



Bente Schindel (red.)

# Kunsten i os alle

Kulturelle Samråd i Danmark • Musisk Oplysnings Forbund

Giordano Bellincampo  
Bente Schindel  
Erik Moseholm  
Hanne Holt Nielsen

Gitta-Maria Sjøberg  
Marianne Granvig  
Tore Othmar Poulsen  
Hans Jørgen Vodsgaard





---

Bente Schindel (red.)

# Kunsten i os alle

Kulturelle Samråd i Danmark

# Kunsten i os alle

**Forfattere:** Bente Schindel (red.) m.fl.

**Udgivet af Kulturelle Samråd i Danmark**

Farvergade 27D, 3., 1463 København K

[www.kulturellesamraad.dk](http://www.kulturellesamraad.dk)

[kulturellesamraad@kulturellesamraad.dk](mailto:kulturellesamraad@kulturellesamraad.dk)

**© 2010 Kulturelle Samråd i Danmark og forfatterne**

Kopiering og gengivelse af denne bog er kun tilladt ifølge aftale med forfatterne og Kulturelle Samråd i Danmark. Bogen kan citeres med kildeangivelse

**Grafisk tilrettelæggelse og layout:** Signe Thur

**Tryk:** ????

1. udgave. 1.oplag 2010

ISBN 87-990715-0-9

**Bogen er udgivet med støtte fra**

??????

**Bogen kan købes ved henvendelse til**

Kulturelle Samråd i Danmark

Farvergade 27D, 3., 1463 København K

[www.kulturellesamraad.dk](http://www.kulturellesamraad.dk)

T: 3393 1326

F: 3393 1321

## Indhold

- 7      **Kunsten i os alle**  
      ■ *Bente Schindel*
- 11     **Dannelse og menneskelig vækst**  
      ■ *Mogens Pahuus*
- 23     **Civilsamfundet i kulturpolitikken**  
      ■ *Dorte Skot-Hansen*
- 47     **Amatørens rum**  
      ■ *Ole Fogh Kirkeby*
- 61     **Kunstens samfundsmæssige potentiale**  
      ■ *Henrik Kaare Nielsen*
- 77     **Kritikken i det skabte**  
      ■ *Roger Fox*
- 97     **Kunst som individuel og mellemmenneskelig  
      meningsproduktion**  
      ■ *Ole Fessel*
- 109    **Argumentation for en kulturpolitik**  
      ■ *Bente Schindel*
- 123    **Forfatteroplysninger**

# Forord

Der er ikke blevet forsket i eller skrevet meget om amatørkunst og den frivillige kulturelle sektor i offentligt regi gennem tiderne. Derfor har det i mange år været de kulturelle organisationer selv, der har taget initiativ til at beskrive området. Det har bl.a. resulteret i 4 bøger, hvoraf den første – *Kulturens tredje vej* – kom i 1997. Bogen var en reaktion på Peter Duelunds 17 bind store forskningsprojekt, *Kulturens Politik*, udarbejdet på foranledning af kulturminister Jytte Hilden. I udredningen blev amatørkunst og den frivillige kultursektor spist af med 18 linjer, og organisationsfolk ønskede derfor med udgivelsen af *Kulturens tredje vej* at sætte gang i debatten om værdien af borgernes egne aktiviteter inden for kunst og kultur. Bogen blev i 2002 fulgt op af *Magiske øjeblikke*, hvor unge fortalte om deres magiske øjeblikke med kunst. I 2005 gav en række forskere i bogen *Kunst af lyst* deres bud på amatørkunstens og den frivillige kulturs betydning for udøverne og for samfundet, og i 2006 fortalte voksne amatører og frivillige om deres oplevelser i bogen *Kunstens rum*. Fortællingerne blev fulgt op af en analyse af narrativforskeren Marianne Horsdal.

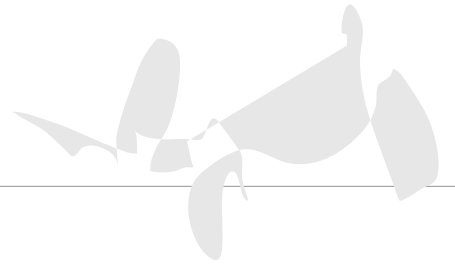
Nu er turen kommet til de professionelle kunstnere - her repræsenteret af professionelle udøvere inden for musikken. I bogen fortæller musikere, sangere og dirigenter om deres liv med amatørmusikken, og hvad den har betydet for dem, og via artiklerne undersøges, hvorledes de professionelle kunstnere forholder sig til amatørerne: Mener de at have nogen forpligtelse over for amatørerne? Betyder det noget, at der i Danmark er en stor (og ofte velorganiseret) gruppe af mennesker, der dyrker musik i deres fritid? Er de professionelle vidende om, at de er forbillede for amatørerne, eller mener de, at det et privat anliggende at være amatør, og at man må dyrke musikken i det private rum for lukkede døre?

For at få en forståelse af de kulturpolitiske vilkår, som amatører og professionelle gennem tiderne har levet under, giver forsker og idéhistoriker Hans Jørgen Vodsgaard i slutningen af bogen et historisk overblik over kulturpolitikken og dens paradigmeskift. Han giver desuden et overblik over, hvordan kulturpolitikken gennem tiderne har vægtet amatørkulturen i forhold til den professionelle kunst.

Musikere er travle mennesker med skæve arbejdstider. Flere af denne bogs bidragsydere har endda en international karriere, der gør, at de ofte er på rejse rundt om i verden. Alligevel har alle givet sig tid til at fortælle deres spændende historie, og jeg vil gerne benytte lejligheden til at takke dem, ligesom jeg vil takke idéhistoriker Hans Jørgen Vodsgaard.

*Bente Schindel 2010*





# Tonerne ligger heromkring

## ■ Erik Moseholm

Min mor var amatør i den mest oprindelige forstand: Hun elskede at spille. Så meget som muligt, ved alle lejligheder, al slags musik, solo eller i et hvilket som helst ensemble med behov for en violinist eller bratschist. Hun spillede i byorkestrene i Fredericia, Vejle og Horsens samt Slyngelorkestret i Herning og et amatorsymfoniorkester i Sønderjylland. Og når orkestrene holdt sommerferie, tog hun på amatørstævne på Askov Højskole og spillede i symfoniorkester og diverse kammerensembler. Hun spillede også lidt klaver, for det havde hun også lært på Det Kongelige Musikkonservatorium, hvor hun havde fået sin uddannelse i begyndelsen af 1920'erne. Hun ville ikke være professionel musiker, for hun elskede amatørtilværelsen og samlivet med min musikalske far i Fredericia, der var min hjemby til og med min studentereksamen.

## Min musikalske barndom

Min mor fyldte hjemmet med spilleglæde og musik. Al slags. Alle genrer. Hun gav andre lyst til at spille: Børn, unge, voksne og gamle. Alle, der besøgte os. Var violin, bratsch eller klaver for krævende for dem, så kunne de tage en blokfløjte eller et rytmeinstrument for at deltage i hendes musikalske aktiviteter. Og hun mente, at alle som minimum kunne synge danske sange til hendes akkompagnement. Når medlemmer af den store familie fra landet kom på besøg, spillede hun melodier fra folkesangbogen, som de sang med på. De kunne hele bogen uden ad. Til kaffe og kage fik de salonmusik med Fritz Kreisler, som var hendes yndlingskomponist. Inden min lillebror og jeg gik i seng om aftenen, stod vi ved klaveret og sang revy- og filmmelodier med stor indlevelse. Det foretrukne repertoire fandt vi i heftet "Dansen går" med "Hen til kommoden og tilbavs igen. Herren vender ryggen til sin dame" og "Dit hjerte er i fare Andresen". Filmmelodier med engelsk tekst var vanskeligere at foredrage, fordi vi ikke forstod teksten og heller ikke kunne udtale den. Så det blev på højst mærkværdige lyde, der skulle opfattes som kærlighedserklæringer. Vi



sang af karsken bælg og syntes, det var dejligt, selv om teksterne var uforståelige for enhver uanset nationalitet. Endnu inden sit tiende år gav min bror sig i kast med violinen og jeg med celloen, så vi kunne spille trioer af Haydn med min mor ved klaveret. Jeg spillede også på blokfløjte, helst den dybe altfløjte, men endnu hellere tonette, et cigarlignende billigt blæseinstrument af sort ebonit, som man selv skar de nødvendige huller i. Gymnasiets sanglærer Thomsen skrev en tonette-skole og underviste efter den. Det gav mange lyst til at udforske mulighederne. Den var lettere at spille på end blokfløjten. Min mor bidrog gerne med opmuntrende akkompagnement. Hun havde altid tid til musik. Det gik ind imellem ud over hendes madlavning, som ikke interesserede hende synderligt. Og af og til kunne det smages!

Mine forældre holdt også af at danse til fester i hjemmet til plader med blandt andre Svend Asmussen og Benny Carter med Kai Ewans orkester. Min tre år ældre nabo, Ole Astrup, sagde, at det var noget, der blev kaldt jazz (han lavede senere udsendelser i radioen og var i en snes år medarbejder ved det svenske jazztidsskrift "Orkesterjournalen"). Ole var jazzfan, spillede lidt klarinet og klaver og samlede på plader. Han ville gerne bytte sig til nogle af mine forældres jazzplader, som jeg akkompagnerede ved at slå rytmer på min mors gryder. Når mine forældre ikke var hjemme, lod jeg gadedøren ud til Havnepladsen stå åben, for at min lillebror derude kunne checke, hvor langt fra hjemmet lydene fra min grydesolo kunne høres. Det markeredes med streger på Havnepladsens jord. Gryderne blev så buede i bunden, at de blev ubrugelige til madlavning og måtte kasseres. Men jeg fik ikke skænd, for min mor glædede sig over min spillelyst.

## Forelsket i en bas

Jeg forsøgte at efterligne basrytmen på pladerne ved at spille på min cello, men jeg syntes ikke, det lød rigtigt. Der var for lidt modstand i strengene til mit dynamiske temperament. Men så mødte jeg min store kærlighed: En gang om ugen var der gæster til kammermusik, og en aften spillede de Schuberts Forellekvintet med en rigtig kontrabas. Jeg forelskede mig omgående i instrumentet. Det opdagede bassisten Deuleran, så da han havde fået kaffe, kage og et par likører, gav han bassen lov til at overnatte hos os og bo der nogle dage, og så kørte han hjem i sin hestevogn til sin bondegård uden for voldene i Fredericia. Det varede heldigvis længe, inden han hentede bassen. I mellemtiden havde jeg prøvet at spille "rigtig" basrytme til plademusikken og fandt det berusende. Jeg

måtte hurtigst muligt finde nogle at spille jazz sammen med. Blandt gymnasieeleverne brillerede Flemming Olesen med saftigt klaverspil, og guitaristen Henning Forchhammer blev den første af mange med det familienavn, som jeg kom til at spille med (min trio med Arne vandt international berømmelse). Vi dannede trioen Box-Mox-Fox som forkortelser af vores navne. Box kom af "klaverboks", som var Flemmings kælenavn blandt venner. Inspireret af Louis Armstrong forsøgte jeg mig også på klarinet og en kasseret bulet trompet. Jeg sang også. Mit foretrukne vokalnummer var "Dinah" dybt påvirket af Armstrongs version. Men jeg gav den også med inderlighed a la "Whispering" Jack Smith. Min skolekammerat, Jørgen Hansen, der kom fra København og havde sunget med Drengekorset dér, havde en smukkere og større stemme, der gjorde det muligt for ham at efterligne Bing Crosby. Men Jørgen ville være journalist, startede et skoleblad og stræbte efter at blive professionel. Optakten skulle være anmeldelser i tidsskriftet "Musikamatøren". Da det ikke var heldigt at anmelde et orkester med sig selv som sangsolist, stoppede han med at spille med os og anmeldte Box-Mox-Fox-trioen i "Musikamatøren". Det blev den første anmeldelse af mig. Rygtet om mit basspil var nu nået til andre amatører i Fredericia og førte til medlemskab af violinisten Ove Sørensens Kvintet med klaver, guitar, trommer og så altså mig på bas. Svend Asmussen var vort store forbillede, og kunne vi ikke leve op til hans musikalske niveau, så kunne vi i hvert fald efterligne hans kvintets udseende. Så vi optrådte i hvide jakker, hvide skjorter og med sort butterfly. Da pengene under krigen var små, krævede det stor opfindsomhed, når man ikke havde råd til en dyr, hvid jakke. Også her reddede min mor situationen ved at sy en jakke af kasserede lagener stivet med kartoffelmel. Så det så flot ud, når kvintetten gav den på tribunen.

Vi spillede til dans i sportsklubber, på skoler, afholdshjem og byens kaserne, og det hændte, at vi gav koncert. Mine forældre ville dog ikke have, at jeg spillede om aftenen på dage, hvor jeg skulle i skole dagen efter, så jeg deltog kun lørdage, hvor de fleste job til gengæld var. Så Max Møller assisterede mig på hverdage. Vi fik mindre honorarer for vores optræden, selv om vi var amatører. Så nu fik amatørbegrebet ny betydning for mig: Amatører var dem, der ikke var medlem af Musikerforbundet! Medlemmerne var professionelle, og vi var amatører, og vi måtte ikke spille sammen. Til gengæld kunne vi deltage i amatørkonkurrencer på en af byens danserestauranter, "Knudsborg". Præmierne var som regel smørrebrød med øl og snaps. Jeg vandt fire gange. Første gang som swingpjatte-jitterbug-danser med kast, anden gang med min sangkvint "Swinging Gossips", tredje gang med Ove Sørensens Kvintet "The

Pink Spots” og sidst med min duo ”Moses And His Hot One” med pianisten Bendt Ulrik Jensen fra kvintetten. Vi spillede firhændigt klaver og skiftedes til at spille bas og klaver. Lidt uheldigt var det, at jeg ikke havde fået tilladelse fra mine forældre til at optræde på Knudsborg, hvis ry i ”pæne kredse” var diskutabelt. Når der var amatørkonkurrence, sagde jeg derfor tidligt på aftenen godnat til mine forældre, der så troede, jeg gik i seng for at være udhvilet til næste skoledag. Men jeg hoppede ud af mit værelsesvindue til haven og benyttede bagudgangen til Havnepladsen, som jeg sneg mig tværs over hen til Knudsborg, der lå lige om hjørnet. Nærmest pinligt blev det, da min far i Fredericia Dagblad kunne læse, at ”lektor Moseholms søn” havde vundet første præmie.

Alle indtægter fra dansejobbene gik til pladekøb, så efterhånden fik jeg alle indspilninger med Leo Mathisen, Svend Asmussen, Børge Roger Henriksen, Harlem Kiddies, Niels Foss og Kai Ewans. Jeg spillede bas til dem alle sammen og sang med på deres sange og fik således et omfattende repertoire-kendskab, der kom mig til gavn resten af livet.

## Tonerne ligger heromkring

Trompetspillet brillerede jeg også med i duetter med en klassekammerat, der spillede bedre end mig, fordi han var medlem af byens FDF-orkester. For at indsamle penge til skolens pladesamling marcherede vi ved særlige lejligheder trompetérende gennem skolegård og -gange. Som udfordring til mit klassiske basspil, dannede jeg en strygekvintet på skolen og optrådte til den årlige skolekoncert med Mozarts ”Eine Kleine Nachtmuzik”.

Jeg ville så gerne have en baslærer. Det var svært at finde i Fredericia, så jeg spillede ”på øret” efter systemet ”tonerne ligger heromkring”. Fra grønthandler Matthiessen, der var ”professionel”, fik jeg nogle tip mod at bringe hans varer ud til kunderne. Jeg søgte også hjælp ved at abonnere på et korrespondancekursus forestået af mit basidol, Niels Foss. Men det var ret svært at finde ud af. Måske fordi Niels Foss selv led af node- og ordblindhed. Jeg kender da heller ingen andre, der har hans kursusmateriale. Fyrré år senere fik jeg personlig kontakt med Niels Foss, der havde bosat sig i Zürich i Schweiz. Da jeg opdagede, at han ikke engang selv havde sin korrespondanceskole, kopierede jeg min og sendte den til hans 80-års-fødselsdag. Da jeg besøgte ham nogle år efter, meddelte han, at korrespondanceskolen var blevet smidt i skraldespanden, fordi den var for dårlig.

## Lærer og musiker samtidig

Jeg fik først en rigtig lærer, da jeg efter studentereksamen kom til København for at studere musik ved universitetet. Her blev jeg medlem af Studentermusikforeningens Orkester dirigeret af Lavard Friisholm, der var dybt engageret i unge menneskers udfoldelser og udvikling. Jeg var eneste bas i orkestret, så han opdagede hurtigt mit system med, at ”tonerne ligger heromkring”. Så efter prøven kom han hen til mig og sagde: ”Du skal ha’ en lærer. Jeg har en til dig”. Så formidlede han kontakt til solobassisten i Det Kgl. Kapel, Oscar Hegner. Det ændrede mit liv. Nu ville jeg være professionel musiker og søge uddannelse på konservatoriet. Så ved årsskiftet holdt jeg op på universitetet for det næste halve år at forberede mig til optagelsesprøven på Konservatoriet. Det krævede ikke bare acceptabelt basspil, men også færdigheder på klaver. På Universitetet var min klaverlærer Knud Leopold Nielsen, en af de bedste pædagoger jeg har oplevet i mit liv. En fantastisk lærer, der også forstod at give sine elever selvtillid. Så hans følsomme undervisning gjorde mig på rekordtid til en rimelig god pianist med Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin og Bartok på repertoiret. I mellemtiden var Ole Schmidt (den senere så berømte dirigent) blevet min bedste københavneren. Han gik på konservatoriet og havde professor Lund Christiansen som klaverlærer. Ole meldte sig til det big band, jeg havde startet i Studenterforeningen. Som nær ven valgte han af solidaritet bas som biinstrument på Konservatoriet og syntes til gengæld, at jeg skulle tage undervisning hos hans klaverlærer, da det efter hans mening var bedst at få en af konservatoriets klaverlærere, når det nu var derind, jeg skulle. Så sorgfuldt forlod jeg Knud Leopold og begyndte hos Lund Christiansen. Han var ganske anderledes barsk end blide Knud Leopold. Som genert og følsom teenager fra provinsen, der aldrig havde været i København førend mit attende år, havde jeg det svært med københavneres adfærd og måde at tale på. Professoren virkede utrolig københavnsk og gjorde mig meget usikker. Endnu værre blev det, når han skulle på turné med sin Danske Kvartet, og datteren overtog undervisningen af mig. Hun var dygtig og blidere, men en meget smuk kvinde med former og dufte, der distraherede mine forsøg på at ramme de rigtige tangenter. Og helt galt gik det, når hun satte sig ved siden af mig på klaverbænken. I løbet af foråret endte jeg med knap nok at kunne gennemføre en C-dur-skala fejlfrit. Så da der pludselig skulle startes et nyt seminarium på Emdrupborg med diverse spændende forsøgsordninger, fik jeg lyst til at gå dér, da jeg altid har været meget pædagogisk interesseret. På Emdrupborg ville de studerende for eksempel

få eksamensspørgsmål 24 eller 48 timer, inden man skulle op til eksamen. Det lokkede også, at pianisten Bengt Jonsson, som jeg kendte som fremragende fortolker af unge komponisters værker, skulle være klaverlærer. Endnu en god ting: Der var lærermangel, så man kunne tage læreruddannelsen på kun to-ethalvt år, hvis man havde studentereksamen. Derfor satte jeg mig for at tage både en lærer- og en musikeruddannelse samtidigt.

## Alle mine orkestre

I mit første år i København havde jeg allerede involveret mig i alle mulige klassiske orkestre, bl.a. Radioens Juniorensemble med John Frandsen og Henrik Sachsenskjold som dirigenter. Her spillede jeg i fem år med bl.a. violinisten Finn Ziegler og trompetisten Perry Knudsen. I samme periode spillede jeg i Konservatorieorkestret dirigeret af Svend Christian Felumb og lærte dér alle de til et symfoniorkester hørende studerende instrumentalister at kende. Endvidere stod jeg til rådighed, når kammermusikken manglede en bas, for alle ville gerne spille sammen med mig. Jeg blev også medlem af Aftenskolens Orkester dirigeret af Alfred Christiansen og med Jørgen Haahr som sangsolist. Ham kom jeg senere til at afløse som sanglærer på Randersgade Skole, da han blev inspektør på Østrigsgades Skole og gjorde den til en musikhøjborg. Københavns Symfoniorkester dirigeret af Peter Deutch førte til turné i Holland. Med kontakt til tidligere universitetsstuderende venner og samtidige konservatoriestuderende blev jeg medlem af kammerensemblet Societas Musica, der specialiserede sig i renæssancemusik. Jeg var ikke den eneste, der havde forladt universitetet, også Jørgen Ernst Hansen, der spillede cembalo og Peter Willemoes, der blev tekniker på vores mange pladeindspilninger, havde forladt det.

Jeg kom også hurtigt ind i det københavnske jazzliv. I Studenterforeningen var der et kælderrum med klaver, hvor medlemmer kunne øve sig. Her opsatte jeg en plakat om optagelse til et big band. Som tidligere nævnt deltog pianisten Ole Schmidt, men han fik tillige sit første større orkester at dirigere - ganske vist på skift med mig. Blandt de andre musikere, som blev mine venner livet igennem, var trompetisten Perry Knudsen og trommeslageren Bent Lylloff, der senere blev konservatorieprofessor. Ole og jeg spillede også til Studenterrevyen januar 1949 med Axel Strøbye og Gotha Andersen som medvirkende og blev dermed medlem af "Kongelige Majestaites Acteurs". Sommeren efter fik jeg job til min kvartet "Pink Spots" på sommerrestauranten "Svingelen" i

Nakskov med Perry og Bent.

Tilbage i København spillede jeg hver søndag til danselærer Børge Kisbye's jitterbugdansere i Kødbyen med en anden kvartet med pianisten Finn Kræfting. Det var både sjovt og inspirerende.

Vi optrådte også med trestemmige sange, jeg havde skrevet, og kom endog med i det store underholdningsshow "Humørets Parade" i KB-Hallen.

Jeg fik også kontakt med de bedste og mest moderne danske jazzmusikere anført af arkitekten og barytonsaxofonisten Max Brüel og trompetisten og skuespilleren Jørgen Ryg. Max Brüels orkester vandt Tono og Ekstrabladets amatørkonkurrence i 1951 og -52. Derefter blev jeg meget synlig og fik mange tilbud. Det blev faktisk endnu en grund til, at jeg meldte fra til konservatoriet, der forbød studerende at spille offentligt uden for institutionen. Undervisningen hos Oscar Hegner gik rigtig godt. Han ville have mig i det Kgl. Kapel, så jeg øvede mig fire timer hver dag og begyndte at spille kontrabaskoncerter offentligt.

