

Kulturen som samfundets talentfabrik

Anmeldelse af Louise Ejgod Hansen

Anmeldelse af Peter Hanke: *Kulturens styrker. Institutioner, reservater og inspiration.* (Gyldendal 2010)

Det hører til sjældenhederne, at der udgives kulturpolitiske debatbøger i dette land, hvilket i sig selv var nok til at vække denne anmelders nysgerrighed. Samtidig afslørede medieomtalen, at bogen indeholdt et opgør med det ellers hæderkronede armslængdeprincip.

Peter Hanke mener, at kulturen i Danmark står i et vadeded, metaforisk placeret mellem et langstrakt bjerglandskab ”gennemsyret af of-fentligt styret vilje til systematisering og regulering” og ”et uigennemtrængeligt vildnis af krav fra forbrugere og politikere” (13). Hans ærinde er at vise, hvordan kulturen i dag befinder sig i en umulig og uproduktiv situation. Derfor er det nødvendigt at gentænke kulturens rolle i samfundet. Og dén nye rolle skal, som Hanke argumenterer for, ”genskabe ideen om humanistisk dannelse” (16).

Bogen er overordnet delt op i to dele: I første del præsenterer og diskuterer Hanke de samfundsmæssige udfordringer, der er knyttet til overgangen fra et postfordistisk produktions-samfund til et videnssamfund, og som kræver kulturpolitisk nytænkning. De tre områder, som Peter Hanke udpeger, er forholdet mellem arbejdsliv og fritid, digitalisering og institutionalisering.

Anden del af bogen koncentrerer sig om den nye betydning, kulturen kan få, hvis man indretter kulturpolitikken på det, Hanke forstår som nutidens præmisser. Med overskrifter som ”Nye dimensioner – oplevelser, erfaring og iscenesættelse” samt ”Kulturen som professionelt samlingspunkt” nytænker Hanke dannelsesbegrebet i et opgør med skellet mellem amatører og professionelle

og i en ny relation mellem kultur og erhverv.

Kultur = fritid?

Første kapitel fokuserer på den sammenkobling mellem kultur og fritid, der har kendetegnet den velfærdsbaserede kulturpolitik siden kulturministeriets oprettelse i 1961. I hans karakteristik er den traditionelle socialdemokratiske kulturpolitik baseret på en ”kombinationen af fritidstilbud og æstetisk formynderi” (29).

I opgøret med denne tankegang tager Hanke udgangspunkt i Richard Floridas analyse af kulturen som en afgørende vækstgenerator, og derfor også et centralt element i eksempelvis byplanlægning. Med Florida argumenterer Hanke for at udvide kreativitetsbegrebet, så det ikke længere udelukkende dækker professionelle kunstnere. Herfra peger Hanke på to veje for kulturen: Enten konkurrere med de kommercielle medier om at skabe en ”avanceret nydelses- og oplevelsesbetonet udvikling af kulturtilbuddenes underholdningsværdi” eller etablere ”et marked for professionelt anerkendte og metodisk kreative læringsstrategier med indhold fra kunst og kultur” (39).

Hanke anbefaler, at kulturinstitutionerne samlet set gør begge dele, men at det sker langt mere radikalt end nu. Og det kræver ifølge Hanke, at kulturpolitikken skal ændre sig fra at være rekreativ, fritidsorienteret, paternalistisk og populistisk til at være kreativ, professionelt orienteret, ligeværdig og elitær.

En ny professionalisme

Et afgørende begreb hos Hanke er den ’nye professionalisme’, hvor kulturinstitutionerne åbner for et samarbejde med andre professioner, som går ud over det, man i dag kender som samarbejde mellem kultur og erhverv. Kernen

er kreativitet, og Hanke tror på, at kulturinstitutionerne besidder en ”akkumuleret historisk ekspertise” når det gælder ”at organisere originalitet og stimulere talentudvikling” (45).

