

AUTONOM KUNST – EN ILLUSJON?

*EN STUDIE AV ØKONOMISKE, POLITISKE OG SYMBOLSKE
VERDIER VED TRE NORSKE INSTITUSJONER FOR
SAMTIDSKUNST*

Bjørn Brekke

Hovedoppgave i sosiologi

Cand. polit 1992

Vår 2005

Universitetet i Oslo
Det samfunnsvitenskapelige fakultet
Institutt for sosiologi og samfunnsgeografi

Sammendrag

Denne sosiologiske undersøkelsen forsøker å kartlegge evt. sammenhenger mellom økonomiske, politiske og symbolske *verdier* i det profesjonelle kunstlivet. Oppgaven tar utgangspunkt i den historiske bruken av autonomibegrepet for opprettelsen av dagens internasjonale kunstscene. Uavhengighet fra politiske og økonomiske verdier er nemlig den sentrale verdien i *den profesjonelle kunstverden*, slik autonomi blir forstått her.

I avgrensingen av det empiriske kildematerialet har jeg sett nærmere på formidlingsvirksomheten ved Henie-Onstad Kunstsenter (HOK), Museet for Samtidskunst (MS) og Astrup-Fearnley Museet for Moderne Kunst (AF). Ved hjelp av personlige intervjuer med kunstfaglig ansatte ved disse institusjonene, med kunstkritikere og med andre kunstfaglige aktører på den norske samtidskunstscenen, har jeg analysert hvordan disse verdiene blir forvaltet internt, men også i den allmenne offentligheten for øvrig. Ut fra denne casestudien utleder jeg en modell for hvordan kunstfaglige verdier konstitueres og symbolsk kapital sirkulerer i den profesjonelle kunstverden (Kap.3).

Disse kunstinstitusjonene okkuperer pr. i dag tre av de fremste kunstfaglige posisjonene i norsk kunstliv. Hvordan løser for eksempel disse institusjonene deres materielle behov for utstillinger og kunstsamlinger uten å kompromittere dette kunstfaglige idealet? Kan kunstverk være uttrykk for kunstens autonomi, når de samtidig inngår i sosiale nettverk som *muliggjør* produksjonen, formidlingen og resepsjonen av kunst? Hvordan kan disse institusjonene unngå at innkjøp, bytte og salg av kunstverk påvirker *den kunstfaglige verdien* av innsamlet og utstilt kunst? Videre, hvordan kan disse institusjonene unngå at nasjonalstatlige lovverk og politiske vedtak forandrer denne verdien? Og for det tredje, hvordan kan disse institusjonene unngå at media og publikum har innflytelse på hva som innsamles og utstilles av kunst?

Teoretisk er oppgaven bygd opp rundt den amerikanske sosiologen Howard Saul Beckers begrep om ulike *kunstverdener*. Becker forutsetter at der finnes ikke bare en kunstverden, men *flere* kunstverdener, avhengig av graden av koordinering og samhandling aktørene i mellom. I stedet for estetisk verdi, som de kunstfaglige aktørene selv tar utgangspunkt i for sine utvalg av kunstverk, kategoriserer han kunstverk etter sosial verdi, dvs. etter hvilken ”forbindelse som eksisterer mellom det enkelte verk og verk som er utført av andre som er involvert i en eller annen kunstverden”. (Becker 1982:270)

Det som først og fremst kjennetegner den profesjonelle kunstverden er dens velkoordinerte organisasjonsstruktur, dens internasjonale nettverk og dens orientering rundt den kunstfaglige verdien om autonomi fra ikke-kunstnerisk hold. Denne oppgaven vil imidlertid vise at *den kunstfaglige og offentlige anerkjennelsen*, som utgjør henholdsvis institusjonenes symbolske og politiske kapital, er i praksis sterkt avhengig av de økonomiske og politiske strukturene som gjør profesjonaliseringen av kunstfeltet mulig.

Sosialantropologer har lenge påvist at profesjonaliseringen av kunstfeltet og forståelsen av det tilhørende kunstbegrepet, er et typisk *vestlig* fenomen. Modellen for profesjonaliseringen av kunstfeltet finner man således først i Europa og siden i USA. Etter andre verdenskrig overtok USA lederrollen i internasjonalt kunstliv. Spesielt privatiseringen av kunst- og kulturlivet er karakteristisk for hvordan de økonomiske og politiske strukturene i USA har fremmet en ny type profesjonalisering. De siste to tiår har privatiseringen av kunstfeltet for alvor fått fotfeste også i Europa, særlig i Storbritannia. Dette har økonomiske og politiske konsekvenser for hvilken kunst som innsamles og utstilles, og dermed også for hvordan de kunstfaglige verdiene om kunstkvalitet og autonomi konstitueres i praksis. I Norge har den tiltagende privatiseringen av kunstlivet fått det utslag at det er et privat kunstmuseum, AF, som har lyktes best i å tilpasse seg omorganiseringen av det profesjonelle kunstfeltet. Sterkere krav fra staten og andre offentlige myndigheter i Norge om større egeninntjening og privat involvering i kunstlivet har bidratt til at statlige kunstinstitusjoner som MS og halvoffentlige kunstinstitusjoner som HOK har måttet se seg om etter nye finansieringskilder og måter å organisere sin kunstformidlende virksomhet på, en omorganisering de ofte har hatt store problemer med.

Opgaven konkluderer med at alle kunstfaglige aktører må anses som forbundet i en *verdikjede* som omsetter ulike kapitaltyper. Denne verdikjeden forutsetter at økonomiske, politiske og symbolske verdier er gjensidig avhengige størrelser for omdannelsen fra 1. økonomisk kapital til symbolsk kapital, fra 2. symbolsk kapital til politisk kapital og fra 3. politisk kapital til økonomisk kapital. Enkelte kunstfaglige aktører er dyktigere enn andre til å omsette disse kapitaltypene. For eksempel ved at man organiserer seg annerledes, og ved at man investerer mer økonomisk kapital i sin kunstsamling, så kan kunstinstitusjoner oppnå sterkere kunstfaglig og offentlig anerkjennelse enn sine konkurrenter.

Forord

Først vil jeg takke veileder Oddrun Sæther for stødig fagkritikk, og for ikke å la seg affisere av sosiologiske finter og appendixale forviklinger. Stor takk til biveileder, Svein Bjørkås, som på kort varsel tok seg tid til å finlese hele oppgaveteksten og gi meg gode råd på veien.

Forhåpentligvis har ”hjernetvisten” oppløst seg etter dette. Takk også til min gode venninne, Maria Reinertsen, for språklig veiledning og for inspirerende samtaler om oppgaven.

En spesiell takk går til alle dere som lot meg få innsikt i den profesjonelle kunstverden. Uten deres hjelp kunne ikke studien blitt gjennomført. Tusen takk til Øivind Storm Bjerke, Ina Blom, Per Bjarne Boym, Hans-Jacob Brun, Jonas Ekeberg, Jan Feldborg, Harald Flor, Gavin Jantjes, Eva Klerck Gange, Gunnar Kvaran, Lotte Sandberg og Øystein Ustvedt.