## Livet som lærer

1951 tog jeg lærereksamen på Emdrupborg Seminarium med historie som speciale. De to første år blev jeg "løs" vikar i København med basis i Sjællands-gades Skole, hvor jeg fik den senere så kendte folkesanger Cæsar til at spille bas. Han gik på konservatoriet et års tid, tog til Australien og kom hjem med guitar og protestsange og blev berømt. Vi bevarede kontakten livet igennem. Som lærer ved Randersgades Skole brugte jeg bl.a. mine afrikanske, cubanske og brasilianske rytmeinstrumenter samt Orff-instrumentariet i undervisningen. Om aftenen arrangerede jeg jævnligt jazzklub i gymnastiksalen med optræden af elevgrupper og min trio.

En musikbegavet kollega, Bo Jacobs, spillede klaver og skrev tekster, som jeg satte musik til inspireret af Bernhard Christensen. Hans jazzatorium "Prinsessen, der ikke kunne le", opførte jeg med skolens elever i samarbejde med Voldparken Skole, hvor vi fandt en elev, der skulle forsøge sig med kontrabas: 11-årige Mads Vinding, den senere blev internationalt kendt. Bernhard Christensen overværede opførelsen, som han kunne lide, og vi bevarede personlig kontakt lige til han døde 98 år gammel. Nogle af mine elever har senere gjort sig bemærket i jazzlivet som for eksempel guitaristen Pierre Dørge, sangeren Mona Larsen og trommeslageren Ken Gudman samt inden for den klassiske genre, rektor for Det Fynske Musikkonservatorium, Inger Allan.

## Amatørmusikken

Uden for folkeskolen blev jeg også interesseret i at undervise amatører i musik - i alle aldre og i alle genrer. Efter skoletid morede det mig et par gange ugentligt at samle fem-seks af venners børnehavebørn, bl.a. Birgit og Max Brüels datter og komponistens Niels Viggo Bentzons søn, for gennem musikalske aktiviteter at udvikle en pædagogik. Metoden beskrev jeg i en bog, der skulle være udkommet på Wilhelm Hansens Musikforlag, men blev lånt af en ven, der aldrig leverede den tilbage. Det blev også til eventyr med musik og tegninger, der inspirerede pianisten og tegneren Hans-Henrik Ley til illustrationer (senere kendt fra børne-TV). Endvidere skrev jeg en skole for "penny-whistle", den lille blikfløjte fra sydafrikansk folkemusik, som var meget egnet til undervisningsbrug, samt lette tostemmige jazzklaverstykker.

1945-55 deltog jeg med min mor på violin og bratsch hvert år i mindst ét sommer-musikstævne på højskoler, primært arrangeret af Danmarks Sanglærerforening og Folkemusikskolen. Her trakterede jeg bassen i kammerensemble, fx Schuberts Forellekvintet med pianisten Karen Levinsen og Bachs Brandenburgerkoncerter med violinvirtuosen Emil Telmányi og hans to døtre Ilona og Mihályka.

Stævnerne havde basis i klassisk musik, dansk sang og folkemusik. Men der var ingen jazzundervisning. Fra 1950 blev mit jazzmusikalske virke i så høj grad omtalt i dags- og ugepressen, at stævneledere spurgte, om jeg ville fortælle om jazz og undervise på det område. Derefter fik jeg stadig flere undervisningsopgaver på højskolestævnerne, indtil jeg i 1966 startede det første sommerstævne på Magleås Højskole udelukkende med jazz på programmet.

## Debuten

Hver dag øvede jeg mig fortsat fire timer på kontrabassen og havde en ugentligt time hos Oscar Hegner, og det var derfor på tide med en debutkoncert. Den foregik den 20. marts 1953 i Det Unge Tonekunstnerselskab (DUT) med Paul Hindemiths sonate for kontrabas og klaver komponeret fire år tidligere. Ole Schmidt skulle egentlig have spillet klaverstemmen, men opgav en uge inden koncerten. Så overtog John Winther, som jeg kendte som oboist i Konservatorieorkestret, selv om hans hovedinstrument var klaver. Som den fantastiske pianist, han var (og stadig er), spillede han det hele fra bladet ved første prøve. Lige inden koncerten afstivede jeg mit sammenfaldende basnode-

hefte med tyk tape. Det skulle jeg ikke have gjort, for da jeg vendte blad i en to tacters pause, hvor jeg efterfølgende lynhurtigt skulle kaste mig op i det meget høje flageoletleje, så jeg til min fortvivlelse noden lukke sig, uden at jeg kunne forhindre det. Så jeg måtte tage sidste del af førstesatsen på hukommelsen og øret. Men utrolige John Winther fulgte mig i mine intensioner. Han blev senere leder af Den Kongelige Opera i København og Sidney Operaen i Australien.

## Endelig professionel

Da jeg var blevet hyret til at spille hele sommeren med en kvartet på Tisvilde Kro, var det på tide at komme i Dansk Musikerforbund og blive professionel. Dengang skulle man bestå en optagelsesprøve med selvvalgt solo samt prima vista spil bestemt af juryen. Seks estimerede musikere i pænt sort tøj, deriblandt min baslærer, satte sig til rette med kaffe, kage og cognac og lyttede. Jeg spillede en solo af Händel. Så blev noden til prima vista opgaven stillet foran mig og min akkompagnatør satte sig ved klaveret. Jeg misforstod imidlertid hans tællen for og spillede dobbelt så hurtigt, som han angav. Men heldigvis bestod jeg!

Nu var jeg professionel og fik rigtig mange jobs med de bedste orkestre og musikere, for jeg kunne jo læse noder og spille både jazz, klassisk og salonmusik. Da der stadig ingen tid var til privatliv, måtte jeg se at finde ud af, om jeg ville være lærer eller musiker og derefter, om det skulle være jazz eller klassisk. Derfor tog jeg orlov fra skolen i 1953-54. Otto Francker hyrede mig omgående til Radioens Danseorkester, og derudover spillede jeg med alle mulige orkestre lige fra Harry Felbert med Raquel Rastenni til Birgit og Max Brüel samt på turneer i Sverige med Alice "Babs" Nilsson med Charlie Normanns trio. Desuden var jeg assistent i Radiounderholdningsorkestret og Tivolis Promenadeorkester, og dertil havde jeg masser af engagementer i jazzklubber. Som den første danske bassist indspillede jeg en kontrabaskoncert på plade: Dittersdorfs koncert for bas og bratsch (bratschen blev spillet af Knud Frederiksen). Musikerne var fra Radiosymfoni-orkestret og Det Kgl. Kapel samlet i "Copenhagen Symphony Orchestra" og med dirigenten Newell Jenkins fra USA. LP'en blev produceret af det amerikanske pladeselskab Haydn Society. Indtil da havde jeg øvet mig fire timer hver dag, men fået så mange jazzmuligheder, at jeg besluttede mig for at ikke ville være klassisk musiker, men fokusere på jazz.

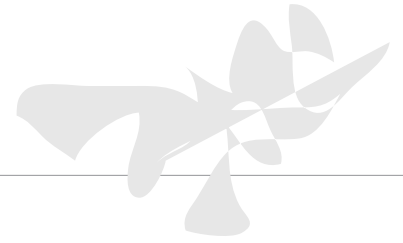
Jeg var dog endnu ikke moden til at vælge musikergerningen. Først i 1961 tog jeg min afsked fra Randersgades Skole. I mellemtiden havde jeg opdaget



den tredje tolkning af amatør – nemlig som noget, man kalder professionelle musikere, der ikke spiller godt nok. Men det er en helt anden historie, som ikke skal skrives her.

## ■ Erik Moseholm

*Født den 13. maj 1930 i Fredericia. Bassist, komponist, orkesterleder, musikpædagog, organisator, radiomedarbejder- & leder i DR, konservatorierektor og kunstnerisk leder af "Swinging Europe". Som musiker har han spillet såvel jazz som klassisk - dokumenteret på et halvt hundrede plader bl.a. med internationale solister som fx Don Byas og Eric Dolphy, kammerensemblet Societas Musica og som solist med Copenhagen Symphony Orchestra. 1958 kåret til "Årets Danske Jazzmusiker" og 1960 til "Europas bedste bassist" ved den europæiske konkurrence ved den internationale jazzfestival i Juan-les-Pins. Har komponeret for alle orkesterstørrelser og skrevet teater- og filmmusik og ledet alle orkesterstørrelser fra duo op til Radiojazzgruppen på 14 medlemmer. Sammen med Oscar Pettiford ophavsmand til basskolen "Jazz Bass Facing". Som organisator startet otte danske organisationer for den rytmiske musik bl.a. komponisternes DJBFA, jazzmusikernes DJF og amatørernes FaJaBeFa (nu "Musik i Danmark"), samt Nordisk Workshop og Nordjazz. Som radiochef etableret internationalt samarbejde indenfor folk, rock, underholdnings- og verdensmusik gennem European Broadcasting Union (EBU). Kunstnerisk ansvarlig for Radiojazzgruppen 1961-88 og for Radioens Big Band 1966-92 samt programansvarlig for Radiounderholdningsorkestret 1975-86. 1992 -97 rektor for Rytmisk Musikkonservatorium i København og ansvarlig for opbygning og udflytning til nye bygninger på Frederiksholm med udvidelse fra 60 til 200 studerende. Oprettede Copenhagen Jazz & Rock Guides og Workshopscenen som samarbejdsorgan for studerende indenfor alle kunstarter. 1996 "president of the UNESCO-IMC-Congress" om musikundervisning i rytmisk musik og 1998 om musikundervisning i et flerkulturelt samfund. Fra 1997 bestyrelsesformand for Revy- & Morskabsmuseet og Artistic Director for "Swinging Europe" med "European Jazz Orchestra" med 45 europæiske lande involveret. Har igennem årene haft 85 tillidsposter i diverse bestyrelser, råd og udvalg og er æresmedlem i ti foreninger. Fra 1998 optrådt som bassist og komponist med historiefortælleren, skuespilleren og hustruen Vigga Bro med egen musik og egne tekster i foreløbigt fire forestillinger.*



# En professionel musiker er en privilegeret amatør

## ■ Interview med Giordano Bellincampi, dirigent og formand for Statens Kunstråds Musikudvalg

*Hvilke værdier, synes du, kendetegner amatørkulturen?*

Amatørkulturen, hvad betyder den egentlig? Er en professionel musiker ikke bare en amatørmusiker, som er så privilegeret, at nogen gerne vil betale for den musik, han eller hun leverer? Er al kunst ikke båret af kærlighed (amateur = en, der elsker), og kan man ikke kun beskæftige sig med kunst, hvis man virkelig elsker den?

Naturligvis kræver ethvert vellykket kunstnerisk produkt et håndværksmæssigt mesterskab, og her er der - bør der naturligvis - være en forskel. De håndværksmæssige færdigheder er perfektioneret i en højere grad og tillader tydeligere ciseleringer, større udtryk, mere virtuositet. Men grundlæggende handler musikudøvelse om at kunne "synges" en melodi på sit instrument og kunne lytte til sine medmusikanter, synges med dem og kommunikere det ud. Det gælder også, når man synger en vuggevise til sit barn. Det kan være lige så stor kunst som at spille Mahlers 9. symfoni.

Det vidunderlige ved at være professionel er, at man ikke behøver gøre andet end at passe sit amatørmusikliv for at få mad på bordet. Sådan oplever jeg personligt min tilværelse. Der er grundlæggende ingen forskel på mit musikalske livsindhold nu, i forhold til da jeg for snart 30 år siden spillede i amatørsymfoniorkester for første gang.

Jeg gjorde mig nøjagtig de samme anstrengelser for at leve op til komponistens krav, orkestrets sammenspil og publikums forventninger, da jeg spillede harmoniorkestermusik på min basbasun i Københavns Kommunes Skoleorkester, Rødovre Ungdomsorkester (nu Concert Band) og senere Amatørsym-

fonikerne, som jeg gør nu, når jeg står på podiet forskellige steder i verden og dirigerer de største symfonier og operaer.

Og jeg er overbevist om, at den enkelte (engagerede, vel at mærke) amatørmusiker i et hvilket som helst orkester har det på samme måde, uanset tekniske færdigheder. Man lever naturligvis i endnu højere grad på en illusion om værkets ufejlbarlige udførelse i et amatørorkester end i et professionelt, men det er jo bare et relativt spørgsmål set i filosofisk lys. Men der er selvfølgelig en nedre grænse for, hvad publikum vil betale for at høre, derfor er det naturligt, at mange amatørorkestre primært spiller for sig selv og den velmenende familiære lytterskare. Men der er sandelig også mange professionelle orkestre, der ikke har noget publikum, hvis de bevæger sig udenfor deres "familie" (den mindre bys hjemmepublikum), for tager man "absolutte" briller på, så vil de fleste nok hellere høre Wienerne eller New Yorkerne spille Brahms, end de vil høre Odense eller DR symfoniorkestret.

Amatørmusikere er kendetegnet ved at fastholde den egentlige kunstneriske værdi i kærligheden til musikken uden hensyn til det daglige arbejdslivs forstyrrende og ødelæggende elementer (materielle forhold, reglementer, karriereskæb etc.). Jeg ville ønske, at alle musikere så sig selv som amatørmusikere. Og hver gang jeg møder en virkelig stor musiker/sanger/dirigent, viser det sig, at de ønsker det samme. Det eneste, der ikke interesserer dem, er deres professionelle status. Kun kærligheden til musikken tæller og at følge vores kald til at formidle den, så godt vi nu formår.

*Hvad tror du, kunsten gør ved det enkelte menneske – amatør eller professionel? Og er der forskel på at være skaber, udøver og tilhører?*

Det med forskellen på at være skabende, udøvende og lyttende er svært for mig at svare på, da jeg i hvert fald ikke er skabende og qua det at være udøvende har mistet noget af min jomfruelighed, hvad angår det lyttende, i hvert fald når vi taler musik. Men hvis vi taler kunst i al almindelighed, så er oplevelsen af kunst og ånd og dyrkelsen af disse i mine øjne et centralt element i adskillelsen mellem dyr og menneske. Vi er meget tættere på at være dyr, end vi dagligt forestiller os. Der er ikke meget, der adskiller os fra hverken hund eller kat. Men vi har tilsyneladende et behov for at søge efter mere mening med tilværelsen og andre værdier end den blotte overlevelse og reproduktion - om end det vel fylder 99 % af vore handlinger.

Under den sidste 1 % hører overtroen, mytologien, religionen, de åndelige

værdier, kunsten. Disse er nødvendige for vores eksistens, for at bevare fatningen, for at leve korte øjeblikke af vanvid og skizofreni ud, uden at det bliver til lægelige diagnoser. Kunsten giver os mulighed for at udleve vores umenneskelige sider netop for at være menneskelige. Derfor er der altid behov for at sprænge rammer, at søge det smukkeste, det grimme, det mest grufulde etc. Tænk blot på Antikrist, Stockhausens bemærkning om 11. september etc.

Jeg har svært ved at se forskellen på den skabende, udøvende og lyttende, bortset fra de rent håndværksmæssige forudsætninger for de to første. Man kan sikkert blive en oplyst lytter, men måske mister man derved noget af den egentlige evne til at optage kunstens væsen, som eksempelvis et lille barn besidder. Jeg ville da ønske, at publikum en aften turde græde højlydt, mens jeg dirigerer Dvoraks cellokoncert, eller at de ville synge med på studentersangenes enfoldige melodi i Akademisk Festouverture eller dansede til Beethovens 1. symfoni (som til alle hans symfonier i øvrigt), men nogen har jo fortalt dem, at man skal sidde stille og pænt med lukkede øjne uden at forstyrre og først klappe til allersidst. Øv!

*Hvad mener du om amatørorkestres og -kors organisering i foreninger?*

Foreningsstrukturen er naturligvis vigtig ud fra et socialt netværks synsvinkel og som samfundsmæssig sammenhængskraft. Men den er - undskyld mig - fuldstændig underordnet i forhold til musikken. Der foregår lige så meget spændende amatørmusik i uorganiserede sammenhænge: I junglen eller på gaderne i Sydamerika som i de velordnede lokaler i Nordeuropa en mandag aften mellem kl. 19.00 og 21.55.

*Hvad mener du om den offentlige støtte til amatørmusikken?*

Jeg synes ikke, det giver meget mening at se på det som decideret adskilte musikverdener i støtteperspektiv. Kunsten og musikken har altid haft og vil altid have brug for mæcener, der kan investere/finansiere kunsten, og i vores moderne samfund er dette en rolle, som kun det offentlige kan varetage. Derfor giver det ikke mening at forestille sig et kunst- og musikliv uden offentlig støtte. Her må man så se på den samlede vifte af udviklingstrin eller på den samlede have med græsplæne, ukrudt, stauder, potter, mødding etc. I hele denne have indgår amatørmusikken som en naturlig del af et habitat, det være sig som spæde blade i et vækstbed, som store blomstrende buske, som gamle udødelige træer eller som mødding efter mange forsøg på sund vækst. Her skal man, som

så mange andre steder i sin have, se på hvor det giver mening at gøde og vande, og på hvor man må lade naturen gå sin gang – hvor det kan briste eller bære.

## I øvrigt er min have er noget værre rod

Jeg synes personligt, at et frodigt amatørmusikliv er en forudsætning for såvel kunstnerisk udvikling som samfundets sammenhængskraft. Og jeg synes, man i det offentlige støttesystem skal turde prioritere og foretage de valg, der skal til for at få hele haven til at trives bedst muligt, også når noget skal skæres ned. Det er ikke i sig selv et gode, om der bruges flere penge på at støtte amatørmusiklivet, de skal bruges de rigtige steder. Groft sagt vil der være en del gamle træer, der klarer sig ganske glimrende af sig selv, deres rødder er udødelige (faktisk kan de endda være til besvær!) og de finder selv næring. Næh, man skal satse på alt det friske, det nye, det som ikke skygger for noget andet, og som kan bidrage med noget helt nyt! Jeg tror ikke jeg kan komme det så meget nærmere. Og i øvrigt ved jeg intet om haver, jeg går aldrig i min egen undtagen for at drikke kaffe eller sove i skyggen om sommeren. Og min have er noget værre rod...

## ■ Giordano Bellincampi

*Født i Rom i 1965*

*Uddannet på Det Kongelige Danske Musikkonservatorium i basbasun samt i direktion hos professor Jorma Panula. Operachef siden 2005 på Den Jyske Opera. Dirigerer Manon Lescaut på Den Jyske Opera i sæson 10/11. Har tidligere dirigeret følgende forestillinger: La Traviata (09/10), Pigen fra Vesten (09/10), Festuge Classic 2009 (09/10), Den flyvende Hollænder (08/09), Rigoletto (07/08), Jægerbruden (06/07), Rosenkavaleren (05/06), Falstaff (04/05), La Bohème (03/04), Madama But-terfly (02/03), Tosca (01/02), Don Juan (99/00), Carmen (98/99), Tryllefløjten (97/98) og Greven af Luxemburg (96/97).*

*Inden Giordano Bellincampi i 1994 debuterede som dirigent med Odense Symfoniorkester, havde han en aktiv karriere som orkestermusiker i bl.a. Det Kongelige Kapel. Siden har han regelmæssigt dirigeret samtlige danske samt utallige blandt de førende europæiske, amerikanske og asiatiske orkestre og operahuse. Giordano Bellincampi har tillige været chefdirigent for Athelas Sinfonietta (1997-2000) og for Sjællands Symfoniorkester (2000-2005). I 2005 blev han udnævnt til chef for Den Jyske Opera og har sideløbende med denne post udbygget sin omfattende internationale dirigentkarriere.*

*I 1997 debuterede Giordano Bellincampi som operadirigent på Den Jyske Opera med Greven af Luxembourg, og han har her efterfølgende dirigeret blandt andet Carmen,*

*Tosca, Madama Butterfly, La Bohème med Roberto Alagna og Angela Gheorghiu, Rosenkavalieren, Jægerbruden, Rigoletto, Den flyvende Hollænder, Pigen fra Vesten og senest La Traviata. I 2000 debuterede han på Det Kongelige Teater med La Bohème, hvor han siden har dirigeret samtlige Puccini produktioner samt flere andre hovedværker; heriblandt Aida i forbindelse med indvielsen af Operaen i 2005. I 2005 debuterede Giordano Bellincampi ved Deutsche Oper am Rhein i Düsseldorf med La Bohème og i 2006 på Cincinnati Opera med Tosca, hvor han med stor succes arbejdede sammen med Mark De-lavan og Antonello Palombi.*

*I Århus har han dirigeret en lang række koncerter og samarbejdet med verdensstjerner som Angela Gheorghiu, Joseph Calleja, Antonello Palombi og Bryn Terfel og arbejder desuden regelmæssigt med solister som Sarah Chang og Grigorij Sokolov.*

*Giordano Bellincampi har indspillet en lang række CD'er med danske og udenlandske orkestre, heriblandt Weyses Sovedrikken, der i 2002 blev kåret som årets klassiske udgivelse samt flere in-ternationale udgivelser på EMI Classics.*

*I 1998 modtog Giordano Bellincampi Franco Prisen, Gladsaxe Musikpris og Musikermelderingens Kunstnerpris. Han har ligeledes modtaget Poul og Sylvia Schierbecks Legat og Ludvig Schytte og Hustrus Mindelegat, begge i år 2000. I 2006 tildeltes Giordano Bellincampi den italienske ridderorden for sin indsats for italiensk musik.*



# Hvor var jeg heldig

Uden amatørmusikken vil den professionelle musik ikke eksistere - og omvendt.

## ■ Gitta-Maria Sjøberg

Jeg blev født ind i en musikalsk familie, hvor der blev spillet og sunget spillemandsmusik og folkemusik hver dag. En barnløs – men børneglad nabo - Yngve Broman, lærte mig noder, da jeg var 6 år, hvilket betød, at jeg fik lov at starte klaverundervisning på musikskolen i min lille kommune med 1500 indbyggere, da jeg var 7 år. Vi sang morgensang hver dag i skolen, og vores vidunderlige lærerinde spillede orgel og al muligt andet for os, og hin spillede bl.a. Griegs ”I Bergakungens sal”. Det var en revolution for mig, som hørte meget lidt klassisk musik derhjemme!

Syngende gjorde jeg, inden jeg talte - fra morgen til aften, Min mor var min første sanglærer. Hun gav mig undervisning fra jeg var ca. 3 år. Jeg bad hende altid om at lytte til min sang, før jeg sang den for andre, og hun var opmærksom på, om der var falske toner, om de var ”klare” og ikke hæse og på hvilke ord, der skulle betones, så sangen blev tydeligere fortalt, og hun fik mig til at holde sluttonerne helt ud. Sådan blev jeg mere sikker, når jeg skulle optræde og risikerede derved ikke at dumme mig. Jeg havde nemlig plaget mig til at deltage i amatørkonkurrencer, for via dem fik jeg en del rutine med at optræde og tillige en masse herlige oplevelser, der - ud over sangen - indbefattede atmosfæren bagved scenen, duftene og alle amatørmusikerne/sangerne, der stod og øvede i hvert deres hjørne.

