekte, en hel del til felles. Smith forklarer dette *sammenfallet* med at enkeltmennesker deler en rekke kontingente forutsetninger. Det kan for eksempel skyldes at vi kommer fra samme kultur, har gått på skole i et lignende system, et cetera. Dermed har man god grunn til ta disse «for gitt», som ikke-kontingente betingelser for erfaringene sine.<sup>40</sup>

I mine øyne uttrykker Smith – på en litt mer strukturert måte – substansen i den empiristisk-pragmatistiske linjen vi har fulgt til nå. Hvordan hun beskriver det som foregår når vi feller en dom om et verks litterære kvalitet, underbygger inntrykket: «[We are] (a) articulating an estimate of how well that work will serve certain implicitly defined functions (b) for a specific implicitly defined audience, (c) who are conceived as experiencing the work under certain implicitly defined conditions.»<sup>41</sup> I ordet «implisitt» gjenfinder vi den språkbruksfilosofiske pragmatikken all kritisk samtale forutsetter: Vi forstår hverandre når vi diskuterer kvalitet, samtalen fungerer, altså er vi nokså

---

37. Jf. den norske forvaltningens forsøk på å skape systemer for evaluering av kunstnerisk kvalitet, for eksempel Rikskonsertenes såkalte ønskevismodell, som er hentet fra Langsted, Rørdam og Hannah 2005.

38. Smith 1991, s. 11.

39. Ibid., s. 36.

40. Ibid., s. 40.

41. Ibid., s. 13.

enige om de underliggende forutsetningene. Det Smith karakteriserer som «a co-incident of contingencies», er tilstrekkelig for at kvalitetsbegrepet faktisk oppleves som vår ytterste instans.

Hvis vi antar at vi nå har en forståelse av det litterære kvalitetsbegrepet, ikke slik det ser ut fra filosofens lenestol, men slik det fungerer ute i den kritiske og vurderende samtalen, kan vi utlede noen konklusjoner om hva begrepet «litterær kvalitet» egentlig kan brukes til og ikke, altså hvilken verdi det så å si har. Litterær kvalitet kan åpenbart *ikke* bevises, verifiseres eller måles. Det gjør arbeidet til litteraturentreprenører, redaktører, forlag og kulturpolitikere notorisk vanskelig. Alle som forsøker å legge forholdene best mulig til rette for diktekunsten, må leve med at kvalitet er noe uforutsigbart som oppstår i møte mellom leserne – enkeltvis så vel som i fellesskap – og verket. Kvaliteten er dessuten ustabil: Det vi er enige om at er briljant i dag, kan (med rette!) være glemt i morgen, og omvendt. Økologisk krisetid kan gjøre oss følsomme for andre sider ved et glemt verk fra romantikken, på samme måte som vår tids mer opplyste kvinnesyn kan gjøre tidligere uomgjengelige tekster *fremmede* for oss. Selv om kvalitet ikke er *subjektivt*, i betydningen privat og lunefull, slik Smith skrev, så er dens betydning og relative stabilitet av en helt annen orden enn begrepet «verdi» er underlagt på for eksempel økonomiens og vitenskapens område.

I enkeltmenneskets omgang med, og i den offentlige samtalen om, litteratur blir det derimot absurd å snakke om kvalitetsbegrepets «nytte»: Som jeg har forsøkt å vise, er kvalitetsspørsmålet et helt grunnleggende trekk ved hele kretsløpet. Milton *er* mer betydningsfull enn Ogilby. Philip Roths roman *Sabbath's Theater* fra 1995 *er* et moderne mesterverk. Den usikkerhet som hefter ved hver enkelt kvalitetsvurdering, er bare et tegn på det overordnede spørsmålets enorme betydning for leseren. Kvalitetsbegrepet viser seg dermed å være en slags metafor, eller en *gest* som peker i retning av én side ved det å engasjere seg intellektuelt og følelsesmessig i diktekunsten. Vendingen *de gustibus non est disputandum* er ikke bare forterpet, den er også et åpenbart falsum.<sup>42</sup> Mest fristende er det å fjerne negasjonen, slik Theodor Adorno gjør i et av fragmentene i *Minima moralia* (1951): «De gustibus est disputandum!» For selv om Adorno nok ikke deler litteraturkritikkens syn på betydningen av – og gleden ved – kvalitet, innrømmer også han at samtaler om kunst uvegerlig dreier i retning av vurdering: «Selv den som føler seg overbevist om at kunstverk ikke kan sammenlignes, vil til stadighet finne seg viklet inn i debatter, der kunstverk av høyeste og derfor usammenlignbar rang blir sammenlignet med hverandre og vurdert opp mot hverandre.»<sup>43</sup>

42. «Om smak og behag bør man ikke disputere.»

43. Adorno 2006, s. 98.

Den litterære kvalitetens tøyelighet og unngåelighet setter altså den profesjonelle kritiker i den kinkige situasjon at han er nødt til å forklare seg i familieselskaper. Og slik må det være: Vi kan ikke gripe til noen enkel sjibolett, eller et flytskjema eller en definisjon. «Når man ikke forstår anvendelsen av ordet, tolker man den som uttrykk for en besynderlig *prosess*», hevder Wittgenstein i *Filosofiske undersøkelser*.<sup>44</sup> Hvis vår arme, julematspisende kritiker faktisk vil svare på onkelens utesking om kvalitet i litteraturen, bør han fylle kaffekopp og cognacglass til randen. Han har nemlig ikke annet valg enn å innvie ham i litterær samtale som sådan. «Å forstå en setning vil si å forstå et språk. Å forstå et språk vil si å beherske en teknikk», skriver Wittgenstein.<sup>45</sup> Å forstå kvalitet i kunsten er en del av det han kaller «språkspill», den som vil lære spillet, må øve. Og selv for dem som behersker teknikken, forblir vurderingen en tidvis besynderlig – om enn helt uavvendelig og alltid gledesfylt! – prosess.

## Litteratur

- Adorno, Theodor W. (2006). *Minima moralia. Refleksjoner fra det beskadigede livet*. Oslo: Pax.
- Andersen, Per Thomas (1987). Kritikk og kriterier. *Vinduet*, 3/1987, s. 17–25.
- Bloom, Harold (2015). *The Daemon Knows. Literary Greatness and the American Sublime*. New York: Spiegel & Grau.
- Cavell, Stanley (2008). *Must We Mean What We Say?* Cambridge: Cambridge University Press.
- Dickstein, Morris (2007). *A Mirror in the Roadway*. Princeton: Princeton University Press.
- Ellefsen, Bernhard (2013). En svart og gjørmete livets sirkel. *Morgenbladet*, 23.08.2013, s. 41.
- Hagen, Erik Bjerck (2003). *Hva er litteraturvitenskap*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hagen, Erik Bjerck (2004). *Litteraturkritikk – en introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hume, David (2008). Om standarden for smak. I: Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.), *Estetisk teori. En antologi*, s. 17–31. Oslo: Universitetsforlaget.
- Hverven, Tom Egil (2013). De rikes taushet. *Klassekampen*, Bokmagasinet, 24.08.2013, s. 3.

---

44. Wittgenstein 1997, s. 109.

45. Ibid., s. 111.

- Isenberg, Arnold (1949). Critical Communication. *The Philosophical Review*, 58(4), s. 330–344.
- Langsted, Jørn, Charlotte Rørdam og Karen Hannah (2005). *Ønskekysten. En håndbog i evaluering af teater, dans og musik*. Aarhus: Forlaget Klim.
- Larsen, Janike Kampevold og Stig Sæterbakken (red.) (2008). *Norsk litterær kanon*. Oslo: Cappelen Damm.
- Leavis, F.R. (1976). Mutually necessary. *Higher Education Quarterly*, 30(2), s. 129–151.
- Lindholm, Audun (2008). FOR aig veit existen af vord. *Vagant.no*, 01.07.2008, [www.vagant.no/for-aig-veit-existen-af-vord-om-solaris-korrigert/](http://www.vagant.no/for-aig-veit-existen-af-vord-om-solaris-korrigert/) (hentet 07.06.2015).
- Mann, Thomas (1992). *Doktor Faustus*. Oslo: Gyldendal.
- Mollerin, Kaja Schjerven (2015). Før verden ble til. *Klassekampen*, Bokmagasinet, 06.06.2015, s. 4.
- Olsen, Stein Haugom (1981). Literary Aesthetics and Literary Practice. *Mind. New Series*, 90(360), s. 521–541.
- Smith, Barbara H. (1991). *Contingencies of Value. Alternative Perspectives for Critical Theory*. Cambridge (MA): Harvard University Press.
- Solstad, Dag (2003). 16.07.41. Oslo: Oktober.
- Wittgenstein, Ludwig (1997). *Filosofiske undersøkelser*. Oslo: Pax.



# Nyskapende, sterkt og kompetent!

Kvalitetsforståelser i musikkfeltet i lys av tre populærmusikalske sjangre

*Anne Danielsen*

---

Hvordan kan forskjellige musikalske sjangre – med forskjellige verdier og forskjellig estetisk orientering – vurderes og sammenliknes når det gjelder kvalitet? I dette bidraget vil jeg, for det første, se nærmere på tre utvalgte populærmusikalske sjangres forståelse av tre sentrale verdier i musikkfeltet: nyskapning, uttrykkskraft og godt musikerhåndverk. De tre sjangrene er *elektronika*, *indie* og *blues*, som alle enten er innenfor eller på vei inn i virkefeltet for den offentlige kunst- og kulturpolitikken. Jeg vil deretter peke på den viktige dynamikken mellom begrepsliggjøring av kvalitet på den ene siden og begrepsløs estetisk erfaring på den andre, før jeg avslutningsvis skisserer to ytterligheter i tilnærmingen til vurdering av kvalitet, nærmere bestemt *grenseløs spesialisering* og *sjangerløs generalisering*. Disse ytterlighetene peker mot et sentralt dilemma, nemlig behovet for på den ene siden å erfare og vurdere hver enkelt kunstytring på sine egne premisser, og på den andre å rangere og sammenlikne på tvers av sjangrene. Målet med artikkelen er å bidra til kunnskapsdannelse og økt refleksjon over forskjeller i forståelsen av kvalitetsbegreper i musikkfeltet, samt det grunnlaget kvalitetsdommer felles på.

## **Former og funksjoner: om sjangrenes innforståtte kvalitetsstandard**

Hvordan kvalitet blir forstått, varierer med tid og sted, og med hvem som hører og ser. Det som er kvalitet i Oslo Konserthus, er neppe kvalitet en sen fredagskveld på Blå, en klubb for kvalitetsdansemusikk i Oslo. Det som er kvalitet på Notodden Blues Festival, er ikke nødvendigvis kvalitet på

Kongsberg Jazzfestival. Forskjellige kvalitetsbegrep er åpenbart i omløp – både som en følge av musikalske stilforskjeller og forskjeller knyttet til musikkens funksjon eller til den rammen musikken skal fungere innenfor. Et raskt systemiseringsforsøk kunne omfatte følgende kvalitetskategorier:

- formal-estetiske,
- håndverksmessige, det vil si kunst som kunnen,
- instrumentelle, det være seg nasjonsbygging, distriktspolitikk, forebyggende ungdomsarbeid, identitetsbygging, antirasisme, eller terapeutiske formål (kos, avspenning, minnebearbeiding),
- popularitetsbaserte, og dette gjelder ikke bare kommersiell kunst, men interessen for hvorvidt kunsten har et publikum i sin alminnelighet, samt
- institusjonelle, altså knyttet til det faktum at kunstinstitusjonen definerer og legitimerer kunstnerisk kvalitet.<sup>1</sup>

Man kan forenkle aksene og si at deelinjen i praksis går mellom primært verkinterne (formale og håndverksmessige) og primært instrumentelle kvalitetsbegreper, mellom vurdering i forhold til kunstneriske kriterier eller vurdering i forhold til andre formål, eller enkelt sagt: mellom form og funksjon.

Det kulturpolitiske virkemiddelapparatet omfatter i dag et mangfold av aksepterte former og funksjoner, og kanskje er kvalitet nettopp den riktige *kombinasjonen* av form og funksjon. Samtidig representerer dette nye mangfoldet av kontekstbetingede støtteverdige former og funksjoner en utfordring. Det er ikke på forhånd gitt at riktig form matches med riktig funksjon, og underlige ting kan oppstå, som for eksempel når musikk laget for dansegulvet presenteres som en festivalkonsert, eller når finstemt komposisjonsmusikk spilles foran et halvkonsentrert klubbpublikum.

Også innenfor musikk som i hovedsak har samme funksjon, for eksempel som lyttemusikk, kan det være forskjellige kvalitetskriterier i omløp. En type lyttemusikk kan være orientert mot rytmisk kompleksitet, en annen mot det harmoniske, og en tredje kan være uinteressert i kompleksitet per se og utelukkende vektlegge personlig uttrykk. I denne sammenheng kan det være nyttig å sondre mellom stil og sjanger, der det første viser til musikalske kjennetegn uavhengig av musikkens funksjon og dens omkringliggende kultur, mens det siste nettopp er et forsøk på å favne hele *sjangerkulturen* med estetikk, verdier, væremåter, klesstil, og også forretningsmodeller og industrikulturen

---

1. Denne inndelingen i kvalitetsforståelser er i overensstemmelse med Grans inndeling i kvalitetskriterier i kulturpolitikken, med unntak av den institusjonelle som hos henne er formulert som et «kanon- og kulturarvskriterium» og dermed ikke er knyttet direkte til institusjonens legitimerende kraft (Gran 2014, s. 268).

inkludert.<sup>2</sup> Som Keith Negus har påpekt, slutter nemlig ikke sjangeren ved musikkindustriens dører.<sup>3</sup> Enhver sjanger har sin tilhørende «corporate culture», og det å ta avstand fra det musikkindustrielle aspektet ved virksomheten ekskluderer ikke det musikkindustrielle kretsløpet fra sjangeren, men er snarere å betrakte som en sjangertypisk organisering av forholdet mellom kunstneriske og kommersielle hensyn.

Prinsipielt kan man hevde at enhver musikk sjanger, man kunne kanskje si enhver musikalsk ytring, bærer med seg sin egen forståelse av hva kvalitet er. Akkurat som enhver språklig ytring normalt tilkjenner en sjanger, signaliserer musikk alltid en sjangertilhørighet, forstått som tilhørighet til en musikkultur med bestemte verdier både når det gjelder form og funksjon, samt normer for produksjon, distribusjon og resepsjon.<sup>4</sup> Det å oppleve at noe er dårlig, kan derfor reflektere flere ting: enten at man hører hvilken kvalitetsstandard musikken bringer med seg, men ikke synes at den er vellykket, eller at spørsmålet om hvilken standard som skal anvendes, rett og slett er uklart på et musikalsk nivå (for eksempel som følge av uklar stilforståelse eller sjangerblanding), eller, endelig, at *lytteren* ikke har de rette forutsetninger og dermed ikke skjønner hvilken standard musikken forholder seg til.

## Tre begreper om kvalitet i tre sjangre

I det følgende skal jeg ta utgangspunkt i tre vanlige beskrivelser av kvalitet i musikkfeltet, nærmere bestemt «nyskapende», «sterkt uttrykk» og «godt håndverk», og jeg skal belyse hvordan disse verdiene blir forstått innenfor tre forskjellige musikk sjangre. Selv om alle de tre verdiene er viktige i samtiden og til dels sirkulerer parallelt i den offentlige forvaltningens diskurs om kunstnerisk kvalitet, har de forskjellig historisk og estetisk forankring. Nyskapning er den moderne kunstens kjerneverdi, mens uttrykkskraft er en typisk romantisk kvalitet. Denne har vært viktig helt siden tanken om at det fantes et indre som kunne komme til uttrykk i noe ytre, meldte seg på slutten av 1700-tallet.<sup>5</sup> Godt håndverk har en mindre klar musikkhistorisk forankring, men har ikke minst vært viktig i vurderingen av klassisk musikk og tradisjonsmusikk.

De tre verdiene har i forskjellig grad vært sentrale for det kulturpolitiske virkemiddelapparatet på musikkfeltet. Norsk kulturråd har spilt en viktig rolle som finansieringskilde for nyskapende musikk, blant annet gjennom

2. For en diskusjon av begrepet «sjangerkultur», se for eksempel Toynebee 2000, s. 102–129.

3. Negus 2013.

4. Bakhtin 1986, s. 61–67.

5. Se for eksempel Krefting 1995.

oppgaven som forvalter av Norsk kulturfond. Her har det vært et overordnet mål å «styrke kunst- og kulturuttrykket i samtida». <sup>6</sup> Nyskaping som verdi i Kulturrådssammenheng viser imidlertid ikke til en hvilken som helst form for nyskaping, men har i stor grad – og i tråd med Kulturrådets særlige ansvar for komposisjonsmusikk og modernisme – dreid seg om materialnivået (komposisjoner), ideer (konsepter) og/eller teknologi. Kulturdepartementet på sin side deler ut store penger til symfoniorkestrene, hvor godt håndverk i betydningen høyt teknisk nivå er helt sentralt. Orkestrenes forankring i et klassisk-romantisk repertoar og et romantisk tankegods skulle peke mot at også *uttrykkskraft* er en viktig kvalitet i dette feltet. I praksis er det imidlertid en sterk tendens til at høy kunstnerisk kvalitet blir ensbetydende med fremragende håndverk, mens uttrykkskraft og originalitet prioriteres ned. <sup>7</sup> Uttrykkskraft er også en verdi med relevans for Kulturrådets tildelinger, hvor det i strategien for musikkområdet for 2011–2015 sies at man skal støtte «ny produksjon, *fortolkningskunst* og virksomhet av høy kvalitet». <sup>8</sup> I tildelingene til turneer og konsertvirksomhet under Musikerordningen presiseres det at det skal «legges [...] særlig vekt på utøvere med et *personlig uttrykk* innen sin sjanger». <sup>9</sup>

I det følgende skal jeg diskutere innholdet i de tre verdiene «nyskaping», «uttrykkskraft» og «godt håndverk» med utgangspunkt i tre forskjellige musikkjangre. Først vil jeg imidlertid se litt nærmere på hva som forstås som kvalitet på *innsiden* av de respektive sjangerkulturene.

Elektronika er en sjanger som har mottatt offentlig støtte med kunstfaglig begrunnelse i flere tiår. <sup>10</sup> Sjangeren er en underkategori i feltet elektronisk dansemusikk (EDM), som etter hvert har fått en veldig stor bredde. Med Lena og Peterson kunne man beskrive EDM som en sjangerstrøm («genre stream»), det vil si et sett av stilarter – «a family of music» – som hører sammen eller

---

6. Norsk kulturråds *Årsmelding 2014*, s. 7.

7. I et essay om kvalitet i framføring av klassisk komposisjonsmusikk er Håkon Austbø (2015) kritisk til at «notemessig korrekthet», i betydningen fravær av feil (feilslag, feil intonasjon, feil rytmikk), i praksis allikevel ofte er det sentrale kriteriet når klassiske musikere vurderes i konkurranser eller prøvespill. Kriteriet personlig og unik tolkning kommer nederst på listen, og tillegges ifølge Austbø liten vekt.

8. Norsk kulturråd. *Musikk. Strategi 2011–2015*. <http://www.kulturradet.no/norsk-kulturfond/musikk> (hentet 15.10.2015, min utheving). Selv om uttrykket «ny produksjon» strengt tatt åpner for ny produksjon av både nyskapende og ikke-nyskapende karakter, er det nærliggende å anta at man her ikke mener en hvilken som helst ny produksjon, men nettopp nyskapende ny produksjon. Ordlyden i den overordnede beskrivelsen av disse tre oppgavene har for øvrig vært holdt uforandret fra 2006, jmfør «Norsk kulturråd. Strategi 2006–2009. Handlingsplan 2009» (upubliseret dokument datert 09.02.09, sak 09/006 til Rådsmøte).

9. Norsk kulturråd. *Musikerordningen: Turneer og konsertvirksomhet. Vurdering av søknaden*. <http://www.kulturradet.no/stotteordninger/konsertogturne> (hentet 07.10.2015, min utheving).

10. Et tidlig eksempel er bestillingskonserten *Dawn at Våra* på Quartfestivalen i 1994, støttet av Rikskonsertene.

tilhører den samme musikkhistoriske utviklingslinjen, i dette tilfellet utviklingen av dansemusikk og klubbkultur.<sup>11</sup> Allerede i løpet av 1990-tallet hadde feltet utviklet sitt eget kulturelle hierarki med «motstandsløs» Euro-house nederst og såkalt «intelligent» house og «krevende» drum'n'bass på toppen.<sup>12</sup> Den lett sarkastiske stilbetegnelsen IDM (*Intelligent Dance Music*) spiller denne utviklingen, og viser også den tydelige forbindelsen mellom det interne kulturelle hierarkiet innenfor EDM-feltet og hierarkiet innenfor musikkfeltet generelt, hvor den musikken som primært lages for dans, tradisjonelt har blitt betraktet som mindreverdig, uintelligent og primitiv.<sup>13</sup> I forlengelsen av dette er det viktig å påpeke at det kun er deler av EDM-feltet som har kommet inn i den kulturpolitiske varmen, nærmere bestemt de som har hatt tilknytning til eller er blitt omfavnet av avantgardistiske miljøer innenfor kunstmusikk og jazz. Legitimeringen av sjangeren i kulturpolitisk sammenheng har i stor grad skjedd gjennom dette crossover-feltet av samtids(kunst)musikk, samtidsjazz og EDM uten D, det vil si EDM som lyttemusikk (i det følgende vil jeg referere til dette som elektronika). Historisk er imidlertid dansbarhet helt klart en sterk verdi i dette feltet. I tillegg er lyd kvaliteter, både i betydningen valg av lyd, prosessering av lyd og dynamiske lydeffekter (utvikling av lyd over tid), viktig.<sup>14</sup> Dette kan settes i sammenheng med den sensitiviteten for lyd på mikronivå som repetitiv musikk potensielt kan fremelske og kan kanskje også knyttes til bruken av bevissthetsmanipulerende stoffer innenfor kulturen.<sup>15</sup>

Indie-sjangeren fikk sin endelige kulturpolitiske velsignelse gjennom Øyafestivalen, som ble knutepunkt for rock i 2008 (festivalen ble arrangert første gang i 1999). Øyafestivalen representerer også sjangermessig bredde, men er kulturelt forankret i indie-sjangeren, som i dag nærmest fungerer som det nye navnet på høykulturen innenfor samtidsrocken. Indie kan betraktes som en videreføring av 1960-tallets motkulturelle rock-kultur, og er slik sett en del av sjangerstrømmen rock. Dette kommer ikke bare til uttrykk i form av stiltrekk og besetning, men dreier seg også om en verdimesig videreføring. Indie har videre røtter i punkens institusjonelle og estetiske opprør mot populærmusikkindustrien, et klassisk rock-tema, men har i løpet av de siste tiårene selv blitt en del av *mainstream*. I en artikkel om indie og motkulturens paradokser beskriver musikk sosiologen David Hesmondhalgh sjangerens motvilje mot institusjonalisering som et eksempel på «the complex relations

---

11. Lena og Peterson 2008, s. 699.

12. Gilbert og Pearson 1999, s. 76–80.

13. Dette diskuterer jeg mer inngående i Danielsen 2006b.

14. Zeiner-Henriksen 2010, kapittel 7 og 8.

15. For diskusjon av sammenhengen mellom repetitiv musikk og sensitivitet for lyd på mikronivå, se Danielsen 2006b, kapittel 8. For diskusjon av betydningen av bruk av bevissthetsmanipulerende stoffer for estetiske valg i EDM, se Gilbert and Pearson 1999, s. 138–140.

between institutional politics and aesthetics in oppositional forms of popular culture».<sup>16</sup> Selv om sjangeren både er blitt kommersiell og delvis omfavnet av kulturpolitikken, vil det subversive utgangspunktet alltid være med sjangeren som en viktig verdi. I tråd med dette beskriver musikkantropologen Wendy Fonarow indie som en kombinasjon av det puritanske og det romantiske.<sup>17</sup> Det puritanske kommer til uttrykk gjennom estetisk motstand mot ornamentering og virtuositet. Lydbildet og stilen karakteriseres heller ved en påfallende enkelhet, en utspekulert, «kodebevisst» naivitet, gjerne et litt skranglete eller rått lydbilde, og ved en «utrent», det vil si villet eller bevisst anti-virtuos, instrumenthåndtering. Dette går sammen både med typiske rock-ideologiske verdier som subversiv autenticitet og kredibilitet og mer avantgardistiske strategier med innslag av konseptkunst og iscenesettelse.

Den tredje sjangeren, blues, har i flere tiår nytt status som støtteverdig tradisjonsmusikk. Sjangeren fikk et kraftig legitimitetsløft gjennom den såkalte roots-bølgen i musikkoffentligheten på slutten av 1980-tallet da sterke stemmer innen det rytmiske musikkfeltet, særlig i kretsen rundt musikkavisen *Beat*, bidro til at tradisjonelle amerikanske musikkformer som country, bluegrass, cajun, blues *et cetera* ble oppgradert fra til dels lavstatus populærmusikk (dette gjaldt særlig country) til viktige uttrykk for en amerikansk folkelig musikktradisjon med en lang historie. Blues har slik sett foretatt en oppadgående «klassereise» i det musikkpolitiske landskapet, noe som blant annet bekreftes av at Notodden Blues Festival (arrangert første gang i 1988) i 2008 ble utnevnt til knutepunktsfestival.<sup>18</sup>

Hvilke kunstneriske verdier er sentrale i blues-sjangeren? I kapitlet om blues i det anerkjente oversiktsverket *African-American Music: An Introduction*, redigert av Melonee Burnim og Portia Maultsby, skriver David Evans at musikerens særegne, individuelle uttrykk og evne til improvisasjon er viktig i blues.<sup>19</sup> Blues er videre en sjanger der det er helt sentralt å beherske tradisjonen. Man skal mestre den idiomatisk riktige spilleteknikken og det tilhørende lydidealet, deriblant blåtoner, «bending» av gitarstrenger og diverse dempeteknikker for å gjøre lyden mer perkussiv og fremelske rytmiske kvaliteter. I tillegg til uttrykksdimensjonen og godt musikerhåndverk fremheves teksttradisjonen. Tekstene kan være skarpe, med innslag av humor, ironi og sarkasme, flertydighet, sosiale kommentarer og kritikk. Selv om det legges

---

16. Hesmondhalgh 1999.

17. Fonarow 2006, s. 50.

18. For oversikt over knutepunktsfestivaler og tidspunkt for etablering, se Innst.S. nr. 168 (2007–2008).

19. Evans 2005, s. 80.

vekt på uttrykk, og tekstene gjerne beskriver «the blues of life», er det lite rom for sentimentalitet, moralisering eller idealisering.<sup>20</sup>

Sentrale verdier i hver av de tre sjangrene er oppsummert i tabell 1 nedenfor. I hvilken grad fanges disse opp av de mer generelle verdiene nyskaping, uttrykkskraft og godt håndverk?

Nyskaping har i musikkfeltet tradisjonelt blitt forstått som nyskaping på materialnivået (komposisjoner), som nye ideer (konsepter), eller som nyskapende bruk av (ny) teknologi. Når det gjelder elektronika, kan denne sjangeren fylle rollen som nyskapende musikk i kraft av sin *state-of-the-art* teknologibruk (denne kan for øvrig vurderes både som nyskaping og godt håndverk). I dansemusikk-segmentet av EDM er det også ofte avansert bruk av ny teknologi. Sett fra innsiden er imidlertid kvalitetsbegrepet her først og fremst knyttet til iørefallenhet og dansbarhet. Når det gjelder uttrykkskraft forstått som inderlig eller personlig, er dette ikke påkrevet og kan nærmest bli feil i forhold til sjangeren. Performative håndverkskvaliteter i forlengelsen av afroamerikanske musikktradisjoner er heller ikke sentralt.

**TABELL 1. VERDIER I DE TRE MUSIKKSJANGRENE SETT FRA INNSIDEPERSPEKTIVET.**

SJANGRE	VERDIER (INNSIDEPERSPEKTIVET)		
<b>ELEKTRONIKA</b>	Dansbarhet	Lydvalg/ lydprosessering	Beherske teknologi
<b>INDIE</b>	Subversiv og antikommersiell	Avantgardistisk	«Do It Yourself»-estetikk
<b>BLUES</b>	Beherske bluesidomet og tradisjonen	Individuelt uttrykk (særpreg) og performative kvaliteter	Slående tekster: Humor/ironi/ kommunikasjon

Et sterkt uttrykk er sentralt i sjangerstrømmen rock, som samler opp anerkjente former for rock fra 1960-tallet og fremover, deriblant indie. I indie er denne uttrykksdimensjonen like ofte fundert i tredjepersons- som i førstepersonsautentisitet, eller sagt annerledes: I tillegg til å ha verdi som et autentisk uttrykk for jegets indre kan fortolkningen være et autentisk uttrykk for en gruppes erfaringer.<sup>21</sup> Indie har videre klare fellestrekk med de delene av punken som var inspirert av britisk kunstscoleestetikk, der man bedrev en slags kompromissløs avantgardisme hvor konsept og stil var viktigere enn godt musikerhåndverk (Sex Pistols' manager Malcolm McLaren tilhører denne tradisjonen).<sup>22</sup> Verdien godt håndverk er derfor normalt ikke veldig relevant i indie-sammenheng. Det er heller slik at indie-sjangerens

20. Evans 2005, s. 84.

21. Betegnelsene første- og tredjepersonsautentisitet er hentet fra Moore 2002.

22. Se Frith og Horne 1987.

tradisjonelle *Do It Yourself*-estetikk har manifestert seg i en bevisst antihåndverks holdning. Imidlertid er ikke all indie like skranglete, og etter hvert har etiketten alternativ pop / alternativ rock vokst frem som et navn på de mer sofistikerte delene av feltet, forstått som de delene der det signaliseres kunstneriske ambisjoner og tilstedeværelse av kunstfaglig kompetanse i form av for eksempel sterke konsepter eller lydkunst. Innenfor disse delene av feltet er verdien nyskaping i modernistisk forstand kanskje vel så relevant som et autentisk uttrykk.

I motsetning til indie er blues i høy grad tradisjonsmusikk. Nyskaping i tradisjonsmusikk skjer sjelden i form av nye komposisjoner. I den grad nyskaping er en relevant verdi, er det snakk om nyskaping på tolkningsnivå eller nyskapende performative aspekter. Uttrykkskraft er slik sett relevant fordi man vektlegger sterke individuelle uttrykk i betydningen en særpreget, individuell stil. Dersom uttrykkskraft forstås i retning av det personlige, altså som et autentisk uttrykk for artistens indre (autentisitet i førsteperson), er denne verdien imidlertid mindre meningsfull. Generelt er en slik form for bestrebelse etter et ekte, inderlig uttrykk veldig relevant innenfor det man kunne kalle sjangerstrømmen for country, inkludert hele singer-songwriter-tradisjonen i populærmusikkfeltet, men ikke særlig relevant for sjangerstrømmen R&B, som blues må kunne sies å være en del av. Sistnevnte har også en annen teksttradisjon, med vekt på overdrivelse, iscenesettelse, humor og ironi, ofte i form av slående «one-linere» (Muddy Waters' «The Blues Had A Baby And They Named It Rock And Roll» kan kanskje tjene som et illustrerende eksempel her).<sup>23</sup> Dersom man møter blues med et rock-romantisk uttrykksideal, kan uttrykkskraften fort og noe feilaktig skrives inn i en inderlighets- og ærlighetsdiskurs.<sup>24</sup>

Oppsummert (se tabell 2) kan man si at blues inngår i en kvalitetsforståelse som legger til grunn betydningen av godt håndverk (*musicianship*). Sjangeren passer dårlig inn i nyskappingsparadigmet, men kan – riktignok med fare for misforståelser – defineres inn i en kvalitetsforståelse som kretser rundt verdien sterkt uttrykk. Elektronika, forstått som den «avanserte» delen av feltet for elektronisk dansemusikk, kan score høyt på nyskaping på grunn av tilnærmingen til teknologi, men denne verdien er ikke nødvendigvis sjangerens egen. I forhold til den tradisjonelle forståelsen av musikerhåndverk

---

23. Det samme kan sies om deler av sjangerstrømmen rock, som i tillegg til en romantisk uttrykksestetikk også favner mer åpenbart iscenesatte uttrykk. Slik sett blir det tydelig hvordan rock som sjanger har hentet impulser fra begge de nærliggende sjangerstrømmene country og R&B.

24. Slik inderliggjøring er for øvrig et klassisk trekk i det hvite rockpublikummets tolkning av uttrykkskraften i svart musikk. Dette blir for eksempel tydelig i den gjengse musikkhistoriske fremstillingen av forholdet mellom soulselskapene Tamla Motown og Stax. For en problematisering av dette, se Danielsen 2012.



vil den trolig falle utenfor fordi det i liten grad spilles tradisjonelle instrumenter i denne sjangeren, og fordi den kvalitetsforståelsen som legger vekt på godt håndverk, nettopp tar utgangspunkt i tradisjonell instrumentbeher-skelse. Dersom man legger til grunn at det å beherske moderne musikkteknologi er musikerhåndverk, er imidlertid denne verdien høyst relevant. En forståelse av kvalitet hvor sterkt uttrykk er en viktig verdi, kan slå ut både den ene og den andre veien. Dersom uttrykk tolkes i retning særpreg, er verdien relevant. Dersom den tolkes i retning av inderlighet, blir den mindre relevant fordi en slik romantisk uttrykkestetikk ikke har noen sentral plass i denne sjangeren. Indie på sin side fanges opp både i den kvalitetsdiskursen som kretser rundt sterkt uttrykk i betydningen noe personlig eller inderlig, og den med fokus på nyskaping (særpreg) på grunn av den doble forankringen i et romantisk og et avantgardistisk kunstsyn.

**TABELL 2. SJANGRENES KVALITETER FILTRERT GJENNOM TRE GENERELLE VERDIER I MUSIKKFELTET.**

SJANGRE/ VERDIER	NYSKAPNING	HÅNDVERK (MUSICIANSHIP)	UTTRYKSKRAFT
Elektronika	Ja og nei. Avhengig av hvilke aspekter av musikken man fokuserer på. Nyskapende bruk av teknologi.	Nei, i tradisjonell forstand. Ja, i forhold til beherskelse av teknologi, lydvalg/ prosessering og programmering.	Nei, forholder seg i liten grad til uttrykkestetikk.
Indie	Ja, hvis avantgardistisk nyskaping.	Nei. Antihåndverk.	Ja. Rockeautentisitet. Romantisk kunstnerideal. Dyrking av konsept og særpreg.
Blues	Ja og nei. Ikke nyskaping på materialnivå, kun på tolkningsnivå / det performative.	Ja. Gode instrumentalister. Muntlig tradisjon / ikke noter.	Ja, men ikke i betydningen ekte og inderlig. Selviscenesettelse, humor og ironi.

Diskusjonen viser at alle de tre verdiene «nyskaping», «uttrykkskraft» og «godt håndverk» kan ha relevans for sjangrene på forskjellige måte dersom de fylles med et innhold som passer sjangeren. Som en konsekvens vil imidlertid innholdet variere til dels voldsomt fra sjanger til sjanger. Kvaliteter som beskrives med samme ord, kan i praksis være veldig forskjellige. Dette kan gjøre det problematisk å anvende verdiene på tvers av sjangre, og viser at de må rekonkretualiseres og nyforstås hver gang de flyttes fra en sjanger til en annen. Uttrykk i bluessjangeren handler om noe annet enn uttrykk i singer-songwriter-tradisjonen, og nyskaping i indie er noe annet enn nyskaping i klassisk komposisjonsmusikk. Godt håndverk i blues er noe annet enn godt håndverk i elektronika, og indie har også sin egen håndverkstradisjon: Det å være stilisert

ukultivert er noe helt annet enn å være ukultivert. Bruk av generelle musikaliske kvalitetskriterier gjør derfor at man fort kan ende opp med misforståelser, og krever høy grad av bevissthet om sjangrenes egenart. I praksis er det ikke så lett å sikre at denne kunnskapen er på plass når kvalitet vurderes.