Disse kompetencer har en lang række andre brancher hårdt brug for – ikke fordi de ikke er kreative, men netop fordi de er det. Mødet mellem kulturinstitutionerne og andre kreative erhverv skal således baseres på en ny professionalisme, som i højere grad anerkender kulturens værdi end den traditionelle, rekreative tilgang, hvor kultur var reduceret til en fritidsbeskæftigelse.

Det er imidlertid et problem både i forhold til Hanks nedvurdering af den nuværende kulturpolitik og i forhold til hans vision om kulturens potentiale, at Hanke ikke reflekterer grundigere over forholdet mellem kultur og fritid. Det er helt rigtigt, at kulturaktiviteterne i den traditionelle kulturpolitik primært er henlagt til fritiden, men det betyder ikke, at kultur er lig harmløs fornøjelighed.

Den velfærdspolitiske kulturpolitik er baseret på en demokratiseringsmålsætning. Denne realiseres imidlertid kun, hvis folk deltager som samfundsborgere og ikke som lønmodtagere, underlagt de nyttehensyn og begrænsninger, denne rolle indebærer. Hanke argumenterer for, at arbejdsliv og fritid er smeltet sammen i dag, men det betyder ikke nødvendigvis, at kunstens demokratiserende og dannende potentialer uproblematisk kan realiseres i en arbejdskontekst.

De digitalt indfødte

I andet kapitel sammenkædes behovet for kulturpolitiske ændringer med opkomsten af en generation, for hvem digitaliseringen er en selvfølgelighed: De digitalt indfødte. Denne generation udfordrer såvel skellet mellem arbejde og fritid som forholdet mellem skabelse og reception af kunst. Hvor meget traditionel kunst skelner skarpt mellem producenten og recipienten, så sker der i disse år en eksplosion af interaktive kulturudtryk, hvor recipienten er medproducent. Denne udvikling udgør en ud-

fordring for såvel ophavsretslovgivningen som for et kunststøttesystem, der i det store og hele er indrettet til at støtte produktion af kunst.

Også i forhold til arbejdsmarkedet opfører de digitalt indfødte sig anderledes end de tidligere generationer. Her peger Hanke på behovet for nye organisationsformer, der tilfredsstiller de digitalt indfødtes krav til arbejdsmarkedet om medinddragelse, ikke-hierarkiske strukturer o.s.v. For Hanke kan kulturen spille en afgørende rolle i forhold til denne generation: ”At kultivere de digitalt indfødtes anarkistiske stræben og utålmodige aktivisme er kulturlivets store chance” (67).

Fra armlængde til håndsrækning

Sagen er bare – og her nærmer vi os en af Hanks afgørende pointer – at dette kun kan ske, hvis kulturen afinstitutionaliseres. Det kræver, at det politiske niveau begynder at opstille andre succeskriterier end ”den nuværende primitive optælling af besøg, billetter og udlån” (67). I kapitel 3 formulerer Hanke positivt, hvilken værdi kulturen har for samfundet og dermed også det projekt, han argumenterer for skal være rationalet i en ny kulturpolitik:

Kulturens største legitimitet er dens mulighed for at forandre befolkningens syn på verden ved at arrangere begivenheder, hvor de apollinske og dionysiske kræfter kan brydes på en æstetisk slagmark, og hvor formen og adfældsreglerne frigør nogle nye erkendelser, der har rod i dybe drifter og menneskelige instinkter. (74)

Men institutionaliseringen har gjort kulturinstitutionerne for pæne og ordentlige, og den offentlige forvaltning af kulturen har medført for snævre organisatoriske normer, som hæmmer det banebrydende og nyskabende.

Det er i den forbindelse, Hanke foreslår at afskaffe armlængdeprincippet til fordel for det, han kalder et håndsrækningsprincip, fordi Hanke ønsker en højere grad af politisk engagement og prestige. En afskaffelse vil give kultur-

politikerne mulighed for at deltage aktivt i den kulturpolitiske debat – også på det niveau, som handler om de konkrete støttetildelinger.