## Alle fik en mulighed

Som sagt fik jeg klaverundervisning på musikskolen i vores kommune allerede som 7-årig (man startede ellers normalt først, når man var 9 år). Alle fik mulighed for at prøve et instrument, hvis de havde lyst, og man blev testet for sin musikalitet, inden man blev optaget. Det var meget attraktivt at gå på musikskolen, og jeg kender ingen, som blev mobbet for det. Tværtimod fik

jeg mange points af mine kammerater for det, jeg kunne. Det var også meget billigt. Vi er tilbage i midten af 1960'erne, og mine forældre betalte 9,50 kr. halvårligt. Resten betalte kommunen.

Da jeg begyndte på musikskolen i Trollhättan betalte vi i starten af 1970'erne 60 kr. halvårligt. På denne måde var prisen ingen hindring for nogen, og der fostredes mange musikere (instrumentalister), som senere blev professionelle i symfoniorkestre, på operaer og i bigbands. Desuden en del operasangere og vise-, rock- og popsangere mv. Og jeg kan for i øvrigt ikke huske, at der var problemer med ungdomskriminalitet. De unge var optaget af noget andet.

Min pubertet var meget præget af, at jeg havde svært ved at udtrykke mig verbalt – specielt i store forsamlinger – noget, som jeg har arbejdet meget med gennem årene. Men her hjalp musikken mig utrolig meget. Gennem musikken kunne jeg udtrykke mange af de følelser, som kørte rundt inde i mig.

## Opera er hyleri

Jeg fik min første sanglærer på musikskolen i Trollhättan, da jeg var 15 år. Hun hed Anna-Lena Englesson. Min nabo, Yngve, fik mine forældre til at love at "lade pigen skole sin stemme". Anna-Lena, der da var 23 år, og jeg gennemgik en masse tyske lieder og skandinaviske sange. Anna-Lena var - udover at være en god sanglærer - en meget god akkompagnatør, og vi havde mange sjove timer. En opera havde jeg endnu ikke set. Når der blev sendt opera i radioen, blev der lukket i mit hjem. "Jeg vil ikke høre på det hyleri", sagde min far. Men nysgerrigheden steg hos mig, og da jeg var 17 år kom Riksteatern på turné med "Figaros Bryllup". Min mor og jeg fik de absolut sidste billetter oppe på galleriet, hvor vi kun så halvdelen af scenen, og mor måtte stå op hele aftenen, da hun kun var 150 cm høj. Far kørte os derhen, men ville ikke med ind. Den aften blev et vendepunkt for mig – en revolution! Her var jo alle kunstarter samlet. Hvilken udfordring. Endelig fandt jeg det, jeg havde søgt. Og jeg gik straks i gang med at indstudere Susannas Rosenarie.

Der skal lige nævnes, at min far blev "omvendt" bl.a. hjulpet af en oplevelse i Bayreuth, hvor han så "Rhinguldet" med 3 nøgne nymfer, der sang og svømmede (en af dem var Birgitta Svendén, som nu er operachef i Stockholm). Han kunne næsten ikke sige en lyd efter forestillingen. "Jaa – jaaa – det kan man kalde opera", var det eneste, han kunne fremstamme. Og Birgit Nilsson gjorde han helt stum, da hun - i forbindelse med at jeg skulle modtage hendes eget legat i 1988 - sagde: "Ja, noget fælles har vi jo, Gitta-Maria og jeg – og



det er vore fædre. De kunne ikke lide Opera!” Hvortil min far straks svarede på ægte dialekt: ”Åh – jooo. Én vænger sig” (man vænner sig). Birgit blev stum i nogle sekunder, indtil hun igen samlede sig og oversatte fars ord til stor fornøjelse for publikum. Han vandt hendes hjerte for evigt.

## Musikken hemmeligholdes

Desværre er der ikke opera-turnéer i Sverige mere, så vidt jeg ved, men der er dog flere operahuse og festspil end før, og man kan i dag også se opera direkte i biograferne rundt om i det store land. Jeg selv er blevet ”transmitteret” som Tosca fra Kungliga Operan i Stockholm, hvor alt var udsolgt! Og jeg har tænkt mange gange: Hvorfor skulle netop jeg være så heldig? Hvorfor kan ikke alle få de muligheder? Jeg er overbevist om, at hvis det var tilfældet, ville verden se anderledes ud.

Jeg bliver så vred, når jeg ser, hvor lidt man prioriterer den musikalske opdragelse i kommunerne, på skolerne, i samfundet. I mange år har man nærmest forbudt musikundervisning i skolerne! Dette opfatter jeg som en undertrykkelse, ikke mindst da det er bevist, at musik udvikler intelligensen og visse dele af hjernen hos børn. Man nærmest hemmeligholder vigtig åndelig og udviklingsfremmende kundskab.

Vi musikere har vidst dette i mange, mange år. Eksemplerne med komponisterne Kodaly og Bartok, som indsamlede og nedskrev meget af den ungarske folkemusik, er kendte, og Kodaly skabte sin fantastiske musikskole, hvor børn fik og stadig får musikundervisning hver dag. Deres karaktergennemsnit i andre fag er det højeste tænkelige. Et andet eksempel er Einstein, som havde det svært med indlæring i skolen. Han og hans mor blev kaldt til samtale om problemet, og hvad gjorde moderen så? Jo, hun købte en violin til sin søn, og så begyndte hans hjerne at åbne sig. Einstein beholdt sin elskede violin hele livet.

Så selvfølgelig betyder musikken og dermed også amatørmusikken en utrolig masse! Der er ingen, der er professionel fra starten! Ikke engang Mozart, der jo også skulle lære og øve sig.

## Musikken er bare er så fed

Da musik er mange ting, vil jeg her specielt nævne den klassiske musik, som jeg - og mange - synes bliver prioriteret alt for lavt i forhold til den rytmi-

ske musik. Der er så meget, som den klassiske musik kan give den rytmiske, og omvendt. Det kan jeg sige, da jeg har prøvet de fleste genrer. Utrolig meget af det, jeg har lært af jazzen, har jeg taget med til operaen, fx ”nærvær”, det hurtigt at kunne improvisere, og at lytte og hengive sig til musikken. Og jeg husker, da jeg sang Emilia Marty i Janaceks opera ”Sagen Makropulos” i Stockholm, hvor to 15-årige praktikanter, som så den, udbrød: ”Hold da op, det var jo endnu bedre end Boheme” Jeg har også altid syntes, at Makropulos har meget ”hård rock” i sig, og jeg har altid syntes, at musikken bare er ”så fed”! De unge mennesker er åbne og tager imod med åbent sind. Derfor er det uhyre vigtigt med et bredt kulturudbud! Vi har alle brug for forskellige oplevelser, som beriger os, løfter os ud af hverdagen, inspirerer os og øger vores livskvalitet, det være sig som publikum eller udøvende.

Som amatørmusiker er det også utroligt vigtig at have nogle idealer/inspirationer fra det professionelle musikliv – noget at arbejde hen imod – selvom det kan synes uopnåeligt. Men viljen til fordybelse, forbedring og koncentration kan være med til at farve hverdagen hos mange, som sidder med en helt anden type arbejdsopgaver. Måske vil de finde deres arbejde mere meningsfuldt, hvis de også har udsigt til nogle kunstneriske oplevelser.

Men allermest har vi en pligt over for børnene til at give dem en mulighed at opleve bredt og udvikle deres talent eller bare have lov til at prøve!

Derfor synes jeg som nævnt, det er en forbrydelse, at kommunerne ikke giver musikskolerne bedre vilkår. Der er i øjeblikket mange musikskoler, der har flere hundreder børn på venteliste. Behovet er der, så mange begavelser går tabt ved, at man ikke kan tilbyde dem undervisning. Det er tilfældigheder, der afgør, hvem der får muligheden. Naturligvis ender ikke alle som professionelle musikere, men de, der får chancen, trænes på det åndelige og det intellektuelle plan og oplever derved mange glæder. Og i længden er det meget billigere at satse på musikskolerne end på ungdomskriminalitet.

Og tænk at få lov til at mærke suset og spille med i et orkester. Eller synge sammen i kor eller i bands.

## Det er en menneskeret

Musikken går tværs over landegrænser, kontinenter og taler til forskellige kulturer, som da jeg i somrene 1983-85 havde den fantastiske oplevelse som korsanger at synge i Bayreuther Festspielchor, mens jeg stadig studerede ved Det Jyske Musikkonservatorium i Århus. Vi var 150 sangere fra i alt 27 na-

tioner som sang Wagner sammen. Det var en stor, stor oplevelse. Og det var – udover at være en god økonomisk hjælp til mine studier - fantastisk at møde så mange skønne mennesker fra hele verden – mennesker, som jeg stadig har kontakt med.

For mig er det en menneskeret at have mulighed for fordybelse, at vise begejstring og at dele sin begejstring med andre. Det ville have været en forbrydelse, hvis mine forældre havde stoppet mig. Det er lige så naturligt for mig at vågne med en sang, som at sove og spise. Det er en livsnødvendighed. Og det er en livsnødvendighed at dele oplevelsen med andre.

Jeg har sunget på plejehjem og fængsler. Det er utroligt givende og inspirerende at se, hvor meget musikken kan åbne sindene hos publikum. Som fx da en gammel mand overværede en af mine koncerter. Han ankom til koncerten dårligt gående, ja nærmest apatisk med sin rollator og skulle hjælpes ind i lokalet. Da koncerten var færdig, vågnede han imidlertid op til dåd og var næsten aggressiv, da han med røde kinder sagde: ”Jeg skal i hvert fald ikke hjælpes hverken op eller ud – jeg går selv!”. Vi kan ikke altid med ord forklare, hvad det er, der sker i kommunikationen mellem den optrædende og publikum – netop derfor er denne form for kommunikation så vigtig.

## Vi løfter i flok

Også amatørmusikken kan “nå ud” til publikum - ofte lettere end vi professionelle har mulighed for - da der til de professionelle koncerter naturligt kommer helt andre forventninger, krav og ja også økonomi, som undertiden kan lukke for oplevelserne. Selv har jeg fået nogle af de største musikoplevelser som publikum til begejstrede og begejstrende amatørkoncerter.

Amatørmusikken kan imidlertid også være en slags bro over til publikums oplevelser med den professionelle musikudøvelse. Vi løfter i flok - amatører og professionelle! Ingen af os kan undvære hinanden.

Det handler om et bredt kulturliv. Og ikke mindst medierne - tv, radio, aviser, internettet osv. - har et kæmpe ansvar med hensyn til at være med til at fokusere og støtte dette brede kulturliv med mange forskellige oplevelser. Hvorfor ”sælger” man f.eks. ikke kultur på samme måde som sport? Man skal være meget heldig, hvis man vil høre noget om kulturlivet i nyhederne.

Selv var jeg så heldig, at jeg fik muligheden for at møde musikken - først som amatør og siden som professionel!

## ■ Gitta-Maria Sjöberg

*Født i 1957. Sopranen Gitta-Maria Sjöbergs karriere har ført hende rundt i hele verden, som gæst ved operahuse, koncertsale og festivaler i bl.a. Stockholm, Helsinki, Paris, Lissabon, Venedig, Budapest, Wien, München, Bonn, Wiesbaden, Riga, Tokyo, Sao Paulo, Toronto, Jacksonville, Spokane, Skt. Peterborg, Singapore, Bergen og London. I januar 2005 indviede hun, i rollen som Aida, Københavns nye operahus på Holmen (i samspil med Robert Alagna), og det er også her, at hun har sin faste base og sin helt enestående position. Hendes repertoire er særdeles omfattende og forskelligartet - fra det lyriske til det højdramatiske, f.eks. Mimi, Liù, Tosca, Manon Lescaut, Desdemona, Alice, Amelia, Elisabetta, Leonora, Micaela, Komponisten, Arabella, Tatjana, Jenufa, Eva, Sieglinde (en rolle hun sang med bl.a. Placido Domingo i København 2006), Rusalka (modtaget med ekstraordinær begejstring af anmeldere og publikum), Emilia Marty (i "Makropulos/Testamentet"). Hanna Glavari,, Enkedronningen i Bo Holtens "Livlægens Besøg" og Chrysothemis i "Elektra". Rollen som Emilia Marty, som hun også spillede i Düsseldorf, indbragte hende betegnelsen "Årets Sanger" i 2000, ifølge Tysklands førende dagblade.*

*Hun arbejder scenisk med stor og bevægende intensitet, såvel sangligt som dramatisk, med dyb indlevelse i rollens mange lag og kompleksitet.*

*Gitta-Maria Sjöberg er uddannet på Operaakademiet i København med Kim Borg som lærer. I dag optræder hun også selv fra tid til anden i pædagogrollen ved diverse masterkurser.*

*Hun er desuden en efterspurgt liedsanger med et repertoire, der spænder fra den klassiske lied til viser og sange, - ja sågar jazz.*

*Gitta-Maria Sjöberg har udgivet flere cd'ere, bl.a. "Verdi-Puccini Arias" (Danacord 2007). Anmelderne sammenlignede hendes præstation med Maria Callas' og udgivelsen blev valgt til "Månedens cd".*

*Gitta-Maria Sjöberg har modtaget adskillige priser og er dekoreret med Dannebrogssordenen af 1.grad. Hun var for øvrigt den første, der modtog Birgit Nilssons store legat.*



# Vi er alle amatører for Vorherre

## ■ Marianne Granvig

Selv den største musiker er begyndt som amatør. Har kastet sig over musikken, fordi den appellerer til sjæl og intellekt, fordi den byder på udfordring, fordi den er sjov, meningsfyldt og underholdende at beskæftige sig med.

For nogle er musikken et kald, og musikergerningen bliver ens profession. Andre beskæftiger sig med musikken på et mere uforpligtende plan, vælger en anden beskæftigelse, men beholder musikken som fritidsinteresse - verdens bedste fritidsinteresse!

## Den dramatiske begyndelse

Denne signatur fablede fra barndommens allerførste år om violinen, og der var ikke tvivl i mit sind: Jeg skulle være violinist! Der var ikke nogen form for musikudøvelse i hjemmet, så det var svært at forklare, hvorfra interessen kom. Da jeg imidlertid blev ved med at tale om violiner, gik min far ned i sin kælder og savede en violin ud af et bræt og overrakte den stolt til sin 3-årige datter. Derefter blev der for fri udblæsning "spillet" på "violinen" med en pind som bue. Men ak, en skønne dag blev jeg uvenner med naboens barnebarn, løb efter ham i raseri og gokkede ham i nøden med min "violin", så han måtte på skadestuen og sys. Det er vel overflødigt at sige, at "violinen" straks blev taget fra mig. Til gengæld sværger jeg, at jeg aldrig siden har slået nogen, hverken med min violin eller i øvrigt!

Kærligheden til violinen levede dog videre og gav sig eksempelvis udslag i stor sorg, når den violinspillende klovn i cirkus faldt ned i en balje vand og klovnedede videre i stedet for at spille.

## En uge i paradis

På den tid var det muligt at få blokfløjteundervisning gennem de københavnske skolars musikundervisning. Det var jo i og for sig meget sjovt, men stor var glæden, da det lykkedes mig at få lov at skifte blokfløjten ud med violinen lige før efterårsferien i 2. klasse. Instrumentet blev behandlet som en baby, men ak og ve hvor det dog lød i begyndelsen! Der var unægteligt langt fra den indre forestilling til de lyde, der kom ud af kassen.

Nå, videre kom jeg da, og efter tre måneders undervisning var det en triumf at kunne spille med på Triumfmarchen fra Carmen i Korsager Skoles Orkester. Prøverne dér var ugens højdepunkt. De lå så tidligt på aftenen, at jeg måtte sluge maden før resten af familien havde sat sig til bords og løbe hele vejen til skolen med kærnemælkskoldskålen skvulpende i maven.

Næste milepæl blev optagelsesprøven til Danmarks Radios Juniorensemble. Fornemmelsen af at være med i et "rigtigt" orkester, der spillede til optagelser i radiostudier med rød lampe og det hele, var storslået, og så fik man oven i købet penge for det! Lønnen på 60 kr. rakte omkring 1963 til både transport, strenge og harpiks samt lommepenge - ren luksus!

Det var dog på Dansk Amatørorkester Samvirkes sommerstævne på Askov Højskole i 1964, at jeg for alvor "så lyset". Jeg spillede hele tiden, absolut hele tiden. Dagene forsvandt som dug for solen, før det atter var hverdag, og man vendte hjem til de uforstående omgivelser, der slet ikke fattede, at man netop havde tilbragt en uge i paradis - musikkens paradis.

## Amatørmusik trods alt

Studieårene, der fulgte efter veloverstået studentereksamen, dannede overgangen fra amatørstatus til professionel. De intense violinstudier i klassen med studerende af mere end tyve nationaliteter på konservatoriet i Bruxelles stod i en ganske skarp kontrast til stævnerne med frit spilleri med amatørvennerne i ferierne hjemme i Danmark. Da studietiden nærmede sig sin afslutning, stod det mig klart, at det gjorde de glade stævnedage jo så også. En professionel karriere ventede, og den var ikke umiddelbart forenelig med deltagelse i amatørstævner. Jeg undlod derfor at melde mig til sommerstævnet på Askov Højskole i min sidste sommerferie som studerende og indstillede mig på, at amatørstævnerne var et overstået kapitel. Men det skulle gå anderledes!

En dag i 1976 kom der et brev med indbydelse til at komme på sommerstævnet - som strygerinstruktør. Det har jeg så været hvert år siden! Senere kom opfordringen til også at være instruktør på Dansk Kammermusikforbunds sommerkurser. Derudover har jeg instrueret ved strygerkurser i Dansk Amatørorkester Samvirkes regi, dirigeret og instrueret amatørorkestre i hele landet samt optrådt som solist med amatørorkestre i violinkoncerter af Bach, Mozart, Beethoven, Mendelssohn, Bruch, Nielsen, Schnittke og Kurt Weill. I hele min professionelle musikerkarriere har jeg spillet kammermusik med amatører. En ikke ubetydelig del af fritiden er således gået med at undervise og musicere med amatørmusikere på alle niveauer.

Når man udveksler sommerferieoplevelser med sine professionelle kolleger, vækker det nogen undren, at man kan finde på at bruge to uger af sin ferie på at undervise amatører, men jeg har nu altid følt, at jeg fik meget igen for den tids- og arbejdsmæssige investering. Det er herligt, når man kan se og høre, at de tips, man bidrager med, sætter amatørmusikerne i stand til at løse de spillemæssige opgaver bedre. Der er langt fra de fuldstændigt kaotiske tilstande, der hersker på den første prøve på sommerstævnet på Askov Højskole til afslutningskoncertene, hvor de ca. 300 deltagere i en uge har arbejdet intenst med musikken. Perfekt er det ikke, men der er altid en gejst ud over det sædvanlige. Det er en stor tilfredsstillelse at føle, at man sammen med sine instruktørkolleger og dirigenterne har været fødselshjælper for de vellykkede opførelser af musikkens mesterværker.

## Gensidig påvirkning

Hvad er det så, den professionelle musiker kan bidrage med? Først og fremmest er det nok de tekniske anvisninger, der kan gøre livet lettere for amatøren: Gode tips til strøg og fingersætninger, forslag til øvemethoder, råd om holdning, instrumentpleje og -udstyr. Men også stilistiske anvisninger, der kan være med til at løfte opførelsen op på et plan, hvor musikken lyder rigtigere end før, er en del af instruktionen.

Det er vigtigt at understrege, at der er tale om en gensidig påvirkning. Amatøren har glæde af den professionelles viden og veltrænede øre, men den professionelle kan også lære af amatøren. Først og fremmest er der det med musikglæden. Den kan det knibe med i den professionelle hverdag, mens den har kronede dage, når amatøren får sit instrument i hånden. Heldigvis smitter musikglæden af, og amatør og professionel mødes i entusiastisk sammenspil. Ydermere er mange amatører yderst vidende om musik og har en grundig vi-

den om musiklivet, det er derfor ofte interessant at snakke musik med amatør-musikere.

Jamen er der da slet intet negativt at sige?

Jo naturligvis. Ingen medalje uden en bagside. Det er hårdt arbejde for en professionel instruktør at opnå resultater, for det skal retfærdigvis siges, at arbejdet ofte består af to skridt frem og et tilbage. Det gælder især ved det "almindelige" orkesterarbejde, der udspiller sig over flere måneder. Vi går alle glade hjem fra prøven, men næste uge er en del af de gode momenter desværre forsvundet, og vi er bombet tilbage på en række punkter.

## En differentieret undervisningsindsats

Der findes amatører, der spiller på et niveau, der næsten er i nærheden af de professionelles. Musikalsk og instrumentalt set talentfulde mennesker, der har fået en god skoling i barndommen, og som har været i stand til at opretholde et højt spilleniveau. Andre befinder sig på mere beskedent plan, og endelig er der nogle få, der spiller "luftinstrumenter", som faktisk slet ikke kan realisere nodebilledet, men som alligevel har personlig glæde af at sidde med i orkestrene.

Hvis man skal instruere en gruppe, der indeholder repræsentanter fra alle de tre ovennævnte grupper, har man virkelig en pædagogisk og diplomatisk opgave. Alle skal jo have noget ud af seancen, så det kræver en differentieret undervisningsindsats. Der skal være avancerede tips til de dygtige og førstehjælp og snydetips til de mindre formående. I regelen kan man komme langt med en lille indledende bemærkning om, at der skal være plads til alle, og at de, der kan, skal vise vejen for dem, der ikke kan (endnu). Alle har jo på et eller andet tidspunkt været "den, der ikke kan (endnu)", så man kan vælge at se på det, som en æresgæld, der skal betales tilbage.

Skrækscenariet for en instruktør er at skulle undervise nogen, der har en urealistisk positiv forestilling om egen formåen. Nogen, som ikke hører det, der faktisk klinger i rummet, men i stedet hører en CD inde i hovedet. De er uden for pædagogisk rækkevidde.

For mig ser bundlinjen således ud: Jeg ville ikke have været en eneste af de tusindvis af timer foruden, jeg har tilbragt sammen med amatører. Jeg føler, at mit arbejde med amatører har beriget mit musikerliv, og jeg er glad for at kunne betale noget af min "æresgæld" tilbage. Uden velvillige amatører - ofte langt ældre end jeg - der lod mig hænge på i orkesterstemmerne, og som halede



mig gennem hele kammermusiklitteraturen, da jeg var novice, var jeg aldrig kommet videre, og mit liv ville have været uendeligt meget fattigere. Den store glæde kan indfinde sig, når man med dygtige amatører spiller et af kammermusiklitteraturens mesterværker – for sjov, men med største alvor. Ligeså stort kan det dog være at opleve, at en gruppe, der ikke kan spille ret meget, pludselig har taget et skridt op ad trappen og forløser en opgave, hverken de eller én selv havde troet mulig.

