

Dag Solhjell

Notat etter seminar om Opplands kunstscene, Lillehammer kunstmuseum 19.2.11

Om utvikling av en kunstscene i Oppland

Notater er bygget rundt mitt innlegg på seminaret, supplert med noen refleksjoner og konklusjoner som kom underveis.

1 Fylkeskommunal planleggingsstrategi

Et prioritert mål på kort sikt for Oppland fylkes kunstpolitikk bør være å forynge, fornye og utvidet en trang og liten kunstscene som i dag domineres av eldre og etablerte kunstnere. Det bør ikke skje gjennom etableringsstipend til enkeltkunstnere eller andre individuelle stimulerings tiltak. Det bør skje ved å støtte felles tiltak fra to eller flere kunstnere, som kan tilføre kunstscenen nye aktører og nye kontaktpunkter mellom kunstnere og publikum.

Oppland fylkes kunstpolitikk bør derfor nærmest få årene la seg inspirere av initiativ som kommer fra kunstnerhold, særlig unge kunstnere. I stedet for å lage en ny plan, som kunstnere senere skal innrette seg etter, bør planen heller innrette seg etter de levedyktige initiativ som kommer fra kunstnere og fra deres fylkesorganisasjon. Det gjelder å utnytte de initiativ og den entreprenørånd som særlig unge kunstnere i dag har mye av. Mange kunstnere er flinke til å få gjort mye med få ressurser. Offentlige tilskudd kan derfor få større ringvirkninger enn tiltak som skjer i sterkere offentlig regi.

2 Tre eksempler

Det ble fremlagt eksempler på tre slike initiativ på seminaret:

- Et årlig arrangement der alle kunstnere i fylket på de samme dager åpner sine atelierer for publikum innenfor en samordnet plan. Det gjøres i dag i Oslo (Oslo Open), i kommuner på vestsiden av Oslo-fjorden (Rett Vest), i Bergen (Bergen Open), og i Rogaland (RO). Det siste eksemplet ble presentert på seminaret. Dette synes å være en velegnet oppgave for Oppland Kunstnersenter som kan gjennomføres raskt.
- Kunstnerdrevne gallerier, det vil si visningssteder med utstillinger og andre typer kunstrelatert arrangementer, drevet av små grupper av kunstnere. På seminaret ble planene for et kunstnerdrevet galleri på Harpefoss presentert, og vi fikk også høre om S-laget på Gran. Slik tiltak kan støttes også over andre fylkeskommunale budsjetter

enn kulturbudsjetter, både for investering, prøvedrift og varig driftsstøtte, for eksempel som tiltak innenfor kulturbasert reiseliv, kulturbasert næringsliv, stedsutvikling og andre.

- Spesialgallerier for nye medier, som kombinerer visnings med kunstnerisk produksjon. Lydgalleriet i Bergen ble presentert på seminaret. På Lillehammer er det meget nærliggende å satse på noe tilsvarende når det gjelder video, på grunn av det store filmmiljøet på Høgskolen på Lillehammer

3 Kunstnerdrevet kunsthall

Oppland trenger en spydspiss av nasjonal betydning på kunstfeltet, ved siden av Lillehammer Kunstmuseum. Det trenger en uavhengig kunsthall for samtidskunst, en rolle LKM ikke kan fylle fullt ut. Et forbilde var representert på seminaret, Kunstbanken på Hamar. Den er egentlig et kunstsenter omdannet til kunsthall, som har utviklet performance til en spesialitet – en nisje, som gjør at det på dette område også har en internasjonal profil. Kunstbanken på Hamar fremstår i dag som landets mest vellykkede og anerkjente kunstnersenter. Oppland er i dag landets eneste fylke der kunstnerorganisasjonen ikke har et profesjonelt drevet visningssted for kunst. Men et slikt visningssted bør ikke gjenetableres i den gamle formen.

Oppland kunstnersenter bør omdannes til en kunsthall av samme type so Kunstbanken på Hamar, med videokunst som sin nisje. Den kan da ta rollen som det spesialgalleri for video som er nevnt ovenfor. Den bør ivareta de kunstnerdrevne kvaliteter som Lydgalleriet i Bergen har, det vil si at den daglige ledelse må ha stor kunstnerisk uavhengighet. Bare med slik uavhengighet vil den trekke til seg høyt kvalifiserte søkere og høyt anerkjente kunstnere.

Initiativet til en slik omdannelse bør komme fra kunstnerorganisasjonen i Oppland. En interimsløsning kan være at kunsthallen startes opp som et kunstnerdrevet tiltak i rimelige lokaler, samlokalisert med kunstnersenteret, og med felles administrasjon. Det er her ikke snakk om et stort nytt bygg som krever store investeringer, og heller ikke om en stor stab. Et samarbeid med Høgskolen i Lillehammer bør etableres allerede i initiativfasen.

En ide er å utarbeide en prosjektskisse, og så utlyse en konkurranse blant kunstnere for å komme med forslag til driften. Da bør finansieringen av en prøvedrift over tre år være sikret på forhånd.

4 Kunstscenen som en helhet

En kunstscene består ikke bare av en eller to på scenen. På et kunstscene må det spilles en rekke roller for at noe skal bli et komplett stykke. Det trengs også et støtteapparat rundt

skuespillerne. På tilsvarende måte er det på kunstfeltet i et fylke. En rekke elementer bør være på plass. Nedenfor presenterer et idealbilde av et slikt kunstfelt, som tiltak på kort sikt bør bidra til å komme nærmere. Det er fylkeskommunenes ansvar å lage en helhetsplan.

5 Fire forutsetninger for utvikling og dynamikk

Et kunstfelt som skal utvikle seg og fornyes og ha en innebygget dynamikk, slik behovet er i Oppland, må imøtekomme fire behov:

- 1) Det bør ha steder der unge mennesker kan **debutere**, enten det er som kunstnere, kuratorer, kritikere, debattanter, kunsthistorikere, samlere, gallerister, kunstforeningsledere, publikum osv.
- 2) Det bør ha steder som kan fungere som **springbrett** for personer som søker større utfordringer i større forhold i andre deler av landet, eller endog internasjonalt.
- 3) Det bør ha steder der folk kan **bygge nettverk** både innenfor og utenfor fylket, der de kan delta i det nasjonale og kanskje også internasjonale kunstrom.
- 4) Det bør ha økonomiske og andre virkemidler som støtter **kulturelt entreprenørskap** innenfor kunstfeltet.