Forskjellene kan også tilsløres av maktrelasjoner. Hierarkiske strukturer i musikkfeltet kan gjøre at de dominerende sjangrenes forståelser av begrepene blir gjeldende også for andre sjangre, med det man kunne kalle «hegemonisk avvising» som resultat. Noe av det vanskeligste er kanskje når lytteren tilsynelatende er kompetent, men allikevel ikke er det (en slags *hidden misfit*). Et eksempel er når kunstmusikkforankrete lyttere med interesse for samtidsmusikk nærmer seg elektronika fordi sjangeren er teknologifokusert og i mange tilfeller også bekjenner seg til en slags eksperimentell estetikk. Problemet er imidlertid at elektronika i liten grad stemmer overens med det man kunne kalle kunstmusikktradisjonens utviklingsimperativ, forstått som sterk vekt på betydningen av at musikken utvikler seg over tid og har en organisk, enhetlig form. Som et resultat av dette ser man en tilhørende musikalsk «utviklingshabitus» hos lyttere som har blitt formet av denne tradisjonen: En slik lytter forventer variasjon og musikalsk utvikling, og skjønner ikke alltid selv at hun faktisk ikke kan utstå det utpreget repetitive aspektet ved elektronisk danse-musikk. Derfor etterlyser hun nettopp det hun savner: variasjon og utvikling på formnivå, stikk i strid med sjangerens egne regler. Det å mislike en hel sjanger, eller et sentralt aspekt ved en hel sjanger, er rett og slett et dårlig utgangspunkt for å gi relevante ekspertvurderinger av kunstnerisk kvalitet innenfor den samme sjangeren. Det blir for eksempel helt feilslått å kritisere samtidsmusikk som sådan for ikke å være tonal. Ikke erkjente idiosynkrasier av denne typen er en stor utfordring for ekspertvurderinger i kunst- og kulturpolitikken. For hvordan skal man avdekke slike spenninger mellom musikalsk habitus og musikalsk poetikk? Og hvis de faktisk avdekkes, hvor mye inkongruens skal til før det er et problem?

Selv i de tilfellene der man skjønner at manglende forforståelse er grunnen til at man synes blues er enkel eller at instrumenttrakteringen i indie er katastrofalt dårlig, er imidlertid ikke problemet løst. Dette bringer oss over til innsiktene fra den filosofiske estetikken og det faktum at det bare i helt begrenset grad er mulig å overbevise noen som ikke har noen affinitet for blues, om at blues er bra eller nyskapende på sin måte. For den estetiske dommen kan ikke argumenteres frem; den er ikke resultat av et resonnement.

## Det partikulære ved kunstytringer og betydningen av estetisk erfaring

Hvordan vet man når noe har estetisk kvalitet? Ifølge filosofen Immanuel Kant skjer dette i form av en følelse. I det følgende skal jeg gå nærmere inn

på hva Kants analyse av denne følelsen kan bety for kvalitetsvurderinger i kunst- og kulturpolitikken.

Kants *Kritikk av dømmekraften* handler om dømmekraftens rolle i kunst og vitenskap.<sup>25</sup> I den første delen, om den estetiske dømmekraften, er temaet hva som kjennetegner estetiske dommer, mens den andre handler om dømmekraftens rolle i erkjennelsen. Den estetiske dømmekraften fordrer en evne til å se tingene og verden på en bestemt måte, beskrevet av Kant som desinteressert kontemplasjon. I praksis betyr dette at man har en evne til å anlegge et estetisk perspektiv på verden: Man ser fruktfatet som en estetisk komposisjon og glemmer smaken av appelsin og eple.

Ifølge sosiologen Pierre Bourdieu «sosiologiske kritikk av dømmekraften» er dette en evne som læres, og som er forbundet med en spesiell posisjon i det sosiale feltet.<sup>26</sup> Han angriper derfor Kants estetikk for å universalisere en bestemt habitus, en bestemt lært væremåte, og for å gjøre dette til grunnlag for den gode smak i sin alminnelighet. Man kan i tråd med dette tenke seg et mangfold av habituser eller forskjellige måter å møte verden på også innenfor det estetiske området. Hvis man likevel legger til grunn at Kants analyse har gyldighet utover den bestemte væremåten som sto ham selv nærmest, hva er så den filosofiske estetikken innsikter? Kants analyse av den estetiske dømmekraften baserer seg kort oppsummert på at menneskene er i besittelse av en særegen skjelne- og bedømmelsesevne.<sup>27</sup> Det er denne Kant ønsker å analysere, og han sier strengt tatt ikke noe om hvordan kunsten bør være: Hans tema er ikke «kunstens regler», men betrakterens holdning.<sup>28</sup> Det Kant interesserer seg for, er den bestemte følelsen som inntreffer når alt faller på plass, når noe er «formålstjenlig uten formål». Når dette inntreffer, opplever man estetisk velbehag. Det viktige i denne sammenheng er at denne tilstanden ikke er noe man kan bestemme seg for eller forutsi; den er noe som inntreffer der og da i møte med det estetiske objektet.

Den estetiske følelsen er ikke en hvilken som helst følelse, men har noen helt bestemte kjennetegn som Kant analyserer i detalj. Et viktig poeng for Kant er at den estetiske dommen felles *uten interesse*. Interesse er i Kants system det velbehaget som knytter seg til en forestilling om en gjenstands eksistens. Estetisk velbehag er med andre ord knyttet til en rent betraktende holdning. Dette er viktig for allmenngyldigheten til dommen, fordi dersom betrakteren har en bestemt interesse i objektet, for eksempel i form av sult eller begjær, vil ikke dommen være rent estetisk, men være farget av denne

---

25. Kant 1995.

26. Bourdieu 1984.

27. Kant 1995, s. 71.

28. Bourdieu 2000.

interessen. Det er nettopp dette punktet Bourdieu kritiserer fordi innlæringen av evnen til å innta denne rent betraktende holdningen for ham er et spørsmål om klasse – de «udannede» vil ifølge Bourdieu nærmest umiddelbart falle inn i en interessestyrt betraktningssmåte. Dersom dømmekraften er et så vesentlig aspekt ved menneskelig erkjennelse som Kant vil ha det til, må imidlertid alle mennesker ha denne evnen. Og tar man tidsaspektet med i betraktning, kan det estetiske forstås som et moment i en prosess som også involverer interesse: Man kan først nyte synet av fruktfatet uten tanke på at det er mat, og ifølge Kant er dette faktisk et nødvendig ledd i erkjennelsen av at det *er* mat, og så kan man gjerne spise frukten etterpå fordi disse to momentene i prosessen er spredd ut i tid.

Dette knytter an til et annet viktig punkt hos Kant, nemlig at det skjønne *behager allment uten begrep*. Her avgrenser Kant det estetiske mot det erkjennelsesteoretiske feltet. Nærmere bestemt sier han at den estetiske dommen innebærer å dvele i en bestemt tilstand av ubestemthet med hensyn til *hva*, men med bestemthet med hensyn til *hvordan*. Den estetiske dommen er med andre ord ingen logisk dom, men som vi har vært inne på allerede, spiller dømmekraften en avgjørende rolle i erkjennelsen, det vil si for den teoretiske fornuft, noe Kant gjør klart i andre del av *Kritikk av dømmekraften*. Slik sett er estetisk sensibilitet et forstadium til en erkjennelse, en idé som blant annet har blitt drøftet av filosofen Mark Johnson.<sup>29</sup> Det estetiske er å betrakte som et første ledd i en erkjennelse, men det er ikke en bestemt erkjennelse: Den estetiske dommen er som en erkjennelsesprosess der man ikke kommer til endestasjonen.

Slik sett vil diskursen om kvalitet alltid være en *after the fact*-aktivitet, en etterrasjonalisering i den forstand at det ikke er her, altså i den sosiale og diskursive praksisen, at selve kvalitetsdommen skjer. Den har allerede skjedd. Dette ekskluderer imidlertid ikke innflytelse fra det sosiale. Selv om dommen kommer forut for diskursen, er det også slik at dommen *følger etter* en diskursiv forståelse av det estetiske objektet: Den estetiske dommen er alltid allerede influert av det diskursive i form av kroppsliggjorte historiske og kulturelle forutsetninger, kort sagt i form av det man med Bourdieu kunne kalle betrakterens habitus. Men dette betyr ikke at dommen kan forutsies eller elimineres gjennom argumenter eller fornuft, eller ved å appellere til etiske overveielser. Dommen skjer, og etterpå bringes denne erfaringen inn i det sosiale, blant annet gjennom diskurser om kvalitet.<sup>30</sup> Dette bringer Kants poenger i kontakt med diskusjonen ovenfor om verdier i kvalitetsvurderinger.

---

29. Johnson 2007.

30. For en utdypende diskusjon av musikalsk habitus og dynamikken i forholdet mellom det estetiske og det kulturelle, se for eksempel Danielsen 2006a og Rimmer 2012.

Det som kan se ut som en spenning mellom på den ene siden en begrepsløs estetisk erfaring og på den andre en rasjonell diskurs, er i realiteten ledd i den samme dynamikken. Erfaringen av kvalitet oppstår i det begrepsløse, men er samtidig dypt influert av de forskjellige sjangerdiskursenes verdier og begreper slik de utspiller seg *pre* og *post* selve erfaringen.

### Grenseløs spesialisering versus sjangerløs generalisering

Tar man Kants innsikter til følge, er det i en viss forstand umulig å forutsi kvalitet. Hver kunstnerisk ytring må erfares for at spørsmålet om hvorvidt den har estetisk kvalitet eller ikke, kan besvares. Om vi så legger til kultursosiologiens innsikter om eksistensen av forskjellige kunstneriske kretsløp med forskjellige forutsetninger for at denne erfaringen skal inntreffe, ender man fort opp i en ekstrem kombinasjon av partikularisme og spesialisering. I ytterste konsekvens betyr det at man, for å få et kompetent svar på spørsmålet om estetisk kvalitet, må legge opp til at ethvert kunstverk må erfares av en «mottakelig» mottaker, det vil si en mottaker med relevant forforståelse; man må etterstrebe overensstemmelse mellom det man kunne kalle den musikalske habitus, og den aktuelle musikalske poetikken. Da blir det kun eksperter på blues som kan dømme innenfor denne sjangeren, og de må ta stilling til hver låt for seg. Og siden blues er en sjanger med vekt på performative kvaliteter, må de faktisk høre hver fremføring. Strengt tatt er det kun slik man kan finne ut om det estetiske velbehaget uteblir fordi den aktuelle blueslåten faktisk er dårlig (tilstrekkelig forforståelse, relevant estetisk dom), og utelukke at det ikke bare skyldes manglende estetisk sensitivitet når det gjelder blues.

Men dette er selvfølgelig bare mulig i teorien. Antallet underfelter og spesialfelter er i prinsippet ubegrenset, og en ekspert for hver ytring ville føre med seg en slags uendelig partikularitet, noe som er problematisk sett i lys av behovet for sammenlikning på tvers. Inkommensurabiliteten mellom de forskjellige kunstdiskursene er slik sett problematisk i praktiske kunst- og kulturpolitiske sammenhenger, og på et eller annet nivå må man avslutte spesialiseringen og overse forskjellene. Det finnes dessuten neppe fullt ut interesselese dommer. I praksis innebærer ekspertveldet makt og forhandlinger og bevegelser i feltet: Noe løftes inn, noe holdes utenfor.

På den annen side er den andre ytterligheten, nemlig at alt sammenliknes på tvers uavhengig av sjangertilknytning og tilhørende forskjeller i musikalsk habitus, også høyst problematisk. Dersom man samler mange forskjellige musikkjangre og lar dem gjennomgå en felles vurdering, er faren for inkompetente vurderinger overhengende. Og det gjelder ikke bare enkelte feilvurderinger blant mange riktige. Mest sannsynlig kan det føre til at bestemte sjangre utsettes for *systematiske* skjevheter. De som vurderer, vil dessuten – og særlig

hvis de er eksperter innenfor noen felt – neppe være i stand til å se sine blinde flekker. I tråd med den hermeneutiske grunninnsikt at enhver posisjon innebærer en bestemt forforståelse, vil noe tre frem og noe forbli usynlig. Det finnes heller ingen nøytral posisjon hvor alt kommer like mye til syne; det er ingen posisjon «utenfor» hvor undertrykte uttrykksformer trer frem.<sup>31</sup> Utpregete generalister uten spesialkompetanse er også problematisk fordi man fort kan ende opp med en situasjon der man på grunn av manglende evne og tiltro til egen estetisk erfaring prøver å regne seg frem til hva som er kvalitet. Tar man Kants innsikter på alvor, er det imidlertid ikke nok å måle det estetiske opp mot et kjent sett av regler eller kriterier. Hvert tilfelle av reglenes anvendelse må erfares og vurderes.

I tillegg bør man ideelt sett også vurdere det estetiske uttrykket når det utspiller seg i sin mest relevante kontekst, altså når musikken fremføres der den hører hjemme, på den måten som den selv legger opp til, og for et publikum som forstår den. Alle disse utfordringene kan åpenbart ikke møtes fullt ut i kunst- og kulturpolitikkenes håndtering av estetisk kvalitet. De gjennomtenkte kompromissene er imidlertid trolig bedre enn de ureflekterte: Forhåpentligvis gir det kvalitet i kvalitetsvurderingene å være klar over utfordringene og hvilke dilemmaer som må håndteres.

Men deretter er det i grunnen på'n igjen når alle de andre, ikke-estetiske hensynene melder seg på: distriktspolitikk, mangfold, barn og unge, hvem fikk i fjor, og hvem trenger det akkurat nå. Kvalitet er jo ikke bare estetisk kvalitet, og kanskje er funksjon og pragmatikk i mange tilfeller vel så produktivt som utgangspunkt for et dynamisk musikkliv.

## Litteratur

- Austbø, Håkon (2015). Om kvalitet i musikalske fremføringer. [www.kulturradet.no/kvalitet/vis/-/essay-kkk-kvalitet-i-musikalske-fremforinger](http://www.kulturradet.no/kvalitet/vis/-/essay-kkk-kvalitet-i-musikalske-fremforinger) (hentet 15.10.2015).
- Bakhtin, Mikhail M. (1986). The Problem of Speech Genres. I: *Speech Genres and Other Late Essays*, s. 60–102. Austin: University of Texas Press.
- Bourdieu, Pierre (1984). *Distinction. A Social Critique of the Judgment of Taste*. London: Routledge.
- Bourdieu, Pierre (2000). *Konstens regler. Det litterära fältets uppkomst och struktur*. Stockholm: Symposion.
- Danielsen, Anne (2006a). Aesthetic Value, Cultural Significance, and Canon Formation in Popular Music. *Studia Musicologica Norvegica*, 32, s. 55–72.

---

31. Se for eksempel Derrida 2006.

- Danielsen, Anne (2006b). *Presence and Pleasure. The Funk Grooves of James Brown and Parliament*. Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- Danielsen, Anne (2012). Afroamerikansk musikk etter 1960. I: Erlend Hovland (red.), *Vestens musikkhistorie. Fra 1600 til vår tid*, s. 379–398. Oslo: Cappelen Damm.
- Derrida, Jacques (2006). Struktur, tegn og spill i menneskevitenskapenes diskurs. I: Jacques Derrida, *Dekonstruksjon. Klassiske tekster i utvalg*, s. 15–47. Oslo: Spartacus forlag.
- Evans, David (2005). Blues: Chronological Overview. I: Mellonee V. Burnim og Portia K. Maultsby (red.), *African-American Music. An Introduction*, s. 79–95. London og New York: Routledge.
- Fonarow, Wendy (2006). *Empire of Dirt. The Aesthetics and Rituals of British Indie Music*. Middletown (CT): Wesleyan University Press.
- Frith, Simon og Howard Horne (1987). *Art into pop*. London: Methuen.
- Gilbert, Jeremy og Ewan Pearson (1999). *Discographies: Dance Music, Culture and the Politics of Sound*. Hove: Psychology Press.
- Gran, Anne-Britt (2014). Kunstneriske kvalitetskriterier i praksis. Om kulturpolitiske penger, pliktestetikk og kunstnerisk pragmatikk. I: Sidsel Graffer og Ådne Sekkelsten (red.), *Scenekunsten og de unge*, s. 266–273. Oslo: Vidarforlaget.
- Hesmondhalgh, David (1999). Indie: The Institutional Politics and Aesthetics of a Popular Music Genre. *Cultural Studies*, 13(1), s. 34–61.
- Innst.S. nr. 168 (2007–2008). *Innstilling fra familie- og kulturkomiteen om kriterium for knutepunktstatus og vurdering av gjennomføring av knutepunktoppdraget*, <https://www.stortinget.no/no/Saker-og-publikasjoner/Publikasjoner/Innstillinger/Stortinget/2007–2008/inns-200708–168/?lvl=0#a1.2.9> (hentet 25.06.2015).
- Johnson, Mark (2007). *The Meaning of the Body. Aesthetics of Human Understanding*. Chicago: Chicago University Press.
- Kant, Immanuel (1995). *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax.
- Krefting, Ellen (1995). «I det indre og under huden». *En idéhistorisk undersøkelse av Bekjennelsene til Rousseau i forhold til utviklingen av individualitetstenkning på 1700-tallet*, hovedoppgave. Oslo: Universitetet i Oslo.
- Lena, Jennifer C. og Richard A. Peterson (2008). Classification as Culture: Types and Trajectories of Music Genres. *American Sociological Review*, 73(5), s. 697–718.
- Moore, Allan (2002). Authenticity as Authentication. *Popular music*, 21(02), s. 209–223.
- Negus, Keith (2013). *Music Genres and Corporate Cultures*. London: Routledge.

Rimmer, Mark (2012). Beyond Omnivores and Univores: The Promise of a Concept of Musical Habitus. *Cultural Sociology*, 6(3), s. 299–318.

Toynbee, Jason (2000). *Making popular music: Musicians, creativity and institutions*. London: Arnold.

Zeiner-Henriksen, Hans T. (2010). *The «PoumTchak» Pattern. Correspondences Between Rhythm, Sound, and Movement in Electronic Dance Music*, doktoravhandling. Oslo: Universitetet i Oslo.



# Kvalitetsbegrepenes dramaturgi

Fra å beskrive til å foreskrive (scene)kunsten. Refleksiv etyde

Tore Vagn Lid

---

## Opptakt

Et begrep er noe som både er skapt, og som virker skapende. Det er både produsert og blir i seg selv produserende. Det er på samme tid et grep om noe og noe som griper om seg. Begrepet blir skapt og sjøsatt i språket. I et hav av andre ord starter det en (om)skapningsprosess, støter mot andre begrep, henger seg fast, legger seg inntil og bygger bro for nye sammenstillinger, avdekker uante sammenhenger og avføder nye ord, nye betydninger, nye måter å se, høre og føle på. Slik, på produktiv drift gjennom språket, kommer det uomtvistelig til å ende langt bortenfor den kursen som det ble tiltenkt da det første gang ble sjøsatt. Så også et begrep om «kvalitet».

## Forord

Den samme oppsetningen, de samme aktørene på scenen, i samme rom, samme kveld, til samme tid og sett fra et nærmest identisk sted i salen. Like fullt: to radikalt forskjellige kritikker, to kontrapunktiske oppfatninger, to helt forskjellige vurderinger av kunstnerisk kvalitet, av hva som er godt og hva som ikke er det. Er ikke dette kritikkens vesen? Handler det om kvalitetsbegrepets evige forbannelse, umuligheten av å komme ut av subjektivitetens relativiserende tryllekrets? I så fall, er det da mulig eller hensiktsmessig å gå de subjektive smaksdommene (eller for den saks skyld smaksdommerne) etter i sømmene, å spørre refleksivt etter *hvilke kvaliteter* ved en oppføring som (be)gripes, som vektlegges, av hvem, når og med hvilken begrunnelse? Denne forfatteren mener det. Ikke med ambisjon om å angripe et spesifikt «blikk» eller «øre», men først og fremst for å kunne komme på sporet av det jeg erfarer som *kunstabegrepenes egen dramaturgi*, med andre ord hvordan ulike begreper om kvalitet også griper virkende tilbake på kunstens estetiske

handlingsrom – på hva som blir mulig å produsere, og dermed på hva som til syvende og sist blir mulig å formidle. Her knytter jeg an til den opprinnelige greske betydningen av ordet «dramaturgi», forstått som *virkende handling* eller *handling som virker*. I et forsøk på å vende virkningsperspektivet fra kunstverket og kunstproduksjonen og over mot begrepene selv spørres det altså etter hvordan begreper som tilsynelatende bare beskriver et fenomen, en trend eller en bevegelse i samtidskunsten, selv virker performativt tilbake på det samme fenomenet. Etter snart femten år som skapende utøver – i vekselbruket mellom refleksiv praksis og praktisk refleksjon – har jeg gang på gang kunnet observere følgende: Som så mange såkalt teoretiske problemstillinger har kvalitetsdiskursen og måtene den utføres på, direkte innvirkning på selve det kunstneriske arbeidet. Det refleksive spørsmålet etter kvalitetsbegrepens dramaturgi ligger dermed ikke ved siden av, over eller utenfor, men er selv en viktig del av en kunstnerisk praksis.

## For en refleksiv dramaturgi

En slik dramaturgisk strategi innebærer for det første å avkreve *begrepet* «kvalitet» sine spesifikke kvaliteter. Det dreier seg altså om å forfølge begrepet om kvalitet bort fra en ofte stilltiende – a priori – status som «kvalitetskunst», og spørre kritisk etter de spesifikke kvalitetsparameterne som det i konkrete sammenhenger argumenteres og dømmes ut fra. Metodisk skjer dette ved at prismet for den dramaturgiske analysen avgrenses i tid og rom og stilles mot ett spesifikt felt, scenekunsten. Med brennpunkt i norske eksempler eller «kasus» åpnes det opp for komparative sammenstillinger, hvor ulike (resepsjonsetetiske) «blikk» og ditto «gehør» kan vurderes opp mot hverandre. Kort sagt: Hvilke kvaliteter ser man og hører man i møtet med «det samme» verket, og hvorfor? Herfra artikuleres en annen side ved den dramaturgiske analysen. For selv om begrepet «kvalitetskunst» – eller mer spesifikt «kvalitetsscenekunst» – på denne måten kan gjøres mer porøst og settes (kritisk) i bevegelse, gjenstår det refleksive spørsmålet om hvordan disse ulike kvalitetsbegrepene konkret virker tilbake på det kunstfeltet de er ment å felle dommer om.

Spørsmålet om kvalitetsbegrep som «inngrep», som i seg selv virkende handlinger, bringer oss over mot scenekunstfeltet som et – i bourdieusk forstand – interessefelt av motsetninger. I et slikt spenningsfelt vil ulike konstellasjoner og maktrelasjoner nødvendigvis virke ulikt tilbake på kunstens og kunstnerens handlingsrom. Det er kvalitetsbegrepenes bevegelser og virkninger innenfor dette dynamiske kraftfeltet som til syvende og sist gjør det meningsfullt å snakke om deres dramaturgi. Det dramaturgiske spørsmålet utvides altså til et prinsipielt spørsmål om motivasjon, holdbarhet og

virkning: Hvem og hva styrer disse begrepenes konjunkturer? Når er disse begrepene og deres konjunkturer resultat av genuine innsikter, og når tjener de heller som stattholdere for mer eller mindre fordekte økonomiske eller symbolske «næringsinteresser»? Når virker de produktivt åpnende, og når virker de regressivt og lukkende?

Avgjørende her er en endring i forholdet mellom det som over tid har etablert seg som en dikotomi mellom to scenekunsthelt, nemlig det såkalt frie feltet og det institusjonelle feltet. Ved å ta det sosiologiske feltbegrepet på alvor, og avgrense det tydeligere i forhold til et åpnere områdebegrep, framstår nå norsk scenekunst langt på vei som ett strukturelt *spenningsfelt* snarere enn som to atskilte felt. Progressive gjestespill, overskridende eksperimenter og større grad av mobilitet, både av aktører og av preferanser, har over tid skapt en utveksling mellom det «frie» og det «institusjonelle» som har endret de institusjonelle forutsetningene i scenekunstheltet som helhet. Når en posisjon forskyves innenfor et slikt spenningsfelt, forskyves også de øvrige posisjonene. Dette vil også virke tilbake på måten sentrale aktører definerer og posisjonerer seg i forhold til hverandre, til publikum og til bevilgende myndigheter. For eksempel vil en endring eller deplassering av kunstneriske uttrykk og aktører fra en del av feltet til en annen – som tilfellet Rimini Protokoll og Wooster Group på Nationaltheatret eller tildeling av Ibsen-prisen til Heiner Goebbels – virke inn på selve feltets logikk. Dette fordi tyngdepunktfor-skyvninger, hvor altså noe som var «reservert» én scene eller én institusjon, «overtas» av en annen, nødvendigvis gjør at institusjoner og aktører kommer under press og slik vil måtte redefinere sine posisjoner for å sikre legitimitet, status og – i siste instans – finansiering. En felt-logisk konsekvens av slike utfordringer vil i neste omgang være nye forsøk på distinksjoner, nye forsøk på definering av estetiske skillelinjer, for hva som til enhver tid er «godt» og «dårlig», «inn» og «ut», «verdt å satse på» eller «stagnert og uinteressant». Forskyvningen i det jeg med et Bourdieu-inspirert ord vil kalle kunstfeltets *distinksjonsøkonomi*, vil altså med nødvendighet virke (refleksivt) tilbake på hvordan kvalitetsbegreper griper om seg, hvordan de (om)dannes, språksettes og brukes.

Å dreie fokus fra verkets egen dramaturgi til det som i siste instans påvirker denne dramaturgien utenfra, gir oss inngangen til et gryende spenningsforhold i diskursen om norsk scenekunst. Slik øynes en utvikling, hvor det som fra ett hold framheves som kvaliteter ved en oppsetning blir det som fra annet hold vurderes som svakheter eller mangler. Ved å forfølge skillet mellom *dramatisk og postdramatisk teater*, ikke bare som utviklingstrekk i kunsten selv, men også som tiltakende skillelinjer i *kunstresepsjonen*, gripes spenningen som en type epistemologisk bruddflate. Her er det ikke mulig å komme ut av en apori, eller en *deadlock* i selve kvalitetsdiskusjonen, uten samtidig å gjøre

seg bevisst en grunnleggende motsetning i hva som erfares som spesifikke kvaliteter ved et samtidig scenekunstverk.<sup>1</sup> Høyst virksomme konsepter og (epistemologiske) kategorier som «framdrift», «spenningskurve», «enhetlige karakterer», og «representasjon», lever av og har samtidig sitt utspring i det dramatiske teaterets gravitasjonsfelt. Herfra utgjør de etablerte kategorier som nå nettopp utfordres gjennom et postdramatisk teaters mer eller mindre artikulerte kvalitetsparametere.

## Redefinering av feltet: «fritt» vs. «institusjonelt»

Ofte snakkes det om det sosiologiske «feltet» som om det skulle dreie seg om et geografisk avgrenset «område», et landskap eller en topografi bestående av mer eller mindre statiske naturformasjoner.<sup>2</sup> Men feltbegrepets analytiske styrke ligger, slik jeg ser det, i det motsatte: Mot et landskaps topografiske harmoni, betoner feltbegrepet – slik det finner utspring i elektrofysikken og i krigskunsten – nettopp spenningsrelasjonene mellom de enkelte bestanddelene som til sammen utgjør et felts logikk. Som et kontrapunkt til det geografiske landskapets «side om side» bestemmes selve feltet av posisjoner i innbyrdes spenningsforhold. Dermed defineres det enkelte felt også ut fra hvordan posisjoner hele tiden skifter i forhold til hverandre, slik at det i realiteten ikke finnes noe felt utenom eller utenfor disse stadig vekslende relasjonene. «Det elektriske feltet avhenger av spenningen», skriver Statnett i sin definisjon av elektromagnetiske felt, og henter dermed inn det vesentlige – også for begrepet om mer eller mindre «frie» og «ufrie» felt i scenekunsten.<sup>3</sup>

Innenfor norsk scenekunst har det de siste ti–tjue årene blitt alminnelig å snakke i bourdieuske termer om ulike «felt».<sup>4</sup> Slik snakkes det i dag med stor

- 
1. Begrepet om epistemologiske brudd låner her øre til den franske vitenskapsfilosofen Gaston Bachelard (for eksempel Bachelard 1976).
  2. For utvikling av feltbegrepet i sosiologisk forstand, se Bourdieu 1979 og 1993.
  3. Se [www.statnett.no/Samfunnsoppdrag/Sikkerhet/Elektromagnetiske-felt/](http://www.statnett.no/Samfunnsoppdrag/Sikkerhet/Elektromagnetiske-felt/) (hentet 08.08.2015).
  4. Dag Østerbergs bok *Kritisk situasjonsfilosofi* har gjort meg oppmerksom på hvordan den nykantianske vitenskapsfilosofen Ernst Cassirer kommer nær og samtidig bidrar til å klargjøre en slik forståelse av feltbegrepet som relasjonelt spenningsfelt. Om en bevegelse i vitenskapen, fra en «substansialistisk» over mot en relasjonell oppfatning, skriver Cassirer i verket *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*: «Allerede ved overgangen til feltteorien fremtrådte dette tydelig. For feltet er et innbegrep av ren virkning, rene relasjoner mellom 'kraftlinjer', som ikke lenger nødvendigvis er bundet til et materielt substrat» (Cassirer 1910, s. 278, og Østerberg 2011, s. 174). Og i *Philosophie der symbolische formen III* følger han opp ved å knytte an til Maxwells bestemmelse av lys som elektromagnetisk felt: «Den realitet som vi betegner med navnet 'felt', lar seg ikke lenger tenke som et kompleks av fysiske ting, men uttrykker et innbegrep av fysiske relasjoner» (Cassirer 1923, s. 544–545, og Østerberg 2011, s. 175–176).

selvfølgelighet om «det frie feltet» vs. «det institusjonelle feltet» (eller «institusjonsteaterfeltet»). Men dersom en vektlegger feltet nettopp som *spenningsfelt* og ikke som et mer eller mindre statisk definert område (topografi), blir det mulig å spørre hvor treffsikkert det er å opprettholde en slik analytisk dikotomi. Er det ikke snarere spenningsrelasjonene mellom mer eller mindre institusjonelle og mer eller mindre frie posisjoner, manifestasjoner og konstellasjoner som i realiteten nå utgjør dette scenekunstheltet i Norge, langt mer enn to atskilte felt med sine autonome posisjoner og relasjoner? Argumentet kan formuleres som en generell mistanke eller prøvende hypotese: Dersom progressive krefter innenfor de tradisjonelle institusjonsscener rykker inn og inntar posisjoner som tidligere har vært holdt av programmerende scener og frie aktører, vil dette igjen disponere for en forflytning også av disse posisjonene.

Et blikk på utviklingen av norsk scenekunst avtegner tydelig et felt i forandring. De statiske skyttergravposisjonene mellom «frie eksperimenter» og «institusjonell klassikerforedling», slik de fram mot millenniumskiftet nærmest var å ta for gitt, har gang på gang blitt utfordret. Overskridende samarbeid på tvers av institusjonelle skillelinjer, påkostede progressive gjestespill på de mest tradisjonsrike scenene og endret infrastruktur som lar så vel enkeltkunstnere som kunstpublikum eksponeres for flere og mer mangefasetterte uttrykk, har bidratt til å endre infrastrukturen i scenekunsten. Det samme har et stadig mer effektivt og brukervennlig Internett som eksponeringsportal for internasjonale uttrykk og diskurser, norske kunstnerkolonier i Berlin, tilsiget fra ulike, stadig mer dynamiske utdanningsinstitusjoner samt et musikk- og billedkunsthelt som over tid har inngått i et stoffskifte med scenekunsten både på aktør- og strukturplan. Illustrerende for en slik strukturendring er for eksempel tildelingen av Ibsenprisen til komponisten og regissøren Heiner Goebbels, en aktør som bare få år tilbake tilhørte det eksperimentelle musikkteaterets indre kjerne. Det samme gjelder Nationalteatrets programmering av dokumentaristene i det tyske kunstnerkollektivet Rimini Protokoll, Det Norske Teatret og Den Nationale Scenes samarbeid med regissøren Robert Wilson, Festspillene i Bergens coproduisering av Christoph Marthaler, samt norske institusjonsteaters serie av gjestespill og co-produksjoner med eksperimentelle aktører som amerikanske Wooster Group, tyske Frank Castorf, danske Fix og Foxy, scenekunstgruppen Goksøyr og Martens eller den dansk-norske kunstnerduoen Elmgreen & Dragset. I flere år har også den norske Heddaprisen – for ikke lenge siden Institusjonsteater-Norges interne teaterpris – gått til kunstnere og forestillinger knyttet til det som tradisjonelt har vært det frie feltets programmerende scener. Slik ble for eksempel tildelingen av Heddaprisen (2015) til aktører som Lisa Lie og Verdensteatret behørig feiret gjennom pressemeldinger og

oppslag sendt fra de respektive co-produsentene ved Black Box Teater i Oslo og BIT Teatergarasjen i Bergen.<sup>5</sup>

## Reposisjonering og «distinksjonsøkonomi»

Pierre Bourdieu skrev som kjent om hvordan individer og grupper hele tiden forsøker å «rykke» fra og skape et forsprang i status (symbolsk makt) ved å produsere små forskjeller i smak og i væremåte.<sup>6</sup> Bourdieus omfattende behandling av disse strategiske distinksjonene finner sin nedskalerte parallellogikk i en helt vanlig skoleklasse: Den eller de i klassen som setter trenden med en bestemt type sko, jakke eller frisyre, svarer på utfordringen som ligger i at andre entusiastisk «kommer dragende» med det samme, ved at de skifter ut eller kommer opp med (innoverer) en ny detalj – en liten, men avgjørende forskjell – for slik på ny å kunne «rykke fra». I dette vesle spranget, dette vesle *kunstgrepet*, ligger altså det avgjørende – det distingverende.

Et problem med å anvende distinksjonslogikken på kunsten generelt, og samtdiskunsten spesielt, er at den alltid også vil kunne underspille det reelt innovative i kunsten. Avantgarde og distinksjon er logisk bundet til hverandre: Fortroppen er alltid fortropp i forhold til – altså i distinksjon til – noe annet. Men å ta høyde for det potensialet for uheldig reduksjonisme som følger i kjølvannet av et bourdieusk kunstperspektiv, vil ikke si det samme som å tape denne feltlogikken av syne. I så fall står man i fare for å forveksle sosiologiske problemstillinger med estetiske. Om en altså «kalibrerer» for reduksjonismeproblemet, blir følgende perspektiv mulig: Dersom tradisjonelle institusjonelle posisjoner forskyves, forskyves samtidig de strukturelle forutsetningene — også for det etablerte «frie feltet» og dets institusjoner. En slik utvikling vil kunne skape forutsetninger for en tosidig endring i feltets egen økonomi, hvor institusjoner som kommer under press, vil forsøke å redefinere sine posisjoner for å sikre legitimitet, status og i siste instans også finansiering. Å redefinere sin posisjon i feltet vil nettopp kunne innebære forsøk på å distingvere seg fra et felts øvrige posisjoner ved å flytte eller (re)posisjonere seg (relasjonelt) i forhold til disse. I dette, som jeg velger å kalle

---

5. Det er selvsagt mulig å argumentere for «det frie feltet» som et «underfelt» innenfor et norsk scenekunsthelt. Et grunnleggende problem med en slik analytisk oppdeling eller underordning er at man fort vil tape av syne det spesifikt relasjonelle ved scenekunstheltet nettopp som ett spenningsfelt, hvor bevegelser innenfor det «institusjonelle» påvirker bevegelser «utenfor» og vice versa. Derimot er det viktig å presisere at forsøket på å (om)definere scenekunstheltet fra to til ett *felt* på ingen måte rokker ved verdien av begrepet «fri scenekunst». Snarere er et bevisst og artikulert begrep om hva som til enhver tid kan påvirke og begrense et slikt «frirom», i seg selv en forutsetning for å kunne ta vare på nettopp det risikovillige og eksperimentelle ved scenekunsten.