Afslutningsvis må jeg gøre det helt klart, at jeg dybt i min sjæl mener, at den store musik er en af de største værdier, vi mennesker har. Vi har pligt til at gøre alt, hvad der står i vores magt for at bevare og udbrede kendskabet til den. Jeg ville ønske, at alle mennesker kunne og ville få del i den - enten som udøvere eller som lyttere. Det er videnskabeligt bevist, at det giver øget indlærings- og koncentrationsevne at lytte til klassisk musik. De børn og unge, der har musikken som hobby som medlemmer af et kor, et orkester eller et ensemble, og som deltager i ungdomsstævner, er en del af et socialt liv, der ikke fås meget bedre, og de opnår færdigheder, der er dem til gavn for dem hele livet igennem.

”Musik er liv, som dette uudslukkelig” som Carl Nielsen skrev i partituret til sin symfoni nr. 4, ”Det Uudslukkelige” (1915).

## ■ Marianne Granvig

*Født i København 11. januar 1950. Generalsekretær for Den Internationale Carl Nielsen Musikkonkurrence og Festival.*

*Docent i violin og kammermusik ved Det Fynske Musikkonservatorium.*

*Generalsekretær for WFIMC (World Federation of International Music Competitions).*

*Tidligere Informationschef ved Odense Symfoniorkester, 3. koncertmester i Odense Symfoniorkester, og timelærer i violin og kammermusik ved Det Fynske Musikkonservatorium.*

*Har desuden været ansat som violinist i Esbjerg Ensemble, koncertmester i Vestjysk Symfoniorkester,*

*timelærer ved Vestjysk Musikkonservatorium, violinist i Aarhus Symfoniorkester og timelærer ved Aarhus Folkemusikhøjskole*

*Assistent i Radiosymfoniorkestret, Sjællands Symfoniorkester og RadioUnderholdnings-Orkestret samt i diverse professionelle orkestre i Bruxelles.*

*Har optrådt som kammermusiker og lejlighedsvis også som solist i Danmark, Sverige, UK, Tyskland, Belgien og på Island (i bl.a. violinkoncerter af Carl Nielsen, Hindemith, Schnittke, Kurt Weill og David Blake).*

*Tilbagevendende instruktør på Dansk Amatørorkester Samvirkes sommerstævner på Askov Højskole, Dansk Kammermusikforbunds sommerstævner i Vesterlund og på Nør-gaards Højskole m.m.*

*Har studeret ved Det Kgl. Belgiske Musikkonservatorium i Bruxelles og deltaget i me-sterkurser i Salzburg, Weimar og Lübeck*

*Violinstudier hos professor Alfredo Wang i Cardiff, koncertmester i Radiosymfoniorke-stret Gunnar Tagmose og hos docent ved Det Kongelige Danske Musikkonservatorium/medlem af Radiosymfoniorkestret, Ejvin Andersen*

*Har haft følgende tillidshverv: Præsident for WFIMC (World Federation of Inter-national Music Competitions), Vicepræsident samme sted, vicepræsident for ESTA (European String Teachers' Association), Præsident for ESTA Danmark, medlem af Konservatorierådet på Det Fynske Musikkonservatorium - heraf i en periode desuden studienævnsformand, medlem af Konservatorierådet og i en periode prorektor på Vest-jysk Musikkonservatorium*

*Har modtaget følgende legater: Jacob Gade Legatet, Det Belgiske Statsstipendium, Schierbeck Legatet, Peder Møllers Mindelegat og Kammersanger Emil Holms Min-delegat.*



# Amatører og professionelle er hinandens forudsætning

■ Hanne Holt Nielsen

Først er man barn, så bliver man ældre – enhver musiker er begyndt at spille engang, og de fleste i barndommen. Man bliver jo ikke skabt til at blive professionel musiker, det starter med lysten til at spille og ikke mindst i mit tilfælde: Glæden ved at lave musik sammen med andre.

## Musik bedst sammen med andre

Jeg har to meget stærke erindringer om musikken fra min tidlige barndom. Den første er et billede af min sovende lillesøster i babysengen (hun er 17 måneder yngre end jeg) og min far, der står og spiller på sin violin ved siden af sengen. Den violin ville jeg meget gerne spille på! Den anden er min første medvirken i en mere kammermusikalsk sammenhæng. Jeg er nu lidt ældre vel en 4-5 år, og familien er en jul forsamlet omkring klaveret, hvor der synges julesange. Jeg har gaffet violinen og spiller med – jeg har altså endnu ikke modtaget undervisning. Og jeg må indrømme, at da de andre var holdt op med at synge og spille, lød det ikke helt godt, og erfaringen herfra var helt klart, at musik udøves bedst sammen med andre! Glæden groede ud af musikken ved at udøve den, som mine forældre gjorde det ved korsang og min far tillige ved kammermusik. En spektakulær opførelse af Messias i Århus Domkirke, hvor vi to små piger i mangel af babysitter oplevede generalprøven og så familiens gode venner i aktion i kor og orkester, cementerede denne opfattelse. Og den fik også sit udtryk i en plakat, vi havde hjemme på væggen: Musik skal der til, spil selv!

## I 68 spillede man guitar

Senere begyndte jeg selv - kor på skolen og violin derhjemme. Århus var sidst i 60'erne og først i 70'erne ikke noget Mekka for børn, der ville spille på violin med ligesindede – den klassiske musik var i strid modvind i kølvandet på 68'oprøret, og var man med på noderne, spillede man guitar. Vi var meget få standhaftige, der holdt på med violinen, men heldigvis var der da til gengæld amatørorkestre for voksne, og da jeg var 15 år, fik jeg lov til at starte i det daværende Århus Privatorkester, nu Århus Amatørsymfoniorkester, under Erling Bisgaards ledelse.

Jeg husker tydeligt min allerførste orkesterprøve. Jeg blev placeret i 2. violingruppen, og et sæt noder blev anbragt foran mig: Bizets første symfoni. Jeg følte mig fuldstændig løbet over ende, da musikken kørte på i rasende fart med ét slag i takten – jeg havde jo aldrig før prøvet ikke at kunne bestemme farten selv! Omkring mig sad de andre, heriblandt nogle få omkring min egen alder, og de syntes at have ganske anderledes styr på sagerne. Der var ikke andet for end at klø på og øve sig. Jeg må nu også sige, at Bizets første symfoni bestemt ikke hører til de nemme – vi har stor respekt for den i symfoniorkestret!

Det blev til nogle dejlige år, hvor jeg mødte mange store værker, Dvoraks 8. symfoni, Händels Messias, Brahms 1. symfoni, Bachs 4. Brandenburgerkoncert var nogle af dem. Nogle af mine unge kammerater fulgte musikervejen, andre forblev passionerede amatører, men glæden ved at spille musik deler vi jo stadig.

## Amatørmusikken - en realist øvelse for fremtiden

Højdepunktet var og blev dog sommerens musikstævner på Askov Højskole, hvor jeg opholdt mig 6 vidunderlige somre i træk, sidste gang i 1979. Jeg var da netop blevet ansat i Aarhus Symfoniorkester, men jeg fik min fastansættelse udsat i 3 måneder, så jeg kunne deltage en sidste gang i stævnet. Her mødte jeg dansk musiklivs store musikere og dirigenter, bl.a. min senere chefdirigent i Aarhus, Ole Schmidt, der dirigerede Berlioz' Symphonie Fantastique det første år. Jeg husker, at han ved en bestemt hurtig passage, sagde: "Den, der kommer først, har vundet en håndmixer!" Og så gik den vilde jagt. Min senere lærer, Gunnar Tagmose, dirigerede Tjajkovskys Pathetique, og jeg mødte mennesker, der blev mine livslange venner og kolleger, og som jeg nu dagligt arbejder sammen med. Det store fællesskab om glæden, vanviddet og passionen for at spille musik, der bragte os til at spille døgnet rundt, var en

saltvandsindsprøjtning, som man kunne leve på hele året. Her oplever man jo også den udfordring at skulle skabe en koncert på 1 uge, hvilket for mit vedkommende var en realistisk øvelse for fremtiden, hvor vi jo ugentligt spiller mindst 1 koncert - og nogle gange 2 - med forskellige programmer. Den natlige kammermusik og alle de noder, man pludselig kunne spille fra bladet, fordi man red på en bølge af begejstring, var dejlige erfaringer. Dertil kom mødet med alle de dybt engagerede amatørmusikere, hvis musikkendskab var så langt større end mit.

## Passionen skal stadig være der

Sidenhen blev mit musikerliv et andet. Passionen fra amatørperioden er der skam stadig, men den ild, der brænder på amatørstævnerne på Askov Højskole, kan man ikke holde til i hverdagens musikudøvelse. Perfektionen bliver meget vigtig, når man spiller professionelt, og man får på mange måder et meget praktisk forhold til det at spille: Fysikken skal kunne holde, formen skal holdes ved lige, niveauet skal bevares, noderne skal læres uanset hvad. Men koncerterne skal dog stadig indeholde den passion, man oplevede hos amatørerne. Der bliver dog et stort behov for fra tid til anden at kunne lægge musikken fra sig. At have sin hobby som sit arbejde kræver, at man finder andre hobbies, ellers kan man blive udbrændt.

Amatørerne møder jeg heldigvis stadig. Mit orkester spiller koncerter med begejstrede amatørkor, og jeg har flere gange fået lov at være solist med mit gamle amatørorkester. For mig er det en dejlig ting derigennem at få opgaver, som vi ikke alle sammen kan få sammen med vores professionelle symfoniorkestre. Amatørerne er desuden en del af det trofaste publikum, der er forudsætningen for, at jeg kan have det arbejde, som jeg holder så meget af og få de fantastiske oplevelser, som jeg netop kan dele med publikum.

Jeg har også af og til kunnet være til hjælp, når gode venner har bedt mig om at medvirke ved kammermusiktræf, og der manglede en violinist, der kunne spille en hel masse noder uden den store forberedelse. Jeg mindes nogle vidunderlige dage med strygekvaretter - 12-14 kvartetter på 3 dage - som jeg som den eneste ikke kendte en eneste af. Man bliver lidt ydmyg i en sådan situation.

Amatører og professionelle er og bliver hinandens forudsætninger, sådan er det bare - vi må ikke glemme hinanden.

## ■ Hanne Holt Nielsen

*Født 1957*

*Uddannet fra Det Jydske Musikkonservatorium hos professor Tutter Givskov. Diplomeksamen i 1980. Videre studier hos koncertmester Gunnar Tagmose, DR SymfoniOrkestret.*

*Ansæt i Aarhus Symfoniorkester siden 1979*

*Har dyrket kammermusik og fungeret som solist bl.a. i Mendelssohns violinkoncert med Aarhus Symfoniorkester. Fra 1997 til 2000 formand for kollegerne i Aarhus Symfoniorkester.*



# En tvingende nødvendighed

## ■ Tore Othmar Poulsen

I 1967, da jeg var 14 år, begyndte jeg at spille i et ungdomsamatørsymfoniorkester i Haderslev, for selv om min hjemby, Kolding, var og er meget større end Haderslev, fandtes der kun ét amatørsymfoniorkester for voksne i byen, og jeg var endnu ikke god nok til at spille med erfarne voksenamatører. Jeg tog selv rutebilen (som det hed dengang) til Haderslev hver tirsdag, for jeg opdagede hurtigt, hvor vigtigt det var for mig at være sammen med andre jævnaldrende musiknørdere. Og hvis ikke amatørorkestret havde været der, er jeg ikke sikker på, at jeg var blevet professionel musiker. Oplevelse at sidde i et orkester, at spille sin egen stemme og samtidig være en del af et fællesskab og spille stor symfonisk musik, fandt jeg på denne måde ud af, var noget, jeg gerne ville beskæftige mig med resten af livet.

Derfor befandt jeg mig 4 år senere som elev på Det Jyske Musikkonservatorium i Århus. Men her var der intet tilbud fra konservatoriets side om sammenspil og ingen ledige klarinetpladser i de lokale amatørorkestre, og efter et år i byen besluttede jeg mig derfor til at flytte til Det Kgl. Danske Musikkonservatorium i København. Sammenspil er jo ikke bare at spille sammen med andre. Det er vigtigt for ens musiske udvikling - og for det sociale velbefindende for den sags skyld - at være sammen med andre musikere.

I København var der straks tilbud om at spille i orkestre, og jeg blev ret hurtigt kontaktet af en amatørblæserkvintet, der manglede en klarinettist. Kvintetten spillede jeg i, indtil jeg i 1978 vandt konkurrencen om en plads i Det Kgl. Kapel, og jeg har senere flere gange undervist kvintettens medlemmer på sommerkurser for amatører.

## Som at trække vejret

I min konservatorietid spillede jeg i to amatørorkestre, en uundværlig del af min uddannelse, og har i hele min professionelle karriere dirigeret blæser-

grupperne fra forskellige amatørorkestre, undervist på weekendkurser og sommerkurser - de sidste 18 år på det samme kammermusikkursus for amatører på først Vestbirk senere Askov Højskole. Det er et kursus, jeg glæder mig overordentligt til hvert år, og hvor de samme glade mennesker kommer år ud og år ind.

Jeg har ofte tænkt på, hvorfor disse mennesker kontinuerligt bruger en uge af deres sommerferie – og i øvrigt også resten af året det meste af deres fritid – på at spille musik. Men når jeg erindrer den tvingende nødvendighed, det var (og er) for mig at spille, gætter jeg mig til, at det samme er gældende for disse mennesker: Kunsten (her musikken) er simpelthen en del af deres liv, og den er lige så nødvendig som at trække vejret.

Men hvorfor har de så ikke valgt det professionelle musikerliv, kunne man spørge. Ja, her ville svarene sikkert være forskellig fra person til person. Der kan være livsomstændigheder såsom aktuelle muligheder, stedet, tiden, økonomien m.v., der har gjort, at de har valgt en anden livsbane. Men så har amatørmusiklivet heldigvis været svaret på nødvendigheden.

## To sider af samme sag

I Danmark er vi begavet med en stor og dynamisk amatørbevægelse, hvor entusiastiske mennesker og ildsjæle arbejder for at skabe gode rammer for amatørgrupperinger af enhver art, det være sig klassiske orkestre, kammermusik, kor, rytmisk musik osv.

På lokalt plan er der endda mulighed for at deltage med økonomisk støtte fra Folkeoplysningsloven (selv om den ikke er optimal, har jeg ladet mig fortælle), og på landsplan bliver de store amatørmusikorganisationer støttet af Statens Kunstråd. Og alle steder går den største del af støtten til lønninger af de professionelle, der indgår som instruktører, dirigenter m.v.

På denne måde bliver amatører og professionelle to sider af sammen sag og dermed også hinandens forudsætning. For der er ingen tvivl om, at en aktiv og lærerig fritid er en afgørende del af det gode liv. Sagt med et citat af idéhistorikeren Hans Jørgen Vodsgaard ”Det er ... kendetegnende for en rig livsverden, at dets borgere har mulighed for til stadighed at lære og udvikle sig, ikke kun for arbejdslivets skyld ved erhvervsrettet voksenuddannelse, men nok så meget for menneskelivets skyld gennem folkeoplysning og foreningsliv”.

For selv om argumenterne fra samfundets side til at støtte amatøraktiviteter i dag ofte er instrumentelle, såsom at samfundet sparer medicin og hospitals-



indlæggelser, de professionelle orkestre får et engageret og kritisk publikum, og arbejdspladserne får gladere og mere engagerede medarbejdere, er jeg overbevist om, at det ikke derfor ”læge Hansen” og ”social- og sundhedshjælper Knudsen” spiller hver onsdag i det lokale amatørorkester, og det er ikke derfor, musikskolens bedste amatørband trykker den af i det lokale kulturhus en lørdag aften. Jeg tror, at drivkraften for både amatører og professionelle først og fremmest er glæden ved at udtrykke sig kunstnerisk.

## Dobbelteffekt

For de professionelle er det en stor udfordring at undervise amatører. Amatører i fx et orkester er jo ikke en homogen gruppe, der har samme tekniske kunnen. Det er personer i alle aldre, på alle stader af kunnen og med forskellig forudsætninger for at kunne øve og forberede sig. Det stiller derfor store krav til instruktøren/dirigenten at få et ensartet stykke kunst ud af en amatørgruppe. Men det at skulle formulere og demonstrere, hvordan det fungerer for en selv, er også en lærerig proces, der kan vendes indad, og man kan sige, at arbejdet derfor har en dobbelteffekt. Derudover er det en stor opmuntring at følge, hvordan processen skrider frem, og opleve glæden ved at kunne mødes i et kunstnerisk udtryk.

For tro endelig ikke, at amatøren ikke kan skabe kunst. Naturligvis kan de tekniske vanskeligheder være så store, at det er svært at give musikken kunstnerisk udtryk, men når disse vanskeligheder fra tid til anden helt eller delvist er overvundet, kan man sagtens have en kunstnerisk oplevelse med amatører.

## Plads til kunstens frie udfoldelse

Jeg har sommetider spekuleret på, om forskellen på, om man vælger en professionel musikerkarriere eller at være amatør, bl.a. også kan hænge sammen med, at amatøren hovedsagelig er kollektivist, og at det ikke er ensomheden hjemme ved nodestativet travlt beskæftiget med at øve etuder og skalaer, der tiltrækker ham/hende, men derimod muligheden for fællesskabet ved sammenspillet. Den professionelle derimod er til en vis grad nødt til at være enspænder – en indadvendt person, der både skal kunne øve sig disciplineret i enerum i timevis hver dag, samtidig med at han/hun naturligvis også skal kunne lide at dele sine resultater med andre. For begges vedkommende er det dog utvivlsomt lysten til at beskæftige sig med kunst, der driver værket, og det er derfor vigtigt for det enkelte menneske og for samfundet, at man giver plads

til og muligheder for, at kunsten frit kan udfolde sig for den professionelle såvel som for amatøren.

## ■ Tore Othmar Poulsen

*Uddannet på Det kgl. Danske Musikkonservatorium. Siden 1978 alternerende soloklarinettist i Det Kgl. Kapel. Har som medlem af Københavns Blæserkvintet vundet priser ved internationale konkurrencer i Beograd, Colmar og Paris samt optrådt i radio og tv i Tyskland, Frankrig, Belgien, Jugoslavien, Israel, Sverige og på Færøerne. Kvintetten deltog desuden i den 5. internationale kammermusikfestival i Katowice i Polen i 1989 og i Nordlysfestivalen i Norge i 1991. Derudover var kvintetten udvalgt til at repræsentere Danmark ved biennalen "Nordiske Solister" i Stockholm 1981. Københavns Blæserkvintet modtog i 1991 Dansk Musikerforbunds Hæderspris.*

*Tore Othmar Poulsen har i en årrække undervist på Det kgl. Danske Musikkonservatorium og i Tivoligarden. Modtager af Th. Wendts legat samt Gadelegatet.*



# Paradigmestrød om kunst og kultur

■ Hans Jørgen Vodsgaard

Den frie kunstneriske aktivitet har siden oplysningstiden i 1700-tallet været en del af dannelseskulturen, og kunsten har i særlig grad bidraget til at belyse det moderne individs eksistentielle situation, kulturelle perspektiver og samfundsmæssige muligheder. I den klassisk moderne kulturoffentlighed var det kunstens rolle at formidle såvel personlige som universelle erfaringer for at medvirke til borgernes dannelse på et frit og oplyst grundlag. I den moderne livsverden blev kunsten et afgørende område for udfoldelse af både personlig autonomi og herredømmefri kommunikation. Kunsten kom i særlig grad til at repræsentere en fri menneskelig betydningsdannelse i relativ selvstændighed fra kirkens, statens og markedets interesser.

## Den tidlige kulturelle offentlighed

Kunstens autonomi udvikledes i parløb med etableringen af den nye kulturelle offentlighed, der voksede frem med base i den nye selvstændige privat sfære, som var et særligt kendetegn ved det moderne civile samfund. Med den nye borgerlige familie udvikles et erfaringsrum for intimitet og subjektivitet og intersubjektive bånd mellem mennesker i relativ selvstændighed fra markedets indflydelse og statens overvågning.

Dette nye helle for menneskelig frihed og autenticitet blev som beskrevet af Jürgen Habermas<sup>1</sup> udgangspunktet for organiseringsformen af den nye kulturelle offentlighed. Den moderne litterære offentlighed udvikledes fra borgerkabets private hjem, hvor dørene blev åbnet for bekendtskabskredsen, og man bød på koncerter, digtoplæsning, teater og kunstudstillinger. Det civile samfunds nye små offentligheder var historisk set en videreudvikling af familiens nære og ligeværdige fællesskab af medmennesker. Både arkitektonisk og socialt blev den nye kulturelle offentlighed udviklet med forbillede i familiens private boliger. De nye saloner, klubber og cafeer begyndte dermed at forbinde

det private til det offentlige, men med udgangspunkt i et fællesskab som mennesker og ikke som undersåtter i forhold til staten eller købmænd på markedet. Gennem familiesfærens udvidelse til en gryende borgerlig offentlighed blev idealet om at nå forståelse gennem åben debat og gensidig overtalelse uden hensyn til prestige og status bevaret. Men der var en tydelig kønsmæssig arbejdsdeling, hvor kvinderne især indgik i de litterære og kunstneriske saloner, mens mændene især indgik i de politiske og økonomiske klubber.

Den tidlige offentlige sfære udvikles således gennem etableringen af et kritisk publikum for litterær virksomhed via aviser, tidsskrifter og offentlig optræden. Her videreførtes principper om intimitet og medmenneskelig ligeværd, og denne organisationsform for det nye borgerskabs offentlighed udvikledes efterhånden til det moderne foreningsliv og de offentlige fora i det civile samfund, hvor fri debat og kritik blev et mål i sig selv. Kunstens og kulturens hjemsted var den borgerlige familie, hjemmet, salonerne og de første privatfinansierede offentlige kulturinstitutioner. Staten skulle blande sig så lidt som muligt og blot sikre de spilleregler, som kunne sikre en kunstudfoldelse uden censur og ydre nyttehensyn. Hvor kunsten tidligere havde stået i magthavernes tjeneste, skulle den nu stå i frihedens og den humane dannelsens tjeneste som et alternativ til religiøs og verdslig magtudøvelse.