6 En kunstsosiologisk skisse av Opplands kunstscene

- I Oppland er det bosatt bare 2 av landets 400 mest anerkjente kunstnere, altså ½ %, mens det har over 2 % av landets aktive kunstnere (det er Tone Myskja og Patrik Huse).
- Oppland har bare en institusjon blant de 50 begivenheter som gir største kunstnerisk anerkjennelse til kunstnere. Det er Lillehammer Kunstmuseum, som ligger nesten på slutten av denne listen. Ingen andre kunstbegivenheter (på kunstfeltet) i Oppland er synlige på nasjonalt nivå.
- Oppland er landets eneste fylke uten et visningssted for kunst drevet av fylkets kunstnerorganisasjon. Det har altså ikke et profesjonelt visningssted der det er naturlig for unge kunstnere å debutere.
- Lillehammer er landets største by uten en kunstforening
- Ingen av fylkets fem kunstforeninger melder om aktivitet på den landsomfattende oversikten Listen
- Ingen av landets aktive kunstkritikere er bosatt i Oppland (Kristine Natvig har vært aktiv kritiker, men kan ikke være det så lenge hun er daglig leder i kunstnersenteret)

- Ingen medier i Oppland bringer kunstkritikker
- Det er bare to oppegående private gallerier i Oppland (Zink på Lillehammer og Svae i Gjøvik, men ingen av dem hører til landets fremste).
- De fleste kunstnere bosatt i Oppland er over 50 år.

En konklusjon må være at Oppland har en av landets svakeste kunstscener, kanskje den svakeste, og at situasjonen peker i gal retning.

7 Ideelle krav til et helhetlig kunstfelt i Oppland

En levende regional kunstscene må fungere som en helhet. Da må en rekke elementer være på plass: Kunstnerisk produksjon, utstillingsproduksjon (kuratering), kunstsamling og innkjøp til slik, kunsthistorisk kompetanse, kunsthall, kritikk, kunstmarked, publikum, ”diskurs”, nasjonal og internasjonal møteplass.

La meg gjennomgå disse funksjonene punkt for punkt, og knytte hver av dem til bestemte typer institusjoner eller roller, under det perspektiv at både kommuner og fylker kan gå sammen om tiltak på bred basis.

1 Kunstnerisk produksjon – steder der kunstnere kan debutere

Det er staten som utøver det meste av kunstnerpolitikken i Norge, og den anser at den beste måten å støtte kunstnerisk produksjon på, er å støtte kunstnerne direkte, og med relativt små beløp til mange kunstnere. Dette er egentlig ganske effektivt, fordi de fleste kunstnere trenger ganske små økonomiske og symbolske belønninger for å stå på, til tross for økonomisk fattigdom. Oppland trenger noen få kunstnere som hever seg langt over gjennomsnittet, og som markerer seg nasjonalt, men særlig internasjonalt. De må satses på fra de er ganske unge.

Denne demokratiske støttemodus, som spenner et sikkerhetsnett ut under de fleste, bør åpner for å spisse sin støtte, og velge ut noen få (fortrinnsvis ganske unge) kunstnere som man vil satse på i noen år.

2 Utstillingsproduksjon – steder der kuratorer kan debutere

Kuratorfunksjonen er den som skaper et utstillingskonsept, finner frem til kunstnere og kunstverk som kan fylle det med mening, og presenterer og begrunner sitt valg gjennom utstillingsmediet og dets omgivende tekster. Det å ha en respektert og fryktet kurator er

kanskje selve nøkkelfunksjonen i et regionalt kunstsystem. Kuratoren trenger ressurser til å lage utstillinger, og en god kurator trekker både ressurser og kunstnere til seg. Kuratorens symbolske makt – makten til å gi høy kunstnerisk anerkjennelse – er hans eller hennes viktigste ressurs. Den beror blant annet på evnen til å få gode kunstnere til å føle seg forbigått ved at de ikke blir invitert til utstillinger.

Ved å stipendierte eller yte prosjektstøtte til dyktige og dristige kuratorer med gode konsepter ved gode regionale kunstinstitusjoner med prosjekter som gir dem internasjonalt nettverk, bygges det opp et renommé hos de institusjoner de arbeider i eller for. Alt står og faller med kuratorens rykte og nettverk – kvaliteten av nettverkets deltakere er det som er garantien for kvalitet. Det er nesten slik at det er viktigere med et fremragende regionalt kuratoriat enn med fremragende kunstnere i regionen.

3 Kunstsamling – steder der kunstnere går inn i kunsthistorien

Lillehammer kunstmuseums kunstsamling kan med egne innkjøpsmidler i likhet med andre norske kunstmuseer aldri bli fremragende – det er det bare Astrup-Fearnley museet i Oslo som kan, fordi det har 10 ganger større innkjøpsbudsjett for samtidskunst enn Nasjonalmuseet. Det er bedre med få, store og profilerte innkjøp, enn å drysse litt rundt på mange. En tanke kan være å gi Lillehammer kunstmuseum økonomiske muligheter til å gjøre ett internasjonalt og ett norsk innkjøp hvert år, som er av en betydelig størrelsesorden – minst en million kroner til hver. Når dette er gjort i ti år, og innkjøpene er godt publisert, får LKM en samling andre kunstmuseer vil låne fra. Da skapes det nettverk, og god kunst kan lånes tilbake i samme omfang. Disse innkjøpene vil dessuten demonstrere en betydelig symbolsk makt, og virke tiltrekkende på kunstnere som utstillere. Da vil denne investeringen kaste mangedobbelt av seg, og gi avkastning på måter som ikke kan finansieres med penger. Symbolsk kapital lar seg ikke kjøpe.

LKM bør også gis økonomiske og plassmessige muligheter til å stimulere private samlere til å donere sine private kunstsamlinger til museet. Doblougsamlingen er et godt eksempel. Private samlere trenger ofte en offentlig anerkjennelse for sin evne til å samle god kunst, og til å demonstrere sin store interesse for noe som ikke lar seg redusere til penger, det vil si kunst, på måter som bare kan demonstreres ved å bruke mye penger. Her bør en også prioritere samlinger som gir nasjonalt og internasjonalt nettverk.