Oslo, 28.4.2005

Bjørn Brekke

Innholdsfortegnelse

SAMMENDRAG	III
FORORD	V
INNHOLDSFORTEGNELSE	VII
1 INNLEDNING.....	- 1 -
1.1. PROBLEMSTILLINGEN	- 3 -
1.1.1. Kunstens autonomi	- 3 -
1.1.2. Kunstsosiologens rolle	- 4 -
1.2. KUNSTINSTITUSJONELLE KONTEKSTER	- 5 -
1.2.1. Utstillingspolitikk, den profesjonelle kunstverden og den kunstfaglige konteksten	- 5 -
1.2.2. Den organisatoriske konteksten	- 6 -
1.2.3. Kunstsamlings kunstfaglige og økonomiske verdi	- 6 -
1.3. OFFENTLIGE KONTEKSTER	- 9 -
1.3.1. Den statlige konteksten	- 9 -
1.3.2. Den mediale konteksten	- 10 -
1.4. OPPGAVENS FREMDRIFT	- 11 -
2 TEORI OG METODE	- 13 -
2.1. UTVALG, INNSAMLING, STRUKTURERING OG ANALYSE AV EMPIRISK MATERIALE..	- 15 -
2.1.1. Utvalg av data og intervjuobjekter.....	- 15 -
2.1.2. Temaintervju	- 15 -
2.1.3. Eksklusive posisjoner og eliteintervju	- 16 -
2.1.4. Intervjuguide	- 17 -
2.1.5. Intervjuprosessen	- 17 -
2.1.6. Generalisering av empiri.....	- 18 -
2.1.7. Empiri og teori	- 18 -
2.2. RELEVANTE TEORIER FOR PROBLEMSTILLINGEN.....	- 19 -
2.2.1. Danto, Dickie og Den Institusjonelle Teorien om Kunst.....	- 19 -
2.2.2. Becker og Den Institusjonelle Teorien om Kunst.....	- 20 -
2.2.3. Becker og Symbolsk Interaksjonisme.....	- 21 -
2.2.4. Adornos begrep om kulturindustrien	- 22 -
2.2.5. Benjamins begrep om kunstens tekniske reproduksjon	- 23 -
2.2.6. Bourdieus begrep om kunstfelt, klasser og kunstens autonomi	- 24 -
2.2.7. Beckers begrep om kunstverdener, nettverksforbindelser	

og konvensjoner	- 25 -
2.2.8. Solhjells begrep om kretsløp innenfor kunstfeltet	- 26 -
2.2.9. Det interaksjonistiske verdibegrepet.....	- 27 -
DEL 1 KUNSTINSTITUSJONELLE KONTEKSTER.....	- 29 -
3 DEN PROFESJONELLE KUNSTVERDEN	
– ET FORTOLKNINGSSKJEMA	- 31 -
3.1. BILLEDKUNSTENS VAREKARAKTER OG AUTONOMIENS PRAKTISKE UMULIGHET-	31 -
3.2. ØKONOMISK, POLITISK OG SYMBOLSK KAPITAL	- 32 -
3.3. VERDIKJEDEN I DEN PROFESJONELLE KUNSTVERDEN	- 33 -
3.4. STABILE MATERIELLE RELASJONER OG USTABILE VERDIER	- 39 -
4 UTSTILLINGS- OG INNSAMLINGSPOLITIKKEN - PRODUKSJON OG	
REPRODUKSJON AV KUNSTENS SYMBOLVERDIER.....	- 40 -
4.1. KUNSTMUSEET-- AUTONOMIENS SISTE SKANSE.....	- 40 -
4.2. KONSTRUKSJON AV KUNSTFAGLIGE VERDIER.....	- 43 -
4.2.1. To kvalitetstyper - Kunstkvalitet og formidlingskvalitet.....	- 44 -
4.2.2. To kunstfaglige posisjoner - Den konservative	
og den avantgardistiske posisjonen.....	- 46 -
4.3. UTVALG AV UTSTILLINGER - GRUNNLAG FOR SYMBOLSK KAPITALISERING.....	- 48 -
4.3.1. HOK: Politisk og økonomisk revaluering, kunstfaglig devaluering.....	- 49 -
4.3.2. MS: Mellom representasjon og kunstfaglig elitisme	
– fanget i sosialdemokratiets politiske tegn.....	- 51 -
4.3.3 AF: Privat økonomisk makt forutsetning for prestisjefulle innlån	- 52 -
4.4. OPPSUMMERING	- 53 -
5 DEN KUNSTFAGLIGE KONTEKSTEN - KUNSTENS AVHENGIGHET	
AV EKSTERN SYMBOLSK KAPITAL	- 55 -
5.1. KVALITETSINSTITUSJONER?.....	- 56 -
5.1.1. AF: Den kanoniserte kunstens høyborg.....	- 56 -
5.1.2. MS: Kunstsamling som nasjonalsymbol.....	- 58 -
5.1.3. HOK: Kunstsenter i identitetskrise	- 60 -
5.2. PERIFERI I DEN PROFESJONELLE KUNSTVERDEN - DEN NORSKE KUNSTSCENEN.....	- 63 -
5.2.1. Kampen om kunstfaglig hegemoni	
– MS, AF og HOK i norsk kunstliv	- 63 -
5.2.2. Statlig reposisjonering - Nasjonalmuseet for Kunst	- 65 -
5.3. SENTRUM I DEN PROFESJONELLE KUNSTVERDEN -	
DEN INTERNASJONALE KUNSTSCENEN	- 66 -
5.3.1. Internasjonale dynamoer: Tate Modern, MNAM og MoMa	- 67 -

5.3.2. Nordiske dynamoer: Moderna Museet, Louisiana og Kiasma	- 68 -
5.3.3. Avantgardens institusjonalisering - Documenta	- 70 -
5.3.4. Nydannelser av kunstfaglige posisjoner og verdier	
- Fremtidens kunstmuseum	- 71 -
5.4. OPPSUMMERING	- 73 -
6 DEN ORGANISATORISKE KONTEKSTEN - KUNSTENS	
AVHENGIGHET AV ØKONOMISK OG POLITISK KAPITAL	- 75 -
6.1. OFFENTLIGE OG PRIVATE KUNSTSAMLINGER.....	- 75 -
6.2. BASISEN I DEN PROFESJONELLE KUNSTVERDEN - FINANSIERINGEN.....	- 76 -
6.2.1. Den politiske avhengighetens problem – Offentlige tilskudd.....	- 79 -
6.2.2. Den økonomiske avhengighetens problem – Privat sponing	- 82 -
6.2.3. Veien mot økonomisk autonomi – Egenkapitalisering.....	- 83 -
6.3. DEN INTERNE MAKTKAMPEN - DE INSTITUSJONELLE AKTØRENE	
ROLLEFORDELING	- 85 -
6.3.1. Utøvelse av økonomisk og politisk makt – Eierens rolle	- 85 -
6.3.2. Eierens forlengede arm – Styrets rolle.....	- 87 -
6.3.3. Utøvelse av pragmatisk makt – Direktørens rolle	- 88 -
6.3.4. Utøvelse av symbolsk makt – Kuratorens rolle	- 90 -
6.4. ISCENESATT SYMBOLMAKT - INSTITUSJONSBYGNINGEN	- 92 -
6.5. OPPSUMMERING	- 94 -
DEL 2 KONTEKSTER I DET OFFENTLIGE ROM	- 97 -
7 DEN STATLIGE KONTEKSTEN - KUNSTENS AVHENGIGHET	
AV EKSTERNE ØKONOMISKE OG POLITISKE VERDIER.....	- 99 -
7.1. SOSIALDEMOKRATIET SOM KULTURPOLITISK MAKTFAKTOR	
- POLITIKKENS ROLLE I KUNST- OG KULTURLIVET.....	- 100 -
7.1.1. Markedsliberalismens inntog i kulturlivet	- 100 -
7.1.2. Statens og fagmiljøets ulike verdier og målgrupper	- 101 -
7.1.3. Statens prioritering av kunstnerne	- 102 -
7.2. SOSIALDEMOKRATIETS KOMPROMISS MELLOM BORGERLIGE KULTURVERDIER	
OG BORGERLIGE MARKEDSVERDIER - KULTURMELDINGENE.....	- 104 -
7.2.1. Mislykket spredning av elitekulturen	- 104 -
7.2.2. Den første kulturmeldingen	
– 70-tallets instrumentalisering og utvidelse av kulturbegrepet	- 105 -
7.2.3. Senere kulturmeldinger – 80-tallets politiske legitimering	
av private aktører i kulturlivet	- 106 -
7.3. OPPSUMMERING	- 107 -