6. Bourdieu 1979.

feltets distinksjonsøkonomi, ligger dermed forutsetningene for nye forsøk på distinksjoner på begrepsnivå, innovering av trender og aktiv utdatering av «gamle».<sup>7</sup>

## Legitimitet og kvalitet: det performative ved kunstbegrepene

*Motto: Det går en kort vei fra å beskrive til å pre-skrive eller foreskrive kunsten en funksjon eller oppgave!*

For en refleksiv dramaturgi vil det være nødvendig – om enn langt fra tilstrekkelig – å undersøke nye kunstbegreper og kategorier i lys av en slik distinksjonsøkonomi. Det vil på ingen måte si det samme som at nye begreper og nye paradigmatisk vendinger ikke kan være grunnleggende estetisk forankret og samtidig artikulere vesentlige og produktive bevegelser i samtidskunsten. Men dersom slike begreper skapes og settes i omløp først og fremst som en feltbasert valuta, er dette i seg selv dramaturgiske handlinger med

- 
7. I forsøket på å nærme meg (scenekunst)feltet som en dramaturgisk «virkeflate» eller et spenningsfelt har jeg over tid vært på søk etter teoretiske «verktøy» og begrepsmessige hjelpemidler. Hvordan adekvat fange logikken i de kreftene som nå virker styrende tilbake på (scene)kunsten og (scene)kunstneren? Spørsmålet har vist seg teoretisk både krevende og produktivt. Krevende fordi ulike teoretiske begreper og tradisjoner ofte «bommer» på det spesifikke ved den dramaturgien det i dette tilfellet søkes etter. Produktivt fordi et knippe teoretiske begreper og tradisjoner bare delvis overlapper hverandre, slik at de også hver for seg kan fokusere ulike sider og fasetter ved det dramaturgiske feltet som undersøkes. Kanskje viktigst her er en grunnleggende tankefigur fra sosiologen Max Weber om at institusjoner i seg selv skaper eller disponerer for atferd. Herfra åpner Weber for en sosiologisk blikkvinkel som både direkte leder fram til og samtidig kan være med på å konkretisere Bourdieus begrepsapparat. Nettopp fordi et felt som scenekunstfeltet i stor grad er organisert rundt et flettverk av ulike, større og mindre – nyere og eldre – institusjoner, er det vanskelig å forstå dette spesifikke spenningsfeltet uten samtidig å gripe de ulike institusjonenes måte å virke og å innvirke på. Dette gjelder både teaterhus, programmerende scener og utdanningsinstitusjoner. Dermed bidrar institusjonsbegrepet nettopp til å belyse scenekunsten som en materielt «treg» kunstform, hvor store ressurser – både menneskelig og økonomisk – må til for å gjøre substansielle endringer, og hvor rammeverk, avtaleverk, scenestruktur, spille- og prøvfrekvenser graviterer rundt en grunnleggende institusjonell modell for organisering av scenekunst. Dette er en modell som igjen er tuftet på et dramatisk regime eller paradigme, og som dermed i selve sin struktur vil måtte «yte motstand» mot endringer som går på tvers av den dramatiske måten å tenke og å arbeide med scenekunst på. Med dette bringes også to andre og ofte overlappende begrep i spill, nemlig «dispositiv» og «apparat», slik de finnes i (høyst) ulike variasjoner og fasetter særlig innen en fransk tradisjon, men også hos den unge Bertolt Brecht. Et særlig relevant bidrag her er vitenskapsfilosofen Gaston Bachelards grunntanke om at en dominerende viten(skap) til enhver tid holdes oppe som et flettverk av selvbekreftende kunnskap. Bachelards begrep om «epistemologiske brudd» er viktig i vår sammenheng, fordi det peker på at et gitt flettverk av viten gjør det mulig å se/høre noe, men ikke noe annet. Overført til scenekunsten vil en nærliggende overføring ligge i at skillet mellom dramatisk-dramaturgisk «viten» og postdramatisk «viten» gjør det mulig å erfare eller å ha «gehør» for noe, men samtidig forbli «døv» for noe annet. Dette er tanker som utvikles på hver sin måte av både Louis Althusser, Michel Foucault og Giorgio Agamben inn mot klarere begreper om «dispositiv» og «apparat».

avgjørende implikasjoner for kunstens og kunstnerens estetiske handlingsrom. Noen få eksempler kan her bidra til å konkretisere problemstillingen.

### «Utenforskapets» kvalitet

Rundt 2010–2011 kan det spores en vending i retorikken knyttet til diskusjonen om den frie norske scenekunsten og offentlig finansiering av det «frie feltet». Fra et langvarig og etablert fokus på og oppfordring til samarbeid mellom frie grupper og institusjoner dreies retorikken i retning av såkalt *utenforskap*.<sup>8</sup> Skiftet fra fokus på samarbeid til fokus på utenforskap spilles her inn i diskusjonene rundt tildeling av offentlige midler til fri scenekunst.<sup>9</sup> Slik skjer det en bevegelse, hvor begrepet om utenforskap gjøres til relevant kvalitet også i en tildelingssammenheng. Samtidig oppstår med dette en ny dikotomi, hvor utenforskap logisk settes opp mot *innenforskap*. Satt på spissen: Det som lenge var en uttalt kvalitet for frie sceniske aktører, kan med ett virke å være skiftet ut med en annen. Det er selvsagt fullt mulig å se en slik kvalitativ dreining på premissene av en autonom kunstdiskurs innenfor den frie scenekunsten selv, kunstfaglig begrunnet og med rot i framstående kunstteori og/eller sentrale kunstnerskap. Men som en feltlogisk spekulasjon eller mistanke er det også mulig å tenke seg at drivkraften bak en slik dreining er knyttet til en forskyvning i forholdet mellom det «institusjonelle» og det «frie feltet», slik den er skissert ovenfor. I så fall vil denne typen språksetting av nye ord og opprettelse av dikotomier like mye kunne være symptomer på at etablerte aktører og institusjoner er kommet under press, og at de for å sikre ressurser og legitimitet må reposisjonere seg i forhold til scenekunsten som helhet. På premissene av en slik logikk vil fokusskiftet i retning av utenforskapet kunne forstås som et (distingverende) «mottrekk» mot en stadig større grad av samarbeid og utveksling i scenekunsten som helhet. Heller enn å være kunstnerisk forankret vil da begrunnelsen for å framheve utenforskapet som kvalitet kunne spores i et strukturelt spill om status, legitimitet og selvoppholdelse, hvor «frie posisjoner» først og fremst defineres negativt og i kontrast til institusjonelle posisjoner. For det aktuelle kunstfeltets utøvere og skapere vil en slik reposisjonering i sin tur kunne bety en revitalisering av filosofen Theodor W. Adornos modernistiske «diktat», hvor negasjon, innkapsling og tilbaketrekning utgjør kvaliteter som likestilles med estetisk sannhet.

8. «Støtte til fri scenekunst fra Kulturrådet», redigert pressemelding fra Norsk kulturråd, på *Scenekunst.no*, 12.06.06, Arkiv.scenekunst.no/artikkel\_2453.nml (hentet 07.08.2015).

9. «Kritisk blikk, kunstnerisk mot og utenforskap», på *Scenekunst.no*, 12.06.06, Arkiv.scenekunst.no/artikkel\_8303.nml (hentet 07.08.2015).



Dersom en slik posisjonering omsettes i kuratorisk praksis, i kunstkritikk og/eller i bevilgende kunstpolitikk, vil den praktisk-dramaturgiske virkningen kunne bety innskrenkning av handlingsrommet for kunstneriske prosjekter som nettopp betrakter samarbeid og overgripende utveksling mellom aktører og institusjoner som selve *forutsetningen* for nyskapning, utvikling og formidrende eksponering i scenekunsten.<sup>10</sup> Slik vil et retorisk-estetisk skifte, i den grad det omsettes i aktiv eller passiv tildelingspolitikk, kunne ha som (dramaturgisk) virkning at nitid oppbygde samarbeidskonstellasjoner og samarbeidskompetanser stopper opp eller brytes av, og at potensielle portaler for nye møter mellom innovativ scenekunst og nye publikumsgrupper snevres inn.

### Internasjonaliseringens kvalitet

Et tiltakende credo i de siste årenes kunstdiskusjon er begrepet «internasjonalisering». For en kunstner eller et kunstnerkollektiv å kunne påberope seg et internasjonalt nedslagsfelt i form av invitasjoner, avtaler og visninger synes i seg selv å kunne fungere som en gangbar bekreftelse på høy kunstnerisk kvalitet. Internasjonaliseringens verdi virker her å gå hånd i hånd med et fornyet fokus på kvalitet og kvalitetssikring hos bevilgende myndigheter, fra Kultur- til Utenriksdepartement. Mye tyder på at begrepsparet internasjonal og internasjonalisering evner å tilby en kompatibilitet – en type kommunikativ formel – hvor et ofte uoversiktlig, polyfont og flyktig scenekunsthelt kan dokumentere sin kunstneriske kvalitet inn mot fagutvalg og forvaltning.<sup>11</sup> At et kunstverk eller en kunstner vinner fotfeste utenfor hjemlandet, kan selvsagt være en god indikator på at et kunstarbeid har kunstneriske kvaliteter. Men det er like fullt nødvendig å spørre kritisk i hvilken grad internasjonaliseringen her er knyttet til en konkret kunstnerisk og estetisk diskusjon, og omvendt hvor mye av retorikken som finner sin forutsetning og motivasjon i strategiske distinksjonsøkonomiske posisjoneringer. Her gjelder verdien av en mistankens hermeneutikk, ikke bare for kunstneren selv, men også for bevil-

- 
10. En refleksiv dramaturgi, slik den her legges til grunn, inviterer selvsagt også forfatteren til å synliggjøre sin oppfattelse av egen (utsagns)posisjon i forhold til det feltet han/hun skriver om. Fra min biografi vil det gå tydelig fram at jeg i flere år har vært en pådriver nettopp for overskridende samarbeid, både mellom kunstnere fra ulike felt, mellom scene-/musikk-kunstnere og akademia og mellom institusjonsteatre og frie grupper. Samarbeidene mellom Transitteatret-Bergen og Den Nationale Scene (2005/06) og mellom Tt-B og Rogaland Teater/Nationaltheatret (2008/09) var blant de første likeverdige samarbeid mellom tradisjonelle institusjonsteatre og frie grupper i Norge.
  11. På et arbeidsseminar for denne artikkelsamlingen i København i april 2015 snakket sosialantropologen Odd Are Berkaak om det han kalte en ny «verdensmesterskapstenkning» i akademia. Sammenfallet mellom disse to tendensene kunne i seg selv vært gjenstand for en nærmere undersøkelse.

gende myndigheter og deres omgang med feltets egne aktører og kuratorer. Gitt denne mistanken er det fullt ut mulig å søke den dramaturgiske virkningen av en slik (retorisk) dyrking av det internasjonale, nettopp som inngrep med direkte konsekvenser for kunstproduksjonen selv.

En slik virkning vil kunne være på forhånd standardiserte kunstuttrykk, arbeids- og uttrykksformer som allerede er (ferdig) tilpasset *forestillingen om* et internasjonalt (scene)kunstmarked. Den norske koreografen Jo Strømgren har for eksempel møtt kvalitetsparametere som internasjonalisering og internasjonalt nedslagsfelt ved å rendyrke et scenisk «tullspråk» – eller «gibberish» – egnet til å overskride nettopp språklige barrierer. Det er her nærliggende også å se de siste årenes europeiske fokus/satsing på dansebaserte uttrykk og på utstrakt internasjonal kuratering av samtidsdans opp mot forventningen om en slik språkoverskridende kvalitet ved dansekunsten. Rent felt-logisk, men uten å falle inn i reduksjonistiske én-faktor-forklaringer, vil en slik dramaturgisk tyngdekraft nettopp kunne gi visuelle og andre «språkløse» parametere et fortrinn framfor språkbaserte uttrykk. En annen mulig dramaturgisk virkning vil her kunne spores i ofte uartikulerte fordringer om «turnévennlighet», med andre ord i det å redusere formatet til eksempelvis en teaterforestilling. Grepet kan manifestere seg i krav om færre utøvere, liten teknisk-scenografisk rigg og enkle tekniske manualer, med andre ord i form av ulike variasjoner over et credo om at «less is more». Dersom en slik tilpasning av det estetiske viser seg å være kunstproduksjonens svar på en fordring om «det internasjonale» og om internasjonaliseringens høykonjunktur, inntreffer det samtidig et metodisk problem hvor en kvalitetsparameter (internasjonalisering) i seg selv kan bidra til å innskrenke scenekunstens estetiske mulighetsrom: Reduksjon av format, «nedstripping» av virkemidler vil også innskrenke aksjonsrommet for en scenekunst som nettopp forutsetter teaterrommet som flerdimensjonalt erfaringsrom. Dersom et kunstnerisk arbeid (bevisst eller ubevisst) tilpasser seg forventninger om en internasjonal standard og forsøker å komme disse i møte, vil en nærliggende konsekvens være å innskrenke kunstens potensial som konkret stoffskifte med sine gitte kulturelle, språklige og økonomiske omgivelser. Dermed vil en type kvalitet eller kvalitetsparameter (internasjonalisering) kunne gå på bekostning av en annen mulig kvalitetsparameter, nemlig scenekunstens potensial som medium for kritisk erfaring og refleksiv artikulering. Kanskje var det dette paradokset Georg Johannesen alt på slutten av 1990-tallet forsøkte å løse ved å minne om at «ingenting kan være internasjonalt uten først å være lokalt». <sup>12</sup>

---

12. Fritt etter Georg Johannesens foredrag *Om form og innhold i kunsten*, innlegg til åpningen av BIT Teatergarasjen, 1998.

## Hva styrer hovedstrømmen?

Kvantemekanikkens innsikt på den eksperimentelle partikkelfysikkens område, nemlig at den som observerer, selv forandrer det observerte, er i enda sterkere grad gyldig på kunstens og kunstfeltenes område. Sterkere, fordi påvirkningen her i langt større grad preges av et innvendig forhold mellom den observerte kvaliteten og observatørens grep om det som observeres. Et nærliggende eksempel – ikke minst innenfor scenekunsten – er den utbredte bruken av begrepet *mainstream*. Påstanden om at noe (eller noen) er (blitt) *mainstream*, er en ontologisk bestemmelse («noe er» eller «eksisterer») som særmerkes ved å unndra seg sin egen performative handling. For denne hovedstrømmen eksisterer verken før eller uavhengig av den eller dem som bestemmer den. Strømmen går med andre ord ikke uavhengig av beskrivelsen. Som (dramaturgisk) handling innenfor scenekunstens distinksjonsøkonomi kan et slikt dramaturgisk grep være effektivt fordi det selv – indirekte – gjør gjeldende en kvalitetsdom: Ved å benevne bestemte fenomen som *mainstream* indikeres det (dialektisk) at det samtidig finnes noe som ikke er *mainstream*, noe distingverende som altså kvalitativt skiller seg fra – uten at dette «noe» trenger å bestemmes utover det rent negative, altså ved det å *ikke* være *mainstream*. For en refleksiv dramaturgi gjelder da spørsmålet: Hvem (be)griper, når, med hvilken begrunnelse, ut fra hvilken posisjon og ut fra hvilken motivasjon? Kort sagt, hvem og hva bestemmer strømretningen ved å begrepsfeste den, og hvordan forholder en slik handling seg til feltets distinksjonsøkonomi? Når blir en hovedstrøm til en sidestrøm og sidestrømmen til hovedstrøm, og når blir det i seg selv *mainstream* å utrope *mainstream*?

## Postdramatisk vending?

Begrepet om det *postdramatiske teateret*, først systematisk ført i pennen av den tyske teaterforskeren Hans-Thies Lehmann i 1999, er først og fremst en veldokumentert beskrivelse av at noe skjellsettende har skjedd i teaterkunsten fra og med slutten av 1970-tallet.<sup>13</sup> Det å snakke om dramatik og om dramatisk(e) kunst(er) er ikke lenger tilstrekkelig for å forstå og begripe den bevegelsen som faktisk har funnet sted i scenekunsten. Etter flere hundre år hvor likhetstegnet mellom drama og teater har vært berettiget og uproblematisk, er teateret over de siste tiårene i ferd med å skifte ham og bevege seg videre, mens selve språket – begrepene om «det dramatiske» – henger igjen som etterslep. Kort skissert ligger det i det postdramatiske at den dramatiske teksten (dramaet) ikke lenger er det selvfølgelige og naturlige sentrum,

---

13. Se Lehmann 1999.

og at teaterets naturlige sentrum ikke lenger er – med nødvendighet – den dramatiske teksten. Det er altså dette som forsøkes hentet inn i begrepet om det postdramatiske; med andre ord noe som kommer *etter* det dramatiske. Slik jeg forstår og bruker begrepet, dreier det seg i større grad enn hos Lehmann om en *prinsipiell* likestilling av teateret som *flerstemt erfaringsrom*: altså en prinsipiell likestilling av teaterets ulike kunstarter og dramaturgiske parametere. Med prinsipiell menes her at det helt fra starten av en produksjon åpnes rom for at også andre sider av teateret enn den dramatiske teksten kan innta lederrollen i en forestilling, det være seg skuespillerens kropp, lyset, lyden, musikken, rommet, scenografiske objekter og installasjoner eller publikum selv. Samtidig impliserer begrepet om det postdramatiske at tekster som ikke er dramatiske, også kan danne utgangspunkt for en scenisk forestilling. Forstått på denne måten er postdramatisk teater ikke ensbetydende med «visuelt teater», «teater uten tekst» eller teater uten handlende skuespillere. Like lite er det et postmoderne teater i betydningen «postpolitisk». <sup>14</sup>

Det vil være vanskelig å forstå de siste tiårenes endringsprosesser i norsk teater uten samtidig å forstå gjennomslaget for ulike postdramatiske strømninger. Nevnte gjestespill fra en Heiner Goebbels, en Robert Wilson eller Rimini Protokoll er her bare uttrykk for en langt mer grunnleggende endringsprosess, hvor nye dramaturgier, nye tenke- og arbeidsformer, utvider et teaterfelt som gjennom årtier fikk sine estetiske gravitasjonsfelt sementert som kontrapunktiske skyttergravposisjoner mellom «institusjonsteaterfeltet» og «det frie feltet». I overgangen fra at noe i teateret skjer eller vurderes ut fra en refleks («slik er det bare»), til at noe faktisk skjer ut fra refleksjon («slik kan det kanskje være, fordi»), legitimeres begrepet om det postdramatiske som et *produktivt og åpnende* begrep, et refleksivt bidrag mot et teater på mer eller mindre institusjonell autopilot. Derfor er det heller ikke vanskelig å forstå hvorfor det postdramatiske også er blitt (og fremdeles blir) oppfattet som en trussel: Et helt apparat av institusjoner, utdannelser, posisjoner og yrkestitler hviler grunnleggende på de estetisk-strukturelle forutsetningene til det dramatiske teateret, hvor selve ordet «teater» finner sin begrunnelse i forestillingen om kunstnerisk interpretasjon og omsetning av dramatisk tekst, psykologisk-narrativ rollegestaltung, skuespillerens representasjon av dramatiske karakterer, og identifikasjon og illusjon som bærende kvalitetsparametere. Å utfordre et slikt system av godt tilpassede funksjoner, hierarkier og regler vil nødvendigvis rokke ved aktørers og institusjoners selvforståelse, legitimitet og – til syvende og sist – økonomi. Likevel: Etter at det tradisjonelle institu-

---

14. Se Lid 2015.

sjonsteaterets bakscener, biscener og etter hvert også hovedscener har kunnet romme et utall av det postdramatiske teaterets mest sentrale internasjonale aktører, er det ikke lenger enkelt å skulle avvise en Elfriede Jelinek, en Heiner Goebbels, en Christoph Marthaler eller for den saks skyld en forestilling av kunstnergruppene She She Pop eller De Utvalgte, uten selv å risikere det tapet av symbolsk kapital som posisjonen som kunstnerisk konservativ og tilbakeskuende alltid vil kunne føre med seg.

### Kvalitet i «dødens posisjon»: dramatisk vs. postdramatisk

Bruken av begrepet «postdramatisk» og «postdramatisk vending» (på tysk «Die postdramatische Wende») har i all hovedsak blitt knyttet til en produksjons- og verkestetisk diskurs, hvor det altså refereres til endringsprosesser i selve kunstproduksjonen eller kunstutøvelsen. Beskrivelser av postdramatiske trekk ved et verk eller en produksjon peker altså vesentlig mot trekk ved forestillingers komposisjon og spillestil. Dette fokuset har langt på vei skygget for det jeg ser som en tiltakende endringsprosess – eller strukturendring – også på *resepsjonssiden*. Det postdramatiske gjør seg her ikke lenger bare gjeldende som et kvalitativt skifte i kunstproduksjonen, men gir seg også uttrykk i nye skillelinjer i teaterkritikken og i det offentlige ordskiftet om scenekunsten. I anmeldelsene av Nationalteatrets oppsetning av Ibsens *Lille Eyolf* (regi: Sofia Jupither, Amfiscenen, september 2014) finnes et nesten idealtypisk – men like fullt reelt – eksempel på hvordan denne estetiske bruddflaten på produksjonssiden finner sitt motstykke på resepsjonssiden. VGs anmelder skriver:

[...] fremført med nyanser av sinne, angst, skam og etter hvert en *gryende selvinnsikt* hos duoen Tjelta og Conradi. Tjelta balanserer mellom rastløst temperament, undertrykt lidenskap og skarpe undertoner.<sup>15</sup>

IdaLou Larsen skriver på sin blogg:

[...] samspillet får glimrende fram mangelen på kontakt og forståelse mellom dem. To glimrende rolletolkninger [...]<sup>16</sup>

Dagsavisens anmelder kommenterte på sin side:

15. <http://www.vg.no/rampelys/teateranmeldelser/teater-naadeloes-familieskildring/a/23292281/> (hentet 08.09.2015).

16. <http://www.idalou.no/pub/idalou/kritikker/?aid=2849> (hentet 08.09.2015).

Samspillet med en solid og skarp Conradi er munnrappt elegant. Når «Lille Eyolf» går i svart med en strime av håp som både ryster og smerter, er det *en Ibsen-triumf* [...] <sup>17</sup>

Nærmest som et kontrapunkt til disse vurderingene står Morgenbladets anmeldelse. Under overskriften «Ibsen til hverdags» beskrives forestillingen som «et samlivsdrama om manglende kommunikasjon og undertrykte følelser hvor lite ligger mellom linjene». Og videre:

Det blir for meg talende at *et sceneskift står for stykkets sterkeste øyeblikk*. Alfred står alene og ser utover sjøen hvor sønnen nylig har druknet, mens scenen ligger mørk. Scenearbeidere rydder rolig inn hagemøbler og puter, sommeren er definitivt over. Scenen fylles av tåke og en av de svartkledde kommer inn med en hageslange og vanner terrassegulvet, før han lar det regne på Alfred. Det er et grep som dramaturgisk fungerer bra, og det fortettede *dramaet hadde tålt flere slike pauser*. <sup>18</sup>

Spenningen som framkommer mellom disse vurderingene, er interessant fordi jeg tror den kan artikulere noe mer enn bare tilfeldige, subjektive smaksforskjeller. Gjennom sitt tydelige motsetningsforhold trer de strukturelle konturene av en resepsjonsetetisk bruddflate fram, hvor det som begrunner (høy) kvalitet i det ene «regimet», nettopp blir til kvalitative ankepunkter eller svakheter i det andre. Slik anerkjennes langt på vei de samme egenskapene («kvalitetene») ved forestillingen, men de gis altså en omvendt kvalitativ vurdering. Selv om plassen her ikke tillater en grundig behandling, er det særlig noen av kvalitetsparameterne innenfor en dramatisk-dramaturgisk horisont som utfordres i og med det postdramatiske. Dette kan være:

- Godt teater forstått først og fremst som realisering eller virkeliggjøring av en foreliggende dramatisk tekst.
- God teateropplevelse forstått først og fremst ut fra publikumsrollen som betrakter av et scenisk verk.
- God skuespillerkunst forstått først og fremst som troverdig (psykologisk) identifikasjon/innlevelse med (og i) rollen eller karakteren.
- God dramaturgi forstått først og fremst som (a) en overordnet lineær historiefortelling, og (b) framdrift – som tidsbasert, organisk basert spenningskurve.

17. <http://www.dagsavisen.no/kultur/2.738/en-eyolf-som-skjærer-i-hjertet-1.288304> (hentet 08.09.2015).

18. [http://morgenbladet.no/kultur/2014/ibsen\\_til\\_hverdags](http://morgenbladet.no/kultur/2014/ibsen_til_hverdags) (hentet 08.09.2015).

Det er selvsagt ikke mulig å trekke generelle slutninger utelukkende på bakgrunn av resepsjonen av *Lille Eyolf* på Nationaltheatret. Men med tanke på en rekke beslektede motsetninger i omtaler og anmeldelser de siste årene, og samtidig i lys av lignende spenninger innenfor internasjonal kunstpresse, er det likevel mulig å formulere en hypotese med relativ kort tidshorison: En skillelinje mellom det dramatiske og det postdramatiske kan – om den utvides fra sitt tradisjonelle produksjonsetetiske fokus – bidra til å forklare hvordan de egenskapene som sees som spesifikke kvalitetstegn ved en oppsetning, samtidig vil kunne være de samme egenskapene som legges til grunn for en motsatt dom.<sup>19</sup> Fra altså til nå å ha vært knyttet til tendenser og utviklings-trekk i samtidskunsten gjør den postdramatiske «bruddflaten» seg virksom også på resepsjonsnivå – i kunstjournalismen og det offentlige ordskifte. Om denne hypotesen er riktig, står vi overfor en tendens som vil kunne forsterkes ved at nye kritikerstemmer og nye kunsteksperter, som i langt større grad er vokst opp med (og utdannet i relasjon til) postdramatiske uttrykk og arbeidsformer, begynner å gjøre seg gjeldende på arenaer som har vært reservert aktører med utdannelse og preferanser hentet fra det dramatiske teaterets perspektiver og kvalitetsregimer.

Å bevisstgjøre seg en slik (epistemologisk) «bruddflate» vil være avgjørende, ikke bare for kunstaktører, kritikere og journalister, men også innenfor kunstforvaltningen. Særlig gjelder dette i en tid hvor kvalitetsbegrepet synes å skulle bli tildelt rollen som et slags minste felles multiplum, en «tverrpolitisk» trylleformel for vurdering, tildeling og evaluering av kunst. Først og fremst er dette viktig fordi det altså kan bidra til å aksentuere hvordan begrep om kvalitet her spalter seg langs en skillelinje, hvor det som er kvaliteter innenfor et etablert dramatisk resepsjonsapparat, står kontrapunktisk til de kvalitetene som åpner seg gjennom et postdramatisk blikk og gehør for samtidens scenekunst. Dette er viktig også for å kunne gjøre synlig i hvilken grad kunstforvaltningens og kuratorens bruk av ulike kvalitetsparametere uunngåelig vil virke tilbake på samtidskunstens bevegelsesmuligheter. Eksempelvis vil et kvalitetsregime avledet fra premissene til det dramatiske teaterets tradisjon og institusjoner virke lukkende tilbake på teateret som et flerstemt erfaringsrom av prinsipielt likestilte parametere. På samme måte vil en (for) enkel forståelse av det postdramatiske først og fremst som et teater «uten tekst», «uten skuespillere» eller uten kritisk ambisjon begrense de mulighetene som nettopp slike arbeidsformer åpner opp for. For en refleksiv dramaturgi er det derfor en hovedsak å bidra til å synliggjøre brytningen mellom det dramatiske

---

19. I særlig grad gjelder dette diskusjonene rundt Gerhard Stadelmaier, mangeårig kritiker i *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, og rundt Bernd Stegemanns to publikasjoner *Kritik des Theaters* og *Lob des Realismus*.

og det postdramatiske nettopp som noe mer enn bare en intern fagdiskusjon blant kunstnere i scenekunstheltet. Dette gjelder ikke minst på nivå av kunst-kritikken, hvor et felts evne til å fange opp og artikulere spesifikke kvaliteter ved et kunstarbeid også bestemmer hvorvidt det blir mulig å bygge videre på disse kvalitetene.

### **Oversette kvaliteter og virkende fravær: om ikke å få øre på teaterets musikalske kvaliteter**

Ser vi på bakgrunn, fag og interesseområde (preferanser) for den typiske teaterkritikeren, er det et fåtall aktører som kan sies å ha en musikalsk inngang til teateret. Om kritikerenes utgangspunkt er rent journalistisk eller litteratur- og/eller teatervitenskapelig, er uansett fraværet av musikalsk fokus et iøynefallende trekk ved så vel norsk som internasjonal teaterkritikk. Institusjonaliserte utdanningstradisjoner hvor vektlegging av «absolutt musikk» finner sitt tilsvaret i et like så «absolutt teater» tuftet på forståelse av teateret nettopp som litterært drama, har over generasjoner kunnet spalte ut og sementere skillelinjer mellom «scenekunstheltet» og «musikkfeltet». Dette er et skille som har gjort det grunnleggende vanskelig å utforske, enn si utfordre, musikken i teateret og teateret i musikken. Men teaterrommets musikalske potensial betinges her også av en annen virksom struktur. For kritikerenes fravær av musikalsk fokus gjør at nettopp disse spesifikke kvalitetene ved teateret, når og der de likevel en sjelden gang oppstår, ikke adekvat lar seg fange opp, artikulere og settes i omløp som kritikker og omtaler. Dermed vil de musiske kvalitetene ved teaterrommet heller ikke premieres av de teatrene og teaterlederne som til enhver tid – både innad (i institusjonen) og utad (mot offentlighet og bevilgende myndigheter) – er avhengig av kritikerenes «objektive tilbakemelding» for å legitimere egne valg og disponeringer. Med dette forsvinner også et vesentlig insitament for teateret/teaterledelsen til å ta vare på og bygge videre på de få musikkdramaturgiske erfaringene og satsingene som faktisk blir gjort. I en slik struktur rekker det ikke langt med anerkjennelse fra et spesifikt fagmiljø (for eksempel fra utøvende musikere, musikkvitere osv.). Dette fordi disse kun vil inneha en perifer posisjon innenfor den feltlogikken som preger aktørers og institusjoners (selv)vrderinger og kunstneriske prioriteringer. Slik vil bruddflaten mellom en dramatisk og en postdramatisk (for)forventning til teateret være virksom også på dette nivået, fordi den legger føringer på hvilke kvaliteter som faktisk kan fanges opp, «gis verdi» og dermed også gis rom for utprøving, fordypning og formidling.



## Scenekunsten i en sone av produktiv usikkerhet

Offentlighetens og de bevilgende myndigheters fornyete og forsterkede fokus på kunstnerisk kvalitet møter for tiden et scenekunsthelt som i og med det postdramatiske har beveget seg ut i en sone av usikkerhet, og hvor forståelsen av kvalitet har spaltet seg og blitt grunnleggende kontrapunktisk. Det som for få år siden gjaldt som nærmest aprioriske sannheter om «godt» og «dårlig», «faglig» og «dilettantisk», «relevant» og «irrelevant», er kommet under press. Slik, mellom den kunstpolitiske offentlighetens higen etter å definere kvalitet, og et kunstfelt i stadig bevegelse, øynes et mulig motsetningsforhold: Om ambisjonen er flerstemte og åpne kunstfelt, vil kvalitet som tverrpolitisk «trylleformel» – et kulturpolitikens svar på kvantifiserbar kvalitetssikring – fort kunne gå på bekostning av de produktive brytningene som nå preger scenekunstheltet som helhet.

På et scenisk symposium under Festspillene i Bergen i juni 2015 festet det seg et inntrykk av et rastløst europeisk teater som i krisetider nettopp motsetter seg etablerte estetiske kvalitetsdommer med sine romantiske og/eller modernistiske føringer.<sup>20</sup> Dette er aktører som søker fornyet legitimitet i bevisste brudd med ulike institusjonaliserte estetiske målestokker.<sup>21</sup> Et resultat av dette er at toneangivende kunstnere bokstavelig talt beveger seg ut av teaterscenene – inkludert de modernistiske black boxene – og med det også forlater den etablerte kunstoffentligheten til fordel for en virkelighet av sosiale og politiske spilleflater med høyst ulike diskurser og feltlogikker. Fra en fornyet interesse for aksjonistiske og pedagogiske strategier til forsøk på å (re)definere sceniske rom – materielle som virtuelle – hinsides teaterhusene utvides etablerte feltstrukturer, samtidig som etablerte resepsjonsmodeller for vurdering av kunstnerisk kvalitet utfordres. Gitt en slik situasjon vil en kvalitetsdiskusjon som velger å holde fast på et bestemt vokabular, det være seg fra modernistiske autonomimodeller eller fra 1980- og -90-tallets postmoderne forestillinger om kunstens selvrefererende spill, stå i fare for å binde fast de impulsene den kanskje selv forsøker å fange opp.

20. *Nytt teater – nye kunnskaper og ferdigheter?* Scenisk Symposium i regi av Prosjektprogrammet for kunstnerisk utviklingsarbeid (Tore V. Lid / Kunsthøgskolen i Oslo), Festspillene i Bergen & Transiteatret-Bergen. Arrangert på Cornerteatret, Bergen 02.–03.06.2015.

21. Særlig tydelig ble dette i innleggene til den ungarske regissøren og teaterlederen Arpad Schilling og den tyske dramaturgen og lederen for Berliner Festspiele, Thomas Oberender. På ulike måter gis her et øyeblikksbilde inn mot en scenekunst som beveger seg ut i offentlige kamponer (for eksempel ungarske Krétakör) eller teaterkunstnere som forlater teaterhusene til fordel for installasjoner og romkonsepter, og altså inngår i et gjensidig stoffskifte med billedkunstens praksiser og institusjoner.

## Etterord

Kunstteori og estetikk kombineres ofte med en tro på at teorien står i et autonomt forhold til det kunstobjektet den forsøkte å forstå. Denne forestilte distansen mellom kunstverket «i seg selv» og den som beskriver eller skriver om/rundt verket fra «utsiden», har vist seg å være slitesterk, begge veier. Ikke desto mindre ligger her et grunnleggende problem, fordi den teoretiske «samtalen om kunsten» hele tiden står i fare for å dekke over sitt eget potensial nettopp som virkende og (mer eller mindre bevisst) selvoppfyllende teori. For eksempel er filosofen Theodor W. Adornos modernistiske dictum om kunstverket som «det andres dødsfiende» i seg selv grunnleggende performativt.<sup>22</sup> Utsagnet virker idet det evner å slå inn i samtidskunstheltets selvforståelse og bidra til å forandre denne, både på aktør og – siden – på struktur/institusjonsnivå.<sup>23</sup> Derfor er det vanskelig å adekvat få grep om en estetikk uten samtidig å forstå den estetiske *virkningshistorien* til diskurser som ofte selv hevder at de først og fremst går i nærdialog med kunstverk for å beskrive og fortolke: «det kunsten ville ha sagt dersom kunsten kunne snakke».<sup>24</sup> Dette aspektet av mer eller mindre utilsiktet virkning er altså bakteppet for argumentet om nødvendigheten av å tenke dramaturgi som *refleksiv dramaturgi*. I scenekunsten har avstanden mellom teoretisk diskusjon og utøvende praksis lange og dyptgripende tradisjoner. Frykten for «akademisk tenkning» i et kunstfelt som langt på vei har forstått seg selv og sin legitimitet ut fra kriterier som «spontanitet», «autentisitet» og «emosjonalitet», kan dermed hindre scenekunsten og scenekunstneren i å forholde seg refleksivt til de kreftene av estetisk-dramaturgisk art som ikke selv er en del av teaterfeltets diskursive logikk, men som ikke desto mindre virker tilbake på hva som kunstnerisk kan bli finansiert, produsert og formidlet. Et refleksivt søk etter kvalitetsbegrepernes dramaturgi er derfor nødvendigvis noe mer enn et kunstteoretisk anliggende. Det dramaturgiske, her i betydningen handlinger som virker, blir da langt mer til det erkjennelsesobjektet hvor utøvende kunstpraksis møter en utøvende kunstpolitikk.

---

22. «Jedes Kunstwerk ist der Todfeind des anderen», Adorno, Theodor W.: *Gesammelte Schriften*, Hg. Von Rolf Tiedemann. 20Bde. Darmstadt: WBG, her Bd.7, s. 59.

23. Se Lid 2011.

24. «Deshalb bedarf Kunst der Philosophie, die sie interpretiert, um zu sagen, was sie nicht sagen kann, während es doch nur von Kunst gesagt werden kann, indem sie es nicht sagt» (Adorno 2003, s. 113).

## Litteratur

- Adorno, Theodor W. (2003). «Ästhetische Theorie», i *Gesammelte Schriften* 7. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag.
- Agamben, Giorgio (2009). *What is an Apparatus? And Other Essays*. Stanford: Stanford University Press.
- Bachelard, Gaston (1976). *Neiets filosofi*. København: Vintens Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1979). *Distinksjonen. En sosiologisk kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax Forlag.
- Bourdieu, Pierre (1993). *The Field of Cultural Production. Essays on Art and Literature*. New York: Columbia University Press.
- Bourriaud, Nicolas (1998). *Relasjonell estetikk*. Oslo: Pax.
- Cassirer, Ernst (1910). *Substanzbegriff und Funktionsbegriff. Untersuchungen über die Grundfragen der Erkenntniskritik*. Berlin: Verlag von Bruno Cassirer, <https://archive.org/details/substanzbegriffu00cassuoft> (hentet 14.11.2015).
- Cassirer, Ernst (1923). *Philosophie der symbolische formen III*. Berlin: Bruno Cassirer Verlag, <https://archive.org/details/philosophieders00cass> (hentet 14.11.2015).
- Graffer, Sidsel og Ådne Sekkelsten (red.) (2014). *Scenekunsten og de unge*. Oslo: Vidarforlaget.
- Johannesen, Georg (1998). *Retorisk Årbok*. Bergen: Universitetets Skriftserie.
- Lehmann, Hans-Thies (1999). *Das Postdramatische Theater*. Berlin: Verlag der Autoren.
- Lehmann, Hans-Thies (2002). *Das Politische Schreiben, Essays zu Theatertexten*. Berlin: Theater der Zeit Verlag.
- Lid, Tore Vagn (2011). *Gegenseitige Verfremdungen. Theater als kritischer Erfahrungsraum im Stoffwechsel zwischen Bühne und Musik*. Frankfurt a.M.: Peter Lang Verlag.
- Lid, Tore Vagn (2014a). «Refleksive etyder for et teaterfelt i endring (opptakt)», Scenekunst.no, publisert 22.08.2014, [www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5863](http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5863) (hentet 14.11.2015).
- Lid, Tore Vagn (2014b). «Dialektikken mellom det dramatiske og det postdramatiske: 1», Scenekunst.no, publisert 26.08.2014, [www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5879](http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5879) (hentet 14.11.2015).
- Lid, Tore Vagn (2014c). «Dialektikken mellom det dramatiske og det postdramatiske: 2», Scenekunst.no, publisert 01.09.2014, [www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5920](http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=5920) (hentet 14.11.2015).
- Lid, Tore Vagn (2014d). «Dramaturgi & Ideologi: Hva var og hva er naturalisme? (del I)», Scenekunst.no, publisert 30.09.2014, [www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=6046](http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=6046) (hentet 14.11.2015).