4 Kunsthistorisk kompetanse – steder der kunsthistorikere kan debutere

Kunsthistorisk kompetanse opparbeides langs to kanaler – kuratering av utstillinger, og forskning. Forskningskanalen er meget forsømt i norske kunstmuseer. Til LKM bør det kunne knyttes et forskningsfond, som i samarbeid med Høgskolen på Lillehammer dels kunne brukes til å støtte forskningskomponenten ved spesielle utstillinger, dels til å toppfinansiere doktorgradsstipendiater som vil være knyttet til LKM eller HIL særlig når dere avhandling munnar ut i en utstilling ved LKM.

5 Kunsthall – steder der kunstnere kan få stort vingeslag og et kresent kuratorskap kan utøves
Begrepet kunsthall er betegnelsen på et utstillingssted med store lokaler for vekslende utstillinger. I Oppland er det ingen, kanskje Norges eneste fylke uten en kunstehall. Nå må LKM fungere som kunsthallen, og det har noen svakheter. En kunsthall bør sikres høy kompetanse og økonomiske muligheter til å kuratere store og viktige utstillinger. Samtidig bør den stimuleres til å inngå i nettverk med tilsvarende kunsthaller i andre land.

6 Uavhengig kritikk – steder der kunstkritikere kan debutere

Kunstkritikk er den begrunnede bedømmelse av utstillinger og deres kunstverk, publisert i en dagsavis eller andre massemedier. Kritikk er nesten fraværende i norske regioner, og er kraftig redusert de senere årene selv i hovedstadspressen. Her er jeg muligens litt gammeldags men noen må på uavhengig grunn kunne kvalitetsbedømme det som kunstnere, kuratorer, kunsthaller og kunstmuseer presenterer for publikum. Særlig viktig er det i en region der kvalitet skal være en strategi. Der politikken kommer inn, der forsvinner kvaliteten ut” – og bare en uavhengig kunstkritikk kan se forskjellen tydelig og uten egeninteresser.

Jeg foreslår etablert et kritikerstipend, eller en støtteordning for kunstkritikk publisert i regionale medier.

7 Kunstmarked – steder der gallerister og samlere kan debutere

Kunstheltet balanserer på en slak line mellom børs og katedral. I motsetning til i litteratur og musikk er det i kunstfeltet ganske stort fiendskap mellom dem, og de som beveger seg mot børsen får svært ofte negative sanksjoner mot seg. Til tross for det er salgsgallerier likt av kunstnere, men ofte i hemmelighet, og helst når de først har gått den smale vei og vunnet anerkjennelse hos dem som ikke har egen økonomisk interesse i den. Når kunsten, gjennom et selektivt galleri, klarer å selge god kunst, anses det som kunstens seier over pengene, og det er noe som applauderes av de fleste kunstnere.

Allikevel trenger en godt fungerende kunstregion minst ett kresent, eliteorientert, samlervennlig, museumsvennlig og internasjonalt godt kontaktet salgsrettet privat kunstgalleri.

Kunstnere trenger et galleri, som makter å omdanne deres kunstneriske anerkjennelse til inntekter fra salg til gode priser. Samlere trenger et galleri for å bygge opp sin egen smak, og til å få tilgang til personlig møte med utvalgte kunstnere – og gallerier trenger samlere for å skape en viss sikkerhet for inntekter. Publikum trenger et kresent markedsgalleri for å se forskjellen mellom den gode kunsten der, og all den likegyldige kunsten som blir tilbudt de fleste andre steder. Politikere trenger et galleri, for å bli fortrolige med den tanken at kunsten også har et marked, og at det er demokratiserende at noen gjør sin smak gjeldende gjennom å kjøpe kunst fra kunstnere som ikke omfattes av offentlige støtteordninger.

Nye private galleriet på et høyt nivå må ha en kapitalbase som sikrer dem finansiering i 5-10 år før de klarer seg selv økonomisk. Filialer av Oslo-gallerier sikrer at de bare får det neste beste, eller utplukk av utstillinger allerede vist i Oslo, og det hemmer utviklingen av et selvstendig privat og personlig kuratoriat.

8 Publikum – steder der publikum kan lære å verdsette og bedømme kunst

En av de første oppgavene Jens Thiis satte seg da han i 1909 som den første ble direktør ved Nasjonalgalleriet, var å bygge opp et utvalgt publikum som kunne være ”en æresvakt rundt kunsten”, et elitepublikum. Et elitepublikum, det er de som meget hyppig søker seg til kunstutstillinger, som leser kunstbøker og kataloger, som leser alle kritikker, som skriver rosende eller risende innlegg i aviser og andre medier, som gjerne reiser til steder med gode museer og gallerier, som samtaler om kunst like naturlig som andre snakker om fotball, som blir medlemmer av kunstforeninger og museers venneforeninger, og som gjerne gjør en frivillig innsats når det trengs. De trenger ikke fylle et helt fotballstadion, men de bør iallfall være så mange at de fyller LKM ved åpningen av viktige utstillinger. Det er fint å ville nå så mange som mulig, eller ”alle”, men en så lite spesifikk målgruppe når egentlig ingen.

Et slikt publikum må pleies, og det er særlig kunstforeningens oppgave å gjøre det. Kunstforeningen bør betrakte seg selv som kunstens venneforening, ikke bare sin egen forening.

8 ”Diskurs” – kunsten i det offentlige meningsskifte, steder der unge mennesker kan debutere som debattanter

Den største kulturelle suksess i Norge i senere tid, er Litteraturhuset i Oslo, i stor grad finansiert av Fritt Ord. Noe tilsvarende bør bygges opp i andre byer, men da bør også kunsten være med. Et litteraturhus på Lillehammer bør bli en suksess. Her bør kunstens mange aktører finne en felles arena, og utvikle felles plattformer for samarbeid – og det kan kanskje være en fordel at arenaens ledelse står utenfor feltets konflikter og motsetninger.

9 Nasjonal og internasjonal møteplass

Sentrale aktører i Oppland bør samle seg om en årlig internasjonal kunstbegivenhet.

10 Hva skjer når alt dette er på plass?

Det er når det meste av dette er på plass, at det store publikum kan nås med noe av høy kvalitet, og det er da det vil komme.

Det er når dette er på plass, at det næringslivet som har en markeds plass er mye større enn Oppland vil finne det økonomisk gunstig å knytte sitt navn til kunstinstitusjoner og kunstnere, og inngå samarbeidsavtaler både kunst og næringsliv har fordeler av.

Det er når dette er på plass, at kunstnerisk skaperevne kan virke stimulerende på produktutvikling og design i regionen, at kunstfeltet kan inngå i et ”kreativt cluster” med næringslivet i fylket

Det er når dette er på plass, at reiselivsoperatører som retter sin markedsføring mot de kunstinteresserte turister vil sette kunstscenen i Oppland på sine destinasjoner, i kulturbasert reiseliv.