8	DEN MEDIALE KONTEKSTEN - KUNSTENS AVHENGIGHET AV EKSTERN KUNSTFORMIDLING.....	- 109 -
8.1.	KUNSTOFFENTLIGHETEN - DEBATTEN MELLOM TRADISJONALISTENE OG POSTMODERNISTENE	- 110 -
8.2.	PUBLIKUMS KUNSTINTERESSE SOM FUNKSJON AV MEDIAS KUNSTINTERESSE - MEDIAS ROLLE I KUNST- OG KULTURLIVET.....	- 111 -
8.2.1.	Mediedekningen av kunstfeltet i statistikk	- 111 -
8.2.2.	Ulike kunstformidlere for allmennheten og fagmiljøet	- 115 -
8.2.3.	Medias delvis kommersielle og kunstmuseenes ikke-kommersielle formål	- 116 -
8.3.	KRITIKERROLLEN - BINDELEDDET MELLOM DET BREDE PUBLIKUMET OG DE KUNSTFAGLIGE AKTØRENE.....	- 116 -
8.3.1.	Kunstkritikk versus kunstjournalistikk	- 117 -
8.3.2.	Litteraturkritikkens hegemoni i kulturfeltet.....	- 118 -
8.4.	OPPSUMMERING.....	- 119 -
9	AUTONOM KUNST - FORELDET IDEOLOGI?	- 121 -
9.1.	KUNSTENS OMVENDTE ØKONOMI OG BOURDIEUS BEGREP OM DENS RELATIVE AUTONOMI	- 122 -
9.2.	OFFENTLIGGJØRINGEN AV KUNSTEN OG SOLHJELLS STERKE FORMIDLERBEGREP	- 124 -
9.3.	KUNSTENS MEDIALISERING OG UNDERHOLDNINGSVERDIEN I POPULÆRKULTURER.....	- 126 -
9.4.	ADORNOS STERKE AUTONOMIBEGREP OG KUNSTENS POLITISERING.....	- 128 -
9.5.	KONKLUSJON: PRIVATISERING OG POPULARISERING SOM DRIVKREFTER I KUNSTENS VERDIKJEDE	- 130 -
9.5.1.	AF: Kunstsosialiseringens superstruktur	- 130 -
9.5.2.	Privatisering og popularisering: Kunstens nye spilleregler	- 132 -
	KILDER	135
	LITTERATURLISTE	136
	VEDLEGG	146
	I. INTERVJUGUIDE FOR DIREKTØRER.....	147
	II. INTERVJUGUIDE FOR KURATORER	148
	III. INTERVJUGUIDE FOR KUNSTKRITIKERE.....	149

1) INNLEDNING

”Alvorlig kunst har de mennesker frabedt seg for hvem livets nød og trengsel gjør alvoret til en hån og som må være glad til hvis de kan benytte den tid de ikke står ved samlebandet til å la seg drive. Lett kunst har fulgt den autonome som en skygge. Den er den alvorlige kunsts dårlige samvittighet.” (Horkheimer og Adorno 1991:24)

”Idet den tekniske reproduksjonstid løsrev kunsten fra den kultiske forankring, døde for alltid illusionen om dens autonomi. Den forandring i kunstens funksjon, som dermed var givet, faldt utenfor dette århundredes synsfelt. Og selv det tyvende, som oplevede filmens utvikling, undveg den længe.” (Benjamin 1973:69)

”Understand me correctly. I would not want to claim the autonomy of the work of art as a prerogative, and I agree with you that the aural element of the work of art is declining – not only because of its technical reproducibility, incidentally, but above all because of the fulfilment of its own ‘autonomous’ formal laws (...) But the autonomy of the work of art, and therefore its material form, is not identical with the magical element in it.”¹

Siden andre halvdel av 1700-tallet har debatten om kunstens autonomi, særlig fra økonomiske og politiske forhold, opptatt kunstnere, kunstinstitusjoner og andre aktører i kunstlivet. Immanuel Kant regnes som den første filosofen som gjorde dette til et sentralt tema for sine teorier om kunstens natur. Han hevder bl.a. at nødvendige kriterier for autonomi er at kunstobjektene mangler bruksverdi og at smaksdommene av dem er interesseløse. (Kant 1995:§ 16) I dag kan slike tanker virke håpløst utdaterte, men ideen om kunstens autonomi står fortsatt sterkt, på tross av økt motstand mot den fra flere hold utenfor de etablerte kunstmiljøene.²

I denne oppgaven skal jeg undersøke om denne ideen også har gyldighet i den praktiske kunstformidlingen, nærmere bestemt slik den utfoldes ved tre norske institusjoner for samtidskunst. For å finne ut av dette vil jeg undersøke om de verdier som regjerer i kunstlivet faktisk er uavhengig av de verdiene som dominerer i samfunnet for øvrig. Oppgaven vil spesifikt takle spørsmålet om økonomiske og politiske verdier kan fortrenge, svekke, og

¹ Brev til Benjamin fra Adorno om et utkast til ”Kunstverket i reproduksjonsalderen” (Harrison & Wood 2003: 527-9)

² Se for eksempel Svendsen (2000:120). ”Mens bestrebelsen på autonomi var et hovedpoeng for den moderne kunsten, er avvísningen av denne autonomien en nøkkel til å forstå samtidskunsten.”

endog erstatte de kunstfaglige verdiene som kunstformidlingen bygger på ved Henie-Onstad Kunstsenter (HOK), Astrup-Fearnley Museet for Moderne Kunst (AF), og Museet for Samtidskunst (MS).

Analysen av dette problemkomplekset vil ta utgangspunkt i den amerikanske sosiologen Howard Saul Beckers konsept om *kunstverdener*, "art worlds" (Becker 1984:34-9). Becker anser kunstverdener som bestående av "etablerte nettverk med kooperative forbindelser mellom aktører". Produksjon og formidling av kunst samordnes her av "medlemmer" av den aktuelle kunstverdenen ved at de følger dens etablerte *konvensjoner* og rutiner.³ Kunst, i slik forstand, blir ikke kun skapt av enkeltkunstnere, men også av de produksjons- og formidlingsnettverk som bevarer eller forandrer kunstens verdier, og av de aktørene i kunstfeltet som tildeler kunstformidlere og kunstnere sosial anerkjennelse.