- Lid, Tore Vagn (2014e). «Dramaturgi & Ideologi: Hva var og hva er naturalisme? (del II)», Scenekunst.no, publisert 03.10.2014, [www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=6079](http://www.scenekunst.no/pub/scenekunst/main/?aid=6079) (hentet 14.11.2015).
- Lid, Tore Vagn (2015). Om å forholde seg postdramatisk til det dramatiske. *Norsk Shakespeare- og teatertidsskrift* nr. 2, 2015.
- Malzacher, Florian (red.) (2014). *Truth is Concrete. A Handbook for Artistic Strategies in Real Politics*. Berlin: Sternberg Press.
- Stegemann, Bernd (2014). *Kritik des Theaters*. Berlin: Theater der Zeit Verlag.
- Stegemann, Bernd (2015). *Lob des Realismus*. Berlin: Theater der Zeit Verlag.
- Østerberg, Dag (2011). *Kritisk situasjonsfilosofi*. Oslo: Gyldendal.

# Folkebibliotek og kvaliteter i litteraturen: et formidlingsperspektiv

*Knut Oterholm*

---

Bortfallet av et normativt og enhetlig kvalitetsbegrep i det kunst- og kulturpolitiske landskapet har bidratt til å synliggjøre at kvalitetsvurderinger først og fremst utøves og begrunnes gjennom praktisk skjønnsutøvelse. Atle Kittang betegner vurdering av litteratur som en utøvende virksomhet, «en sosial evne» som har form av å være en «slags kunst» som krever oppøving. I motsetning til en ren «kognitiv verksemd» eller «vitskap» har vurderinger av litteratur og annen kunst sin legitimitet «i praksis, ikkje i sin teori».<sup>1</sup>

Av flere grunner er folkebibliotekene en arena hvor det er særlig interessant å undersøke hvordan den praktiske vurderingen av litteratur foregår. Bibliotekarenes kvalitetsvurdering finner på den ene siden sted i deres praktiske arbeid som formidlere i den direkte samtalen med leseren, gjennom boktips de skriver, utstillinger de setter opp, eller gjennom utvikling og tilrettelegging av samlingen. I biblioteket forhandles og vurderes kvalitet i lys av det høye og det lave, det estetiske og instrumentelle, det lokale og det globale. Her veies litteraturens ulike erkjennende, underholdende og estetiske funksjoner mot hverandre. På den andre siden er formidlingen institusjonalisert gjennom tradisjonen, bibliotekloven og andre bibliotek- og kulturpolitiske dokumenter. Gjennom lovverket relateres bibliotekenes kvalitetsforståelse til begreper som aktualitet og allsidighet, og gjennom sin sterke tilhørighet i en opplysningstradisjon relateres kvalitetsforståelsen til dannelsesidealet og dets ofte uttalte motsetning – underholdning og økt etterspørselsstyring.

I motsetning til en teoretisk eller fastlagt forståelse av kvalitet ytrer bibliotekarenes kvalitetsvurderinger seg som en praksis som vi kan forstå

---

1. Kittang 2009, s. 84.

som en bevegelse mellom fire idealtypiske perspektiv på kvalitet. Det første perspektivet viser hvordan forståelsen av den gode litteraturen er nært knyttet til hvordan litteraturen virker inn i lesernes hverdag, og uttrykker en prinsipiell åpenhet til kvalitet. I det andre er kvalitet nært forbundet med lokal tilknytning og til en særlig aktualitet forbundet med bibliotekets omgivelser. Det tredje perspektivet henger tett sammen med tradisjonelle kulturpolitiske verdier som «mangfold» og «bredde», og handler om å løfte fram det som er usynlig og ellers ikke får oppmerksomhet. Det fjerde perspektivet beveger seg på et litt annet nivå når det tar den estetiske og personlige leseopplevelsen som utgangspunkt. Det synliggjør hvordan verdiene «verdighet» og «respekt» både erfares i møtet med litteraturen og er til stede som viktige verdier i bibliotekarenes innstilling til leserne. Samlet kan vi kanskje si at det som kjennetegner bibliotekarenes profesjonelle vurdering av litteraturens kvalitet, er en særlig og omtentksom orientering mot leseren og den konkrete situasjonen som hun eller han befinner seg i, og samtidig en ambivalent holdning til å forstå kvalitet normativt.

Empirisk baserer artikkelen seg på studier av formidlingspraksisene til to ulike folkebibliotek, Lom og Stavanger.<sup>2</sup> Begge er foregangsbibliotek når det gjelder litteraturformidling i Norge, og har mottatt flere priser for sitt utviklingsarbeid. Teoretisk ligger et pragmatisk perspektiv til grunn for artikkelen. Det innebærer for det første at litteraturens bruksmåter kommer i forgrunnen: Kvalitet handler om hvordan litteraturen virker inn i en bestemt livsverden, og det spørsmålet avhenger igjen, selvsagt, av hvilke muligheter vi kan se i litteraturen. For det andre forstås den estetiske erfaringen, i tradisjonen fra John Dewey, som en opplevelse av en bestemt art, der samspillet mellom individet og omgivelsene gir mulighet for kreativitet og økt livskraft.<sup>3</sup>

## Å bevege seg mellom litteraturen og leserne

Bibliotekets forhold til brukerne og leserne har alltid vært viktig selv om målene og intensjonene bak formidlingsstrategiene har variert og virkemidlene har endret seg. Den sterke relasjonen til leseren henger både sammen med at bibliotekarene selv er storlesere og slik ser verdiene i litteraturlesingen, og at folkebibliotekene har et så tydelig uttalt kulturpolitisk ansvar for å øke

2. Materialet fra Lom er hentet fra Lom folkebibliotek sin prisbelønte bibliotekblogg *3 vise kvinner*. Materialet fra Stavanger, derimot, er i hovedsak hentet fra mitt pågående doktorgradsprosjekt, *Kvalitet i praksis: om profesjonelle leseres vurdering av kvalitet i skjønnlitteraturen*. Materialet her består av intervjuer og observasjoner. For å ivareta informantenes anonymitet er sitatene skrevet om til moderat bokmål. Informantene er i dette materialet skilt fra hverandre med bokstaver.

3. Dewey 2008, s. 9 ff. Se Fehr 2008, s. 79 ff.

leselyst og lesekompetanse i hele befolkningen, og i særlig grad for barn og unge.<sup>4</sup> Historisk kan relasjonen mellom biblioteket og leserne skisseres som en gradvis utvikling langs to spor. For det første finnes en utvikling fra et verkorientert utgangspunkt for formidlingen til et mer leserorientert utgangspunkt. For det andre fra en mer verdinøytral tilnærming til en mer personlig orientert, subjektivt innstilt formidling. Det er viktig å understreke at mellom disse posisjonene finnes både spenninger og nyanser.

Bevegelsen fra verk- til leserorientert formidling i biblioteket har skjedd internasjonalt og over tid. På formidlingsområdet har norske folkebibliotek de seneste tjue årene mottatt viktige impulser fra den engelske bibliotekutviklingen. Under betegnelsen «opening the book» og senere «the reader-friendly library» initierte Rachel Van Riel på 1980-tallet en litteraturformidling i biblioteket som tok leserne og ikke minst deres lesefaringer som utgangspunkt. Heller enn å anbefale bøker er tanken at leserne skal settes i stand til selv å oppdage det de ønsker.<sup>5</sup> Også i Norge og Danmark fikk den brukerorienterte vendingen gjennomslag i kulturpolitikken og folkebibliotekene.<sup>6</sup> Kulturformidlingen i biblioteket skulle, som Geir Vestheim skriver, sette «publikum og deira verdier og interesser i sentrum». Etterkrigstidens formidlingsstrategier, som hadde hatt «den kulturelle og estetiske verdien til sjølve kulturproduktet» i fokus, fikk mindre plass.<sup>7</sup> Den nye leserorienteringen skulle forholde seg til at leserne har en slags kundeidentitet. Markedsføringsteknikker og kundepsykologi skulle tas i bruk med mål om å aktualisere bredden i biblioteksamlingen for å hjelpe «kundene» til å oppdage de gode leseropplevelsene.<sup>8</sup>

Formidlingen i folkebiblioteket hviler, ifølge Hans Jørn Nielsen, på to ulike syn på bibliotekets rolle i det offentlige. Det første står i en kunnskapsorientert tradisjon der objektivitet, saklighet og verdinøytralitet har vært ledestjernen. Biblioteket ses som del av «det civile samfunns rum for åpen og fri meningsudveksling og publikasjon».<sup>9</sup> Her har formidlerrollen primært vært av henvisende og tilretteleggende karakter. I det andre er formidlingen mer personlig orientert. I sin analyse av det bibliotekdrevene nettstedet eller nettmagasinet *Litteratursiden.dk* viser Nielsen at bibliotekene innenfor det nye mediet beveger seg inn på kulturjournalistikkens og det litterære tidsskriftets arenaer. Den nettbaserte publiseringen gir større rom for egenproduksjon og dermed for «den mere subjektive og personligt fargede diskurs». Denne har et tydelig avtrykk fra den muntlige samtalen med låneren, og preges av emosjo-

---

4. Kulturdepartementet 2013, s. 128.

5. Riel 2009.

6. Jochumsen og Hvenegaard Rasmussen 2006, s. 157.

7. Vestheim 1997, s. 358.

8. Riel 2009.

9. Nielsen 2006, s. 4.

nell *persuasio*. Tanken bak den emosjonelle overtalelsen er ikke å prakke noe på leseren, bemerker Nielsen. Det handler snarere om at det «der har vakt så stor læselyst hos mig, må også vekke stor læselyst hos andre».<sup>10</sup> Den digitale medieutviklingen bidrar derfor til å utfordre idealet om en deskriptiv og parafraserende litteraturformidlingspraksis.

Når en av bibliotekarene i Stavanger reflekterer over møtet med leseren, framhever hun at det både handler om å skaffe seg kunnskap om leserens preferanser og om å være i dialog, men også om å utfordre leseren.

Så spør vi dem alltid: «Hva har du likt?» Hvis de har likt Mary Higgins Clark eller Nicholas Sparks eller noe lignende, så finner vi kanskje til slutt John Steinbeck, *Øst for eden*, som, hvis de kommer inn i den, så klatrer de eller hva man skal kalle det for. (A)

I samtale med leseren finner bibliotekaren et utgangspunkt for hva som er relevant og kanskje også mulig å anbefale. Dialogen hviler både på en tanke om at leseren er i utvikling og at bibliotekarens oppgave er å tilby alternativer. Eksemplet minner om dannelsesstradisjonen biblioteket står i, men illustrerer også en annen holdning til leseren. I artikkelen «Metaphors of reading» viser Catherine Sheldrick Ross hvordan «stigen» sammen med en annen metafor, «fordøyelsen», har vært viktige uttrykk for den normative dannelsesstradisjonen i biblioteket.<sup>11</sup> Når bibliotekaren – riktignok litt nølende – bruker metaforen «å klatre» om dialogen med leseren, ivaretas både respekten for leserens ønsker og tanken om at det beste er utviklende. Når bestselgeren Mary Higgins Clark settes opp mot nobelprisvinneren John Steinbeck, er det i håp om at leseren vil utfordres og dermed utvikle seg som leser. Samtidig virker anbefalingen av *Øst for Eden* godt tilpasset fordi Steinbecks bok også har hatt og har en bred publikumsappell, og valget har skjedd i dialog med leseren.

Å formilde kvalitet i biblioteket er blitt tett sammenvevet med en vilje til å se leserens behov slik det igjen henger sammen med hans eller hennes utvikling som leser. I biblioteket er forestillingen om å utvikle seg nært knyttet til verdien av å *oppdage noe*. Formidlingens mål er på mange måter å legge til rette for å oppdage, men uten at dette fratrar leseren råderetten over sin «smak». Både i måten man organiserer samlingen på, og i det direkte møtet med leseren blir idealet å gi leseren det hun vil ha, og samtidig legge til rette for at leseren oppdager det hun ikke visste om på forhånd.<sup>12</sup> I bevegelsen mellom at leseren på den ene siden får tilgang til det hun ønsker å lese, og

10. Nielsen 2006, s. 19–20.

11. Ross 1987.

12. Indregard 2009, s. 55.



på den andre siden får muligheten til å oppdage noe nytt, gis en verdimeisig forankring for hva som er kvalitet eller en god bok i biblioteket. Forestillingen om kvalitet skapes slik som en interaksjon mellom lesere og formidler.

## Kvalitet som hverdags erfaring

Relasjonen mellom leseren, litteraturen og formidleren blir i biblioteket omdreiningsaksen for vurderingen av litteraturens kvalitet, verdi og relevans. I Ot.prp. nr. 14 (1985–1986), som beskriver intensjonen bak folkebibliotekloven fra 1985, heter det at god litteratur «åpner for fantasi og følelser og gir kunnskap og innsikt. Lesing er en aktiv og skapende prosess som utvikler språk, abstraksjonsevne og selvstendig tankevirksomhet». <sup>13</sup> Proporsjonen forstår forholdet mellom lesere og litteratur som en dynamisk relasjon der det vesentlige er hva litteraturen *gjør* med leseren. <sup>14</sup> Vi kan lese lovens intensjon som at den *beste* litteraturen er den som virker sterkest både kognitivt og emosjonelt.

I samtidens formidlingspraksiser kan vi se en motsvarende tendens. Det personlige og emosjonelle uttrykket vektlegges i sterkere grad enn det nøytrale og mer institusjonelt forankrede. Hans Jørn Nielsen peker, som nevnt, på medieutviklingen som en del av forklaringen. Rasmus Grøn og Gitte Balling går et skritt lenger når de peker på at litteraturformidlingen på nettet har bidratt til at også den formidlingen som foregår i biblioteket, i større grad tar form som en mer «personlig end som en institusjonell relation» mellom låner og bibliotekar. <sup>15</sup> I en norsk kontekst er det likevel verdt å minne om at inntil for få år siden hadde bibliotekenes formidling på Internett et institusjonelt og nøytralt preg, og at det personlig engasjerte boktipset ble etterlyst. <sup>16</sup>

Den prisbelønte bibliotekbloggen *3 vise kvinner* tar oss med inn i Lom folkebibliotek med disse ordene: «Ein personleg blogg om større og helst mindre hendingar på Lom folkebibliotek.» <sup>17</sup> Bloggen er ikke en ren litteraturblogg, men fungerer som en personlig plattform for formidling av biblioteket og litteraturen til bibliotekets brukere. Gjennom så tydelig å understreke det personlige utgangspunktet for formidlingen kan bibliotekbloggen i Lom stå som et norsk eksempel på en utvikling som nok beveger formidlingspraksisen i biblioteket i en mer personlig og mindre nøytral retning. Samtidig er det tydelig at både kultur- og bibliotekpolitiske verdier og normer er integrerte og levende.

13. Ot.prp. nr. 14 (1985–1986) s. 5.

14. Se Oterholm og Skjerdingsstad, 2011.

15. Grøn og Balling 2012, s. 56.

16. Se for eksempel Riddestrøm 2010, Urke 2011 og Oterholm og Skjerdingsstad 2011.

17. <http://3visekvinner.blogspot.no/> (hentet 01.05.2015).

I Lom-bloggens heading er det brukt et ord fra dikteren Olav H. Hauge: «Vegen mot visdom er endelaus.» Slik plasserer den seg både som et personlig utgangspunkt for å se på litteraturen, og i en tradisjon der litteratur og visdom henger sammen. Med den tvisynte fruktbonden fra Hardanger som ledestjerne er det rimelig å forstå visdommen som en praktisk forankret kunnskap eller handlingsklokskap i tradisjon fra Aristoteles. Når bibliotekarene fra Lom formulerer hva som er den gode boka, er det den erfaringsbaserte kunnskapen som anvendes. Bloggens perspektiv er inkluderende. Språket er litterært preget og gir uttrykk for en prinsipiell åpenhet i synet på hva som er god litteratur. I innlegget «Privilegert fritert – og den beste boka» heter det:

Den gode boka er ikkje alltid – og ikkje kun – den som får bra omtale av høgt utdanna litteraturkritikarar. Det er ikkje kun den som ragar høgast på bestseljarlistene. Det er ikkje kun den som utfordrar, gjer klokare, har det beste språket og den beste historia. Den beste boka er den som kvar og ein av oss til ein kvar tid kjenner for å lese, anten det er for å kople av, for å oppleve spenning, kjenne på den sitrande forelskinga eller den store sorga, leve oss inn i fantastiske, nye univers og delta i kampen om det gode og det vonde, eller lære noko nytt, anten om oss sjølve eller andre.<sup>18</sup>

Her formuleres kvalitet først gjennom en serie av negative bestemmelser, deretter som leserens subjektive preferanse her og nå, og til slutt eksemplifiseres dette gjennom bruken av litteraturen. Åpenheten kommer til uttrykk i form av stemmens dobbelthet. I den negative bestemmelsen høres også den positive: «Det gode er ikkje alltid» slik, og har «ikkje kun» den virkningen. Ved å uttrykke seg på denne måten er det ikke nødvendigvis bibliotekarenes egne smakspreferanser som kommer til uttrykk, men en faglig, prinsipiell oppfatelse av at kvalitet må tenkes i forhold til noen som befinner seg i en gitt situasjon. Dette utelukker ikke at man ikke kan skille mellom godt og dårlig. Prinsipielt kan den gode litteraturen finnes både i det høye og lave, og i det midt imellom, men det er situasjonen som avgjør.<sup>19</sup>

Ved spesifikt å peke på den høyt utdannede kritikeren og bestselgeren som mulige ytterpunkt for hvem og hva som bestemmer kvalitet, antyder likevel bibliotekarene fra Lom at de befinner seg i en posisjon mellom litteraturkritikeren og bestselgertoppen. Lest i lys av Jofrid Karner Smidts avhandling

18. 3 vise kvinner 2015a.

19. Vi finner den samme tanken i Kulturutredningen fra 2013. Skillene mellom hva som er god og dårlig kunst og kultur, går ikke mellom «kunstarter, sjangre og uttrykksformer – de går på tvers av dem» (se *Kulturpolitikk fram mot 2014*, s. 60).

fra 2002 bekrefter dette «middelsmaken», eller posisjonen mellom eliten og publikum, som kjennemerket på bibliotekarenes smaksprofil.<sup>20</sup>

Bloggpostens første avsnitt forbereder (i all sin åpenhet) en vending over i en bestemmelse av hva den gode litteraturen er. Denne er ikke betegnet gjennom essensielle kvaliteter ved verket, men gjennom hva den gjør med leseren, og hvilke funksjoner den har, hvilke erfaringer den gir. I emfatisk forstand er bestemmelsen knyttet til det situasjonelle, her og nå: «Den beste boka er den som kvar og ein av oss til ein kvar tid kjenner for å lese.»<sup>21</sup> Forstått som at dette kun handler om personlige preferanser, kan sitatet minne om det Henrik Kaare Nielsen peker på som knepellet for den subjektive smaken. Kvalitet blir her det samme som «en individuell smags-præferance, som per se er autoritativ og legitim», noe som igjen representerer et brudd med det overordnede kulturpolitiske mandatet. En følge av at den individuelle smaken blir den eneste autoriteten, er at ekspertkulturen – kunstekspertisen som vurderer kunstens kunstfaglige og håndverksmessige nivå – blir forstått som om den «pr definition er formynderisk».<sup>22</sup>

Ambivalensen som skapes av det å skulle tilfredsstillende den individuelle smakspreferansen og samtidig utøve en institusjonelt og profesjonelt forankret faglighet, kommer til uttrykk på flere måter. På den ene siden vil ikke bibliotekarene være formynderiske, og de er derfor mer påpasselige med ikke å «anbefale litteratur som er for krevende, [enn] å anbefale litteratur som er for lett».<sup>23</sup> På den andre siden vil bibliotekarene peke på alternativer til bestselgerne, men ser samtidig både nødvendigheten og verdien av å tilfredsstillende brukernes ønsker.<sup>24</sup>

For bibliotekarene er det litteraturens virkning inn i lesernes hverdag og situasjon som er styrende for hva som oppfattes som litteraturens kvalitet. Hverdagens pluralisme synes både å fordre at ingenting kan utelukkes, og at lesernes erfaring kan møtes med et tilpasset og adekvat språk. Kvalitet uttrykkes derfor ikke som språklige, håndverksmessige eller estetiske kvaliteter, men gjennom opplevelsen og kunnskapen litteraturen gir i hverdagen. Det er de emosjonelle, kroppslige og kunnskapsutvidende kvalitetene som er viktige, sammen med det i litteraturen som gjør deg aktiv og deltakende. I kvalitetene som vektlegges hos *3 vise kvinner*, kan vi altså kjenne igjen de kulturpolitiske verdiene formulert både i lov materialet 30 år tidligere, i Jofrid Karner Smidts undersøkelser av bibliotekarenes smak, og i det Gitte Balling skriver om lesinger i biblioteket

---

20. Smidt 2002.

21. *3 vise kvinner* 2015a.

22. Nielsen 2006.

23. Smidt 2002, s. 314.

24. Oterholm og Tveit 2010, s. 9.

og blant bibliotekstudenter.<sup>25</sup> Dette tyder på at måten bibliotekarene snakker om kvalitet på, reflekterer verdier som er internaliserte i profesjonen, og som samsvarer med folkebibliotekets bredt forankrete samfunnsmandat.

Både den subjektive smakpreferansen og ekspertkulturen har legitimitet i biblioteket, men språket som benyttes i eksemplet fra Lom når det snakkes om litteraturens verdier og kvaliteter, tilhører hverdagen og hverdagens erfaringer. Enten det er for «å kople av, for å oppleve spenning, kjenne på den sitrande forelskinga eller den store sorga, leve oss inn i fantastiske, nye univers og delta i kampen om det gode og det vonde, eller lære noko nytt, anten om oss sjølve eller andre», virker litteraturen inn og gir mening til situasjonene vi står i.<sup>26</sup>

## Kvalitet som lokal tilknytning

Jens Thorhaug beskriver god formidling i biblioteket som det å matche rett bok med rett låner. Han peker samtidig på en enkel, men grunnleggende betingelse for å oppfylle dette idealet: Formidlingen er avhengig av formidlerens kunnskap om så vel materialet som lånerne.<sup>27</sup> Implisitt fordrer disse betingelsene en aktiv tilknytning til omgivelsene og en forankring av formidlingen i det lokale.

Tanken om en lokalt tilpasset bok- og mediesamling fikk for alvor gjennomslag i folkebiblioteket på 1980-tallet, dels på bakgrunn av trangere økonomi, og dels også, som Lis Byberg peker på, som et brudd med tradisjonen om at alle «bibliotek skal være like». Kvalitet blir slik forankret i hva som er lokalt interessant. Ikke minst ut fra bibliotekarenes erfaring av at deres brukere «gresser langs hyllene», ble flere samlinger organisert helt eller delvis lokalt. Slik kunne man også ta høyde for kommunens demografiske sammensetning.<sup>28</sup>

Både biblioteket i Lom og i Stavanger gir noen gode eksempler på hvor viktig den lokale forankringen er, men også hvordan den formes og utvikles. Når bibliotekarene fra Lom formidler lyrikk på bloggen, viser de fram både Olav Aukrust og Knut Hamsun. De kjente dikterne, med lokal forankring, formidles sammen med bygdas storslagne natur i form av bilder. En bloggpost der lyrikken og naturen veves sammen, avsluttes med en bønn «om at eit framtidig Diktarhus i Lom ein vakker dag kan blir realisert til ære for lyrikarane våre – rett hus på rett stad».<sup>29</sup> Med appellen skaper bibliotekaren

25. Smidt 2001, s. 298–300 og 2002; Balling 2009, s. 114–129.

26. 3 vise kvinner 2015a.

27. Thorhaug 1989, s. 104.

28. Byberg 2006, s. 16–19.

29. 3 vise kvinner 2015d.

et fellesskap rundt «våre lyrikere», men også kontakt mot lokalsamfunnet når biblioteket formidles som en lokal samfunnsaktør som både kjemper for og bygger lokal kultur.

Et annet eksempel tar utgangspunkt i en litteraturformidlingsturné biblioteket har stått bak. Her formidler bloggposten selve verdien av å drive litteraturformidling. Bibliotekaren får sin lønn og takk ikke i himmelen, men i «lange ventelister og barneaugo som tindrar av leselyst». <sup>30</sup> I stemmen som snakker til oss fra bloggen, kan en nesten høre en form for lavkirkelig klang i form av ydmykhet og idealisme. Med takk til «låneren» hun møter, «litteraturen», og ikke minst en sjef som kan omtales som en sjef med «liten s», opprettholdes en lokal tilknytning. <sup>31</sup> Å formidle at lesing er en meningsfull aktivitet, og at biblioteket i så henseende er et godt sted å være, er også god lokal litteraturformidling. Ikke minst har det en viktig funksjon når det gjelder å bygge leserkontakt og oppnå tillit fra leseren. Eksemplene viser at kunnskap om lokale forhold ikke bare handler om bibliotekarens kunnskap, men også om at lånerens kunnskap om biblioteket og bibliotekaren er viktig.

Sølvberget bibliotek og litteraturhus i Stavanger er situert i en kulturby som er preget av å ha vært Norges oljehovedstad siden starten av 1970-tallet. Biblioteket er aktivt involvert i litteraturfestivalen *Kapittel*, og bibliotekarens lesehverdag er i stor grad rettet mot å delta i de lokale omgivelsene: «Jeg må liksom velge ut fra om jeg får bruk for det, ikke sant», forteller en av mine informanter. Litteraturen skal kunne brukes både på litteraturfestivalen og i lesegruppene ved biblioteket. Blant annet blir det å «bygge opp et publikum» for de ulike forfatterne som kommer til *Kapittel*, en viktig lokal faktor i arbeidet med å finne den gode romanen.

[Litteraturfestivalen] har et tema, som i år er olje. Og da var det snakk om å se hvilke bøker som finnes på markedet, som i det hele tatt penser innom olje [...]. Det var egentlig litt vanskelig å finne fram til de gode romanene av nyere dato. Jeg fant fram til den amerikanske forfatteren Philip Meyer, som også var aktuell på norsk. Jeg leste den veldig tidlig. Til dags dato har den ikke fått en eneste anmeldelse av litteraturkritikere [...] Og det er jo litt trist at boka blir stående, at den ikke blir løftet opp av et kritikerkorps.

Innrettingen mot det lokale bidrar her til å forbinde kvalitet med aktualitet. Aktualitet kan bety relevans, men også mye mer. Romanens tematikk må være relevant for festivalens tematikk, som igjen er knyttet til byens identi-

30. 3 vise kvinner 2015b.

31. 3 vise kvinner 2015b.

tet som oljeby. Boka som velges ut, skal også være «av nyere dato» og være «aktuell på norsk». Med bibliotekets uttalte mål om å satse spesielt på den oversatte litteraturen passer Meyers roman godt inn i bibliotekets profil, men at romanen presenteres på en internasjonal litteraturfestival kan også ha spilt inn i vurderingen av romanens egnethet.<sup>32</sup>

Biblioteket i Stavanger har, som mange folkebibliotek, etablert egne leseringer. I leseringene blir bibliotekarene kjent med de lokale leserne, og lesernes trekkes inn i arbeidet med å finne fram til de gode leseopplevelsene. I Stavanger bruker leseringene bøker fra innkjøpsordningen. Her er det altså ikke ute i «markedet» det søkes etter gode bøker, men i litteraturen som allerede er kvalitetssikret av Kulturrådets fagutvalg. Strategien har flere mål: Den vil trekke fram det som ikke får «så mye oppmerksomhet», den vil sikre gode utlånstall, og ikke minst vil den gi leseren den «enestående leseropplevelsen».

Ut fra lokal kjennskap til «egne» erfarne lesere skaper biblioteket en mulighet for høyere etterspørsel av kvalitetslitteratur, her forstått som den unike erfaringen med litteraturen. Resonnementet fungerer både kvantitativt og kvalitativt. Når flere erfarne lesere går god for den litterære kvaliteten, er det sannsynlig at andre lignende lesere vil vurdere det på samme måten. Bøkens utlåns potensial er også en kvalitetsparameter. Samlingens kvalitet vises også i om bøker kommer til å «leve» i mange år. Troen på bokas framtidige leserpotensial kan minne om David Humes argument om at kvalitet kan utledes fra hvorvidt verket står seg over tid. Det interessante her er at argumentet så å si knyttes til en form for visshet og planlegging av fremtiden, og ikke – som hos Hume – til noe man ser i ettertid.<sup>33</sup>

Over tid har biblioteket bygget opp en tillit til spesielt interesserte og erfarne lesere som tilkjennegis autoritet i spørsmålet om hva som er kvalitet. Kunnskapen om kvalitet er distribuert, og leserne fungerer som smakspanel i bibliotekets regi. Strategien for å sikre et visst antall lesere for bøker som kjøpes inn i flere eksemplarer, har imidlertid flere motiver og spenninger i seg. På den ene siden etableres en kommunal, lokalpolitisk legitimitet som er lett å kommunisere. På den andre siden henger motivasjonen sammen med bibliotekarenes personlige og profesjonelle interesse for litteratur. Som både dansk og norsk forskning viser, er en viktig drivkraft i bibliotekarenes formidling å kunne gi leserne varierte erfaringer som beriker deres hverdagsliv.<sup>34</sup> Vi kan her si at en instrumentell, kulturpolitisk motivasjon (høye utlåns- og besøkstall), løper sammen med idealistiske motiver knyttet til en lokal interesse for bibliotekets brukere.

32. Naper 2011, s. 210–214.

33. Hume 2008.

34. Kann-Christensen og Balling 2011, s. 115.

## Kvalitet som mangfold og bredde

Kulturelt mangfold har vært en sentral verdi i den kulturpolitiske offentligheten siden 1970-tallet. Sigrid Røyseng peker på at når mangfold framsettes som en viktig verdi som kulturpolitikken ønsker å realisere, ses mangfoldet ofte som antitesen til det kommersielle markedets ensretting.<sup>35</sup> I kulturmeldingen fra 2003 kommer motsetningen mellom mangfold og marked til uttrykk når målene for politikken artikuleres: «Eit breitt spektrum av skapende, utøvande, dokumenterande og formidlande innsatsar frå alle delar av kulturfeltet er ei verdfull motvekt mot den einsrettande krafta ulike kommersielle krefter kan representera.»<sup>36</sup> Poenget blir understreket i stortingsmeldingen om biblioteket fra 2008, der det lanseres en satsing som skal sørge for at bøkene fra innkjøpsordningen blir formidlet i hele sin bredde.<sup>37</sup> Det gjør biblioteket til en viktig aktør for å nå de litteratur- og kulturpolitiske målene. Breddeforidling synes da også å være en dominerende tanke i bibliotekfeltet, selv om det medfører noen spenninger i praksis. På den ene siden oppnår en målet om bredde og mangfold ved å løfte fram det ukjente og marginaliserte, på den andre siden konkurrerer dette perspektivet mot bibliotekets forpliktelse på å være aktuelle.

En undersøkelse om bibliotekarer, formidling og kvalitet fra 2009 viste en tendens til at kvalitet i samlingen ble identifisert med allsidighet og aktualitet, «allsidighet, forstått som bredde og aktualitet, forstått som det etterspurte».<sup>38</sup> Diskusjonen om etterspørselsstyring rommer imidlertid ulike dels motstridende forestillinger: «Det ene standpunktet regner med markedet som sterk påvirkningskraft og låneren som styrt, det andre ser låneren som fritt velgende blant et bredt spekter av likeverdige tilbud.»<sup>39</sup>

Hos bibliotekarene i Lom er det en uttalt vilje til å prioritere den litteraturen som «sårt treng å bli prata ut av hyllene». Både «debutantane, lyrikken og delar av sakprosaen, er ukjende for det store fleirtalet av lånarar. Dette er bøker som glatt kan bli ståande i hyllene utan at nokon plukkar dei med seg».<sup>40</sup> Når de oppsummerer en formidlingsturné i 2015, understrekes det at de har konsentrert seg om de norske debutromanene, mens krimmen er valgt bort. Det handler blant annet om manglende tid til å lese, og om at «krimmen greier seg litt betre på eiga hand enn den gjennomsnittlege debutroman». Dessuten: «Krimelskarane er mange, og dei prøver gjerne ut

---

35. Røyseng 2007, s. 141–147.

36. *Kulturpolitikk fram mot 2014*, s. 7.

37. *Bibliotek – Kunnskapsallmenning, møtestad og kulturarena i ei digital tid*, s. 128.

38. Oterholm og Tveit 2010, s. 10.

39. Smidt 2003, s. 19.

40. 3 vise kvinner 2015b.

nye forfattarar.»<sup>41</sup> Verdt å merke seg her er at det ikke er krimleserne, men krimlitteraturen som nedprioriteres. Det inkluderende blikket på krimleserne, som åpne for å prøve ut det nye, antyder også hvordan endringer i lesevaner fanges opp, og at den «altetende leseren» er avgjørende i biblioteket.<sup>42</sup> I så måte er det grunn til å minne om at bibliotekenes formidling speiler den dominerende posisjonen romanen har i det norske litterære feltet.<sup>43</sup>

I praktiske, konkrete vurderingssammenhenger vil det alltid være flere mål og ulike strategier som løper sammen. Philip Meyers roman som ble trukket fram ovenfor, er illustrerende for denne kompleksiteten. Ikke bare handlet det om å finne en roman som var tilpasset Kapittelfestivalen, men også om å prioritere det som ikke omtales i avisene. Når bibliotekarene fra Stavanger bemerker dagspressens manglede anmeldelser, inngår det i en større diskusjon.<sup>44</sup> Bibliotekets demokratiske mandat og orientering mot bredde gir muligheter avisene i dag ikke har til å formidle den ukjente litteraturen. Våren 2015 tok Ingela Nøding ved Deichmanske bibliotek i Oslo til orde for at bibliotekets ansatte burde kunne kompensere for dette:

Er det nå vi bibliofile i landets 428 kommuner skal kjenne vår besøkelsestid? Er det nå vi skal si: Les oss! Hør på våre anbefalinger! Få med deg vår kritikk og våre forfatterintervjuer! [...] Kanskje står vi overfor en ny blomstringstid for litteraturkritikken, men i en mer demokratisk ånd?<sup>45</sup>

Den offensive tonen aksentuerer utviklingstrekkene i biblioteket som Nielsen peker på i sine analyser av *Litteratursiden.dk*. Forskyvningen mot kulturjournalistikkens område, som det tas til orde for på noen av de større bibliotekenes litteraturblogger, synes skarpere enn for 15 år siden. Ved å snakke om «litteraturkritikken», ikke boktips eller bokanbefalinger, skapes det nye konstellasjoner mellom biblioteket og kritikerinstitusjonens normer og verdier.

## Kvalitet som erfaring av verdighet og håp

I identifikasjonen av de tre foregående perspektivene har artikkelen diskutert hvordan litteraturens kvaliteter i den praktiske skjønnsutøvelsen er relatert til

---

41. 3 vise kvinner 2015c.

42. For utdypende perspektiv på den «altetende» leseren, se *Spændvidder* 2010.

43. Grunnlagsmaterialet for Smidts avhandling fra 2002 viser at relativt få bibliotekarer leser mye lyrikk. Se Smidt 2002, s. 116.

44. Litteraturens manglende kritikk og anmeldelser i avisene ble diskutert på Kritikerseminaret som ble avholdt på Norsk Litteraturfestival på Lillehammer i mai 2015. Her var det poesiens manglede offentlighet som var tema.

45. Nøding 2015.



hvordan litteraturen virker inn i leserens hverdag, til den lokale forankringen og til kulturpolitiske verdier som mangfold og bredde. I det fjerde perspektivet er utgangspunktet bibliotekarenes erfaring av både etiske verdier og estetiske kvaliteter i sin lesning av litteraturen.

Som Balling og Kann-Christensen har vist, er møtet med brukerne en sentral verdi for bibliotekarene. Bibliotekbrukerne skal både berikes og utfordres til å utvide sin horisont, behandles med likeverdighet, bli forstått og respektert. I samtalen med bibliotekaren skal de bli lyttet til og oppleve at de er velkomne.<sup>46</sup> Målene med møtene er flere og reflekterer biblioteket som en kompleks institusjon der brukerne beveger seg mellom ulike bruksområder. De kan ha noen primære mål for besøket, som å låne bøker, studere eller lese aviser, men ender kanskje opp med å bruke Internett for å sjekke Lovdata, eller med å gå på et foredrag.<sup>47</sup> Ved biblioteket i Stavanger kan vi finne igjen verdier som verdsettes i litteraturen, i holdningene de ønsker å møte leserne med.