Det er når dette er på plass, at talentene blant unge kunstnere vil søke seg til regionen. Det er når de søker seg til regionen, at nye ting skjer, nye forbindelser blir etablert, og noe grenseoverskridende vil bli etablert.

Det er når alt dette er begynt å skje, at politikerne skjønner at kunst er noe samfunnet ikke råd til ikke å satse på.

Vedlegg notat til Erling Valvik.

Det økonomiske dilemma

Billedkunstnere flest tjener lite. De tjener nesten dobbelt så mye i timen på kunstnerisk tilknyttet eller ikke-kunstnerisk arbeid som på kunstnerisk arbeid. Når de kunstneriske utgiftene er trukket fra, tjener de gjennomsnittlig bare 20 kroner i timen på sitt kunstneriske arbeid, et flertall går endog med underskudd. Allikevel bruker de rundt $\frac{3}{4}$ av sin arbeidstid på kunstnerisk arbeid, og de bruker nær halvparten av sin beskjedne disponible bruttoinntekt til å finansiere sin kunstneriske virksomhet. Hver kunstnerisk arbeidstime koster gjennomsnittskunstneren over 100 kroner i timen i driftsutgifter, og da er kapitalutgifter ikke medregnet. Noen få kunstnere tjener mye, de fleste tjener lite – deres inntekter er både ujevnt og skjevt fordelt. Den typiske billedkunstner er ikke bare på bunnen av inntektshierarkiet i samfunnet, de er også på bunnen blant alle andre kunstnergrupper. Slik har deres økonomiske situasjon vært i de 40 årene det har vært foretatt undersøkelser av deres økonomi. Allikevel strømmer unge mennesker til for å bli opptatt ved kunstakademiene.

Samtidig vet vi at verdien av kunstomsetningen har økt sterkere enn antallet kunstnere, at stadig flere kunstnere er blitt omfattet av offentlige støtteordninger til stadig høyere verdier, at antallet gallerier som selger kunst er mangedoblet siden 1970-tallet, og at publikum på kunstutstillinger er større enn noen gang før.

Det er altså intet samsvar mellom kunstnernes mikroøkonomi og kunstsistemets makroøkonomi. I en samfunnsøkonomisk situasjon der alt ligger til rette for økte kunstneriske inntekter og økt levestandard, har billedkunstnere flest fortsatt lave inntekter fra sin kunstneriske virksomhet, samtidig som de bare ugjerne tar annet inntektsgivende arbeid for å forbedre sin personlige inntekt og levestandard.

Hva har vært gjort for å rette på kunstnernes økonomi?

Både kunstnerorganisasjoner og politiske myndigheter har helt siden 1970-tallet vært enige om at kunstnernes økonomi må søkes forbedret. Oppskriften har de også vært enige om, den ble laget under den såkalte kunstneraksjonen i 1974, i form av et tre-punkts krav:

- 1) Økt bruk av kunstnernes arbeider
- 2) Økt vederlag for bruken
- 3) Økt direkte støtte dersom økt bruk og større vederlag ikke strakk til.

Er det blitt økt bruk? Kunstnerisk utsmykking har fått en mangedoblet omfang. Fjorten kunstnersentra over hele landet og 6-7 nasjonale kunstnerorganisasjoner driver sine gallerier i Oslo. Den Kulturelle Skolesekken og kommunale kulturskoler gir oppdrag og arbeid i stadig større omgang. To statsstøttede fellesorganisasjoner for til sammen 200 kunstforeninger bidrar til å øke antallet utstillinger. Antallet private salgsgallerier har nærmest eksplodert. Stadig flere private bedrifter etablerer kunstsamlinger og får sine lokaler utsmykket. Jo, det er blitt økt bruk.

Er vederlagene blitt større? Det ble innført utstillingsvederlag til kunstnere som deltok med arbeider på statlige og statlige støttede utstillinger. Det ble innført visningsvederlag for bruken av kunstneres arbeider i kunstmuseer – innbetalt til Vederlagsfondet. Kunstnere blir bedre betalt for bruken av deres kompetanse i kunstnerisk tilknyttet arbeid. Endringen i grunnlaget for beregning av merverdiavgift ved annenhånds omsetning av kunst gjør at kunstprisen også

ved førstehånds omsetning kan økes. Nylig er den særegne avgiften ved omsetning av kunst blitt økt fra 3 til 5 % - inntekter som går til Bildende Kunstneres Hjelpesfond. Det ble imidlertid ikke innført generelt utstillingsvederlag på alle utstillinger – trolig fordi de fleste er salgsutstillinger, og et vederlag ville hemme salget. Vederlag er innført på flere bruksområder, men det har vært prioritert kollektive ordninger med liten sammenheng mellom bruk og det vederlag den kunstner får hvis arbeider blir brukt. Jo, vederlagene er blitt større.

Er det blitt økt støtte? Fordi verken økt bruk eller økt vederlag har bidratt særlig til økning i gjennomsnittskunstneres personlige inntekter, har argumentet om økt støtte fått stor gjennomslagskraft. Den offentlige støtten i form av individuelle stipendier, garantiinntekter, prosjektstøtteordninger og andre tiltak har økt betydelig, både i samlet omfang, i antallet kunstnere som mottar den, og i realverdi for hver mottaker. Det er skjedd til tross for en nestens fordobling av antallet aktive billedkunstnere de siste 35 årene. Jo, det er blitt økt støtte.

Langt på vei er altså kunstneraksjonens mål nådd. Allikevel er ikke billedkunstneres personlige økonomiske situasjon blitt forbedret. Når de har dekket sine kunstneriske utgifter, sitter de fortsatt igjen med overraskende lave inntekter til å betale sin skatt og bidra til sin husholdnings levestandard. Gjennomgangen ovenfor bidrar til å forklare hvorfor – billedkunstnere er fanget i en slags økonomisk felle som hemmer deres levestandard.

Har da kunstnerpolitikken vært feilslått?