Men disse idealer kom snart i strid med de sociale realiteter. Kunsten var blevet frigjort fra staten, men fik i stedet en ny herre, markedet, og kun en mindre del af befolkningen havde mulighed for at deltage i dette marked. De privilegerede lag, som havde adgang til kunsten, fandt det hverken ønskeligt eller muligt, at bredere lag af befolkningen fik del i kunstens dannelse. Den situation blev først med samfundspolitisk vægt imødegået i efterkrigstiden med arbejderbevægelsens nye kulturpolitiske mål om at udbrede kunsten til den brede befolkning. De socialdemokratiske mål om at demokratisere kulturen henviste ikke til et ønske om at ophæve kunstens autonomi og frie dannelsesmæssige sigte eller at blande sig i det kunstneriske indhold og resultat, men derimod om at sikre institutionelle rammer, for at den frie kunst fortsat kunne skabes uafhængigt af markedets krav, og at en større del af folket kunne få glæde af den.

## De totalitære erfaringer

I 1930'erne under indtryk af tidens totalitære tendenser skitserede de nordiske socialdemokratier den velfærdsbaserede nordiske kulturmodel, som blev realiseret i 60'erne og årtierne fremover. Efter 2. Verdenskrig stod det liberale

frihedssyn stærkt i uddannelses- og kulturpolitikken i de fleste vesteuropæiske lande. Med tanke på den totalitære brug af uddannelse og kultur i det nazistiske Tyskland og Stalins Sovjetunionen blev bl.a. John Maynard Keynes under krigen talsmand for en kulturpolitik i henhold til armlængdeprincippet. Det var hans mål at sikre den kunstneriske frihed ved at sikre kunstens uafhængighed af den politiske og økonomiske magt i samfundet. Kunstens og kulturens frihed blev et kendetegn ved efterkrigstidens genopbygning af den demokratiske og liberale retsstat. Det var også målsætningen for oprettelse af det franske kulturministerium i 1959 og oprettelsen af kulturministerierne i de nordiske lande, hvor det danske kulturministerium fra 1961<sup>2</sup> var det første.

I de nordiske lande blev kulturpolitikken set som en del af det almene velfærdsprogram, hvor den demokratiske retsstat skulle sikre mere lige sociale og kulturelle muligheder for alle borgere, og samtidig tilbyde de enkelte borgere mere kulturel kvalitet ved at udvikle alternativer til markedets kommercielle kulturtilbud. Man ville imødegå, at den voksende kulturindustri skulle begrænse kulturens og kunstens mangfoldighed, eller med et udtryk fra Habermas: At den skulle kolonisere befolkningens livsverden.<sup>3</sup>

Kunstnere skulle have offentlig støtte og kunsten blive tilgængelig for alle gennem udbygning af den offentligt finansierede kulturformidling. Det offentlige måtte tage ansvar for at sikre fælles kulturelle rammer, som gav alle mulighed for at blive dannet til oplyste og myndige borgere, der kunne tage vare på deres egne og fællesskabets vilkår. Det kulturpolitiske mål var at fremme udviklingen af oplyste enkeltindivider, der i lyset af de totalitære erfaringer blev anset for det afgørende grundlag for en demokratisk kultur og hermed for det politiske demokratis opretholdelse og fortsatte udvikling.

## Den nordiske kulturmodel

De nordiske landes kulturpolitiske mål var i international sammenhæng enestående ved samtidig at sigte efter frihed og lighed. Målene var i alle de nordiske lande at styrke kunstens og kulturens frie udfoldelse og at sikre alle befolkningsgruppers lige mulighed for deltagelse. De mål måtte indebære en større sikring af kunstens uafhængighed af økonomiske og politiske interesser.

Kulturpolitikken legitimerede på det tidspunkt i alle nordiske lande til kunstens indre værdier, dens eventuelle økonomiske nytte og bidrag til national branding var underordnet. Sigtet med de forskellige støtteordninger

var derimod at modvirke kulturindustriens kommercialisering af kunst og kulturformidling og at sikre kunstens uafhængighed gennem armslængdeprincippet og andre frihedsorienterede forvaltningsformer. Kulturpolitikken i de nordiske lande har så store ligheder, at det giver videnskabelig og politisk mening at tale om *en nordisk kulturmodel*<sup>4</sup> med følgende kendetegn:

- Frihed og selvstyre for kunstnere og kulturinstitutioner for at værne om kulturens selvstændighed og imødegå enhver form for regulering fra offentlige myndigheder eller private økonomiske interesser.
- Kunst og kultur som et velfærdsgode og en rettighed for alle borgere.
- Kunst og kultur som et væsentligt led i borgernes frie dannelse og personlige udvikling i overensstemmelse med egne mål og forudsætninger.
- Lige og udvidet adgang til kunstneriske og kulturelle tilbud for alle borgere uanset social baggrund, økonomiske forhold og geografisk bopæl.
- Bevarelse af den nationale kulturarv.

Det fælles nordiske værdigrundlag omfattede stor frihed og selvforvaltning for kunsten. Det offentlige måtte støtte, men ikke styre, som den første danske kulturminister Julius Bomholt sagde ved fremlæggelsen af loven om Statens Kunstfond<sup>5</sup>. Ideen var, at politikerne skulle sikre de økonomiske rammer, men selve tildelingen skulle ske gennem uafhængige fagkomiteer. Støtten måtte ikke gå ud over friheden. Armslængdeprincippet har i efterkrigstiden været et nøglebegreb i de nordiske landes kulturpolitik og i det nordiske kultursamarbejde. Derfor skulle den offentlige kulturstøtte (bl.a. til arbejdsstipendier, kunstindkøb og udsmykningsopgaver) fordeles af sagkyndige og uafhængige kunstråd, der skulle vælges af kulturlivet og kunstnernes egne organisationer. Kunsten skulle sikres egne og frie produktions- og distributionsforhold dels gennem offentlige støtteordninger til kunstnerne herunder sikring af deres ophavsret, dels gennem udbygning af institutioner for kulturformidling, såsom folkebiblioteker (litteratur), teatre (drama og dans), offentlige koncertsale og spillesteder (musik og opera) samt kunstmuseer (billedkunst), og dels gennem udbygning af kunstneriske uddannelser.

Denne politik begrundes med en antagelse om den frie kunstudøvelses afgørende dannelsesmæssige betydning i et demokratisk retssamfund. Kulturpolitikken skulle fremme borgernes dannelse til værdige og myn-

dige borgere, der var i stand til individuelt og kollektivt at tage vare på eget liv. Velfærdssamfundets klangbund skulle være oplyste enkeltindivider, der var i stand til at tage del i det politiske demokratis fortsatte udvikling. Oplysningen omfattede også indsigt i tilværelsens usagte og irrationelle dimensioner. Det var også kunstpolitikens rolle at fremme, at den æstetiske erfaringsdannelse blev en del af den generelle velfærdsudvikling.

## Den nyliberalistiske kulturmodel

Siden midten af 90'erne har den nordiske kulturmodel været under nedbrud.<sup>6</sup> Målsætningen om at sikre kunstens uafhængighed af økonomiske og politiske interesser er glidende blevet erstattet af et samarbejde mellem de offentlige kulturmyndigheder og det private erhvervsliv om at regulere kunsten ud fra erhvervsmæssige hensyn. Den tidligere strategi om at modvirke kulturindustriens kommercialisering af kunst og kulturformidling er nu stik modsat ændret til en strategi, der arbejder for at fremme kulturindustriens overtagelse af kulturområdet. Hvor legitimeringen af den offentlige kunststøtte tidligere begrundedes med kunstens indre værdier og dens betydning som et alment velfærdsgode, henviser legitimeringen nu i stigende grad til kunstens økonomiske betydning og politiske nytte.

Vi er i disse år vidne til en instrumentalisering af kunsten og kulturen til politiske og økonomiske formål, som det tidligere har været den nordiske kulturpolitik's fornemste opgave at forhindre for at sikre kunstnerisk frihed og kulturel mangfoldighed. Den nordiske kulturmodel eroderes både af målene om at sammenkoble kultur, erhverv og regionalisering og af de midler, der benyttes for at gennemføre målene. De nye performative forvaltningsformer<sup>7</sup>, der indgår i New Public Management, nedbryder systematisk det tidligere hovedprincip om armslængde for at kunne sikre en finmasket politisk styring<sup>8</sup>. Mål og midler understøtter her hinanden. For uden de nye managementredskaber ville det være langt vanskeligere for det politisk-administrative apparat at nedbryde kulturinstitutionernes selvforvaltning og at styre det frivillige foreningsliv i det civile samfund med henblik på at åbne områderne for markedets behov.

Den performative forvaltning indebærer, at såvel viden som kunst bedømmes og vurderes ud fra deres nytteværdi i forhold til systemiske mål. En kunstnerisk aktivitet bedømmes ikke ud fra, om den udtrykker noget æstetisk skønt, videnskabsmæssigt sandt, etisk godt eller følelsesmæssigt interessant, men om den er økonomisk rentabel eller politisk hensigtsmæssig. Kulturpolitikken

kan derfor naturligt indlejres i statslige, regionale og lokale erhvervsøkonomiske udviklingsstrategier, hvor man søger at fremme en kulturindustri, som er oplevelsesorienteret og "oplevelsesøkonomisk". Begreber som "oplevelse og omsætning" erstatter efterhånden de oprindelige begreber som "deltagelse, oplysning og dannelse", og de kunstneriske kvalitetskriterier handler nu om økonomiske nøgletal, regional udvikling og national profilering.

Resultatkontrakter og virksomhedsplaner udgør væsentlige performativt styringsredskaber, men hvor styringen i den tidlige fase i 90'erne hovedsageligt bestod i kvantitativ rammeregulering, så har styringen i den næste fase i 00'erne udviklet sig til en egentlig kvalitativ indholdsregulering. Andre væsentlige redskaber i New Public Management er privatisering og udlicitering, som nu er blevet hverdagskost inden for det social- og sundhedspolitiske område, og som også er på vej inden for uddannelsesområdet. Privatisering og udlicitering har endnu ikke i nævneværdig grad ramt kunst- og kulturlivet, men det er en udvikling, som meget vel kan komme i 10'erne.

Eroderingen af den nordiske kulturmodel kan tolkes som de økonomiske og politiske institutioners *kolonisering* af kunstens og kulturens indre værdier. Systemverdenens nye performative styringsmidler er i stigende omfang blevet indført som et alternativ til de livsverdensorienterede armlængdemodeller, der kendetegnede den oprindelige nordiske kulturmodel. I samme grad som den performative styring øges, både i det offentlige og privat finansierede kulturliv, risikerer kulturpolitikken at miste de oprindelige mål om såvel at sikre kunstnerisk frihed og kulturel mangfoldighed som at sikre høj kunstnerisk kvalitet ved at beskytte kunsten mod markedets kommercialisering.

## Paradigmeskift historisk set

De overordnede ændringer af de kulturpolitiske rationaler i de nordiske landes kulturpolitik fra 1960'erne til i dag kan på trods af mindre variationer periodiseres i fire faser<sup>9</sup>, som angiver det glidende paradigmeskifte fra humanistiske til instrumentelle mål og strategier.

### **1. En humanistisk kulturpolitik – demokratisering af kulturen**

Fra midten af 1960'erne til midten af 1970'erne byggede kulturpolitikken på et humanistisk kulturbegreb, hvor kunst blev forstået som et middel til at sikre en højere almindannelse og myndiggørelse af den enkelte som menneske og medborger og hermed en styrkelse af demokratiet. Kulturpolitikken havde i



denne periode en tydelig orientering mod civilsamfundet. Sigtet var at frigøre kunsten og kulturen fra markedet, og samtidig undgå en statslig styring gennem en anvendelse af armslængdeprincippet. Den offentlige støtte var nødvendig for at modvirke kulturindustriens kommercielle forfladigelse af kunst og kultur. Der skulle sikres tilbud inden for kunst og kultur, som ikke ville eksistere på markedsvilkår.

Den overordnede strategi var en *demokratisering af kulturen* gennem en øget formidling af kunst i dens forskellige former til så mange befolkningsgrupper og geografiske områder i nationalstaten som muligt. Der skulle skabes lige og øget adgang for alle til kunstens verden gennem en udbygning af lokale kulturinstitutioner og opsøgende kulturtilbud. Kulturpolitisk anså man kunst som et offentligt gode, som skulle være til rådighed for alle borgere.<sup>10</sup>

Demokratiseringen af kulturen lykkedes dog langt fra. Det var fortsat de bedst uddannede og økonomisk velstillede befolkningsgrupper i byerne, som især benyttede sig af de offentlige finansierede kulturtilbud. Mens den brede befolknings kulturforbrug hovedsageligt gik i retning af massekulturens kommercielle underholdstilbud.

## **2. En folkelig kulturpolitik – kulturelt demokrati**

Fra midten af 1970'erne til midten af 1980'erne blev det humanistiske kulturbegreb udbygget med en kulturforståelse, der vægtede egenaktivitet og lokale initiativer. Den statslige kulturpolitik blev fortsat legitimeret som et værn mod kulturindustriernes tendenser til at overtage hele kulturområdet, og orienteringen mod civilsamfundet blev forstærket.

Strategien om kunstformidling blev hermed i løbet af 1970'erne<sup>11</sup> ændret til en strategi om *kulturelt demokrati*. Formidlingen af professionel kunst i dens forskellige former blev nu suppleret med støtteordninger med et mere lokalt forankret og bredere kultursigte, bl.a. ved at stimulere lokale kulturinitiativer og medborgerdeltagelse gennem statslige refusionsordninger og en decentralisering af dele af kulturpolitikken til det lokale og regionale niveau. I 70'erne udvikledes en mere folkelig baseret kulturpolitik, hvor et hovedtema var tilskuer kontra deltager, og hermed kom amatørkulturen mere ind i varmen. Den kulturelle offentlighed blev præget af en mangfoldighed af decentrale kulturinitiativer fra folkelige bevægelser, antiautoritære strømninger, kvindebevægelsen og mange nye græsrodsbevægelser, der begyndte at gøre den professionelle finkultur rangen stridig.

Kulturbegrebet bag den statslige kulturpolitik blev gjort bredere og præget af princippet om ”learning by doing”. Der blev lagt stor vægt på befolkningens egen deltagelse i amatøraktiviteter og lokale kulturforeninger. Kulturen skulle udfoldes mere decentralt i hverdagen i de lokalsamfund, hvor befolkningen levede og boede. Sigtet med den nye kulturpolitik var fortsat dannelse, myndiggørelse og demokratisering, men den professionelle kunst fik konkurrence af en amatørkultur præget af kulturpluralisme og deltagerorientering, som vægtede de æstetiske erfaringer ved selv at være aktiv eller udøvende og skabende og ikke blot brugende.

I praksis fik den kulturpolitiske ændring fra 60’ernes ”demokratisering af kulturen” til 70’ernes ”kulturelt demokrati” dog ikke den store økonomiske betydning. Det kom ikke til at præge fordelingen af ressourcer, hvor hovedparten uændret gik til de veletablerede kunst- og kulturinstitutioner. Dette misforhold mellem principiel selvforståelse og praktisk fordelingspolitik gav ikke anledning til større kontroverser, fordi dansk kulturliv var og er præget af et dominerende styrkeforhold for de veletablerede institutioner og initiativer.

### **3. Nye systemiske mål**

Fra midten af 1980’erne til slutningen af 1990’erne blev kulturpolitikken præget af en tiltagende social og økonomisk instrumentalisering af kultur - og kunstpolitikken kombineret med en nedtoning af oplysningssigtet og det statslige alternativ til kulturindustriens tilbud. Kunst og kultur indskrives nu i en systemisk diskurs og orienteres ikke længere primært mod det civile samfund, men mod markedet. Hvor man kulturpolitisk tidligere vægtede kunstens ”indre værdier”, er det nu kunstens ”ydre værdier”, dens sociale og økonomiske betydning, som vægtes. Kultur skal kunne betale sig.

Siden midten af 1980’erne blev kulturelle og kunstneriske aktiviteter i stigende omfang igangsat enten for at råde bod på arbejdsløshed og social udstødning, eller for at sikre økonomisk udvikling. Et vigtigt middel for denne instrumentalisering bestod i, at staten overlod en større del af kulturens finansiering og implementering til de lokale myndigheder, hvorved kulturstøtte blev erstattet af kulturinvesteringer og sponsorstøtte. Byer, kommuner og regioner investerer i kulturaktiviteter, kulturhuse, festivaler og anden eventkultur (pararottisering) ud fra et økonomisk udviklingsrationale. Kultur skal bidrage til at løse sociale problemer og igangsætte udsatte grupper. Kultur skal tiltrække nye virksomheder og skabe ny vækst i lokalsamfundet. Under denne udvikling

fik de frivillige kulturelle foreninger i det civile samfund mindre bevågenhed. I stedet kom der fokus på eventkultur og borgmesterkultur, hvor initiativtagerne var de lokale myndigheder og det lokale erhvervsliv, og foreningslivet blev kun inddraget for så vidt, de kunne understøtte disse to systemer. Denne underordning af de kulturelle foreninger indgår i den bredere tendens til, at det civile samfund koloniseres af det offentlige og markedet, og herunder at det frivillige foreningsliv instrumentaliseres af systemet.

#### **4. Erhvervspolitiske mål**

Siden slutningen af 90'erne er den økonomiske instrumentalisering af kulturpolitikken blevet forstærket. I tilknytning til decentraliseringen af kulturpolitikken gennemføres der reformer for i højere grad at koble både den statslige og lokale/regionale kulturpolitik til erhvervspolitiske udviklingsstrategier, hvor oplevelsesøkonomien er i fokus. Det startede under den socialdemokratiske-radikale regering med redegørelsen "Danmarks kreative potentiale", som blev udarbejdet i et samarbejde mellem Kulturministeriet og Erhvervsministeriet og offentliggjort i år 2000, mens den radikale Elisabeth Gerner Nielsen var kulturminister. Denne strategi blev skærpet under den liberal-konservative regerings efterfølgende kultur- og erhvervspolitiske redegørelse "Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien – 5 nye skridt" fra 2003, mens Brian Mikkelsen var kulturminister.

Den statslige regulering af den kommercielle kulturindustri opgives til fordel for et samarbejde mellem de offentlige forvaltninger og det private erhvervsliv for at nyttiggøre kunst og kultur til økonomisk vækst. Denne omstilling af kulturlivet skete gennem en tiltagende målstyring af kulturinstitutioner og den offentlige kunststøtte gennem New Public Management, hvor resultatkontrakter, virksomhedsplaner, stadige evalueringer i forhold til eksterne succeskriterier og andre performative forvaltningsmetoder indebærer en øget kvalitativ regulering af de offentlige kulturinstitutioner og kunststøtteordninger. En øget andel af den offentlige støtte blev omlagt fra faste tilskud, som institutionerne selv kunne administrere, til politisk fastlagte projektpuljer eller til såkaldte strategiske kultursatsninger, hvor opgaverne på forhånd var fastlagt af Ministeriet.

Den erhvervspolitiske instrumentalisering af kunst og kultur understøttes desuden af skattereformer og en fondslovgivning, der skulle fremme private fonde og virksomheders sponsorering og opkøb af kunst. En vifte af ikke-of-

fentlige og ikke-demokratisk regulerede instanser som sponsorer, private virksomheder og fonde dominerer i stigende omfang det store kulturelle kredsløb i samfundet. Dermed reduceres betydningen af de kulturpolitiske beslutninger i det lille kredsløb, som er underlagt demokratisk kontrol. Erhvervslivet og den globale markedsøkonomi får den afgørende indflydelse på udformningen af samfundets kultur på bekostning af offentlig kulturpolitik. Kunstneres ophavsret ændres i retning af copyright, som især tilgodeser producenternes ret-tighedsbeskyttelse.

Hvor finansministeriet under instrumentaliseringens første fase fra midten af 1980'erne til midten af 1990'erne fastlagde rammer for at sikre en effektiv anvendelse af de offentlige kulturmidler og lægge et loft over statens udgifter, var det i instrumentaliseringens anden fase fra slutningen af 90'erne i stigen-de omfang erhvervsministeriet, som prægede den kulturpolitiske dagsorden. Kunst og kultur betragtes her som en kreativitetsressource for erhvervslivet og et middel til at tiltrække turister, investeringer og kvalificeret arbejdskraft. Design og kunst skal samarbejde med erhvervslivet således, at kulturlivet kan blive et effektivt instrument for det danske erhvervslivs konkurrenceevne. Ho-vedtendensen bliver at give topprioritet til værker, som kan bidrage til at mar-kedsføre landet på det globale kulturmarked. Det spektakulære i international sammenhæng sætter standarden. og det er også her, at sponsorstøtten og de of-fentlige kulturmidler kanaliseres hen. For både sponsorer og politikere ønsker del i den prestige, som store kulturbegivenheder kan kaste af sig.

Denne tilpasning til det internationale købedygtige kulturmarked inde-bærer også, at kvalitetskriteriet er salgstillene. International opmærksomhed kræver typisk en nivellering med appel til den laveste fællesnævner, hvor kul-turprodukterne først og fremmest vil behage, og hvor de henvender sig til os som konsumenter af spektakulære kulturtilbud. Vi udfordres ikke æstetisk, vi indgår ikke i en dialog som samfundsborgere, og vi mister tilskyndelse til aktiv udøvelse. Vi oplever ikke på egne men på andres betingelser.

## Den kunstpolitiske dagsorden

En mere eksklusiv kunstpolitik kom i en periode på dagsordenen i starten af 1990'erne i forlængelse af, at den radikale kulturminister Ole Vig i 1989 op-rettede Kulturfonden, der skulle støtte og styrke samarbejdet mellem den pro-fessionelle kunst og den ”folkelige” amatørkultur. Mange professionelle kunst-ner var bekymrede for denne udvikling og talte for at nedlægge Kulturfonden

af kvalitetsmæssige grunde, og ikke mindst for at få dens midler overført til den professionelle kunst. Den nye konservative kulturminister Grethe Rostbøll var enig, og det samme var efterfølgeren i den nyvalgte socialdemokratiske regering, Jytte Hilden bl.a. med henvisning til Peter Duelunds rapport ”Den danske kulturmodel” fra 1995. Rapporten nåede trods sit berettigede forsvar for et humanistisk kunstsyn frem til den tvivlsomme konklusion, at amatørkulturen til forskel fra den professionelle kunst ikke repræsenterede nogen form for æstetisk erfaring og humanistisk dannelse, og følgelig skulle den ikke støttes af Kulturministeriet.

Begrundelsen var, at den professionelle kunst og amatørkulturen refererer til forskellige kultursyn og forskellige kulturelle opgaver. Ifølge Duelund bygger den professionelle kunst på et humanistisk kultursyn, der vægter individuelle og universelle erfaringer, og som medvirker til borgernes frigørelse og dannelse på et oplyst og personligt grundlag, hvorimod amatørkulturen som folkekultur bygger på et folkeligt nationalt (etnisk) kultursyn, der i herdersk forstand vægter en folkelig national samhørighed, hvor ét folk, ét sprog og én nation samles i et identitetsfællesskab.