Der er altså tale om en sympatisk tanke bag det kontroversielle forslag: Det vil være til gavn for kulturen. Men for det første, så er den del af den statslige kulturstøtte, der uddeles via de såkaldte armslængdeorganer, relativt lille – der er altså masser af kulturområder, hvor politikere har ret direkte indflydelse på de konkrete tildelinger. For det andet, vil det ikke ændre ved, at bevillingen til Kulturministeriet udgør en meget lille andel af det samlede statsbudget. Spørgsmålet er, om det ikke primært er de lave bevillinger – og ikke muligheden for at ytre sig – der er afgørende for kulturområdets politiske prestige.

Samtidig er det værd at minde om armslængdeprincipets funktion: At sikre, at kunsten i et demokratisk samfund ikke spændes for en politisk vogn og bruges til propaganda. I forlængelse af Hankses hyldest til kunstens dionysiske kræfter kan man spørge, hvor samfundsomvæltende og nytænkende kunsten vil blive, hvis den blev underlagt direkte politisk styring.

Fra fyrtårn til GPS

Kapitel 4 beskriver, hvordan det traditionelle institutionspublikum forsvinder til fordel for et nyt publikum, der kræver om oplevelser, erfaringer og iscenesættelse. Med udgangspunkt i Pine og Gilmores (1999) begreb om oplevelsesøkonomien peger Hanke på, at kulturen burde være førende leverandører af gode oplevelser, men at en paternalistisk formidlingsstrategi forhindrer dette. Samtidig kritiserer Hanke dog store dele af den oplevelsesøkonomiske tænkning for at være for markedsbaseret. Han peger behovet for at genintroducere den humanistiske dannelse gennem en radikal inddragelse af borgerne som medskabende deltagere i stedet for et passivt publikum. Hanke tror på, at denne tilgang vil skabe en mere kvalificeret relation mellem kulturinstitution og publikum.

Også i dette kapitel har Hanke et forslag til en ny kulturpolitisk metafor: GPS som erstat-

ning for fyrtårnet. Hanke kritiserer især kommunerne for at gå efter de spektakulære fyrtårne og peger på, at GPS-modellen fokuserer på ”en æstetisk dialogpartner med evne til formidling af komplekse kunstneriske ideer og interesse for at bringe de nye ønskede perspektiver ind i regionens liv.” (126). Helt enig, men er det ikke lige præcis de samme teoretikere – Pine og Gilmore samt Florida – som Hanke inddrager, der gennem de sidste fem til ti år har medvirket til, at nogle kommuner dropper den langsigtede satsning på lokalt forankrede og kunstnerisk udfordrende tiltag til fordel for den hurtige opmærksomhed? Hankses eget eksempel med Peter Schaufuss Balletten og Holstebro Kommune peger i den retning. Et andet eksempel fra samme kommune, nemlig Odin Teatret, peger på, at der i en række tilfælde i årevis har været modige kommuner, der har satset på GPS i form af lokale institutioner af høj kunstnerisk kvalitet.

Et nyt Bauhaus

I kapitel 5 bliver Hanke en anelse mere konkret i sin beskrivelse af den nye relation mellem kunstnere og publikum. Idealet er det tyske Bauhaus, der i mellemkrigstiden fokuserede på kunstens håndværksmæssige kvaliteter og overskred skellet mellem kunst og kunsthåndværk. Denne håndværksbaserede og tværkunstneriske tilgang vil ifølge Hanke resultere i ny en læringskultur og en faglig nysgerrighed, hvor fokus forskydes fra produkt til proces. Hanke peger på, at selvom eksempelvis den klassiske torsdagskoncert er forældet i sin form, har musikernes tilgang til toppræstation (’performance’) store kvaliteter, som kan overføres til andre organisationer.

Igen er der tale om en styrket alliance mellem kultur og erhverv, men Hanke insisterer på, at det handler om at realisere et dannelsespotentialer i en arbejdsammenhæng. Det begrundes med et skifte i arbejdets funktion: ”den professionelle gerning er blevet karakterdannende på et nyt niveau, arbejdet er blevet den suverænt vigtigste menneskelige aktivitet.” (141) Igen

muligvis en sand påstand – men er det positivt? Og er det en kulturpolitisk opgave at bidrage til denne udvikling?