For å besvare det spørsmålet, må vi tenke oss at kunstnerpolitikken har to formål: Det ene formålet er å stimulere til kunstnerisk virksomhet, det andre å forbedre kunstneres personlige økonomi – altså et kunstnerisk formål og et velferdsøkonomisk formål. Kunstnerpolitikken kunstneriske formål må sies å ha vært vellykket – kanskje til og med usedvanlig vellykket. Den kunstneriske produksjonen er større enn noen sinne. Det er flere kunstnere enn noen gang, den typiske billedkunstner bruker det alt vesentlige av sin disponible tid til kunstnerisk virksomhet, de kunstneriske driftsutgifter er store, og vi må tro at det ikke er noe i veien med den kunstneriske kvalitet – et spørsmål det ligger utenfor denne fremstillingens ramme å ta standpunkt til

Det er altså velferdsformålet som ikke er nådd – ja, her er man så langt unna målet at man må si at her har kunstnerpolitikken vært helt mislykket.

Den konklusjon bør derfor trekkes, at produksjonsformålet og velferdsformålet ikke kan nås med de samme virkemidler, særlig ikke med virkemidler som i hovedsak er utformet og anvendt for å styrke den kunstneriske produksjon. De tiltak som har vist seg å styrke den kunstneriske produksjon, har vist seg ikke å virke til å forbedre kunstneres personlige økonomi. Om velferdsformålet skal fremmes, bør det trolig utvikles egne virkemidler som har en mer direkte effekt på de personlige inntekter.

Før arbeidet med å utvikle nye velferdsrettede virkemidler begynner, bør man imidlertid søke å forstå hvorfor kunstnere, til tross for økt bruk, økt vederlag og meget gunstige støtteordninger for den kunstneriske produksjon, allikevel har så lave personlige inntekter. Hvorfor benytter de ikke tiltak som stimulerer den kunstneriske virksomhet til samtidig å sikre seg høyere personlige inntekter og levestandard?

Hvorfor har høytproduserende og statsstøttede kunstnere så lave personlige inntekter?

Det vi må søke etter forklaringer på, er hvorfor billedkunstnere – innenfor økonomisk sett meget gunstige økonomiske rammebetingelser – setter hensynet til den kunstneriske produksjon høyere enn hensynet til sine personlige inntekter. Det er tilstrekkelig mange eksempler i det mindretall av kunstnere som faktisk utnytter situasjonen til å skaffe seg økt

levestandard, til å kunne slutte at i alle fall noe av forklaringen må ligge i det store kunstnerflertallets egne prioriteringer og verdivalg.

På bakgrunn av denne og tidligere undersøkelser kan vi sette opp et sett med økonomiske adferdsregler som den typiske (men altså ikke alle) kunstnere synes å følge – uten at det dreier seg om regler som er skrevet ned noe sted, eller som de har bundet seg til på noen formell måte.

Regel 1 Kunstnerisk inntekt er den foretrukne inntektskilden for å finansiere både kunstneriske utgifter og levestandard. Derfor ser vi for eksempel at økt timelønn for kunstnerisk tilknyttet arbeid ikke får kunstnere til å arbeide flere timer i året med kunstnerisk tilknyttet arbeid – en ganske uhørt sammenheng på det vanlige arbeidsmarkedet.

Regel 2 Det er viktigere for kunstnere å oppnå et tilfredsstillende nivå for kunstneriske utgifter enn et tilfredsstillende nivå for levestandard

Regel 3 Kunstnere holder sine personlige utgifter (sin levestandard) så lave som mulig, og bruker så mye tid og penger som mulig på sin kunstneriske virksomhet.

Regel 4 For å berge et kunstnerisk prosjekts utgiftsside ofrer de gjerne sin personlige utgiftsside. Eller sagt på en annen måte: ”Arts expenditure rises to meet the level of income”.

Regel 5 En økning i totalinntektene fører på lavere inntektsnivåer, og særlig blant yngre kunstnere, til en større økning i de kunstneriske utgiftene enn i de personlige utgiftene. Denne sammenhengen er sterkere jo større andel av inntektsøkningen skriver seg fra kunstnerisk virksomhet – særlig stipendier. I tillegg til å være en økonomisk belønning, er stipendier også en kunstnerisk anerkjennelse – altså en rent symbolsk belønning – som motiverer for økt kunstnerisk innsats.

Regel 6 Kunstnerisk arbeidstid prioriteres foran kunstnerisk tilknyttet arbeidstid, mens ikke-kunstnerisk arbeidstid prioriteres lavest og er det som unngås først når inntektene tillater det. Når de får stipend eller annen åpen og ikke øremerket støtte, ”kjøper” de seg fri fra annet inntektsgivende arbeid, særlig ikke-kunstnerisk arbeid, og bruker mer tid på kunstnerisk arbeid.

Regel 7 Kunstnere foretrekker lave personlige inntekter (og dermed lav levestandard) fremfor å redusere sin kunstneriske arbeidstid og øke sine totale inntekter gjennom kunstnerisk tilknyttet og særlig ikke-kunstnerisk arbeid.

Regel 8 Kunstnere vil bare arbeide ikke-kunstnerisk i den utstrekning det er nødvendig for å finansiere sitt kunstneriske arbeid.

Regel 9 Økte kunstneriske inntekter fører til reduksjon i ikke-kunstneriske inntekter og økning i kunstneriske utgifter, og til en mindre økning – i noen tilfelle endog en reduksjon – i personlige inntekter, dvs. levestandard.

Disse økonomiske adferdsregler kan oppsummeres i en hovedregel:

Hovedregel 1 Billedkunstnere søker å tilpasse (optimalisere) sine inntekter og utgifter slik at de kan maksimalisere sin kunstneriske arbeidstid og bruken av sin kunstneriske kompetanse.

En slik tilpasning er både kunstpolitisk og samfunnsøkonomisk gunstig, blant annet fordi det betyr at samfunnet får mer kunstnerisk innsats og virksomhet igjen for hver krone kunstnere støttes med, enn det de får fra kunstnere som er ansatt eller engasjert på et fast lønnsregulativ.

Det er når de etterlever slike økonomiske adferdsregler at det synes som om billedkunstnere er fanget i en fattigdomsfelle, slik blant annet Løkenutvalget har påpekt. Begrepet ”felle” er imidlertid misvisende, fordi en felle er noe man går ufrivillig inn i, og fordi den ikke er lagt der for at noen vil en vel. Tvert i mot – denne ”fellen” går kunstnere frivillig og med åpne øyne inn i, og den er konstruert og lagt ut med alle gode ønsker om at den skal være til det gode for dem. ”Fellen” er endog laget med billedkunstnernes egen organisasjons fulle støtte – ja, til og med etter deres krav. ”Fellen” er altså ikke en felle – den er en yrkestilpasning styrt av uformelle regler blant kunstnere selv.