Konsekvensen bør derfor være, at Kulturministeriet klarere prioriterer sine opgaver og koncentrerer sig om at føre en statslig kunstpolitik, som kan tilgode den store humanistiske kunst, mens de folkeligt nationale kulturopgaver, som amatørkulturen lig folkekultur rubriceres under, bør varetages af andre ministerier som Undervisningsministeriet, Socialministeriet eller af de lokale myndigheder. Dette eksklusive kunstpolitiske synspunkt kunne dog ikke samle politisk flertal, og

Jytte Hilden måtte fastholde, at amatørkulturen havde en vis kulturpolitisk værdi, måske ikke i sig selv, men fordi den dog kunne bidrage med en fødekæde af talenter for den professionelle kunst, fremme et øget publikum til den professionelle kunst, medvirke til at det kunstneriske virke blev kanaliseret ind i kommercielle sammenhænge, eller kunne udgøre en hjælper til udvikling af eventkultur.

Det eksklusive kunstpolitiske synspunkt kan være meningsfuldt, for så vidt dets skelnen mellem en humanistisk kunst og en etnisk amatørkultur er holdbart. Men det ser vi ikke noget belæg for, hverken empirisk eller teoretisk.<sup>12</sup> Under den kulturpolitiske drejning i 70erne mod ”kulturelt demokrati” opstod mange nye frivillige kulturelle foreninger ikke mindst inden for amatørkulturen, og omfanget af det frivillige kulturelle foreningsliv har aldrig været større end i

dag.<sup>13</sup> Men ifølge de få empiriske undersøgelser, der er gennemført i forhold til kultursynet<sup>14</sup> inden for det frivillige kulturelle område, og ikke mindst nutidige narrative kortlægninger af synspunkter blandt områdets aktive<sup>15</sup>, så byggede og bygger det frie kunstbaserede foreningsliv hovedsagligt på det humanistiske kunstsyn, ligesom det var modernitetens kunstrepertoire, man samles om, lige fra klassisk musik, rytmisk musik, kor, amatørteatre, kunstforeninger m.v. Bevares, der fandtes og findes nationalromantiske tendenser hos dele af amatørkulturen og de lokale kulturforeninger, ligesom der også gjorde og gør hos dele af de professionelle kunstnere. Men hovedtendensen både hos amatørkulturen og den professionelle kunst var og er, at man udfolder en aktivitet på baggrund af et moderne humanistisk kultursyn med vægt på æstetiske dannelsesprocesser.

## Kvalitetsvurdering og kulturpolitik

I dansk kulturpolitik var det tidligere den borgerlige finkultur og den professionelle kunstverden, der fastlagde standarder for kunstnerisk kvalitet; ofte under stor uenighed, men dog inden for et snævert institutionelt og traditionsbundet fællesskab. Det var først med den kulturpolitiske drejning i 70'erne mod det mere pluralistiske ”kulturelle demokrati”, der ville tilgodese lokale initiativer, græsrodde og amatørkultur, at kvalitetsvurderinger inddrog kredse uden for de etablerede ekspertmiljøer.

Denne ”demokratisering og decentralisering” af kvalitetsvurderingen endte i en form for kulturel relativisme, hvor alle kunstbaserede aktiviteter blev vurderet som ligeværdige og lige gyldige. Men årsagen var ikke, at man udvidede kunstbegrebet til også at omfatte den frivillige kunstbaserede oplysning, men at kulturpolitikken på det tidspunkt inddrog en reference til det brede antropologiske kulturbegreb, hvor alt mellem himmel og jord kan tolkes som kultur. For det antropologiske kulturbegreb kan ikke bruges til at forstå eller vurdere den æstetiske praksis og kunstens dannelsesmæssige betydning. Den tidligere finkulturs definition af kvalitet var brudt, men der blev ikke etableret en ny bredere æstetisk teori, der kunne rumme både den professionelle kunst og amatørkulturen, og som kunne fastlægge kvalitetskriterier for begge områder.

Spørgsmålet om kvalitetsvurdering kom igen på dagordenen efter oprettelsen af Kulturfonden i 1989, hvor mange professionelle kunstnere talte for at nedlægge Kulturfonden af kvalitetsmæssige grunde. Kvalitet i kulturpolitikken blev nu igen et gangbart begreb, selvom der ikke kom nogen dybere debat ud af det. For allerede fra midten af 90'erne blev ”kvaliteten” overtaget af den nye

forvaltningsmæssige diskurs, som bredte sig i hele den offentlige sektor, nemlig New Public Management. Den følgende performative styring indebar og indebærer en afvikling af den professionsorienterede selvforvaltning til fordel for topstyret management, der bedømmer og vurderer de kunstbaserede aktiviteter ud fra deres nytteværdi i forhold til systemiske mål. Resultatkontrakter, virksomhedsplaner, projektpuljer, strategiske kultursatsninger m.m. blev suppleret af omsiggribende overvågning, kontrol og sanktioner, eller som det også kaldes ”evaluering”.<sup>16</sup> Denne nye ”kvalitetssikring” handler ikke om en sikring af kunstnerisk kvalitet, men om en kvantitativ optimering i forhold til økonomiske succeskriterier og eksterne interessenters behov. Value for money. I denne diskurs handler kunstnerisk kvalitet om omsætning, salgbarhed, reklameværdi, branding, publikumsandele og tilfredsstillelse af købernes og brugernes behov. Jo mere den performative styringsrationalitet har trådt i karakter, des klarere er det blevet for aktive i kunstens og kulturens verden og for kulturpolitikere med veneration for området, at der er behov for et alternativ til de performative kvalitetsvurderinger for at sikre kvalitet på kulturlivets egne præmisser.

## Kunstnerisk kvalitet og amatørkultur

Det alternativ kan naturligt knytte an til rationalet i den oprindelige nordiske kulturmodel, der byggede på et humanistisk kultursyn, og på et oplysnings- og velfærdspolitisk sigte om at fremme personlig myndiggørelse, dannelse og demokratisering. Denne model kan skabe grundlag for at udvikle et æstetisk kvalitetsbegreb og en moderne dannelsesforståelse, der både rummer den professionelle kunst i de offentlige og civile institutionsområder og den frivillige kunstbaserede oplysning i det civile samfund.

Ud fra denne forståelse<sup>17</sup> er kunstnerisk kvalitet knyttet til den æstetiske erfaringsproces og ikke til kunstværket i isoleret forstand. I den kunstneriske praksis, som skabende, udøvende eller forbrugende forholder vi os til artefakter, kunstværker og andre kulturelle værker ud fra en æstetisk-ekspressiv handlingsrationalitet. Det er mødet mellem værk og modtager, der udgør det centrale i den æstetiske praksis. I dette møde udvikles der en særlig sanseforankret betydningsdannelse i samspil med værker, der rummer en reduktion af modernitetens komplekse livserfaringer med klart profilerede former, følelser og konflikter. De uoverskuelige modernitetserfaringer fremstilles i koncentrerede og stemte former, som kan åbne for intense oplevelser og fokuserede betydninger. I den kunstneriske oplevelse kan der udvikles en dialog mellem

værkets æstetiske udtryk og dele af modtagerens livshistorie.

Den æstetiske erfaring har særlige dannelsesmæssige potentialer, både fordi den kan udvikle anskuelsens sanselige og følelsesmæssige indhold og dermed udvide tolkningsregisteret, men især fordi den rummer et dannelsesmæssigt budskab om menneskelig frihed til på egne vilkår at tolke og gestalte virkelighed. Kunstens væsen bliver hermed frigørende på flere måder, både fordi dens æstetiske belysninger og betydningsdannelser er skabt af frie kunstnere på den æstetiske forms præmisser, og fordi dens værker kan fremme forskellige sider af udøvernes og brugernes register til tolkning og kommunikation, og vigtigere deres erfaringer med frihed. For den æstetiske praksis udgør til forskel fra andre praksistyper et formål i sig selv<sup>18</sup>. Den er ikke et middel for noget andet, og i den forstand er den unyttig ved at overskride en instrumentel og systemisk rationalitet. Når vi forholder os til kunstværker eller deltager i kunstneriske og kulturelle aktiviteter, gør vi det, fordi vi vil dét, fordi vi har lyst til det. Kunstens rum bærer sin mening i sig selv, eller rettere det er et rum, hvor mennesket kan opleve, lege og lære uden ydre hensyn og hensigter, et rum for fri humanitet.

Kunstnerisk kvalitet handler om, at denne dialog mellem værk og modtager kan udfolde nye ukendte erfaringer og oplevelser og dermed udvide modtagerens indsigt i sig selv og i verden. Kvaliteten udfoldes i en udveksling mellem oplevelse og refleksion, der for det første udvider sider af modtagerens sanselige, emotionelle og intellektuelle kapacitet, og for det andet beforder den personlighedsmæssige dannelse, dvs. virker myndiggørende og frisættende. Det æstetiske kvalitetsbegreb knyttes hermed sammen med en moderne dannelsesforståelse.

Samtidig er vores senmoderne tid præget af en pluralisering af kunstens æstetiske arenaer. Den æstetiske praksis, der tidligere var forbeholdt mindre kredsløb for finkulturen, har bredt sig til et større kulturområde i det civile samfund. Kunstinstitutionerne eksisterer fortsat, men har mistet deres monopol på den kunstneriske praksis, og dermed har ingen kulturformer eller udvalg af kunstværker eller æstetisk praksis monopol på at repræsentere en moderne dannelse. De mere glidende overgange mellem høj kunst og populærkunst, mellem professionel kunst og amatørkultur indebærer ikke, at der ikke kan benyttes kunstneriske kvalitetskriterier. Det afgørende er ikke, om den æstetiske praksis har fået kunstinstitutionens blå stempel eller kommer fra en frivillig kulturforening, eller om det er skabt af en professional kunstner eller en



amatør, eller om kommercielle hensyn har spillet ind, men derimod om de æstetiske artefakter og aktiviteter fremmer personlig vækst og myndiggørelse. En aktivt udøvende amatørkultur kan have høj kvalitet, for så vidt processen i de æstetiske aktiviteter befordrer en æstetisk dannelse; også selvom værket som resultat ikke i sig selv har så høj en kvalitet, som et professionelt værk, der passivt modtages.

Det fælles kvalitetskriterium for den kunstneriske aktivitet hos professionelle og amatører er således graden af dannelsesmæssigt potentiale. Den gode kunst kan bedømmes på, om værket evner at igangsætte dannelsesprocesser hos modtagerne/tilskuerne. Den gode amatørkultur kan bedømmes på, om aktiviteterne evner at igangsætte dannelsesprocesser hos deltagerne/de aktivt udøvende. Umiddelbart adskiller kvalitetsvurderingen sig ved, at man for den professionelle kunst har fokus på resultatet, værket, mens man for amatørkulturen har fokus på processen, aktiviteten. Men ligesom det kan være svært inden for læringsteorien at skelne mellem proces og resultat, kan det være svært inden for kunstteorien at skelne. Et kendetegn ved megen senmoderne kunst er netop, at den søger at overskride dette skel.

Men at noget er svært, betyder ikke, at det er umuligt. De fleste er vel enige om, at fagfolk med indsigt i den æstetiske praksis kan kvalitetsvurdere den professionelle kunst, det er jo bl.a. legitimitetsgrundlaget for de kunstråd, der fordeler tilskud både til individuelle kunstnere og kunstinstitutioner. Hvorfor skulle fagfolk så ikke også kunne kvalitetsvurdere de frivillige kunstbaserede foreningers aktiviteter, og følgelig, hvorfor skulle man ikke have tilsvarende støtteordninger til de frivillige foreninger for at tilgodese deres bidrag til den æstetiske dannelse i samfundet?

## Til hvilken nytte

I den aktuelle kulturpolitiske dagsorden er kvalitetskriterierne for den offentlige støtte som nævnt domineret af de nye performative forvaltningsformer fra New Public Management, der bedømmer og støtter de kunstbaserede aktiviteter ud fra deres nytteværdi i forhold til systemiske mål. Hvor man kulturpolitisk tidligere vægtede kunstens “indre værdier”, er det nu kunstens “ydre værdier”, dens sociale og økonomiske betydning, som vægtes. Kultur skal kunne betale sig.

Denne udvikling angiver med et udtryk fra Jürgen Habermas, at systemverdenen søger at kolonisere livsverden, og at en teknisk instrumentel rationalitet

er ved at overlejlre den kommunikative og ekspressive rationalitet, der hidtil har haft et afgørende vækstpunkt i den frie kunstneriske offentlighed. Denne udvikling udgør i forhold til den kunstneriske frihed og kvalitet et fælles problem for den professionelle kunst og amatørkulturen, men den udgør desuden i forhold til den mulige offentlige støtte et særligt problem for amatørkulturen.

Fordi de offentlige kulturmidler og den private sponsorstøtte vil især prioritere de kunstneriske aktiviteter og institutioner, som kan styrke den danske kulturindustri konkurrenceevne eller bidrage til at markedsføre landet på det globale kulturmarked. Ud fra sådanne markedsmæssige kvaliteter kan amatørkulturen ikke måle sig med den professionelle kunst, og den bliver nedvurderet som et støtteværdigt område. Det skaber et nyt pres på den kulturelle egenaktivitet i de lokale civile fora, som marginaliseres både økonomisk med færre faciliteter og ressourcer og med mindre kulturel opmærksomhed og anerkendelse. For når standarden er internationale mainstream præstationer med en appel til et bredt internationalt publikum, tappes den lokale kulturaktivitet for fascinationskraft, og den enkeltes motiv for at blive aktivt udøvende svinder ind.

Konsekvensen kan blive, at færre deltager i kunstbaserede aktiviteter i det civile samfund, og områdets bidrag til en kulturel rig livsverden og borgernes æstetiske dannelse svinder ind. Det er ikke til glæde og gavn for borgerne, men muligvis til nytte for markedet. Under alle omstændigheder er det en konsekvens, der går stik imod de grundlæggende værdier og mål, som har haft rødder i vores nordiske kulturmodel, og som tidligere har udmærket vores kulturpolitik i en international sammenhæng.

<sup>1</sup>Jürgen Habermas: *Borgerlig offentlighed*. Oversat fra tysk af Henning Vangsgaard. Informations Forlag, 2009 (*Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1961)

<sup>2</sup>Jf. Peter Duelund: *Kunstens vilkår. Om de kulturpolitiske tendenser i Danmark og Europa*. Akademisk forlag, 1994

<sup>3</sup>Jf. Jürgen Habermas: *Teorien om den kommunikative handlen*. Aalborg Universitetsforlag, 1996.

<sup>4</sup>Jf. Peter Duelund: *Kulturpolitik i nordisk perspektiv*. Oplæg til Nordisk Kulturråds årskonference 2002. Nordisk Kultur Institut 2002; Peter Duelund (red): *The Nordic Cultural Model*. Copenhagen: Nordic Cultural Institute, 2003.

<sup>5</sup> Under Folketingets åbningsdebat i oktober 1963 nævnte Julius Bomholt, at "en virkelig kulturpolitik må til det yderste være frisindet. Vil man kultivere demokratiet, må

*man først og fremmest demokratisere de ydre vilkår for kulturelt arbejde ud fra mottoet: Nok støtte, men ikke dirigere.”*

<sup>6</sup> Jf. Peter Duelund: *The rationalities of cultural policy. Approach to a critical model of analysing cultural policy, Notes for 3rd International Conference on Cultural Policy, d. 26. august 2004*

<sup>7</sup> Begrebet blev præsenteret af den franske filosof Jean Francois Lyotard i *La Condition Postmoderne* fra 1979. Han bestemmer performativ styring som et rendyrket magtsprog, der henter sin legitimitet direkte fra magten, og som søger at underlægge alle andre fornuftsformer.

<sup>8</sup> Jf. Carsten Sestoft: “Økonomiens invasion af kulturen. Kultur som mål og middel”, i: *Turbulens.net*, 2006, nr. 8

<sup>9</sup> Jf. P. Duelund: *Kulturpolitik i nordisk perspektiv. Oplæg til Nordisk Kulturråds årskonference 2002. Nordisk Kultur Institut 2002*; og Dorthe Skot-Hansen: “Civilsamfundet i kulturpolitikken”, i: Bente Schindel (red.): *Kunst af lyst. København 2005*; og Henrik Kaare Nielsen: *Kritisk teori og samtidsanalyse. Aarhus Universitetsforlag, kap. 7: Kvalitetsvurdering og kulturpolitik.*

<sup>10</sup> Jf. Bodil Kochs kulturpolitiske redegørelse til Folketinget, 1967

<sup>11</sup> Jf. Niels Matthiasens kulturpolitiske redegørelse til Folketinget, 1977

<sup>12</sup> Den eksklusive kunstpolitiske diskurs kritiseres nærmere i Hans Jørgen Vodsgaard: *Den frie kultur – paradigmestrid om læring, kunst og civilsamfund. Interfolks Forlag, 2010, afsnit 8.4: Falsk modstilling af humanistisk kunst og etnisk amatørkultur.*

<sup>13</sup> Jf. Kulturministeriet: *Undersøgelse af det frivillige kulturelle område. Maj 2006. Især andet hovedafsnit ”Kultur i lyst og nød – om det frivillige arbejde i amatørkulturen”, udarbejdet af Ulla Habermann og Bjarne Ipsen, CISC, Syddansk Universitet. Denne undersøgelse belyser dog ikke nærmere de forskellige kategorier af kulturbegreber, som Duelund anvender.*

<sup>14</sup> En tidlig undersøgelse af den lokale såvel traditionsbundne som nye danske folkekultur i starten af 80erne blev gennemført af Dorte Skot-Hansen: *Kulturpolitik og folkekultur. Akademisk Forlag, 1984. Begrebet ”folkekultur” anvendes her i betydningen ”amatørkultur og det frivillige kulturelle område”. Selvom begrebet ”folkekultur” i dag kan synes uheldigt med dets snævre associationer til et herdersk kulturbegreb, så understøtter undersøgelsens resultater ikke, at den lokale ”folkekultur” var domineret af et etnisk kulturbegreb, men at det derimod var kendetegnet ved en græsrodsbaseret kulturaktivitet, hvor den demokratiske selvorganisering var i fokus. I en senere artikel – ”Amatørerne mellem det fine og det folkelige” i, Bente Schindel (red.): *Kulturens tredje vej. AKKS og Forlaget Drama, 2. oplag 2001 – kritiserer Dorte Skot-Hansen også en forståelse, der på linje med Duelund sætter skarpt skel mellem fin kunst og folkelig kultur, og laver en falsk modstilling mellem den professionelle kunst som nyskabende og spredende og amatørkulturen som traditionsbærende og samlende.**

<sup>15</sup> Jf. Bente Schindel (red.): *Kunstens rum. København: Kulturelle Samråd i Danmark, 2007. Her indgår der livsfortællinger, hvor aktive beskriver, hvilke værdier og betyd-*

ninger de har mødt som aktive i det frivillige kulturelle område; og det, som de aktive gennemgående selv vægter, er den humanistiske dannelsesorienterede betydning.

<sup>16</sup> Jf. kritikken af den omsiggribende evalueringskultur ved Karen Lisa Salomon: *Selvsmål*. Gyldendal, 2007.

<sup>17</sup> Jf. Henrik Kaare Nielsen. *Kritisk teori og samtidsanalyse*. Aarhus Universitetsforlag, 2001.

<sup>18</sup> Jf. Henrik Kaare Nielsen: "Kunstens samfundsmæssige potentiale", i: Bente Schindler (red): *Kunst af lyst*. København. Kulturelle Samråd i Danmark m

## Forfatterne

### ■ Bente Schindel

Cand. mag. i dansk og retorik

Sekretariatsleder i Kulturelle Samråd i Danmark. Redaktør af og medforfatter til bl.a. *Kulturens tredje vej* (1997), *Kunst af lyst* (2005), *Kunstens rum* (2006) samt forfatter til artikler og rapporter om amatørkulturen og det frivillige kulturområde. Formand for Musisk Oplysningsforbund - DK.

### ■ Hans Jørgen Vodsgaard

Mag. art. i idéhistorie

Forsker og leder af Interfolk, Institut for Civilsamfund

Forfatter til bl.a. *Menneske først, ideoplæg om højskoleånd og arbejdsliv* (1997), *Den særegne højskole - idegrundlag og tradition* (2000), *Da dannelsen gik ud – en kortlægning af det almene sigte i nordisk folkeoplysning og foreningsliv* (2009) samt *Den frie kultur – paradigmestrid om læring, kunst og civilsamfund* (2010). Har desuden skrevet adskillige artikler og rapporter om folkeoplysning og foreningsliv.



# Kunsten i os alle

---

Kulturelle Samråd i Danmark  
Musisk Oplysnings Forbund

# Kunsten i os alle

**Forfattere:** Bente Schindel (red.) m.fl.

**Udgivet af Kulturelle Samråd i Danmark  
i samarbejde med Musisk Oplysnings Forbund**

© 2010 Kulturelle Samråd i Danmark og forfatterne  
Kopiering og gengivelse af denne bog er kun tilladt ifølge aftale  
med forfatterne. Bogen kan citeres med kildeangivelse

**Forsidefotos:** Ole Winther og Kommersant  
**Grafisk tilrettelæggelse og layout:** Signe Thur  
**Tryk:** Werks Grafiske Hus A/S  
1. udgave. 1. oplag 2010  
ISBN 87-990715-3-3



**Bogen er udgivet med støtte fra**  
Undervisningsministeriets Tips- og Lottomidler

**Bogen kan rekvireres ved henvendelse til**  
Kulturelle Samråd i Danmark  
Farvergade 27D, 3., 1463 København K  
[www.kulturellesamraad.dk](http://www.kulturellesamraad.dk)  
T: 3393 1326  
[kulturellesamraad@kulturellesamraad.dk](mailto:kulturellesamraad@kulturellesamraad.dk)

## Indhold

- 7 Forord  
■ *Bente Schindel*
- 9 Kunsten i os alle  
■ *Bente Schindel*
- 23 Vi er alle amatører for Vorherre  
■ *Marianne Granvig*
- 29 En professionel musiker  
er en privilegeret amatør  
■ *Giordano Bellincampi*
- 35 Et musikerliv groet frem  
hos amatørerne  
■ *Hanne Holt Nielsen*
- 39 En tvingende nødvendighed  
■ *Tore Othmar Poulsen*
- 43 Alle bør have muligheden  
■ *Gitta-Maria Sjöberg*
- 49 Tonerne ligger heromkring  
■ *Erik Moseholm*
- 59 Paradigmestrid om kunst og kultur  
■ *Hans Jørgen Vodsgaard*
- 77 Forfatteroplysninger





# Paradigmestrød om kunst og kultur

■ Hans Jørgen Vodsgaard

Den frie kunstneriske aktivitet har siden oplysningstiden i 1700-tallet været en del af dannelseskulturen, og kunsten har i særlig grad bidraget til at belyse det moderne individs eksistentielle situation, kulturelle perspektiver og samfundsmæssige muligheder. I den klassisk moderne kulturoffentlighed var det kunstens rolle at formidle såvel personlige som universelle erfaringer for at medvirke til borgernes dannelse på et frit og oplyst grundlag. I den moderne livsverden blev kunsten et afgørende område for udfoldelse af både personlig autonomi og herredømmefri kommunikation. Kunsten kom i særlig grad til at repræsentere en fri menneskelig betydningsdannelse i relativ selvstændighed fra kirkens, statens og markedets interesser.