Som vi ser det, blir man en bedre leser hele livet. Man begynner på et stadium og så leser man, og leser man, og leser man hele tida, og så vokser kunnskapen og leseforståelsen hele tida. Det er noe som foregår hele livet, og da må man kunne møte alle disse ulike gradene. Ja. Med respekt. (B)

Litteraturen som anbefales, må tilpasses det stedet leseren befinner seg på i livet. Ordet som samlet uttrykker dette, er «respekt». I bokstavelig forstand betyr det «å se tilbake på noen». I det følgende eksemplet skal vi se hvordan denne verdien kommer tydelig til uttrykk ikke bare i møte med låneren, men også i møte med litteraturen, nærmere bestemt med Rune Christiansens roman *Ensomheten i Lydia Ernemanns liv*. Det kan nemlig se ut til at de erfaringene bibliotekarene får fra å lese litteratur, gir innsikter som også preger formidlingen og vice versa: at formidlerrollen – møtet med leserne – gir et blikk for bestemte kvaliteter ved litteraturen.

Når bibliotekaren fra Stavanger formidler Rune Christiansens roman som en av de beste bøkene fra 2014, er hun opptatt av at litteraturen skal si noe som er allment. Verdien hun finner i romanen, er tett forbundet med erfaringen av selv å være aktiv og skapende i lesningen. Kvalitetsperspektivet kan formuleres som en legering av det etiske og estetiske. Det kommer til uttrykk i flere ulike sammenhenger, her fra et individuelt intervju:

---

46. Kann-Christensen og Balling 2011, s. 108.

47. Audunson 2008, s. 54–55.

Det som er stor litterær kvalitet for meg, også når det gjelder det håndverksmessige, er når forfatterne klarer å sette ord på noe som er allmenngyldig, men som likevel er vanskelig å sette ord på [...] som med gjenkjennelsen i det alminnelige mennesket, sånn som vi er alle sammen. Å, hvordan skulle jeg sagt det? Så leser du et kapittel i *Ensomheten i Lydia Ernemanns liv*, så sier du: ja, akkurat sånn er det, akkurat sånn er det. En viss verdighet i møtet mellom forfatter og leser. Det setter jeg stor pris på.  
(A)

Sitatet kan leses som et narrativ med to tydelige faser. I den første uttrykkes litteraturens kvalitet både beskrivende og konstaterende. Den andre bærer mer preg av at informanten iscenesetter det som formuleres i den første. Bibliotekaren starter med å slå fast at «stor litterær kvalitet» oppleves «når forfatterne klarer å sette ord på noe som er allmenngyldig», noe som gjør det mulig å kjenne seg igjen i det «alminnelige mennesket». Det er ikke enkelt. Det er de beste forfatterne som får det til. Kvaliteten i Christiansens bok knyttes til en opplevelse av fellesskap, en erfaring av samhørighet mellom meg og de andre: I det at vi ser oss selv som alminnelige, ser vi oss samtidig som like. Med spørsmålet «Å, hvordan skal jeg få sagt det?» vender sekvensen. Det som allerede er sagt, får et anstrøk av tvil. Spørsmålet besvares, men ikke rett fram. Bibliotekaren peker derimot på Christiansens bok, og går fra å si «jeg» til å tiltale et «du». Slik blir *jeg*, for et øyeblikk, til «alle sammen».

Det fortelles i presens, som om kvaliteten ikke kan artikuleres utenfor lesningen: «Så leser *du* et kapittel i *Ensomheten i Lydia Ernemanns liv*, så sier *du*: ja, akkurat sånn er det, akkurat sånn er det.» Gjentakelsen av den innadvendte formuleringen «akkurat sånn er det» trekker i samme retning, men minner om at estetisk erfaring er knyttet til en opplevelse av dybde og ro.<sup>48</sup> Vi blir minnet på at kvalitet og kvalitative erfaringer av litteratur og kunst kan være vanskelig å artikulere eller fullt ut språkliggjøre. Til slutt er kanskje det å henvise til romanen i seg selv en del av det å sette ord på den umiddelbare erfaringen av kvalitet.

Når den umiddelbare erfaringen strekkes ut i tid, kan den artikuleres i form av en visshet, noe avklart. Romanen har gitt møtet mellom leser og forfatter «en viss verdighet». Erfaringen av å bli tatt på alvor formidles som en vesentlig del av kvalitetsopplevelsen. Erfaringen av å bli respektert som leser blir en kvalitet ved den beste litteraturen. Rune Christiansen har gjennom *Ensomheten i Lydia Ernemanns liv* skapt et verdig møte mellom leser og forfatter. «Det setter jeg pris på», forteller min informant.

---

48. Se Fehr 2008.

Når bibliotekaren formidler Christiansen til andre bibliotekarer i fylket, utdypes den sidestilling mellom forfatter og leser som ligger til grunn for erfaringen av respekt og verdighet, og som forbindes med kvalitet. Romanen formidles i denne sammenhengen under kategorien *Det helt vanlige livet*, og i tråd med dette vektlegger formidleren at romanen skildrer det ikke-spektakulære livet, det som ikke når avisenes forsider. Informanten innleder med å parafasere tonen og innholdet i en samtale mellom romanens hovedperson Lydia og hennes far.

Kommunikasjonen er og sånn: Har du det bra? Ja, men mor er litt trøtt. Er det noe galt med mor, nei, hun bare sover litt mye. Men så finner Lydia ut at hun skal reise hjem. Moren er veldig trøtt. Hun ligger mye og sover, hun kommer ned og spiser, det er ingenting som er galt. Lydia reiser tilbake til Norge. Så begynner neste kapittel med at begravelsen var over. (A)

Et litt lengre sitat gir innblikk og utdyper kvalitetsperspektivet:

Så tenkte jeg: Denne måten å fortelle på, det har jeg lest før. Så tenkte jeg av alle ting på Alf Prøysens «Jenta jeg har møtt». En novelle. Jeg husker ikke hva novellen heter, men det handler om en jente som dansa og lo hele våren. Så er det slutt. Så kommer neste setning: «Når de hadde brutt opp golvet og funnet barnet, ble jenta ble satt i fengsel», sant, langt, langt, langt, langt hendelsesforløp mellom de to setningene. Gud så godt skrevet. Og alle de tankene som går igjennom hodet, på meg som leser. Det er en hel roman bare i det. Og akkurat det samme i denne overgangen. Nei da, det er ikke noe galt med mor. Begravelsen var da og da. Sånn er denne romanen bygd opp. Men det er, som jeg har skrevet, stille og varmt, og vakkert og vart. Poetisk på sitt aller, aller beste. (A)

Prøysens novelle og Christiansens roman er forbundet i en fortellermåte som åpenbart har berørt leseren. Fortellermåten beskrives rett fram, ikke-teknisk, men dramatisk formidlende rettet til et publikum: «sant, langt, langt, langt, langt hendelsesforløp mellom de to setningene». Det direkte oppfølgende utbruddet, «Gud så godt skrevet», understreker at det som ikke kan fortelles, er viktig for kvalitetserfaringen. Den direkte overgangen fra opplevelsen av hvor godt skrevet noe er, til refleksjon, og så til en konstatering av at disse tankene utgjør «en hel roman», peker på hvor sentral leserens medskapende rolle er for opplevelsen av kvalitet: Mellom to setninger har leseren skapt en hel roman, kanskje et helt liv.

Bibliotekarens presentasjon kulminerer med mer generelle og konvensjonelle beskrivelser av romanens stil som vakker og poetisk, noe som selvsagt også uttrykker kvaliteter ved litteraturen, før hun forbinder Christiansens roman med en hendelse i sitt eget liv: «Romanen minner meg om da jeg var i en begravelse [og] presten ga det helt alminnelige mennesket verdighet, det gjorde også Christiansens roman» (A). I sine refleksjoner over *Ensomheten i Lydia Ernemanns liv* anskueliggjør bibliotekaren ved biblioteket i Stavanger litterær kvalitet som erfaringen av verdighet i møtet med litteraturen. Forbindelsen mellom opplevelsen av verdighet og lesningen som produktiv og skapende er selvsagt personlig. Likevel synes denne erfaringen å ha en klangbunn i de kulturpolitiske beskrivelsene av den gode litteraturen, og den korresponderer med de grunnleggende verdiene som preger bibliotekets holdning til leserne.

## Kvalitet og oppmerksomhet

Viktige sider ved den estetiske erfaringen, som det å oppleve seg selv som skapende, kan være vanskelige å kommunisere. Dette kan være en grunn til at de estetiske dimensjonene ved litteraturen ofte underkommuniseres i bibliotekenes kvalitetsvurderinger. Når en bibliotekar fra Lom skriver om Lars Aamund Vaages «djupt personlege» roman *Syngja* (2013), er den kroppslige og emosjonelle metaforikken slående.<sup>49</sup> Og når romanen beskrives som den «utruleg vakre, og like fullt vonde, boka», mer enn antydes det at boka vekker ambivalente følelser. Ved å sammenstille det vakre og det vonde som en emosjonell, men reflektert spenning i lesererfaringen blir grublinga nært forbundet med tekstens kroppslige, langvarige virkning. Romanen blir «liggjande som eit sugande bakteppe etter dei siste kveldane under nattlampeskjenet».<sup>50</sup> Resten av den korte omtalen av *Syngja* lyder slik:

Vaage skriv seg langt inn i sjela mi, riv henne opp med tastaturet, for så å tråkle det heile i hop att på eit vis som gjer arra synlege i lang tid. Arr eg må stryke over, på nytt og på nytt, for å kjenne om såra kan gje meg mot til å sameine det vonde med det gode. Mot til å inkludere det såre i eit ljost framtidshåp. Den djupt personlege boka om den autistiske dottera til Vaage må fordøyast i lange drag, og ho er verd kvart andedrag.<sup>51</sup>

49. Lesningen står i forlengelsen av en tidligere studie av formidling og kvalitetsperspektiv i to bibliotekblogger. Se Skjerdingsstad og Oterholm 2013.

50. 3 vise kvinner 2012.

51. 3 vise kvinner 2012.

Dynamikken mellom skriftens opprivende, men også helende og forvandlende kraft kan tematisk beskrives som en mer umiddelbar estetisk erfaring: Sjelen, det indre, forvandles til ytre tegn, arr og erfaringer som leseren kan avlese på sin egen kropp. Som metaforen «fordøyast» antyder, trenger leseerfaringen tid for å bli tatt opp og nærmest fysisk forstått av kroppen. Lest på denne måten gjør litteraturen formidleren synlig for seg selv, nærmest utenfra. I formidlingen oppheves absolutte motsetninger mellom det indre (sjelen) og det ytre (arrene), mellom det gode og det onde, mellom fortiden (det såre) og framtiden (håpet). Mot slutten nærmer formidlingen seg det vi kan kalle en apostrofering av eller henvendelse til litteraturen og dens egenskaper, en henvendelse til litteraturen om å gi mot til å håndtere grunnleggende menneskelige eksistensielle prøvelser: «mot til å sameine det vonde med det gode. Mot til å inkludere det såre i eit ljost framtidshåp». <sup>52</sup>

I innledningen til denne artikkelen ble bibliotekets formidlingsrolle situert i en tradisjon som beveger seg fra en mer nøytralt innrettet formidlingspraksis og mot en mer personlig, opplevelsesfokuseret praksis. Bibliotekene i Stavanger og Lom kan plasseres innenfor denne utviklingen. En diskusjon som har kommet i kjølvannet av denne utviklingen, er om den mer personliggjorte og erfaringsbaserte formidlingen innenfor folkebibliotekene har svekket mulighetene for å diskutere kvalitet. Faren ved at man kun utveksler leseropplevelser på like fot med lånerne innenfor et «læsende opplevelsesfællesskap», er at «kvalitetsdiskusjoner vanskeliggjøres eller sågar forstummer». Kvalitet blir «vanskelig å diskutere, da det vil true anerkendelsen af læsningen som altid likeværdig kulturel aktivitet». <sup>53</sup>

Formidlingen av Vaages roman *Syngja* virker i lys av denne diskusjonen dobbelt interessant. På den ene siden er det liten tvil om at bibliotekaren her formidler en personlig erfaring, men på den andre siden er det like liten tvil om at formidlingen artikulere bestemte kvaliteter ved romanen. Om dette ikke gjøres gjennom en eksplisitt komparativ vurdering, skjer det gjennom en gjengivelse av romanens intensjon og tone. Det viktige spørsmålet blir om den personlige formidlingen, når den er på sitt beste, kan åpne opp for andre måter å diskutere kvalitet på. Eller handler det om å legge til rette for produktive dialoger mellom lesere og verk?

De seneste 20 år har kulturpolitikken vært preget av en motsetning mellom en dominerende teknokratisk kvalitetsdiskurs uten forankring i felles framforhandlede kvalitetsforståelser, og en innholdsbestemt kvalitetsdiskurs som er forpliktet på kulturpolitikkenes *raison d'être*: En «almen, samfundspolitisk målsætning om at fremme individets myndiggjørelse, den almene dannelse

---

52. 3 vise kvinner 2012.

53. Grøn og Balling 2012, s. 59.

og samfundets fortsatte demokratisering.»<sup>54</sup> En kulturpolitikk som på denne måten etterspør individuelle og kollektive dannelsesprosesser, vil også oppmuntre til en kunst som er egnet til å innløse en slik målsetting. Ifølge Nielsen karakteriseres en slik kunst dels av at den får utfolde seg på sine egne premisser, og dels også lar seg samtale om på de premisser som den offentlige diskusjonen setter, som for eksempel i en produktiv dialog mellom leser og verk.<sup>55</sup>

Å studere kvalitet i en kulturpolitisk kontekst handler om å forstå politiske beslutningsprosesser og spill om innflytelse, men også om å se dette i sammenheng med grunnleggende demokratiske prinsipper som myndiggjøring og medborgerskap. Selv om Vestheim rett nok for over ti år siden hevdet at estetiske normer, verdier og tematikk ikke spiller noen vesentlig rolle i kulturpolitikken, og at diskusjonen om litteraturens og kunstens sosiologiske og politiske rammevilkår er en annen debatt, så vil den faktiske kvalitetsvurderingen i for eksempel bibliotekenes formidlingspraksiser likevel forholde seg til et institusjonelt rammeverk.<sup>56</sup> Den vil finne sted innenfor en kontekst hvor vurderingene de facto utøves i en form for mer eller mindre individuell eller kollektiv *praksis*.

Bibliotekets formidlingspraksis hviler i sterk grad på kulturpolitiske verdier som mangfold, relevans og gyldighet. I denne studien kan verdier som respekt og verdighet gjenfinnes som *kvaliteter* både i formidlingens innhold og i hvordan noe formidles. I praksis uttrykker dette seg som en etisk fordring slik Thorhauge påpeker: Man kan «aldrig mekanisk bestemme det enkelte menneskes læsemønster».<sup>57</sup> Dette kan forstås som et krav om oppmerksomhet i vurderingen og formidlingen av litteratur. Innenfor en pragmatisk-fenomenologisk tradisjon skriver Horace Engdahl at det er oppmerksomheten «som hindrar en förhastad klarhet, som avbryter språkets automatiska rörelse genom de invanda termerna.» Han fortsetter: «Brist på uppmärksamhet visar sig hos en människa genom att hon blir konventionell. Den visar sig hos en teori eller en vetenskap genom att alt stämmer».<sup>58</sup> Det dagligdagse ordet «oppmerksomhet» ser på denne måten ut til å kunne løfte fram viktige innsikter i den skjønsmessige vurderingen: For det første handler det om ettertanke og refleksjon i motsetning til en bestemmelse basert på det som umiddelbart framstår som klart; for det andre handler det om å kunne forvalte eller følge opp – det som også er en allmenn erfaring – det som ikke

---

54. Nielsen 2000, s. 41.

55. Nielsen 2000, s. 41–42.

56. Vestheim 2001, s. 107–108.

57. Thorhauge 1989, s. 104.

58. Engdahl 1988, s. 14.

stemmer i en situasjon.<sup>59</sup> Som ideal synes oppmerksomheten å ha gyldighet for lesning i bred forstand enten det er litteraturen eller situasjonen som leses. Å bevege seg mellom ulike kvalitetsperspektiv handler om å anvende dem tilpasset situasjonen man står i, det som med Kittangs ord kan beskrives som en slags kunst med øye for det partikulære.<sup>60</sup>

## Litteratur

- 3 vise kvinner (2012). «Sailing», blogginnlegg 23.10.2013, <http://3visekvinner.blogspot.no/2012/10/sailing.html> (hentet 28.04.2015).
- 3 vise kvinner (2015a). «Priviligert fritert – og den beste boka», blogginnlegg 23.03.2015, <http://3visekvinner.blogspot.no/2015/03/priviligert-fritert-og-den-beste-boka.html> (hentet 30.11.2015).
- 3 vise kvinner (2015b). «Gudbrandsdalen i stråleglans», blogginnlegg 28.04.2015, <http://3visekvinner.blogspot.no/2015/04/gudbrandsdalen-i-straleglans.html> (hentet 01.05.15).
- 3 vise kvinner (2015c). «Formidlingsturnéen oppsummert», blogginnlegg 04.05.2015, <http://3visekvinner.blogspot.no/2015/05/kva-gjer-bibliotek-for-debutantane.html> (hentet 30.11.2015).
- 3 vise kvinner (2015d). «September med storklokkom kimer», blogginnlegg 01.09.2015, <http://3visekvinner.blogspot.no/2014/09/september-med-storklokkom-kimer.html> (hentet 30.11.2015).
- Audunson, Ragnar Andreas (2001). Folkebibliotekenes rolle i en digital framtid: publikums, politikernes og bibliotekarenes bilder. I: Ragnar Andreas Audunson og Niels Windfeld Lund (red.), *Det siviliserte informasjonssamfunn: folkebibliotekenes rolle ved inngangen til en digital tid*, s. 206–224. Bergen: Fagbokforlaget.
- Audunson, Ragnar Andreas (2008). Det komplekse biblioteket. I: ABM-utvikling (red.), *Hvem er de og hvor går de?*, s. 53–56. Oslo: ABM-utvikling.
- Balling, Gitte (2009). *Litterær æstetisk opplevelse: læsning, læseopplevelser og læseundersøgelser: en diskussion af teoretiske og metodiske tilgange*. København: Danmarks Biblioteksskole.
- Byberg, Lis (2006). Brukeren i sentrum? – noen utviklingstrekk i folkebibliotekenes samlingsutvikling. I: Åse Kristine Tveit (red.), *Velge og vrake. Samlingsutvikling i folkebibliotek*. Oslo: Biblioteksentralen.

---

59. Forelegget for Engdahls traktat *Om oppmärksamheten* er Johann Gottfried Herders *Über den Ursprung der Sprache* (1792) hvor han undersøker sjelens grunnleggende egenskap «Besonnenheit».

60. Kittang 2009, s. 84.

- Dewey, John (2008). *The later works, 1925–1953. Volume 10:1934*. Carbondale: SIU Press.
- Engdahl, Horace (1988). *Om oppmärksamheten*. Lund: Tegnérsmfundet.
- Fehr, Drude von der (2008). *Når kroppen tenker*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Grøn, Rasmus og Gitte Balling (2012). Litteraturformidling og bibliotekaren som faglig-personlig formidlingsautoritet. *Nordisk Tidsskrift for Informationsvidenskab og Kulturformidling* 1(3), s. 51–61, [www.ntik.dk/2012/nr3/balling.pdf](http://www.ntik.dk/2012/nr3/balling.pdf) (hentet 20.08.2015).
- Hume, David (2008). Om standarden for smak. I: Kjersti Bale og Arnfinn Bø-Rygg (red.), *Estetisk teori. En antologi*, s. 17–31. Oslo: Universitetsforlaget.
- Indregard, Leikny Haga (2009). Å tilby publikum det de ikke visste de ville ha. I: Monica Kaasa (red.), *Innkjøpsordningene – En sterk kulturpolitikk*, s. 52–57. Oslo: ABM-skrift.
- Jochumsen, Henrik og Casper Hvenegaard Rasmussen (2006). *Folkebiblioteket under forandring: Modernitet, felt og diskurs*. København: Danmarks Biblioteksforening.
- Kann-Christensen, Nanna og Gitte Balling (2011). Literature Promotion in Public Libraries – Between Policy, Profession and Public Management. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 01–02/2011, s. 100–119.
- Kittang, Atle (2009). *Diktekonstens relasjoner: Estetikk. Kultur. Politikk*. Oslo: Gyldendal.
- Kultur- og kirkedepartementet (2008–2009). *Bibliotek: kunnskapsallmenning, møtestad og kulturarena i ei digital tid*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.
- Kulturdepartementet (2013, februar 28). NOU 2013: 4: *Kulturutredningen 2014*.
- Langsted, Jørn (2000). Kvalitet i kulturpolitikk – kvalitet i kunst. *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* 2/2000, s. 6–34.
- Langsted, Jørn (2010). *Spændvidder – om kunst og kunstpolitikk*. Aarhus: Klim.
- Naper, Cecilie (2011). Gjør døren høy, gjør porten vid. Folkebibliotekaren og formidlingen. I: Ragnar Audunson (red.), *Krysspeilinger*, s. 205–222. Oslo: ABM-media.
- Nielsen, Hans Jørn (2006). *Litteratursiden.dk: Netbibliotek og litterart netmagasin*. Aalborg: Dansk Biblioteksforskning, [www.danskbiblioteksforskning.dk/e-serie/nr.%201-hjn.pdf](http://www.danskbiblioteksforskning.dk/e-serie/nr.%201-hjn.pdf) (hentet 14.08.2014).
- Nielsen, Henrik Kaare (2000). Kvalitetsvurdering og kulturpolitikk. *Nordisk kulturpolitisk tidsskrift* 2/2000, s. 35–47.
- Nielsen, Henrik Kaare (2006). Smagskulturer, kvalitet og dannelselse. I: Birgit Eriksson, Christian Jantzen, Karen Hvidtfeldt Madsen og Anne Scott Sørensen (red.), *Smagskulturer og formidlingsformer*, s. 14–31. Århus: Klim.



- Nøding, Ingela (2015). «Kritisk vendepunkt», blogginnlegg 09.03.2015, <http://blogg.deichman.no/litteratur/2015/03/09/kritisk-vendepunkt/> (hentet 14.08.2015).
- Oterholm, Knut og Kjell Ivar Skjerdingsstad (2011). Å tenke kvalitet. I: Ragnar Audunson (red.), *Krysspeilinger*, s. 37–63. Oslo: ABM-media.
- Oterholm, Knut og Kjell Ivar Skjerdingsstad (2012). Fornemmelse og oppmerksomhet – artikulasjon og stemme. Et kroppslig perspektiv på formidling. *Nordisk Tidsskrift for informationsvidenskab- og kulturformidling*, 3/2012, s. 19–29.
- Oterholm, Knut og Åse Kristine Tveit (2010). Verdier i bevegelse: Litteraturformidlingen, bibliotekarprofesjonen og utdanningen. *Dansk bibliotekforskning* 6(1), s. 5–14.
- Ot.prp. nr. 14 (1985–1986) *Lov om folkebibliotek*. Oslo: Kultur- og vitenskapsdepartementet.
- Ridderstrøm, Helge (2010). Amatørkritikkens styrke og svakhet. *Bok og bibliotek* 4/2010.
- Riel, Rachel Van (2009). Reader-friendly Libraries. A View from Abroad. *Readers' Advisory News*, [www.readersadvisoronline.com/ranews/dec2009/vanriel.html](http://www.readersadvisoronline.com/ranews/dec2009/vanriel.html) (hentet 20.08.2015).
- Ross, Catherine Sheldrick (1987). Metaphors of reading. *The Journal of Library History (1974–1987)* 22(2), s. 147–163.
- Røyseng, Sigrid (2007). *Den gode, hellige og disiplinerte kunsten: Forestillinger om kunstens autonomi i kulturpolitikk og kunstledelse*. Bergen: Universitetet i Bergen.
- Shusterman, Richard (1988). *T.S. Eliot and the Philosophy of Criticism*. London: Duckworth.
- Skjerdingsstad, Kjell Ivar og Knut Oterholm (2013). Formidling og oppmerksomhet – en lesning av bibliotekers blogging om litteratur. I: Anders Frenander og Skans Kersti Nilsson (red.), *Libraries, black metal and corporate finance: Current research in Nordic Library and Information Science*, s. 85–113. Borås: Högskolan i Borås.
- Smidt, Jofrid Karner (2001). Formidlerne. I: Ragnar Audunson og Niels Windfeld Lund (red.), *Det siviliserte informasjonssamfunn: folkebibliotekenes rolle ved inngangen til en digital tid*, s. 292–317. Bergen: Fagbokforlaget.
- Smidt, Jofrid Karner (2002). *Mellom elite og publikum: litterær smak og litteraturformidling blant bibliotekarer i norske folkebibliotek*. Oslo: Universitetet i Oslo, Institutt for medier og kommunikasjon.
- Smidt, Jofrid Karner (2003). Kunsten er et annet sted. *Sosiologi i dag* 33(3), s. 5–32.
- St.meld. nr. 48 (2002–2003) (2003). *Kulturpolitikk fram mot 2014*. Oslo: Kultur- og kyrkjedepartementet.

- Thorhauge, Jens (1989). Luk op for skønlitteraturen. I: Erland Munch-Petersen (red.), *Litteratursociologi: en antologi*, s. 102–111. Ballerup: Bibliotekcentralen.
- Urke, Katrine Judit (2011). Bokomtalar frå biblioteket; speler dei noko rolle? *Bok og bibliotek* 1/2011.
- Vestheim, Geir (1997). *Fornuft og velferd. Ein historisk-sosiologisk studie av norsk folkebibliotekpolitikk*. Oslo: Samlaget.
- Vestheim, Geir (2001). *Ni liv: Om legitimitet og overlevingsevne i innkjøpsordningane for ny norsk skjønnlitteratur*. Oslo: Norsk kulturråd.

# Ett användbart kvalitetsbegrepp: Kvalitetsbedömning i litteraturpolitiken

*Linnéa Lindsköld*

---

Denna artikel fokuserar på vad som händer när konstnärlig kvalitet används för bedömning av litteratur i en offentlig stödåtgärd. Kvalitet är ett centralt begrepp i kulturpolitiken. På en övergripande nivå är de flesta överens om att god kvalitet i allmänhet är något att eftersträva. Men när begreppet ska konkretiseras och användas i politikutövning följer en potential för konflikter mellan olika intressegrupper som vill ha tolkningsföreträde för att avgöra vad som är god kvalitet. För att förhindra otillbörlig styrning av innehållet i konst och kultur i demokratiska stater ska politiker eller tjänstemän normalt inte utgöra en sådan intressegrupp. Men så länge begreppet används behöver det hanteras inom ramen för en kulturpolitik eftersom det ofta är en av fördelningsgrunderna för ekonomiskt stöd. Här uppstår en intressant spänning mellan kulturfären och offentlig politik som är viktig att utforska. Det här antologibidraget bygger på en empirisk studie av diskursen om statens stöd till ny, svensk skönlitteratur 1975–2009.<sup>1</sup> Tre olika teman identifieras som rör hur kvalitet knyts till materiella och immateriella faktorer: hur kvalitet definieras, hur begreppet relateras till marknaden och hur det relateras till politiken. De frågor som används för att vägleda analysen är: Vilken kvalitetsförståelse dominerar i diskursen och vad kan den förståelsen ha för implikationer för en nationell, offentlig kulturpolitik? Hur kan konstruktionen av stödåtgärder påverka möjligheten för att använda och förstå kvalitetsbegreppet?

---

1. Lindsköld, L. 2013. Det empiriska materialet i min studie består av politiska dokument, artiklar i dags- och fackpress, böcker samt intervjuer med före detta medlemmar i arbetsgruppen för stöd till ny, svensk skönlitteratur. För en utförlig diskussion av materialinsamling och urval se Lindsköld 2013, s. 77–83.

En viktig avgränsning är att kvalitet i ett kulturpolitiskt sammanhang inte är samma sak som konstnärlig kvalitet i allmänhet. Det förra måste förhålla sig till hur konkreta beslut ställs mot demokratiska principer som transparens och deltagande, medan det senare förstås institutionellt genom att konstnärer och konstnärliga institutioner förhandlar sig fram till vad konstnärlig kvalitet är.<sup>2</sup> Kvalitet kan aldrig ges en permanent definition, skriver Henrik Kaare Nielsen, men i perioder kan vissa intressen ha ett tolkningsföreträdare för att avgöra vilken kvalitetsuppfattning som politiska prioriteringar och offentliga beslut utgår ifrån.<sup>3</sup> I föreliggande text ses kvalitet inte som något statiskt utan föränderligt över tid och rum. Därmed blir det inte intressant att ta reda på vad kvalitet är, eller vad det borde vara. Av intresse är istället att studera antaganden om kvalitet, hur begreppet används i den kulturpolitiska diskursen och hur bedömningsprocessen går till.<sup>4</sup>

Genom principen om armlängds avstånd, menar kulturpolitikforskaren Anders Frenander, får kulturpolitiken status av att vara ett alldeles speciellt område. Enligt den logiken måste kulturområdet värnas med hjälp av en aktiv kulturpolitik, samtidigt som det måste lämnas ifred för att utvecklas på egen hand efter områdets egna regler.<sup>5</sup> Förekomsten av konstnärlig autonomi blir använt som indikator för att bedöma om ett samhälle är demokratiskt i bemärkelsen att konst- och kulturutövande inte ställs under statlig kontroll.<sup>6</sup> Men konst och kultur kan aldrig vara helt autonoma från samhället de existerar i. Den offentliga kulturpolitiken är instrumentell, men det kan finnas olika nivåer av instrumentalitet som kulturen ska uppfylla, allt från främjande av demokratiska värderingar till ökad tillväxt i regioner. Samtidigt reproduceras också sociala, politiska och kulturella värderingar på en mer abstrakt nivå genom kulturpolitiken. Om vissa kulturella uttryck främjas, medan andra ignoreras eller motarbetas av politiska beslut, leder det ofrånkomligen till att kulturpolitiken på ett diskursivt plan konstrueras, men även konstrueras av, samtidens värderingar.

## Kvalitet i svensk kulturpolitik

I samtiden finns det en stark föreställning att kvalitetsbegreppet har devalverats och att så kallad högkultur har blivit en av flera olika kulturer, men denna utveckling har inte ägt rum inom svensk kulturpolitik. Den offentliga

---

2. Langsted, J. 2000.

3. Nielsen, H.K. 2001, s. 189–190.

4. Jfr den konstsociologiska ansatsen som tecknas av Solhjell, D. och Øien, J. 2012, s. 21.

5. Frenander, A. 2014, s. 250–251.

6. Blomgren, R. 2012, s. 520–522.

kulturpolitiken är huvudsakligen byggd kring ett borgerligt kulturbegrepp som främjar de traditionella institutioner som oftast benämns som högkultur.<sup>7</sup> Här blir en spänning i kvalitetsbegreppet synlig då politiker och tjänstemän som sagt inte vill lägga sig i kvalitetsvärderingar, men *resultatet* av en kulturpolitik blir ändå en politisk värdering av kvaliteten.

Intresset för kvalitetsbegreppet i kulturproduktion och kulturpolitik i den offentliga debatten ökade i Sverige under 1990-talet. Kvalitet blev en del av de kulturpolitiska målen 1996, men utan en djupare diskussion om hur begreppet kunde definieras och användas. I Kulturutredningen från 1995 delas kvalitetsbegreppet upp i två för att fånga in olika aspekter av begreppet: den professionella kvaliteten som främst gäller konstnärlig kvalitet och den upplevda kvaliteten som syftar på mötet mellan konstverket och mottagaren.<sup>8</sup> Det är den professionella kvaliteten, och inte den upplevda, som knyts till bedömning i utredningen och dess förarbeten.<sup>9</sup> I regeringens proposition förefaller det vara den professionella kvaliteten som det kulturpolitiska målet gäller; uppdelningen i professionell och upplevd kvalitet nämns inte i texten.<sup>10</sup>

Under tidsperioden finns det en vaghet i användandet av kvalitetsbegreppet i kulturpolitiska dokument, vilket förefaller vara ett medvetet val för att undgå en insnävning av begreppet. Vagheten är dock bara möjlig så länge det råder en ömsesidig uppfattning om att kvalitet är något viktigt. När konstnärlig kvalitet hotas eller uppfattas hotad, då diskuteras det mer intensivt.<sup>11</sup> I Sverige står kvalitetsbegreppet i skrivande stund starkt i kulturpolitiken, vilket motsägelsefullt nog är resultatet av ett förslag i Kulturutredningen från 2009 om att ta bort ordet från de kulturpolitiska målen med motiveringen:

Innebörden av konstnärlig kvalitet har hittills inte kunnat preciseras. När man ändå försökt göra det så har det visat sig att den konstnärliga utvecklingen regelmässigt sökt sig mot uttrycksformer som brutit mot etablerade normer om kvalitet. Kulturpolitiken bör ta intryck av de erfarenheter som finns av detta. Vi har noterat att krav på konstnärlig kvalitet har en tendens att gynna etablerade uttrycksformer och etablerade konstnärsgenerationer. Det finns, kort sagt, en motsättning mellan värnet av konstens frihet och krav på att konst ska uppvisa specifika kvaliteter, vilka de nu än kan vara.<sup>12</sup>

7. Frenander, A. 2014, s. 202.

8. SOU 1995:84, s. 231.

9. Bjurström, E. 2008, s.75.

10. Prop. 1996/97:3.

11. Elam, I. 2007, s. 47.

12. SOU 2009, s. 16, 46.

Utredningens kvalitetsförståelse grundar sig framförallt på en uppfattning om att ny, innovativ och normbrytande konst inte ryms inom kvalitetsbegreppet som till sin natur är konserverande och inte förmår hänga med i konstutvecklingen. Denna konservering gäller både konstuttryck och konstnärer. Kvalitet sätts därmed i motsats till konstens frihet, och blir en black om foten som håller tillbaka utveckling. Kulturutredningens förslag ledde till stora protester från professionen och från politiker som enade ställde sig bakom vikten av ett professionellt kvalitetsbegrepp i kulturpolitiken, både i remissrundan och i debatter i dags- och fackpress. Resultatet blev att kvalitetsmålet fick stå kvar. Att konstnärlig kvalitet är något viktigt som bör främjas av en offentlig kulturpolitik står alla riksdagspartier bakom.<sup>13</sup> Samtidigt kan det konstateras att kvalitetsbegreppet i kulturpolitiken inte har problematiserats och diskuterats på samma sätt som kvalitet i konst- och kulturvärlden. Trots allt har förståelsen av kvalitet som något odefinierat, positivt och vagt men tydligt knutet till en professionell sfär legat någorlunda fast i kulturpolitisk debatt under årtiondena, men det utesluter inte att andra kvalitetsförståelser ges utrymme i den kulturpolitiska diskursen.

En kontrasterande förståelse av kvalitet synliggörs mellan dessa två uppfattningar av kvalitet som ett föränderligt, dynamiskt begrepp och det i den svenska kulturpolitiken dominerande borgerliga kvalitetsbegreppet där vissa kriterier uppfylls för att nå kvalitet. Konflikten visar på svårigheten för offentlig kulturpolitik att arbeta med begreppet när det kan rymma olika saker. Både forskare och tjänstemän i offentliga utredningar har påpekat att svensk kulturpolitik i låg grad influerats av exempelvis avantgarde och postmodernism.<sup>14</sup> Det visar även hur debatten om kvalitet rör sig över flera diskurser, exempelvis knuten till offentligt politikutövande och knuten till en estetisk-teoretisk förståelse av kvalitet där konstnärliga utövare och forskare uttrycker sig. Det säger kanske mer om kulturpolitiken än om kvalitetsbegreppet att det finns en kontrast mellan hur kvalitet används i en kulturpolitisk diskurs och i en akademisk/estetisk/samhällelig diskurs. För att använda en diskursanalytisk terminologi kan kvalitet beskrivas som en nod, ett begrepp tomt på mening som fylls med innehåll av olika subjekspositioner som kämpar om att nå hegemoni i en diskurs.

## Kvalitet, litteratur och litteraturstödet

Statens stöd till ny, svensk skönlitteratur, hädanefter benämnt litteraturstödet, är ett kvalitetsbaserat efterhandsstöd som infördes 1975 och fördelas

13. Med undantag för det högerradikala partiet Sverigedemokraterna som vill föra in en nationalistisk dimension i kulturpolitiken.