Det å ha kartlagt disse økonomiske adferdsreglene forklarer imidlertid ikke hvorfor de finnes, og hvorfor kunstnere følger dem. Hvorfor går kunstnere frivillig i ”fella”? Det finner vi ikke forklaringen på i levekårsundersøkelser – der finner vi bare konsekvensene av det som måtte være forklaringen.

Hvorfor foretrekker den typiske billedkunstner dårlig betalt kunstnerisk arbeid fremfor høyere personlige inntekter og levestandard?

Dette spørsmål kan forsøkes besvart på to ulike forutsetninger om kunstneres økonomiske adferd. Den ene forutsetning er at kunstnere handler økonomisk urasjonelt, slik det ser ut til om vi bedømmer den ut fra den forutsetning at kunstneres mål er å søke høyest mulig økonomisk avkastning av sine investeringer fra sin arbeidstid. Den andre forutsetningen er at kunstnere handler økonomisk rasjonelt når de søker å maksimalisere sine kunstneriske arbeidstid på bekostning av personlige inntekter og levestandard.

Her bygger vi på den forutsetning at kunstnere – altså de som er med i levekårsundersøkelsen – handler rasjonelt og ikke urasjonelt. Det gjelder da å finne frem til det verdisystem de arbeider innenfor, som gjør det rasjonelt å følge de reglene vi har beskrevet foran. Vi må da løfte blikket fra den enkelte kunstner og til det større kunstfelt de arbeider innenfor.

Der finner vi at kunstfeltet egentlig består av tre delvis atskilte deler eller kretsløp, med hvert sitt verdisystem.¹ Det ene er velkjent – det er der den økonomiske rasjonalitet hersker, og der kunstnere og andre aktører søker å maksimalisere det økonomiske utbytte av å delta. Vi kaller dette kretsløpet for kommersielt, og dets verdimåler er penger, altså kommersiell kapital. De kommersielt orienterte kunstnere, i et kommersielt kretsløp, som skaper kunstverk som det må være lett å selge. Men det er ikke en slik adferd vi har registrert i denne levekårsundersøkelsen. Det skyldes stort sett at den kunst som lages på slike kommersielle premisser ikke kvalifiserer deres kunstnere verken til medlemskap i kunstnernes organisasjoner, eller til stipendier. Siden det er medlemskap og stipendier som har vært de dominerende kriterier for å være med i denne levekårsundersøkelsen, er den kommersielle økonomiske adferd heller ikke registrert her.²

Da står vi igjen med representanter for de to andre kretsløpene i kunstfeltet. I det ene teller det svært mye å få offentlig støtte til tiltak som det politiske feltet setter høyt, for eksempel det å arbeide med kunstneriske tiltak som når barn, skoler, innvandrere, eldre, institusjonsboere og andre prioriterte grupper. Det er kalt det inkluderende eller inklusive kretsløpet, fordi et hovedformål er å nå ut til mange og trekke mange kunstnere med, uten å

¹ For en fremstilling av dette, se Solhjell, Dag (1995) *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*, Universitetsforlaget.

² Eldre fortjente billedkunstnere kan imidlertid i noen grad kommersialisere sin produksjon, som for eksempel Frans Widerberg, uten at de mister sin status som anerkjente kunstnere.

sette svært strenge krav til kunstnerisk kvalitet. I dette kretsløpet er det viktig å oppnå politisk troverdighet, eller, med et kunstsosiologisk begrep, politisk kapital. Kommersielle hensyn er bannlyst i det inklusive kretsløpet, det krav som reises til kunstnere er profesjonalitet. Verdimåleren i dette kretsløpet er politisk kapital – altså det å ha tillit og troverdighet i det politiske feltet. Profesjonalitet – i motsetning til amatørmessig – er en egenskap som fremheves som betryggende og kvalitetssikrende. Det gjøres ikke store skiller mellom kunstnerne på kunstneriske kriterier, her er alle mer eller mindre like gode. Politisk kapital hos kunstnere og andre aktører er evnen til å få offentlige bevilgninger til politisk prioriterte formål og prosjekter. I levekårsundersøkelsen er mange kunstnere fra dette kretsløpet med, for de er aktive i kunstnerorganisasjonene og både søker og får en del stipend.

I det tredje kretsløpet står kravet til kunstnerisk kvalitet høyest, alt annet må underordnes dette hensynet. Det er bare i dette kretsløpet det kan gis høy kunstnerisk anerkjennelse – og det er her vi finner de innkjøpskomiteer, kunstmuseer, juryer, kuratorer, gallerier, kritikere, kunsthistorikere og stipendkomiteer som kan gi den, og de kunstnere som har den. Det er selektivt, rangerende og elitært, med noen få på topp og mange på bunn, og kalles derfor det eksklusive eller det ekskluderende kretsløpet. I dette kretsløpet er det to egenskaper som settes høyest – den ene er kunstnerisk anerkjennelse, den andre er evnen til å gi den. Kunstnerisk anerkjennelse er en symbolsk kapital, det samme er evnen til å gi den.

Kunstnerisk anerkjennelse har imidlertid ikke bare symbolsk verdi. Den har både politisk og økonomisk verdi. Den har politisk verdi fordi politikere forstår at kunstnerisk kvalitet har en selvstendig verdi, særlig fordi den – ikke minst når den er nasjonalt og internasjonalt høyt respektert – kaster ære over den by, den region, den landsdel og det land kunstneren representerer. Det politiske feltet yter derfor støtte til kunstnere og andre aktører både i det inklusive og eksklusive kretsløpet – men på ulike premisser.

Kunstnerisk anerkjennelse har også økonomisk verdi, blant annet fordi den belønnes med stipendier, og større og flere stipendier jo høyere kunstnerisk kvaliteten blir bedømt å være. Kunstneriske anerkjennelse gir kunstneren berømmelse og et navn – og dermed høyere priser på kunstverkene. Kunstnerisk anerkjennelse gir større interesse fra kunstmuseer og samlere – og derfor større inntekter fra innkjøp. Den gir også større interesse hos utstillingsarrangører, og dermed større publisitet. Og den gir større interesse hos private gallerister, som ønsker å fremme sine kunstneres salg. Med sin kunstneriske anerkjennelse bringer kunstnere også anerkjennelse til de aktører som knytter seg til dem. Innenfor dette kretsløpet har aktørene stor gjensidig nytte av hverandre, både økonomisk, politisk og symbolsk. Derfor blir nettverksdannelser her meget utbredt – man knytter seg til hverandre når man har gjensidige fordeler av det, både symbolsk, økonomisk og politisk.

