

# »Kunstneres arbejdsvilkår er uacceptable alle andre steder end i kunstlivet«

**Det skabte stor opmærksomhed, da det svenske projekt »Reko« offentliggjorde ranglister over hvilke udstillingssteder, der giver kunstnerne rimelige arbejdsvilkår.**

**»Det lykkedes at sætte kunstneres uacceptable arbejdsvilkår på dagsordenen, men det vil tage 10-15 års vedholdende dokumentationsarbejde at opnå varige forandringer i kunstlivet,« siger Erik Krikortz fra kunstnergruppen bag Reko-ordningen.**

■ Af Miriam Katz

Når svenskerne siger, at noget er reko, betyder det, at et produkt eller en ydelse er »rekommanderet« – altså anbefalet. Det vil sige, at nogen med forstand på netop dette område har foretaget en vurdering af produktet/ydelsen, så man som forbruger kan stole på, at det man køber, lever op til visse kriterier om fx kvalitet, etik, social ansvarlighed, bæredygtighed eller andet.

Det er denne tankegang, der ligger bag Reko-ordningen, som er et resultat af tre svenske kunstneres stærke ønske om at forbedre kunstneres arbejdsvilkår i udstillingslivet:

I årene 2009-2011 udarbejdede en uafhængig kunstner/forskergruppe bestående af Erik Krikortz, Jan Rydén og Tanja von Dahlern, en tilbundsgående dokumentation af vilkårene for udstillende kunstnere på samtlige offentligt støttede kunstmuseer og kunsthaller. Det var den første undersøgelse af sin art i Sverige.

Dokumentationen brugte de til at opstille kunstinstitutionerne på en rangliste og give dem, der klarede sig bedst, et såkaldt Reko-mærke, altså en slags »glad

smiley«, hvis de levede op til helt basale kriterier om fx at indgå skriftlige aftaler med kunstnerne og udbetale udstillingshonorar.

»Det havde i lang tid frustreret os, at man altid taler om kunst og økonomi på et abstrakt plan, uden at have faktisk viden om, hvordan kunstneres arbejdsvilkår i virkeligheden er i udstillingslivet. Alle er enige om, at det er for dårligt, at kunstnere arbejder gratis i forbindelse med udstillinger, alligevel bliver intet forandret. Vi var enige om, at det kræver en aktivistisk indsats, hvis man for alvor vil forandre kunstbranchen,« siger Erik Krikortz fra Reko.

Han peger på modsætningen mellem kunst som luksusvare og den udnyttede kunstner, der har dårligere arbejdsvilkår end stort set alle andre på det regulerede »hvide« arbejdsmarked.

»Der er ingen andre offentlige virksomheder, der benytter sig af gratis arbejdskraft og undlader at indgå skriftlige aftaler med deres samarbejdspartnere. Hvis de gør, bliver det en kæmpe medieskandale. De urimelige vilkår i kunstlivet ac-

cepteres derimod, selvom de savner modstykke på arbejdsmarkedet. Vi tænkte, at hvis man nøgternt viser offentligheden, hvordan virkeligheden ser ud for kunstnerne i udstillingslivet, og sammenligner kunstneres absurde arbejdsvilkår med vilkårene på andre offentligt støttede institutioner, så ville det faktisk være nok til at starte en debat, der kunne føre til reelle forandringer. Men det kræver dels, at man skaber det nødvendige faktuelle grundlag at diskutere ud fra, dels at man evner at vende rundt på den sædvanlige argumentation, der normalt bruges for at retfærdiggøre status quo,« siger Erik Krikortz, der sammen med sine kolleger søgte midler fra en række offentlige og private fonde til at arbejde med Reko i de to år, det tog at kortlægge kunstnernes arbejdsvilkår i udstillingslivet og kommunikere resultaterne ud til offentligheden.

## Sådan gjorde de

Grundlaget var en årlig spørgeskemaundersøgelse, der dels omfattede alle kunstinstitutioner med offentlig støtte,

dels henvendte sig til samtlige de kunstnere, der havde udstillet på institutionerne i årene 2009 og 2010.