14. Se exempelvis Bjurström, E. 2008; Frenander, A. 2014 och SOU 2009:16.

av Statens kulturråd. Innan dess bestod det statliga stödet till litteratur av ekonomiska insatser för författare och översättare via biblioteksersättningen och stipendier som fördelades av Sveriges författarförbund. Inspirerat av den norska inköpsordningen hade behovet av ett utökat stöd till litteraturen diskuterats intensivt sedan 1960-talet. 1970 avskaffades de fasta bokpriserna i Sverige, därmed försvann den hårda kontrollen av bokmarknaden genom branschföreningar. Förlagsstrukturen förändrades när böcker fick säljas på allt fler platser, inte minst genom alternativa, mindre förlag men också genom att de stora förlagen blev större och färre. De stora förlagen drabbades dock av den så kallade förlagskrisen.<sup>15</sup> Krisen yttrade sig i att färre böcker av framför allt debutanter gavs ut, vilket oroade både branschen och politiker. Det blev ett viktigt argument för att införa ett produktionsstöd till förlagen.

Under tidsperioden genomfördes flera kulturpolitiska åtgärder i Sverige. År 1974 inrättades kulturdepartementet med en egen minister för kulturområdet och Statens kulturråd grundades, den myndighet som fördelar kulturstöd. En rad kulturpolitiska mål infördes också som kulturpolitiken skulle uppfylla. Kulturpolitiken skulle skydda yttrandefriheten, främja människors skapande aktiviteter, motverka kommersialismens negativa verkningar, främja decentralisering på kulturområdet, ta hänsyn till så kallade eftersatta grupper erfarenheter och behov, möjliggöra konstnärlig och kulturell förnyelse, garantera att kulturarvet tas till vara och levandegörs samt främja utbyte av erfarenheter och idéer över språk- och nationsgränser.

Debatten om litteraturstödet var tydligt förankrad i en välfärdspolitisk diskurs där kulturen skulle spridas till folket. Detta kan sättas i relation till utvecklingen av offentlig kulturpolitik i Norden som under tidsperioden karakteriseras av en så kallad demokratisering av kulturen, vilket innebär att tillgången till kultur ska vara samma oavsett var man bor i landet eller vilken utbildningsnivå man har.<sup>16</sup>

Syftet med litteraturstödet var och är att garantera en kvalitativ och mångsidig bokutgivning i Sverige. Förslaget till litteraturstöd som gick igenom var dock inte konstruerat av politiker eller tjänstemän utan framtaget av Sveriges Författarförbund. Det främsta kriteriet för att tilldelas stöd är verkets kvalitet. En arbetsgrupp bestående av författare, översättare, kritiker, forskare och bibliotekarier gör kvalitetsbedömningen av den enskilda titeln. Om titeln tilldelas stöd betalas det ut till förlagen. Litteraturstödet konstruktion är idag i stort sig lik sedan 1975. De största förändringarna är att fler kategorier än ny, svensk skönlitteratur tillkommit under årens lopp, att fördelningen av stödet mellan litteraturkategorier har utjämnats och att ett stöd

---

15. Steiner, A. 2006 och Svedjedal, J. 2004.

16. Duelund, P. 2008.

till distribution av stödda titlar till landets folkbibliotek infördes 1999. En så kallad avtrappningsregel infördes 1998 där stödbeloppet halveras vid en viss upplaga.<sup>17</sup> I förfarandet i arbetsgrupperna torde den största skillnaden vara att gruppen för stöd till ny, svensk skönlitteratur slagits ihop med gruppen för klassikerstöd och stöd till översatt skönlitteratur under 2000-talet.

De flesta andra kulturstöd som fördelas av Kulturrådet ges som verksamhetsbidrag eller utvecklingsbidrag och projekt, vilket skiljer sig från litteraturstödet som fördelas i efterhand. En skillnad mot det andra stora stödet på litteraturområdet, Sveriges författarfonds stipendier, är att det enbart är den föreliggande titeln och inte författarskapet eller mottagarens ekonomiska behov som bedöms. Det enskilda verkets kvalitet hamnar därmed i centrum för bedömningen.

I offentliga politiska dokument från 1970-talet definieras kvalitativ litteratur främst utifrån vad det inte är. Det är inte våld, det är inte pornografi och det är framförallt inte massmarknadslitteratur. Den senare kategorin beskrivs bland annat i termer av kiosklitteratur, oseriös och torftig litteratur. Litteraturstödet konstrueras för att urskilja seriös litteratur från oseriös, med hjälp av kvalitetsbegreppet. Den litteratur som inte är önskvärd definieras framför allt utifrån hur den produceras och säljs, det vill säga genom massproduktion och försäljning i kiosker. På det sättet skrivs dikotomin mellan hög- och lågkultur in i konstruktionen av litteraturstödet.

Över tid går det att se en rörelse i förståelsen av kvalitet relaterat till form utifrån allmänna beskrivningar av litteratur i de litteraturpolitiska utredningarna. Under 1970-talet var det andra genrer av litteratur som avskildes från kvalitet, men senare är det istället andra medier såsom film, teve och videospel som avgränsas från (kvalitets-)litteraturen. Problemformuleringen har förändrats. När det gäller innehåll har det också skett en rörelse i förståelsen av kvalitet i diskursen, från att ha använt en negativ definition, det vill säga definiera kvalitet utifrån vad det inte är, till en positiv definition där förståelsen görs explicit. Det går i linje med en pågående tendens i samhället där kvalitetskrav allt mer tydliggörs i offentliga institutioner, påverkat av krav på måluppfyllelse och New Public Management.<sup>18</sup> Men i litteraturstödet fall är det fortfarande arbetsgruppens medlemmar och inte tjänstemän som formulerar riktlinjerna. En av anledningarna till utvecklingen som skett kan vara att kvalitet användes på ett självklart sätt för fyrtio år sedan medan det i den allmänna kulturdebatten idag finns större utrymme att från olika perspektiv problematisera och kritisera kvalitetsbegreppet. Den sistnämnda förändringen har bland annat berott på influenser av postmodern, feministisk och

17. SOU 2012:65, s. 268–269.

18. Strannegård, L. 2007. Se också Eliassens artikel i föreliggande antologi.



postkolonial teori och aktivism som ifrågasatt makt och förgivettagna normer i samhället, kulturen och konsten. Det går att jämföra med den socialdemokratiska arbetarrörelsen som anammade det tidigare nämnda borgerliga kulturbegreppet som sitt eget under tidigt 1900-tal.<sup>19</sup>

## Betydelsen av kvalitet

År 2007 publiceras kriterier, eller riktlinjer, för att definiera kvalitet på Kulturrådets websida:

Utgångspunkten för bedömning av bokens kvalitet är intensitet, originalitet, komplexitet, förnyelse eller självständighet ifråga om litterär teknik, gestaltning av idéer och erfarenheter samt förmåga att överskrida olika typer av genreförväntningar. För att främja mångsidighet tas särskild hänsyn till debutanter samt geografisk, kulturell och språklig spridning.<sup>20</sup>

Dessa riktlinjer har tagits fram av de dåvarande medlemmarna i arbetsgruppen och är utgångspunkten för kvalitetsbegreppet i den här specifika politiska, sociala och historiska kontexten. Men vad är det för typ av kvalitetsbegrepp? Förnyelse, självständighet och överskridandet av genreförväntningar knyter an till föreställningen om *transgression*, eller överskridande. Det vill säga att konst måste överskrida det givna, utmana konventionell smak och moral för att vara betydelsefull.<sup>21</sup> Originalitet, i sin tur, handlar om att författaren behöver tillföra något eget och komplexitet antyder att verket ska kunna läsas på flera nivåer. Tillsammans bildar orden i citatet ovan ett nät som fångar in det undflyende kvalitetsbegreppet och operationaliserar det. På intet sätt rör det sig om i sammanhanget oväntade begrepp, tvärtom är det kriterier som är mycket vanligt förekommande i samtidens kvalitetsdiskurs och som dessutom kan spåras under hela 1900-talet.<sup>22</sup> Den sista meningen i citatet rör inte kvalitet i snäv mening utan andra faktorer som också är en del av värderingen. Utifrån intervjuer och artiklar i media framkommer att denna typ av hänsyn funnits med ända sedan stödet instiftades. Dessa tillägg visar hur kvalitetsbegreppet förstås och används genom att knyts till andra begrepp. Tilläggen motverkar en likriktning av kvalitetsbegreppet, genom att placera kvalitetsbedömningen i litteraturstödet inom ramen för en offentlig

19. Sundgren, P. 2007.

20. Statens kulturråd 2007. 2013 justerades riktlinjerna genom förtydliganden kring hur de olika begreppen kan förstås. Se Statens kulturråd 2015 för de nya riktlinjerna.

21. Persson, M. 2012, s. 50.

22. Elam, I. 2007.

politikutövning där hänsyn måste tas till flera faktorer än vad en ren estetisk bedömning gör.

Det är värt att notera litteraturens särdrag i kulturpolitiken: den tillhör de sköna konstarterna, den är en vara som kan köpas i närmsta kiosk och själva aktiviteten läsning är en grundläggande egenskap i samhället som alla medborgare förväntas behärska. Litteraturen rör sig över kulturpolitikområdet och är också fokus för utbildnings- och bildningspolitik. Politiker i Sverige har en enorm förväntan på vad användandet av litteratur ska åstadkomma. Litteraturvetaren Ann Steiner har analyserat hur litteratur omnämns i debatter i riksdagen under 2000-talet och hon konstaterar att böcker, litteratur och läsning ska bidra till «demokrati, nationalism, svenskhet, språklig förmåga, fantasi, mänskliga värden och frihet».<sup>23</sup>

Arbetsgruppens riktlinjer knyter an till kvalitet som hantverk, något som experter kan urskilja och förvalta. Det är ett professionellt kvalitetsbegrepp. Flera olika tiders kvalitetsförståelser ryms i riktlinjerna. Kulturpolitikforskaren Anne-Britt Gran beskriver detta synsätt som ett led av en professionalisering av kulturlivet, men även med resonans till en förmodern syn på konstskapande som ett yrke bland andra.<sup>24</sup> Kvalitet beskrivs dock inte bara som resultatet av ett gott hantverk av medlemmar i arbetsgruppen i intervjuer jag gjort. I en intervju med en person som var medlem i arbetsgruppen under de första åren på 1970-talet så definieras kvalitet inte nödvändigtvis som något fulländat: «Men man ska känna att det är en författare som har försökt och en författare som i alla fall bitvis har hittat sitt språk. Att det känns som att någon är på väg.»<sup>25</sup> Äkthet och ett personligt uttryck lyfts fram, vilket återkommer i en intervju med en person som var medlem i arbetsgruppen under 2000-talet:

Att det känns att det är en levande röst som talar till en. Att man drar sig in i någonting som inte är en schablonbild av verkligheten utan att man verkligen känner att det här är autentiskt och ett konstnärligt uttryck.<sup>26</sup>

Kvalitet framställs som något immateriellt, en känsla eller en riktning framåt. Ordet autencitet nämns här, ett nyckelord för förståelse av kvalitet i den samtida litterära offentligheten, men som inte nämns i riktlinjerna även om originalitet ligger nära.<sup>27</sup> Citatet ovan flyttar fokus från riktlinjer för bedöm-

---

23. Steiner, A. 2012, s. 23.

24. Gran, A-B. 2001.

25. Intervju 1970:2.

26. Intervju 2000:2.

27. Elam, I. 2007, s. 50.

ning till *hur* själva bedömningen görs, genom *upplevelsen* vid läsning. Detta är dock inte den slutgiltiga aktiviteten för bedömning.

Flera medlemmar lyfter fram vikten av *diskussioner* och samtal inom gruppen. En person som var medlem i gruppen under 1970-talet säger: «Det var inte bara att man kom där med sitt eget omdöme [...] det var de diskussioner som ens omdöme utlöste i arbetsgruppen som var väldigt viktig[a]». <sup>28</sup> Implicit finns det en tanke om att den egna smaken inte ska påverka bedömningen. En konsekvens av stödåtgärdens konstruktion är just att konstnärlig kvalitet används och förstås kollektivt, något som föregår i princip alla stödordningar. Vikten av den kollektiva processen för bedömning lyfts också fram av forskare och av kulturdebattörer i litteraturen om kvalitetsbegreppet på kulturfältet och i kulturpolitiken. <sup>29</sup> Det är en intressant effekt som skiljer ut arbetsgruppens kvalitetsbedömning från exempelvis litteraturkritikerns, vilkens bedömning görs solitärt utan föregående diskussion med kollegor. Kritikerns bedömning görs offentlig i recensioner, vilket kan få både privata och professionella konsekvenser medan arbetsgruppens åsikter stannar inom mötesrummets fyra väggar. Det är få förutom de berörda förlagen, ofta inte ens författaren, som känner till eller tar reda på resultatet av gruppens bedömning. <sup>30</sup> Processen skiljer sig också åt från kvantitativa kvalitetsbedömningar där olika faktorer mäts på ett föreställt objektiva sätt. Likaså finns det beröringspunkter mellan den solitära och den kollektiva bedömningen. Mest uppenbart har flertalet av arbetsgruppens medlemmar i större eller mindre utsträckning ägnat sig åt litteraturkritik, de är alltså vana vid att förhålla sig till båda rollerna. Läsoplevelsen hos arbetsgruppen är inte heller en del av kvalitetsbegreppet. En av de före detta medlemmarna säger: «Du läser inte för nöjes skull, du läser i första hand för en bedömning». <sup>31</sup> Sedan går det att diskutera om det är möjligt att avlägsna bedömarens läsoplevelse från sin kvalitetsbedömning, men det finns en uppfattning om att det låter sig göras.

All form av stöd med kvalitetskriterier berörs av problematiken som uppstår när verk ska möta publiken eller konsumenterna. Relationen mellan produktion och förmedling är en central del av samtida kulturpolitik där delaktighet är ett allt viktigare mått för framgång för kulturpolitiska åtgärder. När fokus på delaktighet ökar kan det öka behovet av att inkludera förmedling och distributionsaspekter till förståelsen av kvalitetsbegreppet. Detta får lite utrymme i diskursen om litteraturstödet. Men ändå lånar läsfrämjande insatser en retorisk legitimitet åt stödet, det sägs exempelvis i en av Kultur-

28. Intervju 1970:3.

29. Elam, I. 2007; Forser, T. 2002; Karlsson, D. 2009.

30. Beviljade anslag, inte avslag, finns att ladda ner via Kulturrådets websida.

31. Intervju 2000:3.

rådets utredningar av litteraturstödet från 2002 att det är «av demokratiska skäl viktigt att den av staten på kvalitativa grunder stödda litteraturen finns tillgänglig i hela landet».<sup>32</sup> Men det är inte som detta som stödet i första hand legitimeras. Flera gånger markeras att stödet inte har en läsfrämjande funktion i första hand.

Samtidigt finns en förhoppning, både från politiskt håll och i debatten, om att kvalitetslitteratur genom läsning ska förändra människors liv till det bättre. Nils Gunnar Nilsson, redaktör för *Sydsvenskans* kultursida skriver om litteraturstödda, kvalitativa titlar på biblioteket 1996:

Om ingen på orten Q frågat efter Willy Kyrklund, betyder det att ingen är intresserad av att läsa Willy Kyrklund, om han fanns till hands? Ligger det inte i själva bibliotekariekompetensen att man köper hem viktiga författare som inte en katt frågat efter – men som kan kanske kan få folk att läsa? Vem vet när det dyker upp en ung människa som snubblar i hyllan på en mästare som avgör hennes liv?<sup>33</sup>

Utsagan polemiserar mot bibliotekarier som argumenterat för att låntagares efterfrågan borde styra bibliotekets urval mer än statsstödda titlar. I den här förståelsen av kvalitet har litteratur en transcenderande funktion för individen, läsandet blir en livsförvandlande kraft.<sup>34</sup> Litterär kvalitet definieras bland annat som något som gör något med läsaren. Förvandlingen är dock något som följer *efter* att kvalitetsbedömningen gjorts och det kvalitativa verket finns ute på biblioteket redo att möta läsaren. Läsoplevelsen, i bemärkelsen läsning för nöjes skull, blir som ett resultat av detta skild från (den professionella) kvalitetsbedömningen.

I arbetsgruppsmedlemmens citat om att läsa för en bedömning tydliggörs skillnaden mellan den professionella kvaliteten och den upplevda, som bland annat Kulturutredningen från 1995 laborerar med. I diskursen avgränsas därmed frågor om delaktighet och läsfrämjande, vilket ger upphov till en konflikt när litteraturstödda titlar börjar distribueras till biblioteken från 1999. Detta eftersom distributionsstödet endast går till att skicka ut böckerna till biblioteket utan medel till förmedling. I ytterligare en utredning från Kulturrådet 2001 sägs det att «Det [distributionsstödet] bör med andra ord varken ses som ett bokhandelsstöd eller ett läsfrämjande stöd, även om det kan få sådana effekter.»<sup>35</sup> När kvalitet förstås och används på detta sätt i stödets

32. *Bästsäljare och hyllvärmare* 2002, s. 69.

33. Nilsson, N.G. 1996.

34. Se Oterholms artikel i föreliggande antologi.

35. Almerud, P. 2001, s. 8.

konstruktion så fokuseras det på den litterära texten och syftet att främja produktion av litteratur, vilket bland annat yttrar sig i att det är förlagen som får stöd och inte distributions- eller förmedlingsledet. Det är fokus på att kvalitativ skönlitteratur överhuvudtaget ska komma ut, att böckerna ska läsas blir ett senare problem. Litteratursociologen Johan Svedjedal har liknat den svenska efterkrigstidens kulturpolitik vid en industripolitik där litteraturproduktionen ska stöttas på samma sätt som exempelvis varvsindustrin.<sup>36</sup> Detta i kontrast till den kvalitetsförståelse som bibliotekarier jobbar med som är knuten till förmedling och som Knut Oterholm berör närmre på annan plats i föreliggande antologi.

## Marknad och kvalitet

Hur har den kvalitetsförståelse som används i litteraturstödet relaterats till eller kontrasterats mot bokmarknadens kvalitetsförståelse? I efterdyningarna av kulturutredningen från 2009 skriver kulturdebattören David Karlsson att litteraturstödet är svensk kulturpolitikens «mest lyckade konstruktion» för att det verkar *genom* och inte *mot* marknaden, eftersom det använder kvalitet och inte ekonomiskt stödbehov som kriterium.<sup>37</sup> Men vid tiden för stödets instiftande fanns det, som nämnts, en antikommersialism i den kulturpolitiska debatten. Vid formerandet av den svenska kulturpolitiken 1974 samarbetade politiker med intresseorganisationer för att stävja den kommersiella kulturen. Detta blir synligt i litteraturstödet, men vissa politiker ville gå ännu längre, Vänsterpartiet Kommunisternas partiledare C.H. Hermanson talade i en riksdagsdebatt 1975 om att helt frigöra kulturproduktionen från de kapitalistiska krafternas beroende.<sup>38</sup> Den inbyggda antikommersialismen i stödet fick kritik från de stora, kommersiella förlagen och från borgerliga politiker och kulturdebattörer. De argumenterade för att stödet satte principen om tillgång och efterfrågan ur spel. Trots den kritik litteraturstödet fick under sin första fas beskrivs det mindre än fyrtio år senare som en succé och majoriteten av bokförlagen är mycket positiva till det.

Genom åren har det föreslagits att ett förlags ekonomi i högre grad ska vara med som en beståndsdel vid fördelning av stöd vid sidan av kvalitet, vilket har kritiserats av alla förlag utom de allra minsta. Ett exempel på kritik från förlagschefen på Ordfront, Pelle Andersson, från en intervju 2009:

---

36. Svedjedal, J. 1998, s. 19.

37. Karlsson, D. 2010, s. 133.

38. Lindsköld, L. 2013, s. 100.

Det är allvarligt om kulturbyråkraterna ska ha insyn i varje bokförlags ekonomi. Det har också varit en idé att ha ett avstånd till makten som fördelar pengarna: ett begåvat system för att inte staten ska sätta näsan ända in i vilka böcker vi publicerar.<sup>39</sup>

Kvalitetskriteriet blir därmed använt som en garant för att skydda förlag mot statlig styrning, och ekonomisk behovsprövning för förlagen har inte gått igenom. På så sätt har marknaden bidragit till att kvalitet fortfarande är det främsta bedömningskriteriet i litteraturstödet. Betydelsen av kvalitet har framhärdats av Sveriges författarförbund som i en debattartikel 2009 skrev apropå Kulturutredningen: «Poängen måste vara att det är vissa, kvalitetsprövade titlar som får stöd, inte en viss typ av förlag. Men det kanske är själva kvalitetsbegreppet som skrämmer. I så fall borde man tala om det.»<sup>40</sup>

Det finns dock en ambivalens i relationen mellan kvalitetsbedömningen och bokmarknaden. Riktlinjerna för hur kvalitet förstås är formulerade på så sätt att de gynnar litteratur som inte bär sig på en marknad. Brytande av genreförväntningar prioriteras, såsom debutanter, fast det är ett tilläggs-kriterium som inte hör till värderingen av kvalitet. En före detta medlem i arbetsgruppen under 2000-talet säger i en intervju: «För hela grunden för denna typ av kulturpolitik är att man ska ge stöd till det som berikar det litterära landskapet och som har svårt att klara sig på egna grunder».<sup>41</sup> I debatten sätter stödets förespråkare kvalitet i relation till mångfald, där stödet garanterar en mer mångfaldig utgivning än om bokproduktion enbart sker på marknadens villkor. Själva förståelsen av kvalitet i arbetsgruppen har antikommersiella drag, bland annat i bemärkelsen att tydlig genrelitteratur sällan får stöd, men det har ingen automatisk missgynnande effekt för de största förlagen. Det är de största som får störst andel av litteraturstödet, därefter kommer de minsta förlagen.<sup>42</sup> I diskursen åskådliggörs en konflikt i synen på statliga och privata pengar och dess betydelse för kvalitet. I liberala tidskrifter och dagstidningar kritiseras litteraturstödet framför allt under 1980- och 1990-talen för att göra författarna bidragsberoende vilket i förlängningen riskerar att sänka kvaliteten på skönlitteratur. Synen på författaren som kritisk granskare av samhället, oberoende av politikens och marknadens krav är väl etablerad i de västerländska demokratierna. Från den liberala positionen förlorar författaren legitimitet om denne tar emot stöd från offentligheten. Själva konstverkets kvalitet kan också försämrats på grund av en statlig finansier-

39. Anderson, S. 2009.

40. Söderlund, M., Susso, E. och Stig, O. 2009.

41. Intervju 2000:1.

42. SOU 2012:65, s. 245.

ing. Ledarskribenten Åke Lundqvist konstaterar: «Litteraturstödet [har] gett upphov till en kraftig överutgivning av medelmåttig eller dålig svensk skönlitteratur, böcker som med rimligare kvalitetskrav skulle och borde förblivit outgivna.»<sup>43</sup>

En kulturskribent argumenterar, i en debattbok utgiven 1995 av den liberala tankesmedjan Timbro, för att författares verk inte påverkas negativt av att författarna själva hittar andra försörjningskällor eller får «kämpa» för att deras böcker ska kunna ges ut.<sup>44</sup> Retoriken påminner om den romantiska myten om den lidande konstnären där fattigdom och konstnärlig framgång och kvalitet likställdes, något som Baumol och Bowen gör upp med i sin klassiska artikel om scenkonstens ekonomi.<sup>45</sup> Statsvetaren Li Bennich-Björkman kallar denna ståndpunkt, där konstnärer inte ska hamna i ekonomiskt beroende av staten, för individualistisk. I den marknadsliberala positionen likställs kvalitet med medborgarnas val, via marknaden. Den fria marknadsekonomin, inte statliga insatser, beskrivs som bäst lämpad att stimulera bokmarknaden av de liberala debattörerna. Ståndpunkten kan beskrivas som marknadsliberal: debattörerna talar utifrån individen och publikens valfrihet i kulturpolitikdiskursen.<sup>46</sup> Konflikten gäller huruvida staten eller marknaden är den bästa garanten för kvalitativ konst till medborgarna. Den marknadsliberala, men även den socialistiska, positionen i diskursen underkänner staten som kvalitetsgarant, och det tas för givet att politiker och tjänstemän använder begreppet som en synonym till statligt godkänd konst för en elit. I mitt material är dessa ståndpunkter i minoritet och det finns inga aktiva kulturpolitiker som uttalar den. Desto fler är kritiska mot att stödets konstruktion inte hindrar de största förlagen att få statliga medel.

Det är omöjligt att svara på hur stödet har förändrat svensk bokmarknad eftersom vi inte vet hur det hade sett ut utan det, men kännetecknande för bokmarknaden är att det finns flera mycket små förlag som ger ut kvalificerad litteratur.<sup>47</sup> Detta kan i alla fall delvis förklaras med litteraturstödet förekomst. Stödets konstruktion leder till ett spänningsfält mellan offentliga åtgärder och marknaden och visar sig bland annat i hur kvalitetsbegreppet används. Så länge stödet har kvalitet som främsta kriterium accepteras det av de större förlagen, andra eventuella kriterier ses som en för stor statlig påverkan. Kvalitet behandlas därmed som en mer opolitisk bedömningsgrund än ekonomiska kriterier eftersom en arbetsgrupp, inte Kulturrådets tjänstemän, står för bedömningen.

---

43. Lundqvist, Å. 1983.

44. Eriksson, M. 1995.

45. Baumol, W. J. och Bowen, W. G. 1965.

46. Bennich-Björkman, L 1991, s. 54–57.

47. SOU 2012:65, s. 247.

## Politik och kvalitet

I avsnittet relateras kulturpolitisk kvalitet till politik och det politiska på tre olika nivåer: hur kvalitet motiveras av olika partier och i offentliga politiska dokument, hur kvalitet knyts an till en politisk retorik i offentlig debatt i stort samt på ett mer övergripande, abstrakt plan genom att analysera det politiska i kvalitetsbegreppet som det används i en diskurs.

På en partipolitisk nivå är vänstern och högern i Sverige eniga om att kvalitetsbegreppet är det främsta kriteriet för att fördela ekonomiskt stöd till litteratur. Svensk kulturpolitik kännetecknas av konsensus, trots olika politiska ståndpunkter, och en ovilja hos politiker att göra förändringar av de kulturpolitiska åtgärder som infördes under 1970-talet. I materialet uttalar sig ansvariga politiker ytterst sparsamt om litteraturstödet, och det ges aldrig någon specifik kommentar till hur politikerna förstår kvalitet, utan definitionen överläts tydligt till fältet. Detta innebär dock inte att kvalitet inte används politiskt. Intressorganisationer, med Sveriges Författarförbund och Svenska Förläggareföreningen i spetsen har genom åren haft stort inflytande över stödets utformning.

Det finns även en tydlig politisk retorik som författare, förläggare och kulturskribenter nyttjar för att legitimera stödet i den offentliga debatten. Det professionella kvalitetsbegreppet som litteraturstödet är byggt på knyts under perioden 1975–2009 explicit till välfärdspolitik och infrastruktur av förläggare, författare och kulturskribenter för retoriskt understöd. En tidigare ordförande för arbetsgruppen beskriver stödet 2009 som «kulturell välfärdspolitik» genom att litteratur som har svårt att klara sig på en marknad ändå kan komma ut.<sup>48</sup> Vid stödets instiftande sattes litteraturpolitiken i relation till flera fundamentala politiska beslut i Sverige under 1960- och 1970-talen såsom införandet av grundskola och ett utökat byggande av bostäder. I den litteraturpolitiska debatten under 2000-talet argumenterar stödets försvarare för att stödet bidrar till att skapa välfärd genom att på professionella grunder bedöma nyskapande kvalitet. Journalisten och författaren Per Wirtén skriver: «Även små förlag har intresse av att stora förlag får stöd och därmed ger ut smal litteratur. Samma princip som i välfärdspolitiken.»<sup>49</sup> Kopplingen bör ses som ett sätt att stärka litteraturstödet legitimitet i en tid när det uppfattas som hotat.

Trots denna explicita anknytning till en politisk retorik hos förläggare, författare och kulturskribenter beskrivs kvalitet som något opolitiskt i relation till det tidigare nämnda förslaget om att fördela stöd efter förlagens stödbehov.

48. Lindsköld, L. 2013, s. 220.

49. Wirtén, P. 2008.



Litteraturkritikern Magnus Eriksson skriver apropå stödet 2009: «En styrka i den svenska kulturpolitiken har varit att den är opolitisk till sitt innehåll.»<sup>50</sup> I den kulturpolitiska debatten under 2000-talet finns det en stark oro att kulturpolitiken i Sverige utvecklas till att bli mer administrativ och teknokratisk eller för den delen mer politiskt styrd, vilket Eriksson varnar för.<sup>51</sup>

I resten av avsnittet diskuteras hur det politiska i kvalitetsbegreppet framträder i diskursen. Kvalitet används för att lyfta fram det autonoma i stödets konstruktion, eftersom inga ekonomiska eller politiska bedömningar görs, och användningen av begreppet blir ett sätt att göra motstånd mot vad som uppfattas som ett hot mot konsten och kulturen. Under undersökningsperioden är det ytterst sällan som begreppet i sig kritiseras. Det är istället bedömarens tänkta jäv eller politiska förbindelser som fördunklar bedömningen. Kvalitetsbegreppet används stundtals i motsats till diverse «särintressen», såsom litteratur skriven av kvinnor eller författare med utomsvensk bakgrund.<sup>52</sup> Det tas för givet att författare ur dessa grupper skulle tjäna på en politisk fördelning av litteratur, vilket medför att kvalitetsbegreppet blir ett vagt, allmänt positivt begrepp som sätts i motsats till det som kan identifieras som politiskt motiverade tillrättalägganden. Litteraturvetaren Ingrid Elam beskriver användningen av kvalitetsbegreppet i en sådan kontext som «ett politiskt argument utan innehåll».<sup>53</sup> När kvalitet positioneras mot politiska eller andra bedömningar blir resultatet att kvalitet inte ses som ett politiskt begrepp. Ännu ett exempel på hur politiska konnotationer osynliggörs är den marknadsliberala positionen, som diskuterats i föregående avsnitt, som framställer arbetsgruppens kvalitetsbedömning som en direkt politisk påverkan av staten. Det finns en aversion mot litteraturstödet arbetsgrupp som uppfattas som smakdomare och en kulturell elit som föresätter sig att veta bättre än allmänheten. Kvalitetsförståelsen blir föreställt neutral eller opolitisk när medborgaren, via marknaden, väljer vilken bok som ska läsas utan statlig styrning.

I de riktlinjer för att avgöra kvalitet som arbetsgruppen använder sig av politiseras kvalitet genom att knyts till originalitet och nyskapande, vilket står i motsats till tradition och genrekonvention. I kulturutredningen från 2009, men också i tidigare kulturpolitiska dokument, har det konstaterats att nyskapande konst ofta bryter mot kvalitetskonventioner.<sup>54</sup> Det förutsätts att arbetsgruppen har den professionella förståelse som behövs för att upptäcka och erkänna sådan litteratur. Kvalitetsbedömningen är därmed separerad från

---

50. Eriksson, M. 2009.

51. Karlsson, D. 2010, s. 11.

52. Lindsköld, L. 2013, s. 259.

53. Elam, I. 2007, s. 47.

54. Se SOU 2009:16 och Prop. 1996/97:3.

den icke-professionella läsarens möte med boken. Ytterligare en aspekt av det politiska i den här förståelsen av kvalitet är hur andra aspekter än kvalitet utestängs som möjliga verktyg för fördelning, där ekonomiskt stödbehov och politisk prioritering har nämnts. Kvalitetsbedömning av en arbetsgrupp är ett sätt att upprätthålla armlängds avstånd. Detta stärker stödets konstruktion eftersom varje förändring från den nuvarande ordningen innebär en inskränkning av armlängdsprincipen, vilket alla inblandade parter vill undvika.

I kulturpolitiska debatter i allmänhet har kvalitet ofta varit i skottlinjen för konflikter mellan finkultur och populärkultur, bevarande och nyskapande samt amatör och professionell. Kvalitetsbegreppet har också kritiserats för att vara konserverande och missgynna konstnärer och kulturella uttryck som inte passar in i den snäva normen för så kallad finkultur.<sup>55</sup> Sådana konflikter märks föga i debatten om litteraturstödet, kanske för att det riktas mot förlag och inte författare, men framförallt för att den typen av diskussioner sker på andra arenor, såsom i litteraturkritiken. Kvalitetsbegreppet blir trots det ett försvar av det etablerade, nämligen den kulturpolitik som blev ett resultat av 1974 års kulturpolitiska mål i Sverige och som i stora delar varit oförändrad sedan dess.

Kvalitet kan aldrig vara opolitisk. När det benämns som sådant riskerar det att överskugga de politiska konnotationer som i många fall ligger synliga, exempelvis kopplingen till välfärdspolitik eller att vissa uttryck premieras på bekostnad av andra. Politik är beslut där val måste göras mellan motstridiga, ideologiska alternativ. Politiska åtgärder, som exempelvis hur kulturstöd ska organiseras, kan därmed inte reduceras till en teknokratisk fråga om teknikaliteter där experter tillåts bestämma. Det finns en risk att kulturpolitiken avideologiseras när status quo tas för givet utan politisk motivering. Detta kan i sin tur bli problematiskt när reaktionära politiska krafter försöker få inflytande över kulturpolitiken.<sup>56</sup>

## Avslutning

Till skillnad från andra områden i samhället sker kvalitetsbedömningen i litteraturstödet inte med hjälp av kvantitativa, mätbara mål utan med hjälp av diskussioner där människor med rätt professionell kompetens behöver befinna sig i samma fysiska rum.

Det finns en föreställning om att kulturpolitiken under 1970-talet präglades av andra ideal än kvalitet, såsom delaktighet och jämställdhet. Detta gäller dock inte litteraturstödet där det från politiskt håll funnits ett behov av att

---

55. Se exempelvis Hermele, V. 2009.

56. Lindsköld, L 2015.

skilja ut det som är kvalitet, men där kvalitetsbedömningen har överlåtits åt professionen. Kvalitet, ett begrepp från den estetiska sfären, operationaliseras i en förvaltning, stödet är både antikommersiellt och gynnar vinstdrivande företag. Slutligen behandlas kvalitet som något opolitiskt, men stödet legitimeras genom att det passas in i en politisk kontext. Denna upplösning av motsatspar tillsammans med svårigheten att förändra stödet utan att rucka på armlängdsprincipen bidrar till att stärka stödets legitimitet. Tillräckligt många aktörer är nöjda med det.

Vad har denna kvalitetsförståelse för implikationer för kulturpolitiken? Konst och kultur i estetisk bemärkelse är inte demokratiska begrepp i sig själva. I kulturpolitiken tvingas dock kulturen förhålla sig till demokratiska perspektiv. Litteraturvetaren Tomas Forser argumenterar för att demokrati i kulturpolitiken inte främst bör förstås som att majoritetens röst ska höras utan istället som att kulturpolitiken ska möjliggöra en mångfald av röster.<sup>57</sup> Litteraturstödet kan ses som ett bidrag till ett sådant tillgängliggörande av röster, samtidigt som det finns svårigheter med förmedlingen av de stödda titlarna eftersom stödet inte täcker den förmedlande aspekten.

Demokrati, kultur och politik framställs ofta som starkt sammanlänkande i diskursen om svensk kulturpolitik där det ena ska främja det andra. I litteraturstödet märks det exempelvis genom argumentet att det är av demokratiska skäl som det är viktigt att litteraturstödda böcker finns tillgängliga på biblioteket. Underförstått är det kulturens essens som främjar demokrati och demokratiska åsikter genom att medborgare får möjlighet att ta del av kultur, vilket i sin tur gör medborgare till demokratiska subjekt. Med den här typen av kvalitetsförståelse blir också stödet en kraft för att förändra människors liv. Men för att kvalitetslitteratur ska ge positiva effekter behöver själva kvalitetsbedömningen göras frikopplat från andra kriterier. Med andra ord kräver den instrumentella effekten en autonom bedömning, vilket visar på en intressant dynamik när kvalitetsbegreppet används i kulturpolitiken.

Hur påverkar konstruktionen av stödet möjligheter för hur kvalitetsbegreppet kan användas och förstås? Kvalitetsbegreppet kan i diskursen användas som en sköld som oliktyckande grupper kan samlas kring när ett större hot kan skönjas, nämligen konstfältets utsatthet i en förändrad värld. Men så fort kvalitet definieras på något annat sätt kommer andra typer av konflikter att uppstå. I forskning och i politiska dokument beskrivs kvalitetsbegreppet som föränderligt, problematiskt och omöjligt att definiera. I den specifika stödordningen framkommer en institutionell hantering som legat någorlunda fast under fyrtio år, och som har gjorts mer transparent över

---

57. Forser, T. 1999.

tid. Huruvida innebörden i den professionella kvalitetsförståelsen förändrats är svårare att svara på, eftersom det inte finns några riktlinjer tillgängliga förrän 2007. Utifrån intervjuer i nutid med medlemmar under 1970-talet samt samtida debattartiklar i dags- och fackpress förefaller sättet att tala om kvalitet i anslutning till litteraturstödet vara konstant.<sup>58</sup> Detta trots att diskursen om kvalitet på andra platser i samhället och i kulturpolitiken har genomgått stora förändringar. I arbetsgruppen konstrueras kvalitet i en social smakgemenskap, en kollektiv process. Det är i kontrast till 2009 års kulturutrednings kvalitetsförståelse som något förstelnat, där konstnärlig utveckling sattes i samband med brytande av kvalitetsnormer. Behöver den konsensus som denna kvalitetsförståelse har uppnått problematiseras? I sådana fall är det kulturskaparens uppgift, inte forskarens. Däremot går det att notera att svenska politiker på kulturområdet i praktiken har organiserat ut sig själva ur det kulturpolitiska fältet.<sup>59</sup> Det kan finnas anledning att uppmuntra till en mer ideologiskt driven kulturpolitisk debatt på politisk nivå, inte minst som motstånd till högerradikala krafter som har en tydlig kulturpolitisk agenda. Samtidigt är det av samma skäl viktigt att fortsätta hävda konstens och kulturens frihet från politikernas och tjänstemäns synpunkter på innehåll.