Kunstnerisk anerkjennelse har altså både symbolsk, politisk og økonomisk verdi – den er en tredobbel velsignelse for kunstnere. Det er altså rasjonelt, sett fra både et symbolsk, politisk og økonomisk ståsted, å søke kunstnerisk anerkjennelse. Det rasjonelle ligger da i å følge de verdiregler som det eksklusive kretsløpet setter opp – regler som fører til den økonomiske adferd hvis regler vi har beskrevet, og som i et rent økonomisk perspektiv virker helt urasjonelle. Også kunstnere med lav anerkjennelse og lave inntekter deltar i det eksklusive kretsløpet, dersom de følger dets spilleregler. Vi må derfor beskrive disse reglene.

Regel 10 Kunstnerisk anerkjennelse er den høyeste verdi, den som det både er verdt å strebe etter å få, og å ha evne til å gi.

Regel 11 Kunstnerisk anerkjennelse kan bare oppnås i det eksklusive kretsløpet, der kunstnerisk kvalitet er det som settes høyest. Det tvinger kunstnere som vil være i dette kretsløpet og vinne anerkjennelse i det, til å prioritere tid til kunstnerisk produksjon, til å

markere seg som kunstnere gjennom utstillinger med nye kunstverk, og dermed til å øke de kunstneriske utgifter. Synlighet, nærvær og relasjonsbygging er viktig.

Regel 12 Symbolsk kapital – altså anerkjennelse – kan veksles inn både i politisk og kommersiell kapital, men ikke omvendt. Kunstnere kan altså ikke vinne kunstnerisk anerkjennelse ved å vise til suksess i det kommersielle eller det inklusive kretsløpet. Men den omvendte karrieren er ikke bare mulig, men også økonomisk fordelaktig.

Regel 13 Det å ta økonomiske hensyn i kunstnerisk produksjon er vanærende, og medfører tap i kunstnerisk anerkjennelse, og lukker adgangen til aktører med anerkjennende evne, og også adgangen til det inklusive kretsløpet. Det å ha mange salgsutstillinger hos arrangører med lav kunstnerisk anerkjennelse, og selge godt der, er et tegn på kommersialitet, helt uavhengig av noen kvalitetsvurdering av kunstverkene. Den populære, dyktige og godt selgende nordlandsmaleren Karl Erik Harr er brukt som eksempel på hvordan kunstnere ikke må tilpasse seg. ”Du skal ikke bedrive Harr”, heter det.

Regel 14 Symbolsk kapital kan overføres til andre aktører, uten at den som overfører den taper noe av sin egen – men betingelsen er at den ikke søkes overført til aktører som ikke selv respekterer kunstnerisk anerkjennelse som den høyeste verdi.

Regel 15 Ingen kan overføre mer symbolsk kapital til andre enn den de selv har. Av det følger regel 16:

Regel 16 Kunstnere søker helst kunstnerisk anerkjennelse hos dem som har høyere anerkjennelse hos dem selv. De holder seg derfor unna aktører som har lavere anerkjennelse enn dem selv, og særlig slike som vektlegger salg og har mer kommersielle kunstnere i sine nettverk.

Regel 17 Å foretrekke symbolsk kapital fremfor økonomisk kapital, særlig fra aktører i det kommersielle kretsløpet, gir anerkjennelse fra aktører i de eksklusive kretsløpet – som verdsetter kunst mer for sine iboende verdier (”kunst for kunstens skyld”) enn for deres salgsmuligheter eller for den nytte den kan gi til samfunnet.

Regel 18 Det er i kunstfeltet ikke mulig å kombinere ”børs og katedral”, det vil si å søke symbolsk og kommersiell kapital på samme tid, eller å opptre samtidig i det kommersielle og det eksklusive kretsløpet. Det er først når anerkjennelsen har nådd et meget høyt nivå, at aktører i det eksklusive kretsløpet aksepterer at kunstnere i noen grad kommersialiserer seg, får store salgsinntekter, og knytter seg til aktører med salg og omsetning som mål. Da betraktes det som ”kunstens seier over pengene”. Slik ”hvitvaskes” en del private gallerier inn i det eksklusive kretsløpet, ved å knytte til seg kunstnere med høy anerkjennelse derfra, i en symbolsk anerkjennelse av dets anerkjennende makt.

Regel 19 Når aktører prøver å blande politisk kapital og symbolsk kapital, driver den politiske kapitalen den symbolske bort. Et galleri som vektlegger politisk ”korrekte” kunstnere, taper anerkjennende evne, og får derfor redusert interesse for kunstnere som ønsker høyere anerkjennelse.

Regel 20 For aktører i det eksklusive kretsløpet har penger fra det offentlige, som stipendier, større verdi enn penger tjent på kunstmarkedet, men lavere verdi enn anerkjennelse.

På grunnlag av reglene 10-20 kan vi sette opp hovedregel nr 2 som styrer mange kunstners økonomiske adferd, og som vi har sett dominere kunstnerne i levekårsundersøkelsen:

Hovedregel 2 Kunstnere søker å oppnå maksimal kunstnerisk anerkjennelse, fordi den kan konverteres i større stipendier, større markedsinntekter, økt kunstnerisk arbeidstid og mindre avhengighet av alternative inntektskilder.

Den økonomiske adferd vi har registrert både gjennom denne og tidligere levekårsundersøkelser er altså helt rasjonell, også sett fra et økonomisk synspunkt til tross for at den holder de fleste kunstnere langt nede i befolkningens inntekts hierarki. Problemet er at det er bare få kunstnere forunt å nå et slikt nivå av kunstnerisk anerkjennelse at det gir seg utslag i så store kunstneriske inntekter at de får en rimelig personinntekt. At så mange allikevel prøver seg, tyder på at kunstnere er særlig risikovillige.

Det kan altså gå slik, at de kunstnere som satser mest på sin kunst, gjennom lang kunstnerisk arbeidstid og store kunstneriske utgifter – som derfor blir økonomiske tapere når det gjelder personlige inntekter, i de lange løp vinner frem, ikke bare i kunstnerisk anerkjennelse, men også økonomisk. De blir taperne som vinner – til slutt. Den mest ekstreme utgaven av dette er ”å bli berømt etter sin død”.

7 Finnes det en vei ut av fattigdomsfellen?

Kan det tenkes støtteordninger, som belønner kunstnerisk kvalitet, som også fremmer levestandarden?