Institutioner og kunstnere blev bl.a. spurgt om, hvorvidt der var indgået skriftlige aftaler, om kunstnerne fik udstillingshonorar, om institutionerne dækkede kunstnerens udgifter i forbindelse med realiseringen af udstillingen og om udstillingsstedet havde en honorarpolitik overfor kunstnerne.

Spørgsmålene i Reko-gruppens spørgeskemaundersøgelse tog i vid udstrækning afsæt i den såkaldte MU-aftale, en rammeaftale som den svenske stat i 2009 indgik med Konstnärarnes Riksorganisation (KRO) om udstillingsvirksomhed. På den måde kortlagde Reko-gruppen, om udstillingsstederne levede op til statens egne anbefalinger på området. De fleste svar, som Reko fik, kom fra kunstnere.

Hvis udstillingsstedets og kunstnerens svar ikke stemte overens – fx om hvorvidt kunstneren havde fået betaling for udstillingsarbejdet eller ej – forsøgte Reko-gruppen via yderligere interview og faktatjek at udrede, hvad der var i overensstemmelse med de faktiske forhold.

Dernæst opstillede Reko-gruppen kunstinstitutionerne på en rangliste ud fra, hvor ordentligt de behandlede kunstnerne.

Og tallene fortalte deres egen tydelige historie om den virkelighed, kunstnere møder i udstillingslivet:

### Kun få blev Reko

I Reko-undersøgelsen fra 2010 opnåede kun syv ud af de 86 adspurgte kunstinstitutioner at blive Reko-godkendt. 53 var ikke i stand til at opfylde Reko-kriterierne, 26 kunne ikke vurderes ud fra Reko-kriterierne – når en institution ikke kunne vurderes skyldtes det som regel, at den ikke havde udstillet en svensk samtidskunstner i perioden.

I næste Reko-undersøgelse fra 2011 opnåede ni ud af 118 adspurgte kunstinstitutioner at blive godkendt som Reko. 53 var ikke i stand til at opfylde Reko-kriterierne, men 56 ikke kunne vurderes ud fra Reko-kriterierne.

Det var tal, der fik de svenske journalister op på tangenterne. TV, radio og aviser blev fyldt med historier om kunstnere, der af egen lomme måtte betale for at »få lov« at udstille de værker, der skabte store billetindtægter til udstillingsstederne. Og kunstchefer og politikere fik travlt med at forklare sig.

Pludselig kunne offentligheden tilsyneladende se det problematiske i kunstneres gratis arbejde:

Fordi Reko-mærkningen gjorde det klart, at statsligt og kommunalt støttede institutioner ikke lever op til statens egen rammeaftale på området.

»Vores ranglister fik meget stor opmærksomhed i medierne. Det betød, at vi fik kunstchefer og politikere til at forholde sig til problematikken. Vi havde selvfølgelig overvejet, om det ville skabe konflikt i forhold til kunstinstitutionerne, at vi ranglistede dem og »stemplede« dem offentligt, med det gjorde det faktisk ikke. Enkelte institutioner var kritiske over for vores metode, men det store flertal brugte ranglisterne konstruktivt: Enten til at overveje, om de skulle arrangere færre udstillinger årligt, så de fik råd til at honorere kunstnerne, eller til at gå til deres politikere og kulturforvaltninger og sige, at de behøvede flere midler, så de kunne få råd til kunstnerhonorarer. Så det viste sig, at vores be-

kymring for at skabe splid var ubegrundet,« siger Erik Krikortz.

### Størrelsen betyder intet

Et af de mest interessante resultater fra den sidste Reko-rapport var, at institutionernes størrelse ikke har nogen betydning for, hvilke arbejdsvilkår udstillende kunstnere får:

Tre af Sveriges mindste kunstinstitutioner opnåede at blive Reko-godkendt: Museum Anna Nordlander, Konsthall C och Lilith Performance Studio, mens otte af de mindste kunstinstitutioner ikke blev kendt Reko i 2011.