Kunstverdener og kunstens verdier

Becker analyserer alle typer kunstformer, deriblant musikk, litteratur og billedkunst, og ser dem som prinsipielt styrt av de samme sosiale mekanismene. I sin eksemplifisering av kunstverdener legger Becker stor vekt på de tilfellene hvor det eksisterer betydelig tvil om kunstens status som "ekte" og verdifull. Innenfor billedkunstfeltet blir både "søndagsmalere", pottemakere, teppevevere o.a. , i tillegg til de som gjør kunstnerkarrierer i velrenommerte kunstmuseer og kunstgallerier, analysert som ekte kunstnere. Slik får han testet sin hovedtese om at de enkelte kunstverdenene opererer med forskjellige kunstbegrep. Definisjonsproblemet om hva som får betegnelsen "kunst" blir følgelig løst hos Becker ved å akseptere alt som hevdes å være kunst, uansett av hvem, som ekte kunst. Med andre ord har ingen meningsmonopol på å utpeke noe som kunst. Slik etablerer kunstsosiologen en subjektivistisk posisjon i avgrensingen av kunstbegrepet. For ham blir ikke kunstens verdier forklart ut fra noen spesifikke egenskaper ved kunstobjektet, slik kunsthistorikeren vanligvis fortolker kunst, men snarere ut fra sosiale grupperingers ulike *nettverksforbindelser* til hva slags kunst som produseres, formidles og konsumeres. Estetiske kriterier for kunst blir dermed sett på som irrelevante, og de fungerer kun som rasjonalisering og legitimering av symbolsk verdi.

Hvorfor enkelte kunstverk blir ansett som mer høyverdig enn andre, kan man først forstå gjennom å analysere kunst i en bredere sosial kontekst, ifølge Becker. Ved å analysere kunstverk og kunstnere som del av etablerte nettverk for produksjon og formidling av disse, så viser han at kunstens verdier ikke bare fastsettes av estetiske smaksdommer fra kunstnere,

kunsthistorikere, kuratorer, kunstkritikere, kunstsamlere, museumsdirektører m.fl. , men at de også er avhengig av de enkelte kunstverdenes sosiale infrastruktur.

1.1 PROBLEMSTILLINGEN

I min empiriske undersøkelse har jeg begrenset fokuset inn mot kunstinstitusjoner som anvender et etablert "finkunstbegrep", og som alle befinner seg innenfor den samme kunstverden. Disse institusjonene opererer innenfor den kunstverden som verdsetter kunstens autonomi høyest av alle, nemlig den profesjonelle kunstverden. Idealet her er å etterfølge konvensjoner som skjermer kunstens egenverdi fra verdinormer fra andre samfunnsområder, bl.a. fra politikk og økonomi. Solhjell omtaler disse kunstinstitusjonene som del av "det eksklusive kretsløp", hvor politiske og økonomiske verdier alltid er underordnet de kunstneriske i deres verdihierarkier. (Solhjell 1995; 2001; Becker 1994)

1.1.1 Kunstens autonomi

Det som gjør disse kunstinstitusjonene spesielt interessante i en sosiologisk analyse, er for meg nettopp deres verdikamp for kunstens autonomi og selvråderett. I stedet for å undersøke deres felles verdisett, som Solhjell gjør, så vil jeg finne ut om autonome formidlingspraksiser blir forhindret av andre ikke-kunstneriske verdier i det eksklusive kretsløpet. Ved å sammenlikne de enkelte institusjonene som del av samme kunstverden, med de samme styrende konvensjoner, så kan man analysere hvordan de blir forskjellig påvirket av andre verdier enn de kunstneriske. For å få en målestokk på andre verdier, så vil jeg bl.a. drøfte i hvor stor utstrekning massemediene og staten er premissleverandører av politiske og økonomiske verdier til disse kunstinstitusjonene. I tillegg vil jeg drøfte i hvor stor grad forskjellig organisasjonsstruktur påvirker institusjonenes evne til å maksimere kunstens egenverdi.

I tråd med Beckers forståelse av kunstens autonomi som en umulighet (Becker 1984:39), vil jeg argumentere for at alle kunstinstitusjoner er avhengig av å *overbevise* samfunnsaktører med politisk og økonomisk makt om kunstens unike symbolske verdi. Greier ikke institusjonene å kommunisere dette, vil de miste både offentlig og kunstfaglig anerkjennelse som formidlere av kunstens verdier. Oppgavens problemstilling kan altså formuleres slik: *"I hvilken grad kan kunstformidlere i den profesjonelle kunstverden frigjøre*

³ Beckers sosiologiske begrep om konvensjoner som kollektive bindeledd er beslektet med kunsthistorikeren Carol Duncans begrep om kunstmuseet som "rituell struktur", og som et sted som viser

seg fra det øvrige samfunnets ikke-kunstneriske verdier, og slik realisere sitt felles ideal om kunstens autonomi?"

1.1.2 Kunstsosiologens rolle

I oppgaven vil jeg legge hovedvekt på de empiriske funnene, og til slutt se hvilke teoretiske implikasjoner disse funnene har for den sosiologiske tenkemåten om kunstinstitusjoner.

Viktig å påpeke i denne forbindelse, er at undertegnede ikke prøver å anlegge et perspektiv på hvilke verdier som *bør* produseres, formidles og konsumeres av publikum. Sosiologens oppgave er snarere å konstatere at noen, i mitt tilfelle tre norske institusjoner for samtidskunst, faktisk *produserer* og *reproduserer* kunstens verdier i *samspill* med hverandre. Så lenge sosiologen som utenforstående til den aktuelle kunstverden unngår å fortolke hva den utstilte og innsamlede kunsten "egentlig" betyr, og slik blander seg inn i verdifastsettelsen av kunst, så er det mulig å rekonstruere kunstformidlers verdiproduksjon. En empirisk undersøkelse av den enkelte kunstverden må således analyseres i et mer komparativt og metodisk rigorøst perspektiv enn ut fra Beckers mer konseptuelle forståelse av ulike *typer* kunstverdener. For fastsettelse av kunstfaglig, politisk og økonomisk verdi vil jeg i stedet ta utgangspunkt i hvordan kunstfaglige aktører i den profesjonelle kunstverden, hovedsakelig kunstkritikere og faglig ansatte ved kunstinstitusjonene, selv begrunner formidlingspraksisen.

Jeg vil begrense meg til å undersøke hvilken utstillings- og innsamlingspraksis som har vært ført ved AF, HOK og MS de siste 15 årene. Undersøkelsen utelater stort sett perioden ved HOK frem til 1988, siden de to andre institusjonene enda ikke var etablert. Først da MS ble åpnet i 1990 og AF i 1993, kan man snakke om en konkurransesituasjon, og hvor en komparativ analyse av norsk kunstformidling av internasjonal samtidskunst gir mening i forhold til min problemstilling. Med utgangspunkt i drøftingen av utstillingspolitikk vil jeg trekke inn fire andre kontekster, 1. den kunstfaglige, 2. den organisatoriske, 3. den statlige, og 4. den mediale, for å vise hvordan kunstfaglige verdier innad i kunstinstitusjonene blir delvis produsert av sosiale forhold utenfor deres kontroll. Slik vil jeg kunne avgjøre i hvilken grad rent kunstneriske hensyn må vike i forhold til politiske og kommersielle hensyn.

gjenstander av "rituell karakter". (Duncan 1994; Se også Becker 1974)

1.2 KUNSTINSTITUSJONELLE KONTEKSTER

1.2.1 Utstillingspolitikk, den profesjonelle kunstverden og den kunstfaglige konteksten

Den profesjonelle kunstverden er et produkt av den kunstfaglige konteksten for de tre kunstinstitusjonene. Denne kunstverden, som de alle er en del av, setter premissene for hvilke kunstnere som blir kunstfaglig anerkjent, som får seg et renommé som storartete kunstnere og som etter hvert kanoniseres gjennom kunsthistorieskrivingen (Becker 1984:351-71). I det hele tatt, den profesjonelle kunstverden er den som produserer kunstfaglig verdi, slik det forstås i denne oppgaven. AF, MS og HOK utstiller alltid kunst i en dialog med denne kunstverden.