Også her diskuterer Hanke den politiske forståelse af kulturens værdi, og det forholdt, at der i dag fokuserer på indtjening, en begreb, som håndteres ambivalent, fordi institutionerne skal tjene penge, men ikke må generere et overskud. Her peger Hanke på, at den kulturpolitiske værdi ville fremstå klarere, hvis organisationer blev målt på deres evne til at generere æstetiske resultater:

Vækst i æstetisk forstand eller værdiforøgelse gennem oplevelser og erkendelser, nye vidensniveauer og dannelse kunne alle gøres til umiddelbare krav for kulturinstitutionerne med mere præcise argumenter. (146)

Hankes peger på behovet for en ny regnskabspraksis inspireret af virksomhedernes etiske regnskaber; altså en regnskabspraksis, der fokuserer på andre værdier end de rent økonomiske. Men Hanke konkretiserer desværre ikke, hvordan en sådan vurdering ville kunne se ud. Her kan det undre, at Hanke ikke diskuterer den såkaldte Ønskekvistmodel til vurdering af kunstnerisk kvalitet (Langsted, Hannah og Larsen 2005). Den er netop et eksempel på en model for evaluering af offentlige kulturinstitutioner, som fastholder at kvantitative resultater er utilstrækkelige i en kulturpolitisk sammenhæng. Ønskekvistmodellen er på Hankes litteraturliste, så der er ikke tale om et manglende kendskab. Måske skyldes det, at Hanke henter størstedelen af sit tankegods i en anden faglig tradition end den æstetikfaglige og kulturpolitiske, som er Ønskekvistens. Men præcis derfor kunne det have været interessant at få hans vurdering og bud på et alternativ.

Analyse, debat eller opskrift

I bogens afsluttende kapitel *Håndsrækning* peger Hanke på de centrale aktører – institutionslederen, embedsmanden og den uafhængige interessent – der skal påtage sig ansvaret for at

designe Danmarks Kulturpolitik version 2.0. Pointen er, at en forandring af kulturpolitikken kun bliver en succes, hvis alle tre aktørgrupper deltager i en radikal forandringsproces.

Selv i det afsluttende kapitel forekommer Hankes vision temmelig abstrakt. Han påpeger selv, at den kulturpolitiske debat herhjemme sjældent formår at hæve sig op over slagsmål om fordeling af støttekroner. Den igangværende proces om en mulig ny teaterlov kan fungere som et illustrativt eksempel. Hankes bog falder dog i den anden grøft: Den præsenterer en række ukonkrete visioner og tenderer derfor at blive varm luft – ikke mindst fordi den er godt fyldt op med tidstypiske termer, hvis implikationer ikke diskuteres til bunds.

Hanke argumenterer på den ene side for en ny nytteværdi af kunst og kultur og på den anden side for, at kunsten netop skal friholdes for en nytteværdi. Dette er et klassisk kulturpolitisk dilemma: Vi støtter kunsten med et samfundsmæssigt formål, der kun kan realiseres, hvis kunsten er relativt autonom. Hvordan dette dilemma skal håndteres i et nyt professionelt samarbejde med den digitalt indfødte arbejdsstyrke, fremstår som et åbent spørgsmål; og det ville have klædt bogen at have haft en mere reflekterende tilgang til sit eget projekt.

Undervejs præsenterer Hanke alt fra dogmefilm over NOMA og Experimentarium til X-factor som eksempler, der skal underbygge hans argumentation. Såvel de negative som de positive eksempler er sigende og illustrerende. Men eksemplerne går også restløst op i Hankes pointer, og det bliver i længden ensidig. Uden en diskussion af sin egen visions begrænsninger, kommer Hankes kulturpolitik til at fremstå lige så ensrettende og fantasiforladt som den eksisterende: Hvis samtlige kulturinstitutioner skal være erhvervslivets laboratorium for organisatorisk udvikling, er der meget, der går tabt.