## Den tidlige kulturelle offentlighed

Kunstens autonomi udvikledes i parløb med etableringen af den nye kulturelle offentlighed, der voksede frem med base i den nye selvstændige privat-sfære, som var et særligt kendetegn ved det moderne civile samfund. Med den nye borgerlige familie udvikles et erfaringsrum for intimitet og subjektivitet og intersubjektive bånd mellem mennesker i relativ selvstændighed fra markedets indflydelse og statens overvågning.

Dette nye helle for menneskelig frihed og autenticitet blev som beskrevet af Jürgen Habermas<sup>1</sup> udgangspunktet for organiseringsformen af den nye kulturelle offentlighed. Den moderne litterære offentlighed udvikledes fra borgerkabets private hjem, hvor dørene blev åbnet for bekendtskabskredsen, og man bød på koncerter, digtoplæsning, teater og kunstudstillinger. Det civile samfunds nye små offentligheder var historisk set en videreudvikling af familiens nære og ligeværdige fællesskab af medmennesker. Både arkitektonisk og socialt blev den nye kulturelle offentlighed udviklet med forbillede i familiens private boliger. De nye saloner, klubber og cafeer begyndte dermed at forbinde

det private til det offentlige, men med udgangspunkt i et fællesskab som mennesker og ikke som undersåtter i forhold til staten eller købmænd på markedet. Gennem familiesfærens udvidelse til en gryende borgerlig offentlighed blev idealet om at nå forståelse gennem åben debat og gensidig overtalelse uden hensyn til prestige og status bevaret. Men der var en tydelig kønsmæssig arbejdsdeling, hvor kvinderne især indgik i de litterære og kunstneriske saloner, mens mændene især indgik i de politiske og økonomiske klubber.

Den tidlige offentlige sfære udvikles således gennem etableringen af et kritisk publikum for litterær virksomhed via aviser, tidsskrifter og offentlig optræden. Her videreførtes principper om intimitet og medmenneskelig ligeværd, og denne organisationsform for det nye borgerskabs offentlighed udvikledes efterhånden til det moderne foreningsliv og de offentlige fora i det civile samfund, hvor fri debat og kritik blev et mål i sig selv. Kunstens og kulturens hjemsted var den borgerlige familie, hjemmet, salonerne og de første privatfinansierede offentlige kulturinstitutioner. Staten skulle blande sig så lidt som muligt og blot sikre de spilleregler, som kunne sikre en kunstudfoldelse uden censur og ydre nyttehensyn. Hvor kunsten tidligere havde stået i magthavernes tjeneste, skulle den nu stå i frihedens og den humane dannelsens tjeneste som et alternativ til religiøs og verdslig magtudøvelse.

Men disse idealer kom snart i strid med de sociale realiteter. Kunsten var blevet frigjort fra staten, men fik i stedet en ny herre, markedet, og kun en mindre del af befolkningen havde mulighed for at deltage i dette marked. De privilegerede lag, som havde adgang til kunsten, fandt det hverken ønskeligt eller muligt, at bredere lag af befolkningen fik del i kunstens dannelse. Den situation blev først med samfundspolitisk vægt imødegået i efterkrigstiden med arbejderbevægelsens nye kulturpolitiske mål om at udbrede kunsten til den brede befolkning. De socialdemokratiske mål om at demokratisere kulturen henviste ikke til et ønske om at ophæve kunstens autonomi og frie dannelsesmæssige sigte eller at blande sig i det kunstneriske indhold og resultat, men derimod om at sikre institutionelle rammer, for at den frie kunst fortsat kunne skabes uafhængigt af markedets krav, og at en større del af folket kunne få glæde af den.

## De totalitære erfaringer

I 1930'erne under indtryk af tidens totalitære tendenser skitserede de nordiske socialdemokratier den velfærdsbaserede nordiske kulturmodel, som blev realiseret i 60'erne og årtierne fremover. Efter 2. Verdenskrig stod det liberale

frihedssyn stærkt i uddannelses- og kulturpolitikken i de fleste vesteuropæiske lande. Med tanke på den totalitære brug af uddannelse og kultur i det nazistiske Tyskland og Stalins Sovjetunionen blev bl.a. John Maynard Keynes under krigen talsmand for en kulturpolitik i henhold til armlængdeprincippet. Det var hans mål at sikre den kunstneriske frihed ved at sikre kunstens uafhængighed af den politiske og økonomiske magt i samfundet. Kunstens og kulturens frihed blev et kendetegn ved efterkrigstidens genopbygning af den demokratiske og liberale retsstat. Det var også målsætningen for oprettelse af det franske kulturministerium i 1959 og oprettelsen af kulturministerierne i de nordiske lande, hvor det danske kulturministerium fra 1961<sup>2</sup> var det første.

I de nordiske lande blev kulturpolitikken set som en del af det almene velfærdsprogram, hvor den demokratiske retsstat skulle sikre mere lige sociale og kulturelle muligheder for alle borgere, og samtidig tilbyde de enkelte borgere mere kulturel kvalitet ved at udvikle alternativer til markedets kommercielle kulturtilbud. Man ville imødegå, at den voksende kulturindustri skulle begrænse kulturens og kunstens mangfoldighed, eller med et udtryk fra Habermas: At den skulle kolonisere befolkningens livsverden.<sup>3</sup>

Kunstnere skulle have offentlig støtte og kunsten blive tilgængelig for alle gennem udbygning af den offentligt finansierede kulturformidling. Det offentlige måtte tage ansvar for at sikre fælles kulturelle rammer, som gav alle mulighed for at blive dannet til oplyste og myndige borgere, der kunne tage vare på deres egne og fællesskabets vilkår. Det kulturpolitiske mål var at fremme udviklingen af oplyste enkeltindivider, der i lyset af de totalitære erfaringer blev anset for det afgørende grundlag for en demokratisk kultur og hermed for det politiske demokratis opretholdelse og fortsatte udvikling.

## Den nordiske kulturmodel

De nordiske landes kulturpolitiske mål var i international sammenhæng enestående ved samtidig at sigte efter frihed og lighed. Målene var i alle de nordiske lande at styrke kunstens og kulturens frie udfoldelse og at sikre alle befolkningsgruppers lige mulighed for deltagelse. De mål måtte indebære en større sikring af kunstens uafhængighed af økonomiske og politiske interesser.

Kulturpolitikken legitimerede på det tidspunkt i alle nordiske lande til kunstens indre værdier, dens eventuelle økonomiske nytte og bidrag til national branding var underordnet. Sigtet med de forskellige støtteordninger

var derimod at modvirke kulturindustriens kommercialisering af kunst og kulturformidling og at sikre kunstens uafhængighed gennem armslængdeprincippet og andre frihedsorienterede forvaltningsformer. Kulturpolitikken i de nordiske lande har så store ligheder, at det giver videnskabelig og politisk mening at tale om *en nordisk kulturmodel*<sup>4</sup> med følgende kendetegn:

- Frihed og selvstyre for kunstnere og kulturinstitutioner for at værne om kulturens selvstændighed og imødegå enhver form for regulering fra offentlige myndigheder eller private økonomiske interesser.
- Kunst og kultur som et velfærdsgode og en rettighed for alle borgere.
- Kunst og kultur som et væsentligt led i borgernes frie dannelse og personlige udvikling i overensstemmelse med egne mål og forudsætninger.
- Lige og udvidet adgang til kunstneriske og kulturelle tilbud for alle borgere uanset social baggrund, økonomiske forhold og geografisk bopæl.
- Bevarelse af den nationale kulturarv.

Det fælles nordiske værdigrundlag omfattede stor frihed og selvforvaltning for kunsten. Det offentlige måtte støtte, men ikke styre, som den første danske kulturminister Julius Bomholt sagde ved fremlæggelsen af loven om Statens Kunstfond<sup>5</sup>. Ideen var, at politikerne skulle sikre de økonomiske rammer, men selve tildelingen skulle ske gennem uafhængige fagkomiteer. Støtten måtte ikke gå ud over friheden. Armslængdeprincippet har i efterkrigstiden været et nøglebegreb i de nordiske landes kulturpolitik og i det nordiske kultursamarbejde. Derfor skulle den offentlige kulturstøtte (bl.a. til arbejdsstipendier, kunstindkøb og udsmykningsopgaver) fordeles af sagkyndige og uafhængige kunstråd, der skulle vælges af kulturlivet og kunstnernes egne organisationer. Kunsten skulle sikres egne og frie produktions- og distributionsforhold dels gennem offentlige støtteordninger til kunstnerne herunder sikring af deres ophavsret, dels gennem udbygning af institutioner for kulturformidling, såsom folkebiblioteker (litteratur), teatre (drama og dans), offentlige koncertsale og spillesteder (musik og opera) samt kunstmuseer (billedkunst), og dels gennem udbygning af kunstneriske uddannelser.

Denne politik begrundes med en antagelse om den frie kunstudøvelses afgørende dannelsesmæssige betydning i et demokratisk retssamfund. Kulturpolitikken skulle fremme borgernes dannelse til værdige og myn-

dige borgere, der var i stand til individuelt og kollektivt at tage vare på eget liv. Velfærdssamfundets klangbund skulle være oplyste enkeltindivider, der var i stand til at tage del i det politiske demokratis fortsatte udvikling. Oplysningen omfattede også indsigt i tilværelsens usagte og irrationelle dimensioner. Det var også kunstpolitikens rolle at fremme, at den æstetiske erfaringsdannelse blev en del af den generelle velfærdsudvikling.

## Den nyliberalistiske kulturmodel

Siden midten af 90'erne har den nordiske kulturmodel været under nedbrud.<sup>6</sup> Målsætningen om at sikre kunstens uafhængighed af økonomiske og politiske interesser er glidende blevet erstattet af et samarbejde mellem de offentlige kulturmyndigheder og det private erhvervsliv om at regulere kunsten ud fra erhvervsmæssige hensyn. Den tidligere strategi om at modvirke kulturindustriens kommercialisering af kunst og kulturformidling er nu stik modsat ændret til en strategi, der arbejder for at fremme kulturindustriens overtagelse af kulturområdet. Hvor legitimeringen af den offentlige kunststøtte tidligere begrundedes med kunstens indre værdier og dens betydning som et alment velfærdsgode, henviser legitimeringen nu i stigende grad til kunstens økonomiske betydning og politiske nytte.

Vi er i disse år vidne til en instrumentalisering af kunsten og kulturen til politiske og økonomiske formål, som det tidligere har været den nordiske kulturpolitikens fornemste opgave at forhindre for at sikre kunstnerisk frihed og kulturel mangfoldighed. Den nordiske kulturmodel eroderes både af målene om at sammenkoble kultur, erhverv og regionalisering og af de midler, der benyttes for at gennemføre målene. De nye performative forvaltningsformer<sup>7</sup>, der indgår i New Public Management, nedbryder systematisk det tidligere hovedprincip om armslængde for at kunne sikre en finmasket politisk styring<sup>8</sup>. Mål og midler understøtter her hinanden. For uden de nye managementredskaber ville det være langt vanskeligere for det politisk-administrative apparat at nedbryde kulturinstitutionernes selvforvaltning og at styre det frivillige foreningsliv i det civile samfund med henblik på at åbne områderne for markedets behov.

Den performative forvaltning indebærer, at såvel viden som kunst bedømmes og vurderes ud fra deres nytteværdi i forhold til systemiske mål. En kunstnerisk aktivitet bedømmes ikke ud fra, om den udtrykker noget æstetisk skønt, videnskabsmæssigt sandt, etisk godt eller følelsesmæssigt interessant, men om den er økonomisk rentabel eller politisk hensigtsmæssig. Kulturpolitikken

kan derfor naturligt indlejres i statslige, regionale og lokale erhvervsøkonomiske udviklingsstrategier, hvor man søger at fremme en kulturindustri, som er oplevelsesorienteret og "oplevelsesøkonomisk". Begreber som "oplevelse og omsætning" erstatter efterhånden de oprindelige begreber som "deltagelse, oplysning og dannelse", og de kunstneriske kvalitetskriterier handler nu om økonomiske nøgletal, regional udvikling og national profilering.

Resultatkontrakter og virksomhedsplaner udgør væsentlige performativt styringsredskaber, men hvor styringen i den tidlige fase i 90'erne hovedsageligt bestod i kvantitativ rammeregulering, så har styringen i den næste fase i 00'erne udviklet sig til en egentlig kvalitativ indholdsregulering. Andre væsentlige redskaber i New Public Management er privatisering og udlicitering, som nu er blevet hverdagskost inden for det social- og sundhedspolitiske område, og som også er på vej inden for uddannelsesområdet. Privatisering og udlicitering har endnu ikke i nævneværdig grad ramt kunst- og kulturlivet, men det er en udvikling, som meget vel kan komme i 10'erne.

Eroderingen af den nordiske kulturmodel kan tolkes som de økonomiske og politiske institutioners *kolonisering* af kunstens og kulturens indre værdier. Systemverdenens nye performative styringsmidler er i stigende omfang blevet indført som et alternativ til de livsverdensorienterede armlængdemodeller, der kendetegnede den oprindelige nordiske kulturmodel. I samme grad som den performative styring øges, både i det offentlige og privat finansierede kulturliv, risikerer kulturpolitikken at miste de oprindelige mål om såvel at sikre kunstnerisk frihed og kulturel mangfoldighed som at sikre høj kunstnerisk kvalitet ved at beskytte kunsten mod markedets kommercialisering.

## Paradigmeskift historisk set

De overordnede ændringer af de kulturpolitiske rationaler i de nordiske landes kulturpolitik fra 1960'erne til i dag kan på trods af mindre variationer periodiseres i fire faser<sup>9</sup>, som angiver det glidende paradigmeskifte fra humanistiske til instrumentelle mål og strategier.

### 1. En humanistisk kulturpolitik – demokratisering af kulturen

Fra midten af 1960'erne til midten af 1970'erne byggede kulturpolitikken på et humanistisk kulturbegreb, hvor kunst blev forstået som et middel til at sikre en højere almindelse og myndiggørelse af den enkelte som menneske og medborger og hermed en styrkelse af demokratiet. Kulturpolitikken havde i

denne periode en tydelig orientering mod civilsamfundet. Sigtet var at frigøre kunsten og kulturen fra markedet, og samtidig undgå en statslig styring gennem en anvendelse af armslængdeprincippet. Den offentlige støtte var nødvendig for at modvirke kulturindustriens kommercielle forfladigelse af kunst og kultur. Der skulle sikres tilbud inden for kunst og kultur, som ikke ville eksistere på markedsvilkår.

Den overordnede strategi var en *demokratisering af kulturen* gennem en øget formidling af kunst i dens forskellige former til så mange befolkningsgrupper og geografiske områder i nationalstaten som muligt. Der skulle skabes lige og øget adgang for alle til kunstens verden gennem en udbygning af lokale kulturinstitutioner og opsøgende kulturtilbud. Kulturpolitisk anså man kunst som et offentligt gode, som skulle være til rådighed for alle borgere.<sup>10</sup>

Demokratiseringen af kulturen lykkedes dog langt fra. Det var fortsat de bedst uddannede og økonomisk velstillede befolkningsgrupper i byerne, som især benyttede sig af de offentlige finansierede kulturtilbud. Mens den brede befolknings kulturforbrug hovedsageligt gik i retning af massekulturens kommercielle underholdstilbud.

## **2. En folkelig kulturpolitik – kulturelt demokrati**

Fra midten af 1970'erne til midten af 1980'erne blev det humanistiske kulturbegreb udbygget med en kulturforståelse, der vægtede egenaktivitet og lokale initiativer. Den statslige kulturpolitik blev fortsat legitimeret som et værn mod kulturindustriernes tendenser til at overtage hele kulturområdet, og orienteringen mod civilsamfundet blev forstærket.

Strategien om kunstformidling blev hermed i løbet af 1970'erne<sup>11</sup> ændret til en strategi om *kulturelt demokrati*. Formidlingen af professionel kunst i dens forskellige former blev nu suppleret med støtteordninger med et mere lokalt forankret og bredere kultursigte, bl.a. ved at stimulere lokale kulturinitiativer og medborgerdeltagelse gennem statslige refusionsordninger og en decentralisering af dele af kulturpolitikken til det lokale og regionale niveau. I 70'erne udvikledes en mere folkelig baseret kulturpolitik, hvor et hovedtema var tilskuer kontra deltager, og hermed kom amatørkulturen mere ind i varmen. Den kulturelle offentlighed blev præget af en mangfoldighed af decentrale kulturinitiativer fra folkelige bevægelser, antiautoritære strømninger, kvindebevægelsen og mange nye græsrodsbevægelser, der begyndte at gøre den professionelle finkultur rangen stridig.

Kulturbegrebet bag den statslige kulturpolitik blev gjort bredere og præget af princippet om ”learning by doing”. Der blev lagt stor vægt på befolkningens egen deltagelse i amatøraktiviteter og lokale kulturforeninger. Kulturen skulle udfoldes mere decentralt i hverdagen i de lokalsamfund, hvor befolkningen levede og boede. Sigtet med den nye kulturpolitik var fortsat dannelse, myndiggørelse og demokratisering, men den professionelle kunst fik konkurrence af en amatørkultur præget af kulturpluralisme og deltagerorientering, som vægtede de æstetiske erfaringer ved selv at være aktiv eller udøvende og skabende og ikke blot brugende.

I praksis fik den kulturpolitiske ændring fra 60’ernes ”demokratisering af kulturen” til 70’ernes ”kulturelt demokrati” dog ikke den store økonomiske betydning. Det kom ikke til at præge fordelingen af ressourcer, hvor hovedparten uændret gik til de veletablerede kunst- og kulturinstitutioner. Dette misforhold mellem principiel selvforståelse og praktisk fordelingspolitik gav ikke anledning til større kontroverser, fordi dansk kulturliv var og er præget af et dominerende styrkeforhold for de veletablerede institutioner og initiativer.

### **3. Nye systemiske mål**

Fra midten af 1980’erne til slutningen af 1990’erne blev kulturpolitikken præget af en tiltagende social og økonomisk instrumentalisering af kultur - og kunstpolitikken kombineret med en nedtoning af oplysningssigtet og det statslige alternativ til kulturindustriens tilbud. Kunst og kultur indskrives nu i en systemisk diskurs og orienteres ikke længere primært mod det civile samfund, men mod markedet. Hvor man kulturpolitisk tidligere vægtede kunstens ”indre værdier”, er det nu kunstens ”ydre værdier”, dens sociale og økonomiske betydning, som vægtes. Kultur skal kunne betale sig.

Siden midten af 1980’erne blev kulturelle og kunstneriske aktiviteter i stigende omfang igangsat enten for at råde bod på arbejdsløshed og social udstødning, eller for at sikre økonomisk udvikling. Et vigtigt middel for denne instrumentalisering bestod i, at staten overlod en større del af kulturens finansiering og implementering til de lokale myndigheder, hvorved kulturstøtte blev erstattet af kulturinvesteringer og sponsorstøtte. Byer, kommuner og regioner investerer i kulturaktiviteter, kulturhuse, festivaler og anden eventkultur (pararottisering) ud fra et økonomisk udviklingsrationale. Kultur skal bidrage til at løse sociale problemer og igangsætte udsatte grupper. Kultur skal tiltrække nye virksomheder og skabe ny vækst i lokalsamfundet. Under denne udvikling



fik de frivillige kulturelle foreninger i det civile samfund mindre bevågenhed. I stedet kom der fokus på eventkultur og borgmesterkultur, hvor initiativtagerne var de lokale myndigheder og det lokale erhvervsliv, og foreningslivet blev kun inddraget for så vidt, de kunne understøtte disse to systemer. Denne underordning af de kulturelle foreninger indgår i den bredere tendens til, at det civile samfund koloniseres af det offentlige og markedet, og herunder at det frivillige foreningsliv instrumentaliseres af systemet.

#### **4. Erhvervspolitiske mål**

Siden slutningen af 90'erne er den økonomiske instrumentalisering af kulturpolitikken blevet forstærket. I tilknytning til decentraliseringen af kulturpolitikken gennemføres der reformer for i højere grad at koble både den statslige og lokale/regionale kulturpolitik til erhvervspolitiske udviklingsstrategier, hvor oplevelsesøkonomien er i fokus. Det startede under den socialdemokratiske-radikale regering med redegørelsen "Danmarks kreative potentiale", som blev udarbejdet i et samarbejde mellem Kulturministeriet og Erhvervsministeriet og offentliggjort i år 2000, mens den radikale Elisabeth Gerner Nielsen var kulturminister. Denne strategi blev skærpet under den liberal-konservative regerings efterfølgende kultur- og erhvervspolitiske redegørelse "Danmark i kultur- og oplevelsesøkonomien – 5 nye skridt" fra 2003, mens Brian Mikkelsen var kulturminister.

Den statslige regulering af den kommercielle kulturindustri opgives til fordel for et samarbejde mellem de offentlige forvaltninger og det private erhvervsliv for at nyttiggøre kunst og kultur til økonomisk vækst. Denne omstilling af kulturlivet skete gennem en tiltagende målstyring af kulturinstitutioner og den offentlige kunststøtte gennem New Public Management, hvor resultatkontrakter, virksomhedsplaner, stadige evalueringer i forhold til eksterne succeskriterier og andre performative forvaltningsmetoder indebærer en øget kvalitativ regulering af de offentlige kulturinstitutioner og kunststøtteordninger. En øget andel af den offentlige støtte blev omlagt fra faste tilskud, som institutionerne selv kunne administrere, til politisk fastlagte projektpuljer eller til såkaldte strategiske kultursatsninger, hvor opgaverne på forhånd var fastlagt af Ministeriet.

Den erhvervspolitiske instrumentalisering af kunst og kultur understøttes desuden af skattereformer og en fondslovgivning, der skulle fremme private fonde og virksomheders sponsorering og opkøb af kunst. En vifte af ikke-of-

fentlige og ikke-demokratisk regulerede instanser som sponsorer, private virksomheder og fonde dominerer i stigende omfang det store kulturelle kredsløb i samfundet. Dermed reduceres betydningen af de kulturpolitiske beslutninger i det lille kredsløb, som er underlagt demokratisk kontrol. Erhvervslivet og den globale markedsøkonomi får den afgørende indflydelse på udformningen af samfundets kultur på bekostning af offentlig kulturpolitik. Kunstneres ophavsret ændres i retning af copyright, som især tilgodeser producenternes ret-tighedsbeskyttelse.