De store internasjonale kunstmuseene har et velutviklet samarbeid seg imellom, og de benytter ofte et utstrakt kontaktnettverk med private kunstsamlere, gallerister, kunstnere og auksjonshus for innkjøp, og i enkelte tilfeller for salg, og for innlån og utlån av kunst for fremtidige utstillinger. (O'Hagan 1998) Alle involverte har egeninteresse av å pleie kontakt med andre aktører i den profesjonelle kunstverden, enten ut fra bakenforliggende økonomiske, politiske eller kunstfaglige motiv. (Burnham 1973; Marquis 1991; Hindry 1990; White & White 1993; Diamonstein 1994; Cuno 2004; Mason 2004) Samlere, gallerister og kunstnere, av de som opptrer som kommersielle aktører, har f.eks. økonomiske egeninteresser av å låne ut og selge kunst til kunstmuseene, for slik å kunne oppnå økt fortjeneste for andre kunstverk av den kunstneren som blir utlånt, deponert eller solgt til deres samlinger. Kunstmuseene er imidlertid ideelle, ikke-kommersielle organisasjoner, og de har størst egeninteresse av å maksimere kunstens egenverdi, dens symbolverdi. Konkurransen kunstmuseene imellom dreier seg således om å tiltrekke seg de kunstnerne og de kunstverkene med høyest symbolsk eller kunstfaglig verdi, slik dette til enhver tid defineres av de ledende smaksdommerne i den profesjonelle kunstverden.

Innenfor den profesjonelle kunstverden er kunstmønstringen "Documenta" et godt eksempel på en slik smaksdannende institusjon. Documenta arrangeres hvert femte år i den tyske byen Kassel, og er en av de viktigste premissleverandørene for samtidskunstheltet, og dermed også for AF, MS og HOK. (Grasskamp 1996) Mange av de kunstnerne som er representert i samlingene og utstillingene ved disse tre kunstinstitusjonene har på et eller annet tidspunkt vært utstilt på Documenta i løpet av dens snart 50-årige historie. Store internasjonale kunstmuseer som Tate Modern, MoMA New York og MNAM (Centre Pompidou) er andre viktige premissleverandører. (Serota 2000; Chong 1999) Disse institusjonene er blant de fremste smaksdommerne av samtidskunst i dag, og har tilstrekkelig

symbolsk makt i den profesjonelle kunstverden til å etablere og forandre det *konvensjonelle rammeverket* for internasjonal samtidskunst, først og fremst gjennom sin utstillingspolitikk.

1.2.2 Den organisatoriske konteksten

Hvordan kan så selve organiseringen av kunstinstitusjonen påvirke hvilken kunst som utstilles og innsamles? I denne sammenheng spiller *eierskap* en vesentlig rolle. Offentlige og private kunstinstitusjoner organiseres ulikt, noe som har betydelige konsekvenser for deres utstillings- og innsamlingsprofil. En offentlig kunstinstitusjon som MS må bl.a. etterfølge statlig sanksjonerte vedtekter, og har derfor mer begrensede kunstfaglige rammer for utstilling og innsamling enn hva de private (AF) eller de halvoffentlige (HOK) har. MS trenger imidlertid ikke skjele så mye til kommersiell suksess som HOK, men har til gjengjeld et større press på seg til å holde i hevd visse politisk sanksjonerte kunstfaglige standarder.

Det endelige ansvaret for den statlige kulturpolitikken og kunstpolitikken ved statlige kunstmuseer ligger i Kulturdepartementet med støtte fra regjering og Stortinget. Der staten er eier vil også ytterligere press legges på MS fra det allmenne kunstpublikum. Publikum anser seg som deleiere i en institusjon som MS, og ledelsen vil bli utsatt for flere kritiske røster i offentligheten enn det ikke-statlige institusjoner blir utsatt for.⁴ Det politiske presset kommer altså fra to kanter, fra norske skattebetalere og fra staten, som for øvrig utformer politikken på deres vegne. I tillegg vil alle formeningar og oppfatningar om MS forsterkes eller svekkes gjennom massemedia. Det totale politiske presset mot MS er dermed betydelig sterkere enn mot HOK, og enda sterkere enn mot AF.

1.2.3 Kunstsamlingers kunstfaglige og økonomiske verdi

Kunst som samles ved profesjonelle kunstinstitusjoner, og for så vidt også de verkene som utstilles, inngår i et kommersielt kretsløp. I denne kunstverden er ikke pengeverdien for kunst, som er formidabel for samlingen til AF, akseptabel som noen målestokk på dens kunstfaglige eller estetiske verdi. I den profesjonelle kunstverden er det kausale forholdet mellom kunstfaglig og kommersiell verdi alltid at kunstverk først må innrømmes kunstfaglig verdi før

⁴ For eksempel har museet ofte blitt kritisert for å satse for sterkt på utenlandsk på bekostning av norsk samtidskunst, og for å prioritere noen få utvalgte kunstnere på bekostning av bredden i norsk kunstliv. Se for eksempel "Museet for samtidskunst: Ny sjefstil i samme sjefstol", *Aftenposten* 22/06-94; "Kunsten- og det å være herre i eget hus", *Aftenposten* 20/2-95; "Kampen om innkjøpene", *Dagbladet* 7/5-96

denne verdien kan kapitaliseres om til kommersiell- eller pengeverdi.⁵ I dette forhold ligger kuratorenes symbolske maktbase.

1.2.3.1 Historiske kunstverk og kunstfaglig etikk

Kunstinstitusjoner som baserer seg på innkjøp og salg av samtidskunst som allerede har oppnådd høye salgspriser, er per definisjon institusjoner som samler allerede kanonisert kunst. Den profesjonelle kunstverden skaper gjennom utstillinger, publikasjoner, møter og samtaler i diverse uformelle forum for samtidskunst, i det hele tatt gjennom det som Howard Becker identifiserer som etablerte kooperative nettverk, konsensus om at noen få kunstnere og kunstverk fortjener statusen som *historiske*, som forvaltere av enestående høy kunstnerisk verdi. AF er en av de institusjonene som samler nesten utelukkende slik kanonisert kunst.

Klare brudd på kunstfaglig etikk skjer først når kunst fra museumssamlingen selges for å tjene penger. Det anses som mindre tvilsomt å selge kunst fra samlingen hvis hensikten er bruke profitten på innkjøp av ny kunst. Ved HOK har man opp gjennom årene for eksempel vært nødt til å selge flere sentrale kunstverk fra den opprinnelige privatsamlingen til Nils Onstad og Sonja Henie for å unngå store driftsunderskudd. Selv om kunstsenteret ikke hadde profittmotiv ved disse salgene, så betraktes også dette som klart brudd på kunstfaglig etikk, i disse tilfellene forårsaket av svak administrativ styring.⁶ Et helstatlig kunstmuseum har på den annen side større muligheter til å tenke mer langsiktig enn de private, så lenge det blir tilført økonomiske ressurser som står i forhold til de politiske ambisjonene for samlingen. Staten og andre offentlige organer kan dessuten garantere at kunstmuseer slipper å selge deler av samlingen, slik at samlingens kunstfaglige verdi, og dens relative autonomi, skjermes for kommersielle verdier.