Fattigdomsfellen oppstår i to situasjoner:

- 1) når støtteordninger er velferdsorientert, det vil si når de tar sikte på å øke kunstners disponible inntekt etter at de har dekket sine kunstneriske utgifter, slik GI gjør
- 2) når støtteordninger stimulerer til å øke de kunstneriske utgifter, og til å redusere inntekter som ikke kommer fra kunstnerisk arbeid, slik både GI og de fleste stipendieordninger gjør

Kunstnerpolitikken er i dag uklar i sitt formål – skal den fremme økonomisk velferd og likestilling med sammenlignbare yrkesgrupper i og utenfor kunstfeltene, eller skal den stimulere til kunstnerisk aktivitet – uansett om det for de fleste kunstnere vil bety at de fanges opp av fattigdomsfellen. Det ser ut til at velferdsargumentet har vært effektivt brukt for å få utvidet ordninger som stimulerer den kunstneriske virksomhet, som imidlertid ikke har bedret de personlige inntektsforhold, som igjen har vært brukt for å utvide støtteordningene ytterligere.

For å bryte gjennom koblingen mellom støtteordninger og lav levestandard bør det i kunstnerpolitikken skilles klarere mellom kunstnerpolitisk motiverte støtteordninger, og velferdspolitisk motiverte, og ikke blande dem. Velferdspolitisk bør det eksempelvis arbeides for arbeidsledighetstrygd spesialdesignet for kunstnere, pensjonsordninger – kanskje en egen tidligpensjonsordning, en særlig folketrygdberegning for kunstnere, permisjon med lønn for videre- og etterutdanning, barselspenger, en rimelig syketrygdordning etc. Det bør altså legges større vekt på å få til ordninger som bare tar hensyn til levestandard, altså hva kunstnere har igjen etter at alle kunstneriske utgifter er betalt.

Kunstnerpolitisk bør man akseptere at stipendieordninger av ulik slag ikke bidrar særlig til å bedre kunstners personlige økonomi, bare deres kunstnerøkonomi. Derfor bør GI,

som i dag er 100 % velferdsorientert, legges om til bare å stimulere kunstnerøkonomien, til økte kunstneriske inntekter og til økt kunstnerisk tilknyttet arbeid. Nøkkelen til kunstnerøkonomien er størrelsen på de kunstneriske inntektene, og omfanget av den kunstneriske arbeidstid.

Endring i GI?

Et tiltak det derfor bør være aktuelt å vurdere, er å erstatte GI av en garantiinntekt bare for kunstneriske inntekter (uten hensyn til utgifter). Eksempelvis kan den ligge på 200 000 kroner, som på inntekter over 100 000 kroner gir 50 % avkortning. Som kunstneriske inntekter regnes også stipendier. Da kan det settes opp følgende tabell:

Kunstneriske inntekter og stipendier (inklusive oppdrag og vederlag)	Utbetaling av garantiinntekt	SUM
0	200 000	200 000
50 000	200 000	250 000
100 000	200 000	300 000
150 000	175 000	325 000
200 000	150 000	350 000
300 000	100 000	400 000
400 000	50 000	450 000
500 000	0	500 000

En kunstner med 150 000 kroner i egeninntekter, og 150 000 kroner i stipend, vil altså få ut 100 000 kroner i garantiinntekt, i alt 400 000 kroner. Opp til 100 000 kroner virker ordningen meget stimulerende på kunstnere til å skaffe seg ekstra kunstneriske inntekter. Helt opp til 500 000 kroner i kunstneriske inntekter vil systemet stimulere til kunstneriske inntekter, og dermed også til kunstnerisk arbeid. Systemet vil også stimulere til kunstnerisk tilknyttet arbeid, som utnytter kunstnernes kompetanse, og som ikke kommer til fradrag når garantiinntekten beregnes. Systemet stimulerer på tilsvarende måte også til ikke-kunstnerisk arbeid, men det er lite trolig at dette vil få noe særlig omfang, fordi det gir lite kunstnerisk igjen.

Dette systemet ivaretar primært det kunstneriske arbeid, men har også en indirekte velferdseffekt, fordi det stimulerer sterkt til alternative inntektskilder. Det har ingen stimulerende effekt på kunstneriske utgifter, men stimulerer til god husholdninger med utgiftene. Den virker imidlertid ikke stimulerende på det å skaffe seg kunstneriske inntekter.

To andre endringer bør derfor innføres i garantiinntektsordningen: Den gis til unge kunstnere, og den trappes ned når kunstnere er blitt eldre.

En slik garantiinntekt bør gis til yngre kunstnere, for det er de som trenger den mest, fordi de ikke har bygget seg opp et nettverk, en anerkjennelse eller et godt utstyrt atelier eller verksted, som kan gi dem markedsinntekter.

For å unngå en fastlåsing på et lavt inntektsnivå, som også denne ordningen stimulerer til, på samme måte som ordinære stipendier, bør garantibeløpet reduseres, for eksempel ved fylte 40 år, 50 år og 60 år. Garantibeløpet kan for eksempel reduseres fra 200 000 til 150 000 ved oppnådd 40 år.

Kunstneriske inntekter og stipendier (inklusive oppdrag og vederlag)	Utbetaling av garantiinntekt	SUM
---	------------------------------	-----

0	150 000	150 000
50 000	150 000	200 000
100 000	150 000	250 000
150 000	125 000	275 000
200 000	100 000	300 000
300 000	50 000	350 000
400 000	0	400 000

Det bør også være tillatt for garantiinntektsmottakere at de kan søke og få alle andre typer stipendier – som da blir trukket fra garantiinntektsutbetalingen fra samme tid.

Dessuten bør garantiinntektens størrelse blir mer forutsigbar, slik at det er kunstneriske utgifter det ene året som danner grunnlaget for utbetaling det neste. Kanskje kan det tenkes at garantiinntekten gis som et rammelån, på en konto som kunstnere trekker kunstneriske utgifter på, og setter kunstneriske næringsinntekter og evt. andre stipendier inn på. Rammelånet kan avregnes på begynnelsen av hvert år for året foran. En positiv saldo på rammelånkontoen bør gi god rente for kunstneren.

En ny garantiinntektsordning bør ha en ganske streng aktivitetsgrense, slik at den bare gis til kunstnere som har et visst aktivitetsnivå. Den bør gis frem til innslaget av folketrygd, som kanskje bør vurderes redusert, i alle fall til 65 år.