Konstnärlig kvalitet betyder olika saker i olika sammanhang, men det kan aldrig frikopplas från kulturella, politiska och ekonomiska aspekter. När övergripande tendenser i kulturpolitiken förändras, förskjuts och tillkommer kan tidigare kvalitetsförståelser få svårare att passa in. Dagens fokus på delaktighet kan inte omedelbart harmoniseras med det professionella kvalitetsbegreppet i litteraturstödet som i sin tur är ett resultat av 1970-talets problemformulering med fokus på produktionsledet. Det är viktigt att komma ihåg att kvalitet i kultur- och litteraturpolitiken är ett begrepp som existerar på flera olika nivåer samtidigt. Kvalitetsbegreppet i ett allmänt, nationellt övergripande kulturpolitiskt mål är inte samma sak som kvalitet som ett operationaliserat verktyg för att fördela litteraturstöd. Trots det omöjliga i att bestämma en enhetlig definition av kvalitet så används begreppet i all förvaltning och i alla institutioner som gör kvalitetsbedömningar av konst och kulturyttringar. Därför är det viktigt att synliggöra kvalitetsbegreppets olika betydelser i olika sammanhang, men också begreppets användbarhet. Att artikulera varför just kvalitet är det rimligaste kriteriet för att fördela stöd kan vara en början till en sådan diskussion och kan ge verktyg för politiker och tjänstemän att tala om kvalitet utan att säga vad det är eller borde vara.

---

58. Med intervjuerna öppnar sig ett metodologiskt problem: hur går det att säkerställa att de intervjuade faktiskt talar om hur de förstod kvalitet på 1970-talet och inte färgas av sin nutida uppfattning? Det är tyvärr omöjligt att säkert veta, så viss försiktighet vid uttolkning bör iakttas.

59. Jacobsson, B. 2014.

## Referenser

- Baumol, W. J. och W. G. Bowen (1965). «On the Performing Arts: The Anatomy of Their Economic Problems», *The American Economic Review*, 55(1/2), s. 495–502.
- Bennich-Björkman, Li (1991). *Statsstödda samhällskritiker: Författarautonomi och statsstyrning i Sverige*. Stockholm: Tiden.
- Bjurström, Erling (2008). «Cultural Policy and the Meaning of Modern and Postmodern Taste, with Concluding Remarks on the Case of Sweden», *International Journal of Cultural Policy*, 14(1), s. 65–78.
- Blomgren, Roger (2012). «Autonomy or Democratic Cultural Policy: That is the Question», *International Journal of Cultural Policy* 18(5), s. 519–529.
- Duelund, Peter (2008). «Nordic Cultural Policies: A Critical View», *International Journal of Cultural Policy*, 14(1), s. 7–24.
- Elam, Ingrid (2007). «Kvalitet i litteraturen», i Bengt Brülde och Lars Strannegård (red.), *Den omätbara kvaliteten*, s. 41–55. Stockholm: Norstedts akademiska förlag.
- Forser, Tomas (1999). «Demokratien på teatern», *Demokratins estetik*, SOU 1999:129. Stockholm: Fakta info direkt.
- Forser, Tomas (2002). *Kritik av kritiken: 1900-talets svenska litteraturkritik*. Gråbo: Anthropos.
- Frenander, Anders (2014). *Kulturen som kulturpolitikens stora problem: diskussionen om svensk kulturpolitik fram till 2010*, (2., rev. uppl.). Möklinta: Gidlund.
- Gran, Anne-Britt (2001). «Kvalitet før og nå – kvalitetskriterier i omløp», i Christian Lund, Per Mangset och Ane Aamodt (red.), *Kunst, kvalitet og politikk*, s. 115–123. Oslo: Norsk kulturråd.
- Hermele, Vanja (2009). *Konsten – så funkar det (inte)*. Stockholm: Konstnärernas riksorganisation (KRO).
- Jacobsson, Bengt (2014). *Kulturpolitik: styrning på avstånd*. Lund: Studentlitteratur.
- Karlsson, David (2010). *En kulturutredning: pengar, konst och politik*. Göteborg: Glänta produktion.
- Langsted, Jørn (2000). «Kvalitet i kulturpolitik – kvalitet i kunst». *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift*, (2), s. 6–34.
- Lindsköld, Linnéa (2013). *Betydelsen av kvalitet: en studie av diskursen om statens stöd till ny, svensk skönlitteratur 1975–2009*. Diss. Borås: Högskolan i Borås.
- Lindsköld, Linnéa (2015). «Contradicting Cultural Policy: A Comparative Study of the Cultural Policy of the Scandinavian Radical Right». *Nordisk Kulturpolitisk Tidsskrift* 2015:1, s. 8–26.

- Nielsen, Henrik Kaare (2001). *Kritisk teori og samtidsanalyse*. Aarhus: Aarhus Universitetsforlag.
- Prop. 1996/97:3 (1997). *Kulturpolitik*, Stockholm: Regeringskansliet.
- Solhjell, Dag och Jon Øien (2012). *Det norske kunstfeltet. En sosiologisk innføring*. Oslo: Universitetsforlaget.
- SOU 2012:65. *Läsandets kultur: Slutbetänkande av Litteraturutredningen*. Stockholm: Fritze.
- Steiner, Ann (2006). *I litteraturens mittfåra: Månadens bok och svensk bokmarknad under 1970-talet*. Diss. Lund: Lunds universitet, 2006, Göteborg.
- Steiner, Ann (2012). «Bok, litteratur och läsning som synonymer. Åsikter och yttranden om litteratur i riksdagen 2000–2010». *Statsvetenskaplig tidskrift*, (2012:3), s. 413–430.
- Sundgren, Per (2007). *Kulturen och arbetarrörelsen: kulturpolitiska strävanden från August Palm till Tage Erlander*. Diss. Stockholm: Stockholms universitet, 2007, Stockholm.
- Svedjedal, Johan (1998). Politik och kulturpolitik i bokens samhälle, *Tidskrift för Kulturstudier*, (1998:3), s. 7–19.
- Svedjedal, Johan (2004). *Tänkta världar: samlingsvolym*. Stockholm: Wahlström & Widstrand.

## Material

### Opublicerat material

Intervjuer med före detta medlemmar i arbetsgruppen för stöd till ny, svensk skönlitteratur, gjorda i mars, april och maj 2011.

Intervju 1970:2 – Person som var medlem i arbetsgruppen under 1970-talet.

Intervju 1970:3 – Person som var medlem i arbetsgruppen under 1970-talet.

Intervju 2000:1 – Person som var medlem i arbetsgruppen under 2000-talet.

Intervju 2000:2 – Person som var medlem i arbetsgruppen under 2000-talet, telefonintervju.

Intervju 2000:3 – Person som var medlem i arbetsgruppen under 2000-talet.

### Publicerat material

Almerud, Peter (2001). *Ökad titelbredd: en rapport om bokhandeln och distributionsstödet*. Stockholm: Statens kulturråd.

Anderson, Sus (2009). «Nytt litteraturstöd sågas av branschen: kulturutredningen». *Svensk bokhandel 2009:3*, s. 10–19.

- Bästsäljare och hyllvärmare: Bestånd och utlån av boktitlar med litteraturstöd 1998–2000* (2002). Stockholm: Statens kulturråd. (Rapport från Statens kulturråd).
- Eriksson, Magnus (1995). «Förändra litteraturstödet», i Carl Rudbeck (red.), *Bästa Margot*, s. 49–60. Stockholm: Timbro.
- Eriksson, Magnus. (2009). «Litteraturstödet inget kulturpolitiskt redskap», *Svenska dagbladet*, 2009–01–26.
- Karlsson, David (2010). *En kulturutredning: Pengar, konst och politik*. Göteborg: Glänta produktion.
- Lundqvist, Åke (1983). «Ompröva litteraturstödet!», *Dagens Nyheter*, 1983–02–21.
- Nilsson, Nils Gunnar (1996). «Osäker i rollen», *Sydsvenska dagbladet*, 1996–11–06.
- SOU 1995:84. *Kulturpolitikens inriktning: Slutbetänkande*, Kulturutredningen. Stockholm: Fritze.
- SOU 2009:16. *Betänkande av Kulturutredningen*. Stockholm: Fritze.
- Statens kulturråd (2007). *Information till sökande av litteraturstöd*, [www.kulturradet.se/upload/kr/bidraginformation/littstod\\_info\\_sokande\\_2007.pdf](http://www.kulturradet.se/upload/kr/bidraginformation/littstod_info_sokande_2007.pdf) (hämtat 2013–09–25).
- Statens kulturråd (2015). *Utgångspunkter för bedömning av litteraturstödet*, [www.kulturradet.se/sv/bidrag/litteratur/Litteraturstod/Bedomning-av-litteraturstod/](http://www.kulturradet.se/sv/bidrag/litteratur/Litteraturstod/Bedomning-av-litteraturstod/) (hämtat 2015–06–12).
- Söderlund, Mats, Eva Susso och Oline Stig (2009). «Krigsförklaring mot kulturutredningen», *Dagens Nyheter*, 2009–02–18.
- Wirtén, Per (2008). «Dolda anslag», *Expressen*, 2008–11–17.

# Kvalitet uten innhold? Historiske perspektiver på kvalitetsspørsmålet

*Knut Ove Eliassen*

---

Are you new to Quality?  
American Society for Quality (ASQ)

Et påtagelig trekk ved kvalitetsdiskusjonen de senere årene er en viss historieløshet. Kvalitet har blitt diskutert både i kulturpolitiske sammenhenger og i den bredere kulturoffentligheten som om begrepet var en estetisk term som gav seg selv, og som alltid skulle ha vært en viktig del av den estetiske terminologien. Dette til forskjell fra for femten år siden. Den gang stod det ennå klart at den politiske interessen for «estetisk kvalitet» var av nyere dato, og at den burde forstås i lys av de forvaltningsprinsippene som på den tiden ble introdusert under navnet *New Public Management*.<sup>1</sup> Det var slik langt fra ukjent i det kulturpolitiske ordskiftet at begrepets aktualitet var betinget av en samtidig politisk kontekst.

Nå har man naturligvis også tidligere vært opptatt av å kunne vurdere kunstverk. Spørsmålet om verdibedømmelse har stått sentralt i den estetiske debatten siden den moderne kunstoffentligheten ble til på 1600-tallet. Den norske kulturpolitiske debatten har heller ikke vært fremmed for begrepet «kvalitet»; det er velkjent at de to begrepene «produktkvalitet» og «aktivitetskvalitet» stod sentralt i stortingsmeldingene som innførte det såkalte utvidede kulturbegrepet tidlig på 1970-tallet. Samtidig kan det imidlertid konstateres at bruken av ordet øker voldsomt fra midten av 1980-tallet til frem mot

---

1. Se f.eks. Bjørkås 2001, s. 44 f.



slutten 1990-tallet.<sup>2</sup> Statistikken viser hvordan begrepet «kvalitet» har hatt sine historiske konjunkturer, noe som igjen antyder at det er knyttet særlige erkjennelsesinteresser til termen. Skal begrepet være annet enn ideologi og *doxa*, og anvendes på et kritisk og reflektert vis, må disse forholdene tas i betraktning.

Termer som «kulturgründere», «kulturnæringsnettverk» og «kulturproduksjon» har de siste årene gjort sitt inntog i den kulturpolitiske forvaltningsterminologien.<sup>3</sup> Den aktuelle interessen for «kvalitet» bør ses i lys av dette. Om begrepet også tidligere inngikk i kulturforvaltningens vokabular, ble det fra offentlig hold kun i liten grad gjort forsøk på å bestemme dets innhold: Kvalitet var kunstneres og kritikernes gebet, ikke politikernes. Prinsippet om «armlengdes avstand» betydde at det vurderingsarbeidet som lå til grunn for statlig støtte, langt på vei ble gjort av kunstneres egne representanter, individer eller organisasjoner. Dette innebar at ikke-artikulerte estetiske standarder ble håndhevet i etablerte meningsfellesskap hvor det ikke var påkrevd å formulere premissene for målestokkene som ble brukt, og hvor kontroversene gjerne foregikk innenfor laugenes innforståtte horisonter.

Hva den bredere kulturoffentligheten angår, bidro et langt på vei homogent felt av smaksdommere til at høykulturen dominerte i media fra etter krigen og frem til ut på 1980-tallet. Professorer, kultureddaktører, anmeldere, kunstnere og forfattere kunne – fortrinnsvis i presse og kringkasting – krangle så busta føyk, men overordnet sett opererte de alle stort sett i samme litterære og estetiske felt. Omstruktureringen av offentlighetssfæren i og med de nye sosiale mediene, og dertil hørende nye kanaler for distribusjon og ikke minst vurdering av estetiske produkter, har bidratt sterkt til det som ligner på et bredt sammenbrudd i de enhetlige verdistandardene som tidligere rådet. Den estetiske, kritiske debatten har således endret karakter hva angår aktører, fora og innhold. Den skjerpede interessen for kvalitet må derfor også ses i forbindelse med denne dyptgripende transformasjonen av kunstoffentlighetens infrastruktur.

De sentrale poengene i denne artikkelen er forholdsvis enkle, de er forsøkt antydnet med den kanskje litt gåtefulle tittelen og muligens noe innforståtte epigrafen. Overordnet har den form av en kort historisk studie av *begrepet* «kvalitet» som forfølger dets transformasjoner fra antikkens filosofi frem til moderne produktivitets- og ledelsesteori. Et blikk på dets mange og skiftende

- 
2. Dette blir bekreftet av et søk på ordet «kvalitet» i Nasjonalbibliotekets søketjeneste NB N-gram: [www.nb.no/sp\\_tjenester/beta/ngram\\_1/#ngram/query?terms=kvalitet&lang=all&case\\_sens=0&freq=abs&corpus=bok](http://www.nb.no/sp_tjenester/beta/ngram_1/#ngram/query?terms=kvalitet&lang=all&case_sens=0&freq=abs&corpus=bok) (hentet 30.11.2015).
  3. Se for eksempel daværende statssekretær Knut Olav Åmås i en tale fra januar 2014: [www.regjeringen.no/no/aktuelt/kulturnaringer-privat-kapital-og-regjering/id749992/](http://www.regjeringen.no/no/aktuelt/kulturnaringer-privat-kapital-og-regjering/id749992/) (hentet 30.11.2015).

kontekster demonstrerer at begrepet har en særdeles fleksibel semantikk som har tillatt en lang rekke forskjellige rekontekstualiseringer og refunksjonaliseringer. Begrepets rike historie viser hvor problematisk det kan være å snakke om kvalitet som sådan, men også hvordan de betydningsopparbeidelser som har skjedd opp gjennom historien, henger igjen i begrepet og preger dets betydninger i dagens estetiske og kulturpolitiske ordskifte.

## Kvalitetssikring

Det er ikke kun innenfor kunstfeltet og kulturforvaltningen at begrepet «kvalitet» har presset seg på siden 1990-tallet. Kvalitet har også vært et sesamord i utdanningssektoren her til lands. Man kan observere hvordan hevdvunne målsettinger om nasjonal dannelse, gamle borgerlige idealer om at undervisningens formål til syvende og sist var å forvandle unge til «gagns mennesker», og at kunst og kultur var noe som skulle utbres til en størst mulig del av befolkningen, i alle fall retorisk har kommet i skyggen av et uttalt behov for å sikre den best mulige forvaltningen av investeringene gjennom økt konkurranseutsetting.<sup>4</sup> I rettferdighetens navn betyr dette neppe at alle gamle idealer er lagt til side, men at realiseringen av disse hviler på et særdeles viktig premiss: forsikringen om at man får mest mulig igjen for pengene, og at dette fortrinnsvis sikres gjennom innføringer av markedslignende mekanismer.

Men kvalitet er ikke kun et politisk anliggende, det har også blitt et hverdagsfenomen. Vi erfarer til daglig at vi lever i kvalitetssikringens tidsalder. Det er en allmenn erfaring at vi som forbrukere knapt kan foreta en transaksjon med en bank, et bilverksted eller et reisebyrå før vi utsettes for forespørsler om å vurdere kvaliteten på tjenesten. Kvaliteten skal sikres, og kundens dom er en ressurs for tilbyderer. Men hva slags kvalitet er det som sikres? Selv om protokollene kan være ganske omfattende, er det relativt enkelt å forstå kriteriene som legges til grunn når kvaliteten skal sikres for bestemte produkter med et bestemt formål, det vil si når det dreier seg om såkalt *funksjonell* kvalitet – om det handler om et hus som skal energisertifiseres, et bestemt matprodukts innhold spesifiseres med henblikk på ingrediensenes proveniens og renhet, eller en bildel som skal gis en varighetsgaranti. Det er vanskeligere å gjennomskue hvilke prosedyrer som bestemmer kvalitet i ikke-materielle sammenhenger, så som ledelse, miljø eller omsorg. Enda mindre åpenbart er det i kunst- og kultursektoren. De mange politiske hensyn stortingsproposisjonene og utredningene tar sitt utgangspunkt i – det være seg økonomiske,

---

4. Se for eksempel forslag til statsbudsjett for 2016, Prop. 1 S (2015–2016): <https://www.regjeringen.no/contentassets/6a23efb9bb1b4a92808e197ba00c060f/no/pdfs/prp-201520160001kuddddpdfs.pdf> (hentet 30.11.2015).

demokratiske, distriktpolitiske eller noe fjerde –, gjør at en rekke lite sammenlignbare parametere legger føringer på bestrebelsene på å sikre kvalitet i kunsten og kulturen. Men til tross for kompleksiteten i oppgaven insisteres det fra politiske hold på at kvaliteten på de kunstneriske produktene i prinsippet skal sikres gjennom økt konkurranse.<sup>5</sup>

Selv mer snevert, som i de faktiske vurderinger av verk slik dette utøves av kritikere og juryer, fremstår kvalitetsbegrepet som komplekst idet selve evalueringen strekker seg fra håndverksmessig ferdighet og tradisjonsmestring, via kunstnerisk ekspressivitet og aktualitet, til originalitet.<sup>6</sup> Saken blir ikke lettere av at kunstnerisk og estetisk kvalitet ikke er kongruente begreper. Slik kan det være enighet om at en bestemt oppsetning har høy kunstnerisk kvalitet og røper betydelige ferdigheter, men at den allikevel kan kritiseres for å være eksklusiv, eller til og med ekskluderende. Et eksempel som kan illustrere dette, er konseptkunsten. Ikke bare krever den store forhåndskunnskaper av sitt publikum. Både konseptkunsten og dens yngre slektning relasjonell kunst er dessuten i stor grad objektløse, estetiske praksiser. Det dreier seg gjerne om *handlinger*, hvor utfallet ikke er gitt, men derimot er en funksjon av publikums reaksjoner. Ikke desto mindre er det mulig å bli enige om at et bestemt arbeid eller prosjekt innenfor denne delen av kunstverdenen har vært vellykket og har kunstneriske kvaliteter; visse «performances» har oppnådd legendarisk status. Men uten et objekt som faktisk kan sanses, ville det være et eklatant brudd på normalspråklig praksis å hevde at man har å gjøre med et arbeid som strengt tatt besitter *estetiske* kvaliteter i ordets alminnelig betydning (til gjengjeld krever verket ofte desto mer estetisk kompetanse hos publikum). På den andre siden vil det for de fleste være åpenbart at landskap kan ha estetiske kvaliteter og – ikke minst – estetisk *verdi* – for nå å gjøre diskusjonen enda mer kompleks –, mens det knapt nok har kunstneriske kvaliteter.

Disse forbeholdene og problematiseringene er langt fra nye, og populariteten til den kjente «ønskevistmodellen» er trolig et uttrykk for behovet for et redskap til å håndtere disse og beslektede spørsmål.<sup>7</sup> Jeg vil her ikke drøfte denne modellen som sådan, men i stedet fremheve en av dens viktige innsikter, nemlig at den forskyver spørsmålet om kvalitet fra objektets egenskaper som sådanne til å handle om dynamikken mellom tre komponenter, det modellen bestemmer som «villen», «kunnen» og «skullen»: det vil si samspillet mellom kunstnerisk ambisjon, teknisk ferdighet og interaksjonen med publikum. Hva dette så tydelig illustrerer, er at «kvalitet» er avhengig av et

---

5. Loc.cit.

6. Se for eksempel Håkon Austbøs utmerkede gjennomgang i «Om kvalitet i kunstneriske fremføringer», 2015.

7. Langsted, Larsen og Hannah 2005.

komplekst sett med relasjoner, og at spørsmålet om hvorvidt kvalitet kan eller bør sikres, ikke er like relevant i alle sammenhengene.

## Kvalitet er et begrep

At kvalitet ikke er noe absolutt, men gitt ved en eller flere standarder, er neppe kontroversielt. Allikevel synes det å hefte en viss magi ved ordet, det er som om «kvalitet» faktisk betegner noe helt bestemt. Dette til tross for at ordet strengt tatt er en abstraksjon, hvilket eksemplene ovenfor burde illustrere. «Kvalitet» henviser, til forskjell ord som «scene», «lerret» og «gitar», til fenomener uten realeksistens. Snarere enn å representere et allerede gitt objekt produserer ordet «kvalitet» virkelighet, det lager sammenhenger og uttrykker perspektiver. Likevel synes det å herske en utbredt oppfatning om at noe slikt som kvalitet finnes, og at det som betegnes med begrepet, er en egenskap som kan gjenfinnes i alle de sammenhengene hvor det opptrer.

Leseren vil ha registrert at ordet «kvalitet» her først og fremst betraktes som et *begrep* og ikke bare som et *ord*. En slik nyansering er naturligvis teknisk og analytisk, og ikke et skille som lar seg opprettholde absolutt. Hva jeg håper å vise i det følgende, er imidlertid at den kan tjene som hjelp til å klargjøre hvordan «kvalitet» fungerer på forskjellige måter i forskjellige sammenhenger, og at innholdet termen utstyres med, faktisk får konsekvenser for hvordan man forstår det den brukes til å betegne. Slik er ikke kvalitetsbegrepet uten følger; det er ikke «bare et ord». Begrepet er muligens en konstruksjon, men det har like fullt sosiale, politiske og estetiske konsekvenser fordi det blir et premiss for handling og politikk.

Å behandle «kvalitet» som et begrep vil i korthet si å definere det i forhold til andre begreper. Når man setter begreper i relasjon til hverandre, setter man dem i en kontekst, og denne konteksten er igjen bestemmende for deres betydning. Kontekster utmerker seg ved at de har en indre sammenheng, men også ved at de er gjenstand for endringer. Slik har begreper på den ene side et systematisk aspekt; man sier gjerne at de inngår i bestemte grammatikker. De har på den annen side også et historisk aspekt, ettersom de systematikkene begrepene inngår som en del av, endrer seg over tid. Ordet «kvalitet» har således en lang og omfattende historie *før* det ble en del av kunstdebatten, men denne historien er både *samtidig* med og dels også uavhengig av denne debatten samtidig som den har en betydelig innflytelse på den.

Søren Kierkegaard sier et sted at begreper likesom individer har en historie, og at de like lite som disse motstår tidens vold. Slik har begreper en fødsel; de blir til i situasjoner som preger dem. De er ikke bare merkelapper på ting i verden, men de uttrykker også oppfatninger om de tingene som omgir oss, og dermed interessene og standardene til dem som anvender dem.

Slik trekker begreper med seg verdidommer. *Kvalitet* er et åpenbart eksempel på et verdiladet begrep idet det nettopp betegner en verdi, og dermed en *distinksjon* mellom noe som er godt, og noe som er mindre godt, eller rett og slett ikke godt i det hele tatt; prima vare, sekunda ikke, het det i kjøpmannsspråket. Kvalitet skiller det som besitter en bestemt kvalitet, fra det som mangler den – et skille som etableres på bakgrunn av mer eller mindre artikulerte kriterier. Til forskjell fra begreper som for eksempel *ekspressivitet*, *autentisitet* eller *refleksjon* utmerker *kvalitet* seg ved at begrepet så utvetydig er definert relasjonelt og i forhold til en overordnet skala. For at begrepet skal bli meningsfullt, trengs det kunnskap om hvordan det brukes, i hvilke sammenhenger det inngår, og hvordan det opprinnelig ble satt i sirkulasjon.

Begreper tjener til å organisere den virkeligheten vi interagerer med. De plasserer objekter, systemer og prosesser i en sammenheng og utstyres dem med en retning, en hensikt og en temporalitet; slik lader de dem med våre verdier. Begreper artikulerer de erfaringer *vi* har gjort med verden, men skaper samtidig også forventninger da vi projiserer begrepene på det vi forventer å møte. De er slik *fordommer* i en hermeneutisk forstand. Begreper er således ikke bare forståelsens og skjønnets redskaper, men også planleggingens. De projiserer det vi allerede vet, på fremtiden; de setter altså de standarder vi møter det nye med.

Denne transporten fra erfaring til forventning kompliseres av det forhold at *begreper* er språklige størrelser. Som dekonstruksjonens teoretikere aldri sluttet å insistere på, er begreper *ord*, og i egenskap av dette nødvendigvis innvevet i gitte historiske, semantiske felt. Derfor hefter det alltid assosiasjoner ved dem, dels av estetisk, dels av betydningsmessig karakter. Det vil på den ene siden si at begrepenes innhold farges av deres klang og lydlike likheter, på den andre siden at deres betydningsinnhold og de konnotasjoner ordet måtte ha, er preget av de ordene de opptrer sammen med. Men begreper er også mer og annet enn ord, de inngår i systematiske sammenhenger, eller teorier, som definerer dem.

En slik forståelse av hvordan begrepene fungerer, kan beskrives som «nominalistisk». Det innebærer enkelt sagt at tingene og deres innbyrdes sammenhenger først lar seg begripe når de artikuleres, og at språket er et slags raster vi legger nedover tingene. «Virkeligheten» er avhengig av begrepsliggjøring for å fremtre som et objekt for betraktning, og for å ha mening. All erkjennelse er derfor verdiladet og uttrykker interesser. Disse interessene akkumuleres i begrepenes betydningspotensial – som «denotasjon» eller «konnotasjon» for å ty til den franske strukturalismens gamle sondring mellom primær- og sekundærbetydninger. Hva den historiske refleksjonen over begreper kan lære oss, er at begreper kommer lastet med en forhistorie og i konstellasjoner med andre begreper på måter som ikke alltid er umid-

delbart gjennomskuelig. Det står derfor ikke alltid like klart hvilke verdier og hvilke nyanser og sondringer begrepene har bygget inn i seg. Ikke minst av den grunn er det nyttig å se nærmere på hva som historisk har blitt ment med begrepet *kvalitet* – også siden begrepet så utvetydig er verdiladet og betegner noe som i seg selv er attraktivt. Da det dreier seg om et meget gammelt begrep, som også har blitt brukt i en rekke forskjellige sammenhenger, mer eller mindre teknisk, sier det seg selv at det følgende ikke er uttømmende. Jeg vil foreslå tre begrephistoriske nedslag av filosofisk, estetisk og produksjonshistorisk art. Disse er ikke vilkårlige; de er etter mitt skjønn alle tre viktige både for å forstå og vinne litt avstand til dagens bruk av kvalitetsbegrepet.

### Kvalitetsbegrepets opprinnelse i antikkens filosofi

Begrepet «kvalitet», slik det i dag finnes i alle vesteuropeiske språk, stammer fra latinens *qualitas* («beskaffenhet», «egenskap» eller «tilstand») og har sitt utspring i filosofien. *Qualitas* er en av Ciceros nydannelser og en frukt av hans arbeid med å oppbygge et eget latinsk filosofisk vokabular gjennom systematisk å oversette den greske filosofien. Mer presist er *qualitas* romerens oversettelse av Aristoteles' term *poión*. *Qualitas* tar utgangspunkt i adverbet *quale*, det vil si «slik» eller «på hvilken måte» (altså at noe er slik eller slik, jf. også *quomodo*) – skjønt ordet finnes også som substantivet *quale* som betegner en egenskap betraktet uavhengig av det objektet som besitter egenskapen (som for eksempel «holdbar», «genuin» eller «varm»). Denne tvetydigheten ved å være modalt bestemt og absolutt bestemt, det vil si ut fra en gitt relasjon eller som en absolutt kvalitet, er noe som senere forfølger kvalitetsbegrepet. Det må også nevnes at Cicero samtidig preget begrepet «kvantitet», *quantitas* (av gresk *posón*) – slik muliggjorde han også en av de viktigste tankefigurene i Vesten, artikuleringen av motstillingen kvalitet og kvantitet.<sup>8</sup>

I antikkens filosofi er kvalitet, eller snarere *kvaliteter* (i flertall), noe som tilhører noe annet, det vil si at de er egenskaper til eller snarere aspekter ved noe. Selv om ordene *poión* og *posón*, kvalitet og kvantitet, også forekommer i den tidlige greske naturfilosofien, er det med Aristoteles de etableres som tekniske termer. Kvantitet bestemmer han som det som lar seg telle og måle, kvalitet er derimot navnet på gjenstandenes særlige egenskaper. Kvantitet er forskjell med henblikk på vekt, lengde eller antall, kvalitet er forskjell med henblikk på egenskaper. I den forbindelse sondrer Aristoteles mellom forskjell i betydningen «kontrært» og forskjell knyttet til graden av «intensitet».

---

8. Følgende gjennomgang støtter seg i stor grad på «Qualitas» i Ritter 1989.

Kontrære forskjeller er de man finner mellom farger (sort og hvitt, rødt og grønt) eller geometriske figurer (rundt og firkantet, enkelt og sammensatt). Intensitet innebærer derimot gradsforskjeller (kald og varm, langsom og hurtig). Men kvalitet kan også beskrive egenskapene til personer, så som karaktertrekk, eller det kan betegne latente egenskaper i et objekt (frøets evne til å spire). Dette gir hos Aristoteles fire typer kvalitet: 1) egenskaper ved gjenstand som kan sanses, 2) ytre gestalt eller figur, 3) habitus eller disposisjon, eller 4) en naturgitt egenskap.

Aristoteles' begreplige nydannelser ble bestemmende for ontologi, naturfilosofi og erkjennelsesteori de neste 1500 årene. Jeg vil nøye meg med å dvele ved noen steder som kan være av interesse for en diskusjon av det estetiske kvalitetsbegrepet ettersom de demonstrerer flere av de tankefigurer som fortsatt hefter ved termen (motsetningen mellom kvalitet og kvantitet, mellom indre og ytre kvaliteter, mellom det unike og det sammenlignbare, osv.). I forlengelsen av Aristoteles sondret *atomistene* (Epikur mfl.) mellom tingenes absolutte egenskaper og de egenskapene som var forgjengelige og knyttet til deres sansekvaliteter. I tråd med dette anså den *stoiske* filosofien kvalitetene for ikke-korporlige fenomen, og som sådan noe som måtte holdes adskilt fra tingenes korporlige eller substansielle væren. Skillet sprang ut av den slutning at kun substanser kan bestemmes som aktive eller passive; kvaliteter, derimot, kan verken forholde seg aktive eller passive, de er kun egenskaper ved substansen. Den senantikke filosofen Plotin utvikler skillet mellom *spesifikk* forskjell og *aksidensiell* kvalitet, det vil si mellom substansiell form – det tingen egentlig er – og aksidensiell kvalitet – det vi med våre sanser oppfatter som sekundære egenskaper. Med dette blir kvalitet et begrep for det vilkårlige og flyktige, for tingenes ytre og sekundære egenskaper.

Middelalderens Aristoteles-fortolkere, Thomas Aquinas og skolastikerne, utvikler motsetningen mellom kvantiteten som en substansiell og en vilkårlig egenskap. At Aquinas' kvalitetsbegrep får slik utbredelse, skyldes ikke minst den religiøse konteksten. Spørsmålet om «kvaliteten» presser seg på i sentrale punkt i religionsutøvelsen og teologien, nemlig i spørsmålet om sakramentenes natur. Det vanskelige forholdet mellom brødet og vinen som bærere av Kristi blod og legeme, og brødet og vinen som rett og slett brød og vin lar seg nemlig analysere ved hjelp av kategoriene substansiell og aksidensiell kvalitet. Kvalitet ble dermed et begrep som bidrog til å etablere et absolutt skille mellom den katolske kirkens teologi – at brødet og vinen *er* Jesu legeme og blod og slik substansielt sett endrer kvalitet – og de reformerte kirkenes lære om at brødet og vinen fortsetter å være brød og vin og dermed beholder sine kvaliteter, mens Jesus kun symbolsk eller åndelig er til stede i dem.

## Kvalitet og kvantitet

Begrepsparet «kvantitet» og «kvalitet» peker tilbake på en viktig begrepslig sondring mellom det som på den ene siden vedgår objektets ting-karakter, dets vesen eller «at-het» (skolastikkens *quidditas*) – for eksempel om objektet er ett eller flere, om det er enhetlig eller mangfoldig –, og det som på den andre siden har å gjøre med dets fremtreden eller «hva-het» (*quoditas*) – om objektet er stort, lite, massivt, skjørt, osv. Dette førte til etableringen av en ny distinksjon, nemlig mellom primære og sekundære sansekvaliteter, mellom sanser som persiperer objektet som sådant, og dem som persiperer de forskjellige måtene objektet kan være på. Sansene ble delt inn i to: taktiliteten som sanset tingen, og de øvrige sansene som sanset tingens kvaliteter. Slik ble taktiliteten lenge oppfattet som den eneste sansen som gav adgang til substansen, mens de øvrige sansekvalitetene ble forstått som sekundære og flyktige. Utviklingen er viktig fordi den åpner for en *subjektiv* komponent i sansningen ved at det skilles mellom tingen slik den sanses av alle som «ting», og tingen slik den sanses av et gitt individ – for eksempel over tid med varierende grad av intensitet. Med avviklingen av den aristoteliske metafysikken blir på denne måten sansekvalitetene generelt et subjektivt anliggende – eller med en moderne term: «fenomenologisk». Kvaliteten flyttes fra gjenstanden selv til subjektets opplevelse av den.

Middelalderens sondring mellom primære og sekundære kvaliteter ligger til grunn for den moderne terminologiske differensieringen mellom objektive og subjektive kvaliteter. Dette får betydning i og med den såkalte vitenskapelige revolusjon, for eksempel hos Galilei, hvor sansekvalitetene skilles fra tingene. Til grunn for dette ligger oppdagelsen av at sansene lar seg bedra, og at de ikke er skarpe nok til å persipere den fysiske verdens realiteter (noe teleskopet og mikroskopet gav tydelige beviser på). Firkantet uttrykt har sansene ingen begrepslig forbindelse med tingenes objektive væren. Vår sanselige erfaring av verden er et resultat av sanseapparatets begrensninger. Kvalitetene som sanses, er ikke egenskaper ved tingene, men produkter av persepsjonsarbeidet. Mot slutten av 1600-tallet slo de engelske empiristene fast at det ikke finnes noe i erkjennelsen som ikke allerede først har vært i sansene. Konsekvensen er at kvalitet ikke finnes uavhengig av persepsjonen siden ordet betegner sanseintrykket og ikke virkelighetens realiteter. Dermed blir det erkjennelsesmessig avgjørende å nå frem til en måte å begripe verden på som ikke er kvalitativ, men objektiv, det vil si uavhengig av det individuelle sanseapparat og den enkeltes subjektive skjønn. Innenfor vitenskapene kunne derfor måleapparatene gradvis erstatte det menneskelige sanseapparatet i bestemmelsen av faktiske egenskaper.