⁵ Flere fagøkonomer har de siste tiårene akseptert distinksjonen mellom kulturell og økonomisk verdi, og oppgitt anvendelsen av klassisk verdi- og pristeori i forklaringen på hvordan kunstverk får økonomisk verdi. "Economists are deluding themselves if they claim that economics can encompass cultural value entirely within its ambit and that the methods of economic assessment are capable of capturing all relevant aspects of cultural value in their net." (Throsby 2001:41). Se også Feldstein (1991), Frey (2000), Grey & Heilbrun (2001) og Caves (2002). For en tradisjonell økonomisk forståelse av kunstfeltet, se Grampp (1989). Mye tyder på at proveniens, dvs. kunstverkets eierhistorie, påvirker dets pengeverdi, selv om dette fortsatt er lite systematisk undersøkt. Se Yeide, N., Akinsha, K. og Walsh, A. (2001) og Welsh-Ovcharov (1998).

⁶ Ifølge den internasjonale og amerikanske museumsdefinisjonen er det tvilsomt om HOK kan betraktes som et kunstmuseum, siden dets virksomhet delvis finansieres gjennom salg av kunsten den utstiller og innsamler. "An art museum is a permanent, not-for-profit institution, essentially educational and humanistic in purpose, that studies and cares for works of art and on some regular schedule exhibits and interprets them to the public. (...) The collections a museum holds in public trust do not represent financial assets that may be converted to cash for operating or capital needs, or pledged as collateral for loans. To present fairly a museum's financial position, collections should not be capitalized." Association of Art Museum Directors (2001:6, 14); se også ICOM (2001).

Private kunstinstitusjoner er mer påvirkelig for kommersielle verdier, siden de er avhengig av egen evne til inntjening. Private kunstsamlinger har likevel den fordel at de blir oppbygd uten statlig overstyring og sterke offentlige reguleringer. Rike privatmuseer som AF står for eksempel friere til å foreta dyre enkeltinnkjøp som kan profilere institusjonen i den profesjonelle kunstverden. De tre signalverkene ved AF, Anselm Kiefers "The High Priestess", Damien Hirsts "Mother and child divided" og Jeff Koons' "Michael Jackson and Bubbles" er tre slike dyre enkeltinnkjøp. I siste tilfelle ble prisen på kunstverket, 51 millioner kr, endog offentliggjort og gjort et stort poeng av i massemedia. Vanligvis er kunstmuseer svært nøye med å skjule prisen på enkeltverk, og innkjøpet av Koons-skulpturen kan slik sett tolkes som et strategisk kjøp, et kjøp som signaliserer kursendring for institusjonen. Statlige kunstmuseer som gjør lignende innkjøp vil risikere sterk kritikk i offentligheten, særlig hvis innkjøpsbudsjettet er moderat og vedtektene vektlegger en innkjøpspolitikk som prioriterer bredde fremfor markerte enkeltverk, som faktisk er tilfelle ved MS.

1.2.3.2 Kunstens historiske verdi og dens utstillingsverdi

Tross forskjellige innkjøpsmuligheter for offentlige, halvoftentlige og private kunstinstitusjoner, er det svært vanskelig å tallfeste hvilke deler av en kunstsamling som utgjør dens politiske, kunstfaglige og kommersielle verdi. Disse verdiene vil kontinuerlig være i bevegelse og gjenstand for symbolkamp mellom mektige aktører både innenfor og utenfor den profesjonelle kunstverden. Selv om museale kunstsamlinger ikke er til salgs, så vil de kunstverkene som inngår i dem stadig prissettes ut fra hvor populære andre kunstverk av samlingens kunstnere er på det frie kunstmarkedet.⁷ (Morris Hargreaves McIntyre 2004; Buck 2004; Alsop 1987; Moulin 1987) Denne prismekanismen har ikke den enkelte kunstinstitusjonen kontroll over selv. Her slår vanlige markedsmekanismer inn etter hvor stort tilbudet og etterspørselen etter den aktuelle kunsten er.

Kunstfaglig verdi er derimot noe kunstinstitusjonene definitivt har kontroll over. Denne verdien fastsettes i stor grad gjennom utstillinger. Utstillinger, spesielt separatutstillinger, ved store prestisjetunge museer for samtidskunst som MoMA, Tate Modern og MNAM, vil legge

⁷ I *From Manet to Manhattan – The Rise of the Modern Art Market* refererer Peter Watson (1992:xxvi-xxvii) tidligere Tate Gallery-direktør Sir Alan Bowness når han forklarer den positive sammenhengen mellom kunstfaglig og økonomisk verdi. For at en kunstner skal lykkes både kunstnerisk og kommersielt, så må hun anerkjennes gjennom fire ledd i verdikjeden, ifølge Bowness. Før det første må hun anerkjennes av sine kunstnerkolleger. Dernest må hun anerkjennes av høyt respekterte kunstkritikere. Så må hun anerkjennes av samlere og kunsthandlere. Og til slutt må hun anerkjennes av det brede kunstpublikum. (Merkelig nok utelater Bowness sin egen fagstand, museumsfolk, kunsthistorikere og kuratore, over de som øver innflytelse over kunstneres evt. suksess.) Se for øvrig Walker (1983), De Coppet og Jones (1984), Alsop (1987) og Goldstein (2000).

sterke føringer både på kunstfaglig og for kommersiell verdifastsettelse av de kunstverk som inngår i og av de kunstnere som representeres ved utstillinger. Ofte synes utstillinger ved disse svært anerkjente institusjonene som en endelig bekreftelse av kunstverkenes *historiske* verdi. Når kunstverk og kunstnere får status som historiske, så vil også det kommersielle kunstmarkedet utvide seg, og prisene for denne kunsten vil stige markant oppover. Der eksisterer med andre ord en sterk positiv korrelasjon mellom kunstfaglig og kommersiell verdi i den profesjonelle kunstverden, spesielt for kunstverk med høy historisk verdi.⁸

1.3 OFFENTLIGE KONTEKSTER

1.3.1 Den statlige konteksten

I motsetning til private eiere, så har den norske staten et bredt ansvarsområde for kulturformidling. Norsk kulturpolitikk etter 1945 har vært preget av å støtte mange små kulturinstitusjoner på bekostning av støtte til noen få store. MS har kun vært en blant mange statlig finansierte kunstinstitusjoner, og har følgelig ikke fått en så dominerende rolle i norsk kunstliv som statusen *statlig* kunstinstitusjon tilsier. Nå vil denne situasjonen forandre seg i og med innlemmingen av MS i Nasjonalmuseet for Kunst (NMK). Denne kunstinstitusjonen vil bli den klart største i landet, og få tildelt statsstøtte deretter. Det er imidlertid fortsatt uavklart hvilken fremtidig rolle MS vil spille i norsk kunstliv, og organiseringen av NMK er fortsatt gjenstand for forhandlinger mellom staten og aktørene i det profesjonelle kunstlivet.