Hvor finansministeriet under instrumentaliseringens første fase fra midten af 1980'erne til midten af 1990'erne fastlagde rammer for at sikre en effektiv anvendelse af de offentlige kulturmidler og lægge et loft over statens udgifter, var det i instrumentaliseringens anden fase fra slutningen af 90'erne i stigen-de omfang erhvervsministeriet, som prægede den kulturpolitiske dagsorden. Kunst og kultur betragtes her som en kreativtetsressource for erhvervslivet og et middel til at tiltrække turister, investeringer og kvalificeret arbejdskraft. Design og kunst skal samarbejde med erhvervslivet således, at kulturlivet kan blive et effektivt instrument for det danske erhvervslivs konkurrenceevne. Ho-vedtendensen bliver at give topprioritet til værker, som kan bidrage til at mar-kedsføre landet på det globale kulturmarked. Det spektakulære i international sammenhæng sætter standarden. og det er også her, at sponsorstøtten og de of-fentlige kulturmidler kanaliseres hen. For både sponsorer og politikere ønsker del i den prestige, som store kulturbegivenheder kan kaste af sig.

Denne tilpasning til det internationale købedygtige kulturmarked inde-bærer også, at kvalitetskriteriet er salgstallene. International opmærksomhed kræver typisk en nivellering med appel til den laveste fællesnævner, hvor kul-turprodukterne først og fremmest vil behage, og hvor de henvender sig til os som konsumenter af spektakulære kulturtilbud. Vi udfordres ikke æstetisk, vi indgår ikke i en dialog som samfundsborgere, og vi mister tilskyndelse til aktiv udøvelse. Vi oplever ikke på egne men på andres betingelser.

## Den kunstpolitiske dagsorden

En mere eksklusiv kunstpolitik kom i en periode på dagsordenen i starten af 1990'erne i forlængelse af, at den radikale kulturminister Ole Vig i 1989 op-rettede Kulturfonden, der skulle støtte og styrke samarbejdet mellem den pro-fessionelle kunst og den ”folkelige” amatørkultur. Mange professionelle kunst-nerne var bekymrede for denne udvikling og talte for at nedlægge Kulturfonden

af kvalitetsmæssige grunde, og ikke mindst for at få dens midler overført til den professionelle kunst. Den nye konservative kulturminister Grethe Rostbøll var enig, og det samme var efterfølgeren i den nyvalgte socialdemokratiske regering, Jytte Hilden bl.a. med henvisning til Peter Duelunds rapport ”Den danske kulturmodel” fra 1995. Rapporten nåede trods sit berettigede forsvar for et humanistisk kunstsyn frem til den tvivlsomme konklusion, at amatørkulturen til forskel fra den professionelle kunst ikke repræsenterede nogen form for æstetisk erfaring og humanistisk dannelse, og følgelig skulle den ikke støttes af Kulturministeriet.

Begrundelsen var, at den professionelle kunst og amatørkulturen refererer til forskellige kultursyn og forskellige kulturelle opgaver. Ifølge Duelund bygger den professionelle kunst på et humanistisk kultursyn, der vægter individuelle og universelle erfaringer, og som medvirker til borgernes frigørelse og dannelse på et oplyst og personligt grundlag, hvorimod amatørkulturen som folkekultur bygger på et folkeligt nationalt (etnisk) kultursyn, der i herdersk forstand vægter en folkelig national samhørighed, hvor ét folk, ét sprog og én nation samles i et identitetsfællesskab.

Konsekvensen bør derfor være, at Kulturministeriet klarere prioriterer sine opgaver og koncentrerer sig om at føre en statslig kunstpolitik, som kan tilgode den store humanistiske kunst, mens de folkeligt nationale kulturopgaver, som amatørkulturen lig folkekultur rubriceres under, bør varetages af andre ministerier som Undervisningsministeriet, Socialministeriet eller af de lokale myndigheder. Dette eksklusive kunstpolitiske synspunkt kunne dog ikke samle politisk flertal, og

Jytte Hilden måtte fastholde, at amatørkulturen havde en vis kulturpolitisk værdi, måske ikke i sig selv, men fordi den dog kunne bidrage med en fødekæde af talenter for den professionelle kunst, fremme et øget publikum til den professionelle kunst, medvirke til at det kunstneriske virke blev kanaliseret ind i kommercielle sammenhænge, eller kunne udgøre en hjælper til udvikling af eventkultur.

Det eksklusive kunstpolitiske synspunkt kan være meningsfuldt, for så vidt dets skelnen mellem en humanistisk kunst og en etnisk amatørkultur er holdbart. Men det ser vi ikke noget belæg for, hverken empirisk eller teoretisk.<sup>12</sup> Under den kulturpolitiske drejning i 70erne mod ”kulturelt demokrati” opstod mange nye frivillige kulturelle foreninger ikke mindst inden for amatørkulturen, og omfanget af det frivillige kulturelle foreningsliv har aldrig været større end i

dag.<sup>13</sup> Men ifølge de få empiriske undersøgelser, der er gennemført i forhold til kultursynet<sup>14</sup> inden for det frivillige kulturelle område, og ikke mindst nutidige narrative kortlægninger af synspunkter blandt områdets aktive<sup>15</sup>, så byggede og bygger det frie kunstbaserede foreningsliv hovedsagligt på det humanistiske kunstsyn, ligesom det var modernitetens kunstrepertoire, man samles om, lige fra klassisk musik, rytmisk musik, kor, amatørteatre, kunstforeninger m.v. Bevares, der fandtes og findes nationalromantiske tendenser hos dele af amatørkulturen og de lokale kulturforeninger, ligesom der også gjorde og gør hos dele af de professionelle kunstnere. Men hovedtendensen både hos amatørkulturen og den professionelle kunst var og er, at man udfolder en aktivitet på baggrund af et moderne humanistisk kultursyn med vægt på æstetiske dannelsesprocesser.

## Kvalitetsvurdering og kulturpolitik

I dansk kulturpolitik var det tidligere den borgerlige finkultur og den professionelle kunstverden, der fastlagde standarder for kunstnerisk kvalitet; ofte under stor uenighed, men dog inden for et snævert institutionelt og traditionsbundet fællesskab. Det var først med den kulturpolitiske drejning i 70'erne mod det mere pluralistiske ”kulturelle demokrati”, der ville tilgodese lokale initiativer, græsrodde og amatørkultur, at kvalitetsvurderinger inddrog kredse uden for de etablerede ekspertmiljøer.

Denne ”demokratisering og decentralisering” af kvalitetsvurderingen endte i en form for kulturel relativisme, hvor alle kunstbaserede aktiviteter blev vurderet som ligeværdige og lige gyldige. Men årsagen var ikke, at man udvidede kunstbegrebet til også at omfatte den frivillige kunstbaserede oplysning, men at kulturpolitikken på det tidspunkt inddrog en reference til det brede antropologiske kulturbegreb, hvor alt mellem himmel og jord kan tolkes som kultur. For det antropologiske kulturbegreb kan ikke bruges til at forstå eller vurdere den æstetiske praksis og kunstens dannelsesmæssige betydning. Den tidligere finkulturs definition af kvalitet var brudt, men der blev ikke etableret en ny bredere æstetisk teori, der kunne rumme både den professionelle kunst og amatørkulturen, og som kunne fastlægge kvalitetskriterier for begge områder.

Spørgsmålet om kvalitetsvurdering kom igen på dagordenen efter oprettelsen af Kulturfonden i 1989, hvor mange professionelle kunstnere talte for at nedlægge Kulturfonden af kvalitetsmæssige grunde. Kvalitet i kulturpolitikken blev nu igen et gangbart begreb, selvom der ikke kom nogen dybere debat ud af det. For allerede fra midten af 90'erne blev ”kvaliteten” overtaget af den nye

forvaltningsmæssige diskurs, som bredte sig i hele den offentlige sektor, nemlig New Public Management. Den følgende performative styring indebar og indebærer en afvikling af den professionsorienterede selvforvaltning til fordel for topstyret management, der bedømmer og vurderer de kunstbaserede aktiviteter ud fra deres nytteværdi i forhold til systemiske mål. Resultatkontrakter, virksomhedsplaner, projektpuljer, strategiske kultursatsninger m.m. blev suppleret af omsiggribende overvågning, kontrol og sanktioner, eller som det også kaldes ”evaluering”.<sup>16</sup> Denne nye ”kvalitetssikring” handler ikke om en sikring af kunstnerisk kvalitet, men om en kvantitativ optimering i forhold til økonomiske succeskriterier og eksterne interessenters behov. Value for money. I denne diskurs handler kunstnerisk kvalitet om omsætning, salgbarhed, reklameværdi, branding, publikumsandele og tilfredsstillelse af købernes og brugernes behov. Jo mere den performative styringsrationalitet har trådt i karakter, des klarere er det blevet for aktive i kunstens og kulturens verden og for kulturpolitikere med veneration for området, at der er behov for et alternativ til de performative kvalitetsvurderinger for at sikre kvalitet på kulturlivets egne præmisser.

## Kunstnerisk kvalitet og amatørkultur

Det alternativ kan naturligt knytte an til rationalet i den oprindelige nordiske kulturmodel, der byggede på et humanistisk kultursyn, og på et oplysnings- og velfærdspolitisk sigte om at fremme personlig myndiggørelse, dannelse og demokratisering. Denne model kan skabe grundlag for at udvikle et æstetisk kvalitetsbegreb og en moderne dannelsesforståelse, der både rummer den professionelle kunst i de offentlige og civile institutionsområder og den frivillige kunstbaserede oplysning i det civile samfund.

Ud fra denne forståelse<sup>17</sup> er kunstnerisk kvalitet knyttet til den æstetiske erfaringsproces og ikke til kunstværket i isoleret forstand. I den kunstneriske praksis, som skabende, udøvende eller forbrugende forholder vi os til artefakter, kunstværker og andre kulturelle værker ud fra en æstetisk-ekspressiv handlingsrationalitet. Det er mødet mellem værk og modtager, der udgør det centrale i den æstetiske praksis. I dette møde udvikles der en særlig sanseforankret betydningsdannelse i samspil med værker, der rummer en reduktion af modernitetens komplekse livserfaringer med klart profilerede former, følelser og konflikter. De uoverskuelige modernitetserfaringer fremstilles i koncentrerede og stemte former, som kan åbne for intense oplevelser og fokuserede betydninger. I den kunstneriske oplevelse kan der udvikles en dialog mellem

værkets æstetiske udtryk og dele af modtagerens livshistorie.

Den æstetiske erfaring har særlige dannelsesmæssige potentialer, både fordi den kan udvikle anskuelsens sanselige og følelsesmæssige indhold og dermed udvide tolkningsregisteret, men især fordi den rummer et dannelsesmæssigt budskab om menneskelig frihed til på egne vilkår at tolke og gestalte virkelighed. Kunstens væsen bliver hermed frigørende på flere måder, både fordi dens æstetiske belysninger og betydningsdannelser er skabt af frie kunstnere på den æstetiske forms præmisser, og fordi dens værker kan fremme forskellige sider af udøvernes og brugernes register til tolkning og kommunikation, og vigtigere deres erfaringer med frihed. For den æstetiske praksis udgør til forskel fra andre praksistyper et formål i sig selv<sup>18</sup>. Den er ikke et middel for noget andet, og i den forstand er den unyttig ved at overskride en instrumentel og systemisk rationalitet. Når vi forholder os til kunstværker eller deltager i kunstneriske og kulturelle aktiviteter, gør vi det, fordi vi vil dét, fordi vi har lyst til det. Kunstens rum bærer sin mening i sig selv, eller rettere det er et rum, hvor mennesket kan opleve, lege og lære uden ydre hensyn og hensigter, et rum for fri humanitet.

Kunstnerisk kvalitet handler om, at denne dialog mellem værk og modtager kan udfolde nye ukendte erfaringer og oplevelser og dermed udvide modtagerens indsigt i sig selv og i verden. Kvaliteten udfoldes i en udveksling mellem oplevelse og refleksion, der for det første udvider sider af modtagerens sanselige, emotionelle og intellektuelle kapacitet, og for det andet beforder den personlighedsmæssige dannelse, dvs. virker myndiggørende og frisættende. Det æstetiske kvalitetsbegreb knyttes hermed sammen med en moderne dannelsesforståelse.

Samtidig er vores senmoderne tid præget af en pluralisering af kunstens æstetiske arenaer. Den æstetiske praksis, der tidligere var forbeholdt mindre kredsløb for finkulturen, har bredt sig til et større kulturområde i det civile samfund. Kunstinstitutionerne eksisterer fortsat, men har mistet deres monopol på den kunstneriske praksis, og dermed har ingen kulturformer eller udvalg af kunstværker eller æstetisk praksis monopol på at repræsentere en moderne dannelse. De mere glidende overgange mellem høj kunst og populærkunst, mellem professionel kunst og amatørkultur indebærer ikke, at der ikke kan benyttes kunstneriske kvalitetskriterier. Det afgørende er ikke, om den æstetiske praksis har fået kunstinstitutionens blå stempel eller kommer fra en frivillig kulturforening, eller om det er skabt af en professional kunstner eller en

amatør, eller om kommercielle hensyn har spillet ind, men derimod om de æstetiske artefakter og aktiviteter fremmer personlig vækst og myndiggørelse. En aktivt udøvende amatørkultur kan have høj kvalitet, for så vidt processen i de æstetiske aktiviteter befordrer en æstetisk dannelse; også selvom værket som resultat ikke i sig selv har så høj en kvalitet, som et professionelt værk, der passivt modtages.

Det fælles kvalitetskriterium for den kunstneriske aktivitet hos professionelle og amatører er således graden af dannelsesmæssigt potentiale. Den gode kunst kan bedømmes på, om værket evner at igangsætte dannelsesprocesser hos modtagerne/tilskuerne. Den gode amatørkultur kan bedømmes på, om aktiviteterne evner at igangsætte dannelsesprocesser hos deltagerne/de aktivt udøvende. Umiddelbart adskiller kvalitetsvurderingen sig ved, at man for den professionelle kunst har fokus på resultatet, værket, mens man for amatørkulturen har fokus på processen, aktiviteten. Men ligesom det kan være svært inden for læringsteorien at skelne mellem proces og resultat, kan det være svært inden for kunstteorien at skelne. Et kendetegn ved megen senmoderne kunst er netop, at den søger at overskride dette skel.

Men at noget er svært, betyder ikke, at det er umuligt. De fleste er vel enige om, at fagfolk med indsigt i den æstetiske praksis kan kvalitetsvurdere den professionelle kunst, det er jo bl.a. legitimitetsgrundlaget for de kunstråd, der fordeler tilskud både til individuelle kunstnere og kunstinstitutioner. Hvorfor skulle fagfolk så ikke også kunne kvalitetsvurdere de frivillige kunstbaserede foreningers aktiviteter, og følgelig, hvorfor skulle man ikke have tilsvarende støtteordninger til de frivillige foreninger for at tilgodese deres bidrag til den æstetiske dannelse i samfundet?

## Til hvilken nytte

I den aktuelle kulturpolitiske dagsorden er kvalitetskriterierne for den offentlige støtte som nævnt domineret af de nye performative forvaltningsformer fra New Public Management, der bedømmer og støtter de kunstbaserede aktiviteter ud fra deres nytteværdi i forhold til systemiske mål. Hvor man kulturpolitisk tidligere vægtede kunstens “indre værdier”, er det nu kunstens “ydre værdier”, dens sociale og økonomiske betydning, som vægtes. Kultur skal kunne betale sig.

Denne udvikling angiver med et udtryk fra Jürgen Habermas, at systemverdenen søger at kolonisere livsverden, og at en teknisk instrumentel rationalitet

er ved at overlejlre den kommunikative og ekspressive rationalitet, der hidtil har haft et afgørende vækstpunkt i den frie kunstneriske offentlighed. Denne udvikling udgør i forhold til den kunstneriske frihed og kvalitet et fælles problem for den professionelle kunst og amatørkulturen, men den udgør desuden i forhold til den mulige offentlige støtte et særligt problem for amatørkulturen.

Fordi de offentlige kulturmidler og den private sponsorstøtte vil især prioritere de kunstneriske aktiviteter og institutioner, som kan styrke den danske kulturindustri konkurrenceevne eller bidrage til at markedsføre landet på det globale kulturmarked. Ud fra sådanne markedsmæssige kvaliteter kan amatørkulturen ikke måle sig med den professionelle kunst, og den bliver nedvurderet som et støtteværdigt område. Det skaber et nyt pres på den kulturelle egenaktivitet i de lokale civile fora, som marginaliseres både økonomisk med færre faciliteter og ressourcer og med mindre kulturel opmærksomhed og anerkendelse. For når standarden er internationale mainstream præstationer med en appel til et bredt internationalt publikum, tappes den lokale kulturaktivitet for fascinationskraft, og den enkeltes motiv for at blive aktivt udøvende svinder ind.

Konsekvensen kan blive, at færre deltager i kunstbaserede aktiviteter i det civile samfund, og områdets bidrag til en kulturel rig livsverden og borgernes æstetiske dannelse svinder ind. Det er ikke til glæde og gavn for borgerne, men muligvis til nytte for markedet. Under alle omstændigheder er det en konsekvens, der går stik imod de grundlæggende værdier og mål, som har haft rødder i vores nordiske kulturmodel, og som tidligere har udmærket vores kulturpolitik i en international sammenhæng.

<sup>1</sup>Jürgen Habermas: *Borgerlig offentlighed*. Oversat fra tysk af Henning Vangsgaard. Informations Forlag, 2009 (*Strukturwandel der Öffentlichkeit*, 1961)

<sup>2</sup>Jf. Peter Duelund: *Kunstens vilkår. Om de kulturpolitiske tendenser i Danmark og Europa*. Akademisk forlag, 1994

<sup>3</sup>Jf. Jürgen Habermas: *Teorien om den kommunikative handlen*. Aalborg Universitetsforlag, 1996.

<sup>4</sup>Jf. Peter Duelund: *Kulturpolitik i nordisk perspektiv*. Oplæg til Nordisk Kulturråds årskonference 2002. Nordisk Kultur Institut 2002; Peter Duelund (red): *The Nordic Cultural Model*. Copenhagen: Nordic Cultural Institute, 2003.

<sup>5</sup> Under Folketingets åbningsdebat i oktober 1963 nævnte Julius Bomholt, at "en virkelig kulturpolitik må til det yderste være frisindet. Vil man kultivere demokratiet, må



*man først og fremmest demokratisere de ydre vilkår for kulturelt arbejde ud fra mottoet: Nok støtte, men ikke dirigere.”*

<sup>6</sup> Jf. Peter Duelund: *The rationalities of cultural policy. Approach to a critical model of analysing cultural policy, Notes for 3rd International Conference on Cultural Policy, d. 26. august 2004*

<sup>7</sup> Begrebet blev præsenteret af den franske filosof Jean Francois Lyotard i *La Condition Postmoderne fra 1979*. Han bestemmer performativ styring som et rendyrket magtsprog, der henter sin legitimitet direkte fra magten, og som søger at underlægge alle andre fornuftsformer.

<sup>8</sup> Jf. Carsten Sestoft: “Økonomiens invasion af kulturen. Kultur som mål og middel”, i: *Turbulens.net, 2006, nr. 8*

<sup>9</sup> Jf. P. Duelund: *Kulturpolitik i nordisk perspektiv. Oplæg til Nordisk Kulturråds årskonference 2002. Nordisk Kultur Institut 2002*; og Dorte Skot-Hansen: “Civilsamfundet i kulturpolitikken”, i: Bente Schindel (red.): *Kunst af lyst. København 2005*; og Henrik Kaare Nielsen: *Kritisk teori og samtidsanalyse. Aarhus Universitetsforlag, kap. 7: Kvalitetsvurdering og kulturpolitik*.

<sup>10</sup> Jf. Bodil Kochs kulturpolitiske redegørelse til Folketinget, 1967

<sup>11</sup> Jf. Niels Matthiasens kulturpolitiske redegørelse til Folketinget, 1977

<sup>12</sup> Den eksklusive kunstpolitiske diskurs kritiseres nærmere i Hans Jørgen Vodsgaard: *Den frie kultur – paradigmestrud om læring, kunst og civilsamfund. Interfolks Forlag, 2010, afsnit 8.4: Falsk modstilling af humanistisk kunst og etnisk amatørkultur*.

<sup>13</sup> Jf. Kulturministeriet: *Undersøgelse af det frivillige kulturelle område. Maj 2006. Især andet hovedafsnit ”Kultur i lyst og nød – om det frivillige arbejde i amatørkulturen”, udarbejdet af Ulla Habermann og Bjarne Ipsen, CISC, Syddansk Universitet. Denne undersøgelse belyser dog ikke nærmere de forskellige kategorier af kulturbegreber, som Duelund anvender.*

<sup>14</sup> En tidlig undersøgelse af den lokale såvel traditionsbundne som nye danske folkekultur i starten af 80erne blev gennemført af Dorte Skot-Hansen: *Kulturpolitik og folkekultur. Akademisk Forlag, 1984*. Begrebet ”folkekultur” anvendes her i betydningen ”amatørkultur og det frivillige kulturelle område”. Selvom begrebet ”folkekultur” i dag kan synes uheldigt med dets snævre associationer til et herdersk kulturbegreb, så understøtter undersøgelsens resultater ikke, at den lokale ”folkekultur” var domineret af et etnisk kulturbegreb, men at det derimod var kendetegnet ved en græsrodsbaseret kulturaktivitet, hvor den demokratiske selvorganisering var i fokus. I en senere artikel – ”Amatørerne mellem det fine og det folkelige” i, Bente Schindel (red.): *Kulturens tredje vej. AKKS og Forlaget Drama, 2. oplag 2001* – kritiserer Dorte Skot-Hansen også en forståelse, der på linje med Duelund sætter skarpt skel mellem fin kunst og folkelig kultur, og laver en falsk modstilling mellem den professionelle kunst som nyskabende og spredende og amatørkulturen som traditionsbærende og samlende.

<sup>15</sup> Jf. Bente Schindel (red.): *Kunstens rum. København: Kulturelle Samråd i Danmark, 2007*. Her indgår der livsfortællinger, hvor aktive beskriver, hvilke værdier og betyd-

ninger de har mødt som aktive i det frivillige kulturelle område; og det, som de aktive gennemgående selv vægter, er den humanistiske dannelsesorienterede betydning.

<sup>16</sup> Jf. kritikken af den omsiggribende evalueringskultur ved Karen Lisa Salomon: *Selv-mål*. Gyldendal, 2007.

<sup>17</sup> Jf. Henrik Kaare Nielsen. *Kritisk teori og samtidsanalyse*. Aarhus Universitetsforlag, 2001.

<sup>18</sup> Jf. Henrik Kaare Nielsen: "Kunstens samfundsmæssige potentiale", i: Bente Schindel (red): *Kunst af lyst*. København. Kulturelle Samråd i Danmark m