«Matematikk er alfabetet med hvis hjelp Gud har beskrevet universet.»  
Formuleringen tillegges Galilei og regnes som representativ for den moderne



vitenskapelige revolusjonens foregangsskikkelser, som Newton og Leibniz. Matematikken er her det viktigste redskapet til å fastlegge tingenes objektive kvaliteter. Om det er i optikken eller i ballistikken – to tidlige prestisjedisipliner –, gjelder det at det er tingenes kvantifiserbare, fysiske egenskaper som gjør at deres oppførsel kan kalkuleres og gjøres forutsigelig. Verden lar seg beregne – om det nå er kanonens rekkevidde eller lensens lysbrytninger. Differensialligninger gjorde det mulig å regne på det som var komplekst og umerkelig; endringer i vannstrømmer og spenningene i urverkets fjærer lot seg måle og kalkulere. Selv fargene, som hadde vært et av Aristoteles' fremste eksempler på absolutte kvaliteter, blir i og med Newton et brytningsfenomen. At verden lar seg kvantifisere, tillot rasjonelle prediksjoner om fremtiden – noe som også ble et grunnleggende premiss for sosialøkonomien fra dens pionerer Smith, Malthus og Ricardo og frem til i dag. Hva disse prediksjoner i siste ende var ment å tjene, var å lette styringen av samfunnet og unngå det uventede, altså risiko. Kalkyle ble kort sagt til kvalitetssikring.

## Den tidlige estetikens begrep om standard

Den kvantifisering av verden som finner sted på 1700-tallet, har blitt godt beskrevet i mange sammenhenger, og dette er ikke stedet for et lengre narrativ.<sup>9</sup> Som vi fremhevet ovenfor, henger kvantifiseringens suksess sammen med oppdagelsen av at sansede kvaliteter ikke nødvendigvis svarte til reelle kvaliteter og derfor ikke kunne brukes som grunnlag for prediksjoner om hvordan tingene ville oppføre seg. Dette forklarer et av 1700-tallets mer påtagelig trekk, nemlig oppblomstringen av studier av hvordan individer med nedsatte sensoriske evner – blinde, døve, syke osv. – oppfattet verden. At de sansehemmede og deres oppfattelse av verden vies interesse, skyldes i mindre grad en filantropisk bølge enn en epistemologisk innsikt: den nye erkjennelsen av det menneskelige sanseapparatets mangelfullhet (talende skrev opplysningsfilosofen Denis Diderot «et brev om de blinde til nytte for dem som ser»). Kvalitet vandrer med dette fra filosofien over i persepsjonsfysiologien. Begrepet mister sin ontologiske karakter og blir snarere navnet på et problem, ettersom det termen nå betegner, sansekvalitetene, i tiltagende grad oppløser seg i subjektivitet og psykologi.

Hvordan begrepet «kvalitet» utover på 1700-tallet i økende grad tillegges et subjektivt innhold, er tydelig i en berømt estetisk debatt som forløp i Europa i det 18. århundret. Stridens kjerne var om det var mulig å felle allment gyldige smaksdommer. Eller, for nå å minne om tittelen på den britiske

---

9. Liedman 2013, s. 28.

filosofen David Humes klassiske innspill i diskusjonen: Finnes det *Standards of Taste*? Spørsmålet Hume stiller, er i all korthet: Finnes det målestokker for sansede fenomener som gjør det mulig å oppheve eller suspendere de subjektive inntrykkene og preferansene i noe som er gyldig uavhengig av den enkeltes sanser?

Utgangspunktet for Hume er som følger: «It is natural for us to seek a Standard of Taste; a rule, by which the various sentiments of men may be reconciled; at least, a decision afforded, confirming one sentiment, and condemning another.»<sup>10</sup> Hvordan håndterer han så dette problemet? Begrepet *quality* forekommer kun fire ganger i løpet av den relativt knappe teksten. Hume slår tidlig fast at «beauty is no quality in things themselves». Deretter noterer han «this is a quality hereditary in our family», videre at «a delicate taste of wit or beauty must always be a desirable quality» og endelig: «He not only perceives the beauties and defects of each part, but marks the distinguishing species of each quality, and assigns it suitable praise or blame.» Om vi ser bort fra det andre sitatet, som er en parafrase over Don Quijotes væpner Sancho Panzas redegjørelse for de særlige egenskapene som nedarves i hans familie, sitter vi igjen med tre kvalitetspostulater. I det første slås det fast at skjønnhet ikke er en objektiv kvalitet, og at estetisk verdi er noe som hører opplevelsen og erfaringen til. I det andre sitatet betegner kvalitet en egenskap hos smaksdommeren, nemlig det å besitte en skjønnsom smak for vidd eller skjønnhet, og på det tredje stedet betegner kvalitet det særlige ved de egenskaper som utmerker en bestemt del innenfor en estetisk helhet.

Nå figurerer imidlertid ordet *quality* syv ganger i flertallsform, det vil si som *qualities*. Felles for disse er at de beskriver egenskaper ved objektene, ikke det subjektive skjønnnet. En berømt illustrasjon på dette gir Hume når han gjengir anekdoten fra Don Quijote om de to vinsmakerne som var uenige om hvorvidt den svake bismaken i en vin fra et særlig vinfat var metall eller lær. Da vinen var drikket opp, lå det på bunnen av tønne en nøkkel med en nøkkelring av lær. Nå fokuserer verken Hume eller anekdoten på spørsmålet om vinen var eksepsjonelt god, men på smaken som individuelt persepsjonsarbeid av et objektivt forhold.

I Humes estetikk er kvalitet knyttet til standarder, og det på to måter, både essensielt og gradsmessig. Problemet han stiller, er dobbelt. Det handler på den ene siden om muligheten for å etablere en felles målestokk for objekter som i seg selv synes inkommensurable fordi de er unike (kunstverkene), og på den andre siden om å etablere standarder som har gyldighet for dem som erfarer objektene – selv om denne gruppen utgjøres av forskjellige indi-

---

10. Hume 1987, I. XXXIII, avsnitt 6.

vider med forskjellige preferanser, og til tross for at de gjør sine erfaringer i ulike sammenhenger.

Hume tyr til dem med smaksdefekter, nemlig de syke, når han skal belyse spørsmålet om absolutte standarder i estetiske spørsmål. Verken de febersyke eller gulsottpasienter kan forventes å felle allmenngyldige dommer, skriver han, siden sykdommene får dem til å oppfatte verden på en særlig og for sykdommen karakteristisk måte. Den sykes smaksdom er ikke bare defekt, den er betinget av en særlig tilstand og er derfor betinget eller automatisk. En estetisk vurdering må være fri for å kunne gjøre krav på gyldighet. Selv om Hume påpeker hvordan for eksempel Homer og Milton har etablert seg som allmenngyldige eksempler på god kunst, ender han med å konstatere at den estetiske dommen er indre, og at kvalitet i estetisk forstand (til forskjell fra sensorisk) er et skjønnsspørsmål: «Beauty and deformity, more than sweet and bitter, are not qualities in objects, but belong entirely to the sentiment, internal or external.» Skjønnhet er en subjektiv følelse av behag som ikke har sitt sete i objektene, men er noe vi erfarer i møtet med et objekt. Det er hos eller i publikum standardene etableres. Dermed kommer Hume langt på vei til å etablere grunnlaget for den filosofiske forståelsen av estetisk kvalitet frem til våre dager.

## Kvalitet som benchmarking

I det 20. århundret har kvalitetsbegrepet spilt en relativ beskjeden rolle i filosofien og estetikken, selv i kritikken. Det er andre begreper som har vært dominerende i diskusjoner om kunstverkets verdi. Til gjengjeld har det nytt stor suksess innenfor det som gjerne regnes som kunstens motpol, vareproduksjonen. Her ble det utviklet som teknisk term i forbindelse med det som omtales som *Benchmarking* og *Quality Assurance*, det vil si protokoller for å sikre kvaliteten på produkter ved hjelp av ulike former for måling – det man tidligere omtalte som «varemerking». De noe yngre begrepene «kvalitetsstyring» og «kvalitetsledelse», det som på engelsk heter *Management Quality*, introduserte et historisk sett nytt kvalitetsbegrep. Her brukes begrepet til å beskrive optimalisering av ressursutnyttelse med henblikk på et bestemt mål, om det nå dreier seg om administrasjon av flyselskap, banker eller fabrikker, eller om det handler om den tjenesteytende delen av den offentlige sektor, slik som helsevesen eller skattemyndigheter.<sup>11</sup>

Det var i rustningsindustrien – i særdeleshet i våpensmier og ammunisjonsfabrikker – at standardisering først ble et nøkkelpriussipp. Napoleons-

---

11. Hovedverket er her Armand Vallin Feigenbaums *Total Quality Control* (1961). Feigenbaum preget senere også begrepet *Total Quality Management*, i dag kjent under forkortelsen *TQM*.

krigenes massehærer førte til at den håndverksmessige produksjonen av våpen måtte vike for masseproduksjonen, og ettersom våpnenes ytelse viste seg avgjørende i felten, ble standard og kvalitet hurtig satt på dagsordenen (en av verdens i dag førende kvalitetssikringsorganisasjoner, *American Society for Quality*, springer på tilsvarende måte ut av erfaringene med standardiseringsarbeid under andre verdenskrig). Den økte differensieringen og kompleksiteten i produksjonslivet skjerp behøvet for standardisering, og standardiseringsorganisasjonene som tar form i årene frem mot første verdenskrig, er uttrykk for den rasjonaliseringen av produksjonslivet som Frederic W. Taylor og Henry Ford gjerne forbindes med.<sup>12</sup> Standardiseringsorganisasjonene utmerker seg ved at de er private organisasjoner, *Non-Governmental Organizations* (NGO). Taylor er særlig viktig i denne sammenhengen siden den tayloriske ergonomien vektlegger arbeidsprosessens betydning for sluttproduktet. Her bør også Walter A. Shewhart nevnes, som med sin bakgrunn fra Bell Labs og den tidlige kybernetikken ble en av de første til å fremheve betydningen av å «kontrollere kvalitet», med boken *Economic Control of Quality of Manufactured Product* fra 1931.

I ledelses- og produksjonsteorien var kvalitet lenge ensbetydende med kvantifisering og standardisering. Kvantifisering var et redskap til å «kvalitets-sikre» kunnskapen som lå til grunn for prioriteringer og risikostyring. Fra et kvalitetssikringsståsted er kvantifiserbarhet en egenskap som tillater sammenligninger og dermed tillater det som 90-tallets markedsliberale sjargong omtalte som «konkurransesutsettelse» og «deregulering». Kvantifiserbarhet er her et viktig premiss for å vurdere om konkurranse foregår på like premisser, og et bidrag til å redusere innslaget av individuelt skjønn i vurderinger. Kvantifiserbarhet er også et premiss for å utnytte dynamikken i markedsmekanismerne, siden den gjør det mulig å operere med diverse former for prisfastsettelse. Gitt at en rekke sammenlignbare produkter med forskjellig proveniens innfrir en bestemt standard, kan produksjonskostnadene sammenlignes, og det mest kostnadseffektive utvelges. Prosedyren sier ikke noe om objektene absolutte kvalitet, kun om hvorvidt de oppfyller standardens kravspesifikasjoner. Slik er kvantifisering en form for kvalitetsvurdering som ideelt sett skal gjøre veien fra *er* til *bør* kortere og mindre vanskelig ved å ta den individuelle vurderingen av produktet ut av evalueringen.

Fremveksten av standarder handler rett og slett om produksjonslivets behov for å sikre ensartet, konsistent kvalitet. To milepæler i denne historien er etableringen av *British Standard Institute* (BSI) i 1901 og *Deutsches Institut für Normung* (DIN) i 1918. Formålet med disse to organisasjonene var å publisere

---

12. I *Fabrikken* (Andersen et al. 2004) gis det en presentasjon av denne standardiseringshistorien.

og foreslå standarder. Siden det her er tale om NGO-er, har forslagene deres ikke lovs kraft; de drives frem gjennom konsensussskapende virksomhet i de berørte delene av økonomien. Dette ble etter krigen også det grunnleggende prinsippet for den private organisasjonen *International Organization for Standardization*, eller ISO, grunnlagt i 1947 og med base i Genève. ISO er i dag en av verdens mest innflytelsesrike organisasjoner. Med utgangspunkt i et samarbeid mellom flere europeiske standardiseringsorganisasjoner begynte ISO i 1970 å publisere sine rapporter som «International Standards», og per i dag har organisasjonen publisert rundt 20 000 slike standarder.<sup>13</sup>

En rekke av de felles internasjonale standardene som i dag danner grunnlaget for utveksling av varer og tjenester verden over, er utviklet av ISO. Disse standardene begrenser seg ikke til industriproduktenes størrelse eller utforming, så som papirformatserien med det kjente A4-arket (ISO 216) eller transportcontainerens forskjellige mål (ISO 668), men omfatter også kravspesifikasjonene til elektroniske filformat som JPEG (ISO 15444) og MPEG (ISO 21000), klassifikasjonssystemer som ISBN-koden (ISO 2108) og kommunikasjonskoder som RFID (ISO 8000). ISO har til og med utviklet et standardglass for vinsmaking (ISO 3591) og standarder både for ledelse (ISO 9000) og for miljø (ISO 14000). Slik har i realiteten ISO etablert de felles ekvivalentene som gjør det mulig for EU å realisere Roma-traktatens prinsipp om de fire friheter: fri flyt av personer, varer, tjenester og kapital (EU er da også, sammen med ILO, NATO, WTO, OECD og andre internasjonale aktører, representert i ISOs representantskap). Flyt vil i dette tilfellet si utveksling, som i det å bytte. Hva den frie flyten skal garantere, er at personer, varer, tjenester og kapital skal kunne utveksles, det vil si selges over landegrensene. Personer, varer, tjenester og til og med kapital har imidlertid det til felles at de er lokalt bundet, de har lokale egenskaper og definisjoner. For at disse spesifikke størrelsene skal kunne omplasseres og omsettes, må det settes standarder som gjør dem sammenlignbare over landegrensene.

ISO begrenser seg altså ikke kun til å etablere standarder for å sikre funksjonell kvalitet, det vil si tekniske krav og koder. I 1987 publiserte ISO sitt første sett med ikke-tekniske standarder, den i ettertid berømte ISO 9000, eller *Quality management standards*, som på 90-tallet begynte en ennå ikke avsluttet seiersgang verden over. ISO 9000 samler en rekke serier med forskjellige typer standarder som omhandler kvalitetsstyringssystemer og modeller for å sikre kvalitet i «design, utvikling, produksjon, installasjon og service».<sup>14</sup>

---

13. Se [www.iso.org/iso/home/about.htm](http://www.iso.org/iso/home/about.htm) (hentet 30.11.2015).

14. For en oversikt, se <http://www.iso.org/iso/home.html> (hentet 30.11.2015).

Nå kan man si at kvalitet i forretnings- eller produksjonslivet primært er et pragmatisk begrep i den forstand at beskrivelsen av særskilte objekter eller prosesser eksplisitt bestemmes som relative i forhold til gitte standarder. Dette gjenfinner vi i en term som «kvalitetssikring». Men nettopp beskrivelsen av kvalitet med utgangspunkt i en standard – som nødvendigvis er etablert på basis av egenskapene til sammenlignbare produkter eller prosesser – gjør at kvalitet blir forstått som noe som er bedre, likt med eller dårligere enn noe annet. Bedre eller dårligere har her betydningen «egnethet», og egnetheten er alltid spesifikk. Slik er kvalitet forbundet med bestemte anvendelser og situasjoner, og i hvilken grad et gitt objekt eller en prosess er egnet for denne situasjonen. Kvalitet innebærer altså *sammenligning* og *spesifisitet*.

Dette bringer oss til det innflytelsesrike nyliberale paradigmat innenfor næringsliv og samfunnsforvaltning. At det som er ulikt, skal kunne sammenlignes og utveksles, er i seg selv ikke spesielt nyliberalt; dette hører et pengebasert samfunn og vareøkonomien til. Det som utmerker nyliberalismen, slik vi kjenner den fra den såkalte Chicagoskolen, kan resymeres i tre premisser: 1) Markedet er den mest optimale og rasjonelle fordelingsmekanisme av goder vi kjenner, dets mekanismer bør derfor utstrekkes også utover det som vanligvis er blitt regnet som markedets egentlige gjenstandsfelt: varebyttet. Markedets mekanismer er i stand til å optimalisere ressursbruken innenfor alle samfunnssfærene, herunder staten og kulturen. Ved hjelp av mikroøkonomiens redskaper for matematisk å modellere forholdet mellom tilbud og etterspørsel blir sosiale grupperelasjoner kalkulerbare og dermed i større eller mindre grad forutsigbare.<sup>15</sup> 2) Grunnen til at markedsformen optimaliserer ytelsene, er konkurransen. Konkurransen øker produksjonens rasjonalitet, færre ressurser anvendes for å frembringe bedre goder, og alle vinner. Innenfor områder som ikke er umiddelbart regulert av vareøkonomien, det vil si hvor objektene som utveksles, ikke finner sin naturlige verdi i et marked med åpen etterspørsel, kreves andre prosedyrer for verdibestemmelse. Tjenesteytelser og andre former for ikke-materielle goder hvor det ikke finnes et marked, så som kvaliteten på arbeidsmiljø eller utdanningsinstitusjoner, fordrer derfor protokoller for kvantifisering slik at ressursforvaltningens kostnader og effektivitet kan bestemmes. 3) Det tredje premisset er begrepet *human capital*, preget av Gary Snyder på 60-tallet. Det dreier seg om hvordan det enkelte individ kan utvikle sine ressurser slik at de lar seg måle av de standardene som er gitt. Summen av dette er at kvantifisering blir en nøkkel til kvalitets-sikring, og omvendt at *Total Quality Management* rommer en ambisjon om alle tings målbarhet, altså ekvivalens.

---

15. Levitt og Dubner 2005 er et godt og berømt eksempel på dette.

## Kvalitetens gjenkomst i kulturpolitikken

Hensikten med denne opprullingen av kvalitetsbegrepets historiske biografi har vært å sette «kvalitetens» kulturpolitiske aktualitet i et bredere perspektiv. Når det fra statsforvaltningens side synes å være et ønske om å få avklart kvalitetsbegrepet, fremstår dette som et forsøk på å iverksette en prosess henimot etablering av kriterier for en, riktignok estetisk, *benchmarking* av kultursfæren. Tanken synes å være at slike standarder vil bidra til å redusere elementet av individuelt skjønn i vurderingsprosessene og sikre kvalitet, objektivitet og «hensiktsmessig» bruk av offentlige kulturkroner. Dette ville være i tråd med den tenkning som preger standardiseringsprotokollene til organisasjoner som ISO, men også i samsvar med de politiske ambisjoner på vegne av kultursektoren som signaliseres i og med termer som *kulturgründere*, *kulturnæringsnettverk* og *kulturproduksjon*.<sup>16</sup>

Det ville være urimelig å føre denne utviklingen kun tilbake til den sittende regjeringen. Det er riktigere å si at den kvalitetsdiskusjonen som nå verserer i norsk kulturliv, har sitt opphav i stortingsmelding nr. 61 (1991–1992), «Kultur i tiden», fremlagt av kulturminister Åse Kleveland. Med introduksjonen av et nytt begrep om kvalitet i kunst og kultur avslutter meldingen den sterke demokratiske impulsen i det kulturpolitiske kapittelet som ble åpnet med det «utvidede kulturbegrepet» tidlig på 1970-tallet, samtidig som den forsøker å håndtere pluraliseringen som var mye av fasiten etter 80-tallets dramatiske endringer av kultursektoren. Kombinasjonen av opphøret av det statlige kringkastingsmonopolet, en langt mer heterogen demografi og bortfallet av den klassiske høykulturens sterke normative rolle hadde bidratt til at spørsmålet om den estetiske verdifastleggelsen fremstod som prekært. Deregulering var tidens løsen, og kvalitet kunne dermed fremstå som mye av et vidundermiddel – ikke overraskende gitt termens status i den nye ledelsesteorien, *Quality Management*, som på denne tiden var på full fart inn i det offentlige. Slik blir også sammenhengen tydelig mellom nyliberalismens ledelsesidealer, den store interessen for kvalitet i 90-tallets kulturdebatt og de omfattende reformene innenfor norsk kulturforvaltning i samme periode, som førte til at mye av vurderingsarbeidet ble overført fra kunstneres egne organisasjoner til den utdannende institusjonsekspertisen.<sup>17</sup>

Det har vært begrenset interesse for å tematisere hvordan de siste tiårenes substansielle endringer i den kulturpolitiske situasjonen også har avleiret seg i terminologien. Et begrep som i det 20. århundret primært er opparbeidet innenfor ledelses- og produksjonsteori, er, gjennom kulturforvaltningens bruk

---

16. Se note 2.

17. Bjørkås 2001, s. 45.

av det, også blitt toneangivende i de kunstneriske og estetiske diskusjonene her til lands. At dette har kunnet skje, henger utvilsomt sammen med at de produksjonsteoretiske og de estetiske kvalitetsbegrepene har samme opphav og dermed trekker på en rekke lignende, men ikke dermed sagt identiske betydninger. Videre har de i egenskap av å være homonymer kunnet bli brukt retorisk, eller annerledes uttrykt: Begrepets flertydighet har latt seg anvende i legitimeringen av politiske intervensjoner i kulturfeltet. At dette har kunnet skje, henger sammen med at en rekke kunstneriske disipliner lenge har hatt begreper om kvalitet knyttet til sine spesifikke teknikker og utøvernes mestring av disse – de kunstneriske praksisenes ferdighetsmessige dimensjoner. Slik har den politiske appellen om benchmarking også kunnet vinne et visst gehør, ikke nødvendigvis som uttrykk for et ønske om å strømlinjeforme det kunstneriske uttrykket, men snarere for å kunne rette fokus mot de enkelte kunstformenes egenart, legitimitet og opparbeidede standarder. De estetiske miljøene har slik sett reagert på benchmarkingen ved å ta til seg et kvalitetsbegrep som har vært belemret med en kontekstualitet som både historisk og aktuelt synes å ha lagt føringer på de betydninger begrepet har fått, ikke minst ved å ha fått en slik sentral plass i diskusjonen. En terminologi som har vært utviklet innenfor produksjons- og ledelsesteorien, har dermed fått en stadig viktigere rolle innenfor kulturforvaltningen og kunstoffentligheten, og langt på vei har den virket organiserende inn på diskusjonen.

Nå er kunstfeltet sammensatt av en rekke aktører med forskjellige agendaer og med sine spesifikke diskurser. Om det er noe dette kapitlet har villet vise, så er det hvordan den semantiske kjernen til begrepet «kvalitet» er uten substans. Det vil si at den er uten innhold; den betegner nemlig relasjonelle forhold. Dermed kan termen lett tilpasses forskjellige typer bruk. Av den grunn er det imidlertid også viktig å skjelne mellom hva som legges i begrepet innenfor så pass forskjellige arenaer som politikken, forvaltningen, kritikken, universitetene, akademiene og de kunstneriske praksisene. I alle disse kontekstene får begrepet forskjellige funksjoner. Ulike kvalitetsforståelser gjør seg dermed gjeldende innenfor alle disse områdene; politikken og forvaltningens begreper om kvalitet er slik divergerende siden kulturfondsmidlene for en stor del forvaltes av utøvende kunstnere. Universitetenes kanonforvaltning gjør at disse har en tendens til å vektlegge andre standarder for kvalitet enn kritikerne. Akademiene og kunstinstitusjonenes kvalitetssyn er langt fra de samme, og så videre. Samtidig har det over tid vært en tendens til at det fra administrativt og politisk hold ligger et betydelig påtrykk i å få gjennomslag innenfor kunstsektoren for at kunstens prosesser skal vurderes ut fra et begrep om kvalitet. I neste omgang legger dette til rette for introduksjonen av termer som «produkter», «marketing» og «entreprenørskap», det vil si perspektiver som ikke er ulikt styringsmodellen i Feigenbaums *Total Quality Management*.



## Alternativer til kvalitetsbegrepet?

Ordet «kvalitet» er ikke nytt innenfor kunststoffentligheten, men tidligere ble det i overveiende grad brukt for å karakterisere håndverksmessig skikkelighet og materialebeherskelse, eller rett og slett bestemte egenskaper ved boken, verket eller fremførelsen. Denne formen for kvalitetsbestemmelse har for eksempel preget arbeidet til de komiteene som har utøvet skjønnnet i de statlige innkjøpsordningene for litteratur.<sup>18</sup> Det som er verdt å merke seg, er at kvalitet lenge var et sekundært aspekt ved selve den estetiske bedømmelsen av verket. Et verk kunne besitte bestemte kvaliteter, men dette var langt fra det samme som å si at det var av «god kvalitet». En slik dom har snarere hatt noe av forbeholdet ved seg. Hva det til syvende og sist handlet om, var hvorvidt en bok var *god* eller at et kunstverk var *vellykket*, det vil si om verket hadde estetisk verdi. Slik er det instruktivt om man slår opp i en bok som lenge var en grunnbok innenfor litteraturvitenskapen i Nord-Europa: Gero von Wilpert klassiske *Sachwörterbuch der Literatur*. Her heter det: «Kvalitet av (latinens *qualitas* = beskaffenhet) til forskjell fra målbar *kvantitet*.» Det er det hele. Til gjengjeld har den lille, kompakte oppslagsboken seks spalter under «Literarisches Wertschätzung», altså «litterær vurdering», eller bedre: «litterær verdibedømmelse». Slik har verken den første eller andre utgaven av det norske motstykket, *Litteraturvitenskapelig leksikon*, noe eget oppslagsord på kvalitet, selv om termen anvendes sporadisk under andre oppslagsord.<sup>19</sup>

Et begrep som «kunstnerisk kvalitet» har til forskjell fra for eksempel «estetisk verdi» (og man kunne tenke seg andre termer) den ulempen at det antyder en intensjonalitet, og at denne intensjonaliteten dermed blir en implisitt forutsetning for bedømmelsen. Samtidig fører bruken av kvalitet lett til at man blander sammen to typer i bunn og grunn vesensforskjellige vurderinger, nemlig den håndverksmessige bedømmelsen (i betydningen skikkelighet) og den subjektive opplevelsen (dette gjorde inntrykk). Et uheldig resultat av en slik sammenblanding er at konstateringen av forekomsten av bestemte kvaliteter – gode skildringer, stramt komponert, aktuell, osv. – blir sammenfallende med dommen om at boken som sådan er av høy *kvalitet*, altså er vellykket kunst. Dette er ikke desto mindre merkbart ettersom adjektivet «høy», i tråd med prinsippet om en standard eller målestokk, antyder at det finnes en skala som verket skårer høyt på.

Et påtagelig problem med den herskende kvalitetsdiskursen er kollapsen av et skille mellom en *nøytral* betydning av ordet, hvor kvalitet er summen av et objekts, et systems eller en prosess' målbare egenskaper, og den *verdilatete*

18. Bale 2001, s. 128 f.

19. Lothe et al. 2007. Bjerck Hagen (2004) var innenfor disiplinen litteraturforskning lenge relativt alene i sin interesse for kvalitet.

eller *valoriserte* betydningen av ordet, hvor kvalitet er de verdsatte egenskapene ved et objekt, et system eller en prosess. På grunn av påtrykket i enhver livsaktivitet om å sikre kvaliteten – fra privatsfærens kvalitetstid og livskvalitet til yrkesverdenens kvalitetskontroll og kvalitetshevinger – er det avgjørende å ha denne dobbeltheten i kvalitetsbegrepet *i mente*. Termen «kvalitet» er noe mer og annet enn en eufemisme for verdivurderingen «god», den er derimot alltid noe som peker tilbake til en målestokk, og dermed også et sett med verdier. Dette gjelder uansett om det dreier seg om såkalte objektive eller subjektive kvaliteter, det vil si målbare eller ikke-målbare kvaliteter, altså på den ene siden det som i tråd med Aristoteles kan måles som forskjellig fra noe annet, på den annen side det han kalte «intensitet», og som betegner en opplevd størrelse eller erfaring. Endelig vil kvalitet, ettersom termen i den grad er preget av produksjonslivets etablering av målestokker, fort bli et uttrykk ikke bare for bestemte kriterier, men også for forventninger om fremtidig ytelse. Det kvalitetsbegrepet dermed vanskelig favner, er det som skiller seg ut, som bryter med de etablerte målestokkene. Til syvende og sist er det vel dette som gjør at vi opplever kunst og litteratur som *god* kunst og litteratur, nemlig at den skiller seg ut, gjør oppmerksom på *måten* den er på, ved at den er på *annen* måte enn hva vi tidligere har erfart. Først dermed kan også estetisk verdi bli noe annet og mer enn fremskrivingen av tidligere erfaringer, og først dermed kan også kunsten og litteraturen bli genuint demokratisk ved at deres verdi blir tydelig gjennom den demokratiske prosessen det er å diskutere den i det offentlige rommet.

## Litteratur

- Andersen, Håkon With et al. (2004). *Fabrikken*. Oslo: Spartacus.
- Austbø, Håkon (2015). Om kvalitet i musikalske fremføringer. [www.kulturradet.no/kvalitet/vis/-/essay-kkk-kvalitet-i-musikalske-fremforinger](http://www.kulturradet.no/kvalitet/vis/-/essay-kkk-kvalitet-i-musikalske-fremforinger) (hentet 15.10.2015).
- Bale, Kjersti (2001). Mellom kunst og kitsch, om litterære kvalitetskriterier. I: Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt (red.), *Kunst, kvalitet og politikk*, s. 128–137. Oslo: Norsk kulturråd.
- Bjerck Hagen, Erik (2004). *Litteraturkritikk, en introduksjon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Bjørkås, Svein (2001). Forvaltning av kvalitet i kunsten. I: Christian Lund, Per Mangset og Ane Aamodt (red.), *Kunst, kvalitet og politikk*, s. 42–54. Oslo: Norsk kulturråd.
- Easterling, Keller (2014). *Extrastatecraft: The Power of Infrastructure Space*. London: Verso Books.

- Elam, Ingrid (2013). Kvalitet i litteraturen. I: Lars Strannegård (red.), *Den omåttbara kvaliteten*, s. 41–55. Stockholm: Studentlitteratur.
- Feigenbaum, Armand Vallin (1961). *Total Quality Control*. New York: McGraw-Hill.
- Hume, David (1987) [1752]. On the Standards on Taste. I *Essays, Moral, Political, and Literary*, Indianapolis: Liberty Fund Books, digital publiserings: [www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL.html](http://www.econlib.org/library/LFBooks/Hume/hmMPL.html) (lastet ned 1.02.2015).
- Kulturutredningen* (2013). NOU 2013: 4, Oslo: Statens forvaltningstjeneste.
- Langsted, Jørn, Charlotte Rørdam Larsen og Karen Hannah (2005). *Ønskekysten: En håndbog i evaluering af teater, dans og musik*. Århus: Klim.
- Larsen, Håkon (2012). Kulturbegrepets historie i den nye kulturpolitikken. *Tidsskrift for kulturforskning* 11(4), s. 27–41.
- Levitt, Steven og Stephen J. Dubner (2005). *Freakonomics: A Rogue Economist Explores the Hidden Side of Everything*. New York: William Morrow / HarperCollins.
- Liedman, Sven-Eric (2013). Sancta Æmulation, ‘Den heliga tävlingslusten’. Om kvantiteternas roll i ett historisk perspektiv. I: Lars Strannegård (red.), *Den omåttbara kvaliteten*, s. 26–40. Stockholm: Studentlitteratur.
- Lothe, Jacob, Christian Refsum og Unni Solberg (2007). *Litteraturvitenskapelig leksikon*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Lund, Christian, Per Mangset og Ane Aamodt (2001). *Kunst, kvalitet, politikk. Rapport fra Norsk kulturråds årskonferanse 2000*. Oslo: Norsk kulturråd.
- Ritter, Joachim (1989). *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Schwabe: Basel.
- Strannegård, Lars (2013). Kvalitet på modet. I: Lars Strannegård (red.), *Den omåttbara kvaliteten*, s. 9–26. Stockholm: Studentlitteratur.
- Wilpert, Gero von (1955). *Sachwörterbuch der Literatur*. Hamburg: Rowohlt.

# Bidragstere

---

Odd Are Berkaak er professor ved Sosialantropologisk institutt, Universitetet i Oslo. Spesielle forskningsinteresser er symbolikk, makt og det sensoriske. Berkaak har arbeidet med rastabevegelsen på Jamaica og i Etiopia gjennom en årrekke, og har ellers hatt feltarbeider i Zambia, Sør-Afrika, USA og England, samt i eget samfunn. Han har drevet prosjekter om samtidsdokumentasjon i de kulturhistoriske museene, og har en spesiell interesse for fartøyvern. Berkaak har sittet i ulike faglige komiteer i Kulturrådet og arbeidet med en rekke utredninger innenfor kunst- og kultursektoren.

Brita Brenna er professor i museologi tilknyttet Senter for museumsstudier ved Universitetet i Oslo. Hun har også en bistilling i kjønn og museologi ved Tromsø Museum – Universitetsmuseet. Brenna har arbeidet med utstillings- og samlingshistorie, og har vært spesielt opptatt av 1700-tallets vitenskapelige samlinger, 1800-tallets nye utstillingsteknikker og monterens lange historie i museer. Hun leder for tiden det NFR-støttete prosjektet «Museum: A Culture of Copies» som undersøker kopienes virkning og mening i museer fra tidlig-moderne samlinger til 3D-printing.

Anne Danielsen er professor i musikkvitenskap ved Universitetet i Oslo. Hun har publisert en rekke artikler om estetiske og kulturelle dimensjoner ved populærmusikk, og er forfatter av bøkene *Presence and Pleasure – the Funk Grooves of James Brown and Parliament* (2006) og – sammen med kollega Ragnhild Brøvig-Hanssen – *Digital Signatures. The Impact of Digitization on Popular Music Sound* (2016). Hun har redigert antologien *Musical Rhythm in the Age of Digital Reproduction* (2010), og er også bidragstere til *Vestens musikkhistorie* (2012).

Knut Ove Eliassen er professor i litteraturvitenskap ved NTNU. Han har blant annet publisert om nyere fransk filosofi, eldre litteratur og mediehistorie. Siste utgivelser: *Foucaults begreper* (2015) og *Europæisk litteratur 1500-1800. Staten*. (med Helge Jordheim og Tue A. Nexø, 2015).

Bernhard Ellefsen er litteraturkritiker i *Morgenbladet*. Han er tidligere redaksjonsmedlem i *Vagant*, og har skrevet en rekke artikler om litteratur og kritikk i ulike tidsskrifter.

Stian Grøgaard er professor i kunstteori ved Kunstakademiet i Oslo (KHiO). Han er mag.art. i filosofi ved UiO med en avhandling om Kants *Kritikk av dømmekraften*, og dr.philos. ved UiB med avhandlingen *Edvard Munch – et utsatt liv*. Medredaktør av UKS-forum (1986–93) og *Agora* – journal for metafysisk spekulasjon (1995–2003). Han har blant annet skrevet essays om Jacques Derridas Hegel-lektyre, Robert Smithsons *Earthworks*, Jon Fosses *Melancholia*, Thierry de Duves *Kant etter Duchamp* og Ludwig Wittgensteins *Bemerkninger om fargene*.

Tore Vagn Lid er regissør og forfatter. Han er kunstnerisk leder for Transiteatret-Bergen og professor ved KHiO/Teaterhøgskolen i Oslo. Han har en doktorgrad fra Institut für Angewandte Theaterwissenschaft i Giessen, og er leder for det treårige prosjektprogrammet «Kunnskaper og ferdigheter for et postdramatisk teater». Har skrevet/regissert en rekke forestillinger i inn- og utland, blant dem «Almenrausch – En Radiohøring», «Elephant Stories» og «Kill them all!».

Linnéa Lindsköld er lektor i biblioteks- og informasjonsvitenskap og forsker ved Centrum för kulturpolitisk forskning, Bibliotekshögskolan i Borås. Hun disputerte i 2013 med en avhandling om kvalitetsbegrepet i svensk litteraturpolitisk debatt i perioden 1975–2009. Hennes forskningsinteresser omfatter kultur-, litteratur- og informasjonspolitikk.

Knut Oterholm er stipendiat ved Institutt for arkiv-, bibliotek- og informasjonsvitenskap, Høgskolen i Oslo og Akershus. Han arbeider for tiden med et prosjekt om litterær kvalitetsvurdering i praksis. Han har blant annet publisert artiklene «Å tenke kvalitet» (2011) og «Forlagsredaktørers vurderingspraksis. Skjønnsutøvelse som håndverk» (2013) sammen med Kjell Ivar Skjerdningstad. Han er også bidragsyter i boken *Litteratur- og kulturformidling – nye analyser og perspektiver* (2015).

Øyvind Prytz er ansatt i Kulturrådets FoU-seksjon. Han har en ph.d. i allmenn litteraturvitenskap fra NTNU med avhandlingen *Italo Calvinos litterære erfaringseksperiment* fra 2012. I 2013 publiserte han forskningsrapporten *Litteratur i digitale omgivelser – en forstudie*, og i 2016 kommer boken *Litteratur og digitalisering* på Scandinavian Academic Press.

## BIDRAGSYTERE

Frederik Tygstrup er professor i litteraturvitenskap ved Københavns Universitet. Blant hans seneste utgivelser er *Structures of Feeling* (med Devika Sharma, utgitt 2014 på de Gruyter) og *Socioaesthetics* (med Anders Michelsen, utgitt 2015 på Brill).