Kunstnerrollen i Norge, i alle fall etter kunstneraksjonen i 1974 og kultur- og kunstnermeldingene på 70-tallet, har vært preget av tett samarbeid mellom offentlige myndigheter og kunstnerorganisasjoner. I motsetning til den romantiske ideen om kunstnergeniet som står i opposisjon til alle maktfigurer i samfunnet, så har flertallet av norske kunstnere i nyere tid innordnet seg i et korporativt mønster med staten som viktigste støttespiller. (Nygaard 1995:69-75) På 70-tallet ble prinsippet om økonomisk sikkerhet for kunstnere for alvor knesatt i den offentlige kulturpolitikken. Men ved at staten behandlet

⁸ Høsten 2004 besluttet ledelsen ved Henie Onstad Kunstsenter å selge to malerier fra samlingen, det ene "L'arbre près de la rivière" fra 1912, det andre "Le dessert" fra 1940, begge av den franske kunstneren Pierre Bonnard. Niels Onstad, en av HOKs to grunnleggere, skal ofte ha sagt at "en kunstner som ikke stiger i verdi, er ingen god kunstner." ("Åpenhjertig Ole Henrik Moe: Høvikodden må bygges opp fra grunnen", *Aftenposten* 30/10-1996) I så fall har Pierre Bonnard etter hvert blitt en svært så god kunstner. I lange perioder var nemlig franskmannen temmelig upopulær på det åpne kunstmarkedet. Etter at Tate Gallery og Museum of Modern Art (MoMA) sammen arrangerte en stor retrospektiv utstilling av hans livsverk i 1998, skjøt imidlertid prisene i været. Bare i utstillingsåret var omsetningsveksten av

billedkunst som et hvilket som helst annet yrke, med egen fagorganisasjon med statlig forhandlingsrett (Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon (NBFO), nå Norske Billedkunstnere (NBK)), så svekket de samtidig den tradisjonelle kunstnerrollen og forestillingen om kunstneren som samfunnets "outsider". I stedet støttet staten den sosialdemokratiske idé om kunstneren som en hvilken som helst arbeidstager med tilhørende rettigheter og plikter.

1.3.2 Den mediale konteksten⁹

Et annet påvirkningsfelt for utstillingspolitikken er massemedia. Mediene kan bidra til å popularisere og utvide oppmerksomheten om kunstutstillingene til AF, MS og HOK. Særlig oppslag i ledende massemedier som NRK, TV2, Aftenposten, Dagbladet, Verdens Gang og Dagens Næringsliv o.a., påvirker publikumstall til og interessen for kunstutstillinger. Massemedia enten forsterker eller svekker oppmerksomheten om kunstutstillinger, kunstnere og deres kunstverk, og de fungerer som ekstra formidlingskanaler.¹⁰

Medieinstitusjoner, som brede publikumsgrupper og offentlige myndigheter, forvalter stor politisk kapital i kunstfeltet. Høye lytter-, leser- og seertall utløser høy grad av politisk kapitalisering i mediene, på samme måte som høye publikumstall fungerer som politisk veksel for alle kunstinstitusjoner.¹¹ Det som kjennetegner media i forhold til de to andre typene politiske aktører, er likevel at de befinner seg nærmere de opprinnelige kunstformidlerne i verdikjeden. Media er de som redigerer den kunstinformasjonen som når det offentlige rom, og disse institusjonene legger samtidig de viktigste premissene for hvordan kunstpublikum og andre politiske aktører interesserer seg for kunsten. Mens kunstinstitusjonene gjør et første utvalg av kunst som får kunstfaglig oppmerksomhet, så gjør medieinstitusjonene et første utvalg av kunst som får stor offentlig oppmerksomhet. Av de tre

Bonnard-bilder på hele 309 %. Fra 1997 til 2003 hadde den gjennomsnittlige økonomiske verdien av hans kunstverk steget med 285 %.(Artprice.com) Se for øvrig Pommerehne og Feld (1997: 249-71).

⁹ Medieforskeren Michael Schudson identifiserer tre typer av kulturell medialisering som har direkte påvirkning på menneskelige handlingsmønstre, herunder hvordan nettverksforbindelsene i den profesjonelle kunstverden dannes: 1. Informasjon i seg selv. 2. Aktørene som formidler informasjon og deres status blant publikum. 3. Vinklingen av informasjon. (Schudson 2003:27-8)

¹⁰ Bred forhåndsomtale i media av Odd Nerdrum-utstillingen ved AF i 1998, og av Dronning Sonja-utstillingen ved HOK i 2001, for eksempel, bidro utvilsomt til rekordstor publikumsopplutning. Publikums interesse for disse to kunstutstillingene kan forstås som et resultat av mediens langvarige og kontinuerlige dekning av hva disse to personene foretar seg, ettersom begge har figurert hyppig i media siden 60-tallet. Følgelig kan man være rimelig sikker på at utstillingsbidrag fra velkjente mediepersonligheter eller kunstnere øker sjansen for høye publikumstall. Kunstutstillinger med kunstnere som har fått lite omtale i norske massemedier, må således forventes å oppnå vesentlig lavere publikumsbesøk.

¹¹ Se figur 1, s.39

politiske aktørene har dermed media størst påvirkningskraft på den offentlige anerkjennelsen som kommer kunstinstitusjoner, kunstnere og kunstverk til del.

Den aktøren i media som har størst innflytelse på om produsert kunst får høy kunstfaglig verdi eller ikke, er kunstkritikeren. (Szanto 2002; Wilson 1991) Mens kunst- og kulturjournalister rapporterer om hva som rører seg i det allmenne kulturlivet, så er det kunstkritikeren, gjennom kunstanmeldelser og kommentarer, som feller de endelige kunstfaglige kvalitetsdommene over enkelte kunstverk, utstillinger og innkjøp ved kunstinstitusjonene. Kunstkritikeren hadde spesielt stor makt i den profesjonelle kunstverden frem til 1960-tallet, men etter hvert som den utvidet seg og flere nettverksforbindelser ble etablert, i særdeleshet gjennom profesjonaliseringen av kuratorrollen og gjennom teoretiseringen av kunstfeltet, så har andre aktører overtatt mye av denne symbolske makten.¹² Likevel spiller kunstkritikeren fremdeles en nøkkelrolle i omsetningen av kunst fra symbolsk til politisk kapital. Hun er også det sterkeste bindeleddet allmennheten har til den profesjonelle kunstverden. Gjennom dagsaktuelle analyser, så gir hun et bredt kunstpublikum muligheter til innsikt i den profesjonelle kunstverden som ingen andre aktører kan gi.¹³ Hun er også i den unike posisjon at hun kan overprøve, på kunstfaglig grunnlag, både kunstkvaliteten og formidlingskvaliteten som profesjonelle kunstinstitusjoner står for. Slik har kunstkritikeren en mulighet til å utfordre de dominerende kunstfaglige verdiene i den profesjonelle kunstverden, samtidig som hun har mulighet til å få flere publikum interessert i de kunstinstitusjonene, kunstnerne og kunstverkene som befinner seg der.

1.4 OPPGAVENS FREMDRIFT

I følgende kapittel vil jeg forklare metodene som er anvendt i arbeidet med oppgaven, og siden angi noen sosiologiske teorier som brukes i min analyse av den profesjonelle kunstverden og av det foreliggende empiriske materialet. I tredje kapittel vil jeg så skissere et fortolkningskjema for hvordan jeg fremover vil analysere de tre norske kunstinstitusjonene, i

¹² I USA var kunstkritikerne Clement Greenberg, Harald Rosenberg og Leo Steinberg blant de mest sentrale aktørene for spredning av kunstinteressen for henholdsvis abstrakt ekspresjonisme på 40- og 50-tallet og for popkunsten på 60-tallet. (Marquis 1991:92-149; Wolfe 1975) Disse kritikerne har hatt sterk innflytelse på den senere teoretiseringen av kunstfeltet, som tok av utover 60-tallet, og senere også for profesjonaliseringen av kuratorrollen, med dens mer teoretiske orientering i forhold til den mer objektorienterte klassisk utdannede kunsthistorikeren. Jf. Brenson (1998) og Kuoni (2001). I 2001 ble den første nasjonale interesseorganisasjonen for profesjonelle kuratorer, The Association of Art Museum Curators (AAMC), opprettet i USA.