Præcis samme fordeling fandt man blandt landets store, statslige kunstinstitutioner:

Her blev tre institutioner – Bildmuseet, Nationalmuseet og Moderna Museet – vurderet til at være Reko, mens Arbets Museum, Hasselblad Center, Göteborgs konstmuseum, Kulturhuset, Malmö konsthall, Malmö Konstmuseum, Riksställningar og Svenska institutet i Paris blev kendt ikke-Reko.

»Det viser, at det udelukkende handler om indstillingen hos ledelsen på kunstinstitutionerne – ikke om, hvorvidt budgetterne er store nok til, at der kan blive råd til kunstnerhonorarer,« siger Erik Krikortz.



Lilith Performance Studio i Malmø er blandt de små kunstinstitutioner, der blev godkendt som Reko. Her en scene fra performanceen »Turkey's Nest« af Elin Lundgren og Petter Pettersson på udstillingsstedet i 2009.

Foto: Lilith Performance Studio.

»Synes man, at kunstnerne skal aflønnes eller ej? Det er i virkeligheden det, der er spørgsmålet. Man kan indrette sin udstillingsvirksomhed sådan, at der er råd til kunstnerhonorar, ligesom der er råd til at aflønne den grafiske designer, der laver kataloget,« siger han.

Men hvad så, når udstillende kunstnere har modtaget offentlige arbejdslegater? Er de så ikke allerede aflønnede? Og giver det ikke også meriterende omtale og mulighed for salg, når man som billedkunstner eksponeres på et prestigefuldt museum? Det er nogle af de indvendinger, Erik Krikortz og hans kolleger i Reko-gruppen ofte hørte fra kunstchefer, der ikke kunne se det rimelige i at betale udstillende kunstnere.

### Absurd logik

Betalingen, som MU-aftalen sætter rammerne for, består dels af Medverkansersättning, dels af Utställningsersättning. Det første er et honorar for de timer, kunstneren fx bruger på møder, planlægning og ophængning af udstillingen, det andet er betaling for visning af værkerne, svarende til det danske visningsvederlag. Mens Utställningsersättning er et krav på statslige museer, er Medverkansersättning noget, som museerne kan vælge at betale kunstnerne eller ej.

»Jeg interviewede Lars Nittve, da han var chef på Moderna Museet, og han insisterede på, at det principielt var helt rimeligt ikke at betale kunstnerne, fordi det var meriterende for dem at vise værker på hans museum – de kunne jo få nye opgaver og sælge efterfølgende, mente han. Men når man tænker efter, er det en absurd logik: Samme ræsonnement kunne man bruge om Lars Nittve selv, der for nylig blev udnævnt til chef for en ny kunsthall for samtidskunst i Hong Kong til en månedsløn på op mod en million svenske kroner. Skulle han så ikke have haft sin månedsløn på 100.000 kr. på Moderna i Stockholm? Det job var jo meriterende for hans videre internationale karriere,« konstaterer Erik Krikortz. ■

Reko blev drevet af en uafhængig kunstnergruppe med støtte fra diverse svenske fonde i årene 2009-2011. Projektet er pt. sat på stand by pga. manglende finansiering. Konstnärarnes Riksorganisation (KRO) søger nu EU-midler til at overtage projektet.

Læs mere på [www.projektreko.org](http://www.projektreko.org) og [www.kro.se](http://www.kro.se)

# Kunst og samfund

■ Af Dorthe Jørgensen, professor i filosofi og idéhistorie, Aarhus Universitet

»Ude i samfundet«, siger man, og »i kunsten«. Er der modsætning? Kan det ude i samfundet ikke også være i kunsten? Er kunsten ikke selv en del af samfundet? Mange stiller sig vist tvivlende. Det er fx indlysende, hvad vi skal med læger. Nødvendigheden af sygeplejersker, håndværkere, lærere og pædagoger bliver heller ikke betvivlet, og det samme gælder ingeniører, fabriksarbejdere og kassedamer. Men hvad med kunstnere?

Kunst bliver opfattet som en luksus, der hører privatlivet til. Kunst er noget, vi som samfund først har råd til, når det nødvendige er betalt. For velfærdsborgere hører meget til kategorien af det nødvendige, fx bil, fladskærms-tv og samtalekøkken – foruden udlandsrejser, restaurantbesøg og wellness. Men åbenbart ikke kunst. Selvom der er blevet produceret kunst i årtusinder og i de fattigste samfund. Og selvom vi derfor måske snarere burde inkludere kunst end køleskabe i kategorien af det, et menneske ikke kan undvære.

Den luksus, kunst angiveligt er, bliver betragtet som noget, man dyrker i sin fritid – efter arbejdet. En kunstner bliver af samme grund opfattet som en nasser, hvis han ikke kan leve af sin kunst, men alligevel bruger tid på den. Det er »at holde fri« hele livet, »på andres regning« tilmed – selvom han måske slet ikke modtager noget af staten. Sådan kan man sige i dag, selvom samfundet tidligere satte en ære i at huse lærde og kunstnere, der ikke var økonomisk rentable, men sikrede et vist åndeligt niveau. Og selvom nogle fremmede folkeslag stadig tænker sådan.

I dag er det vanskeligt at argumentere for relevansen af noget åndeligt, fordi alt nu skal gøres kvantitativt op. Men den filosofiske æstetik kan bistå kunsten, for det var bl.a. med dette formål, æstetikken blev skabt. Ved dens opkomst i det 18. århundrede herskede rationalismen. Det betød, at videnskab blev betragtet som noget objektivt og rationelt, der gav sand erkendelse. Samtidig blev kunst opfattet som noget subjektivt og irrationelt, der bare pirrede sanseligt

og vækkede følelser. Allerede dengang blev videnskabens betydning for samfundet betragtet som indlysende; den var fremskridtets motor. Kunst var derimod blot et krydderi for dem, der havde tid og penge nok; den var bare en privat fornøjelse.

Efterhånden blev nogle filosoffer, forfattere, kunstnere og andre intellektuelle dog opmærksomme på, at denne tankegang var uheldig – ikke kun for kunsten, men for alle. Den filosofiske æstetik opstod netop i denne forbindelse. Dens opkomst skyldtes den erkendelse, at vi i mødet med et kunstværk ikke bare oplever sanselig nydelse og heller ikke bare bliver underholdt. I dette møde finder der derimod erkendelse sted. Men den af kunsten befordrede erkendelse er af en anden slags end videnskabernes erkendelse. Kunst giver ikke *viden*, men er en kilde til *indsigt* – i menneskelivet såvel som samfundslivet.

**»Kunst giver ikke viden, men er en kilde til indsigt – i menneskelivet såvel som samfundslivet«**

Man kan som kunstner føle, at man spejder forgæves efter kunsten i det offentlige rum. Men er den vitterlig usynlig? Eller er problemet snarere den måde, hvorpå den kommer til syne i dag? Siden 1980'erne er der blevet talt meget om kunst som investeringsobjekt, og der er blevet berettet om enorme private samlinger, bizarre auktionshandler og groteske salgspriser på berømte værker. Francis Bacons »Three Studies of Lucian Freud« blev i 2013 solgt for over 790 millioner kroner. Er noget værk overhovedet så meget værd? Eller er alle kunstværker langt mere værd – som kunst betragtet?

Kunstforfalskninger, museumsrøverier og kometkarrierer på falske eksamenspapirer har også fyldt i pressen. Store kunstmuseer har haft vokseværk og er blevet endnu større. Mindre kunstmuseer halser efter for at højne egne besøgstal. Både store og små markedsfører sig med reklamestunts og oplevelsesøkonomiske tiltag, samtidig med at diverse