¹³ For undersøkelser av et bredt kunstpublikum, se Bourdieu (1991), Solhjell (1983) og Kotler og Kotler (2000). For undersøkelse av et profesjonelt kunstpublikum, se Haacke (1975).

lys av min problemstilling om kunstens autonomi. Deretter, i kapittel 4, vil jeg ta for meg de kritiske elementene i dannelsen av kunstfaglige verdier. Utstillings- og innsamlingspolitikken er i den forbindelse avgjørende for hvilken posisjon de tre kunstinstitusjonene kan oppnå i den profesjonelle kunstverden. Jeg vil forsøke å påvise at bestemte utstillings- og innsamlingspolitiske veivalg er strategisk mer fordelaktig for kunstfaglig anerkjennelse enn andre. I kapittel 5 fokuseres det så på de tre institusjonenes kunstfaglige posisjoner innenfor det internasjonale nettverket av profesjonelle kunstmuseer, og dette kunsthierarkiets avhengighet av symbolsk kapitalisering. Kunstfaglige ideologier er imidlertid ikke stabile over lengre tid, og jeg vil påvise at forandring av kunstfaglig verdi tar utgangspunkt i endret formidlingspraksis ved enkelte ledende kunstinstitusjoner. Disse fremstår som rollemodeller for andre, og de har symbolsk makt til å danne nye kunstfaglige ideologier for hele den profesjonelle kunstverden. I kapittel 6 beskriver jeg så hvordan politiske og økonomiske verdier regulerer organiseringen av kunstinstitusjoner som AF, MS og HOK. Gjennom retningslinjer for innsamling, finansiering administrasjon og gjennom arkitektoniske og stedsspesifikke forhold, påvirkes mulighetene for en autonom utstillings- og innsamlingspraksis. Deretter, i kapittel 7, drøftes hvilken aktiv politisk rolle staten kan spille som forsvarer eller nedbryter av kunstens autonomi. Det legges særlig vekt på skillet mellom offentlig og privat sektor, og på hvordan den norske staten, siden 80-tallet, i tiltagende grad har oppmuntret kommersielle interesser til å finansiere og styre kunstinstitusjoner. I kapittel 8 beskrives den tette sammenhengen mellom publikum og media for dannelsen av en kritisk kunstoffentlighet. Jeg vil argumentere for at massemedia er den politiske aktøren som har størst påvirkningskraft på hvordan publikum oppfatter kunstverk, kunstnerskap og kunstinstitusjoner i offentligheten. Kunstkritikeren spiller her en nøkkelrolle i å presentere aktuelle problemstillinger innenfor fagmiljøet til det brede kunstpublikum, siden hun befinner seg i en kunstfaglig posisjon i skjæringspunktet mellom den profesjonelle kunstverden og den allmenne offentligheten. I kapittel 9 vil jeg så ta endelig stilling til hvorvidt de beskrevne økonomiske og politiske verdiene ved AF, MS og HOK enten svekker eller styrker den grunnleggende kunstfaglige verdien i den profesjonelle kunstverden, kunstens uavhengighet fra politisk og økonomisk påvirkning. I tillegg vil jeg drøfte hvorvidt dette begrepet har noen mening i praktisk kunstformidling, med utgangspunkt i teorier om kunstens autonomi, eller om det muligens bare er uttrykk for en fornektelse, en negasjon, av politiske og økonomiske verdier.

2) TEORI OG METODE

Den kvalitative metoden

Denne oppgaven hviler på et grunnleggende premiss: at kunstfaglig verdi forvaltes og omsettes først og fremst av kunstformidlere, ikke av produsentene av kunstverk, kunstnere selv; heller ikke av kunstens konsumenter, det kunstinteresserte publikum. I denne sammenheng spiller de profesjonelle kunstinstitusjonene en nøkkelrolle. De påvirker den store samtidige kunstdiskusjonen gjennom sine kunstfaglige utspill. De styrer også utvalgsprosessen for hvorvidt kunstnere og deres kunstverk blir anerkjent i den profesjonelle kunstverden, gjennom innkjøp, utstillinger eller mottagelser av gaver og deposita. Og ikke minst, de påvirker hvordan publikum vil oppleve kunsten gjennom de kuratorgrepene som former deres utstillinger.

Min oppgave baseres på kvalitative intervjuer, nettopp fordi kunstlivet, kanskje fremfor noen andre samfunnsområder, unndrar seg enkle årsakssammenhenger. For å konkretisere kunstformidlingens rolle i kunstlivet har jeg brukt intervjuene som empirisk grunnlag for en komparativ casestudie av tre norske institusjoner for samtidskunst. Et slikt metodisk valg innebærer både fordeler og ulemper for hvilke empiriske funn man kan gjøre og for hvilke konklusjoner man kan trekke. I første del av dette kapitlet vil jeg således redegjøre nærmere for hvilke metodiske grep som er brukt i arbeidet med oppgaven.

Teoretisk fremgangsmåte

Innledningsvis bestemte jeg meg for å undersøke en problemstilling som ennå er lite utforsket i kunstsosiologisk faglitteratur, nemlig relasjonene mellom det kulturelle, det politiske og det økonomiske feltets aktører. (Zolberg 1990; Wolff 1993; Tanner 2003) Hvis der faktisk eksisterer et avhengighetsforhold mellom disse tre feltene, så må ideen om kunstens autonomi forkastes. I ren filosofisk forstand kan selvsagt en slik hypotese aldri endelig bekreftes eller avkreftes. For det første finnes der knapt noen konsensus om hva "autonomi" egentlig betyr. Dernest hersker der stor uenighet om hvordan man skal avgrense et slikt begrep i praksis ved bruk av ulike vitenskapelige metoder. Til forskjell fra studieobjekter i naturvitenskapene kan ikke autonomibegrepet, slik det forstås i kunstfeltet, undergå laboratorietester hvor man eksakt kan måle, veie og telle dets ulike bestanddeler. I stedet er begrepet en sosial konstruksjon som hviler på *dens historisk betingede bruk*. I denne oppgaven vil "autonomi"

forstås med utgangspunkt i profilerte teorier som tematiserer dette begrepet. Oppgaven er dermed ikke et forsøk på å endelig bestemme hva som er/ikke er autonom kunst, men snarere et forsøk på å tegne opp et alternativt perspektiv på om det finnes mening i ideen om autonom kunst i *den praktiske kunstformidlingen* ut fra disse andre teoretiske perspektivene.

For å undersøke dette problemkomplekset nærmere vil jeg utover i oppgaven bruke egne definisjoner på sentrale sosiologiske begrep, som verdi, kontekst og sosial anerkjennelse, i analysen av AF, HOK og MS sine formidlingspraksiser. I tredje og siste kapittel drøftes mine empiriske funn og begreper opp mot sosiologiske teorier som tematiserer kunstens autonomi, deriblant Theodor Adornos teori om kulturindustrien, Pierre Bourdieus teori om klassebetingede kulturelle distinksjoner, Walter Benjamins teori om kunstens avhengighet av massemedias reproduserende teknikker og Howard Beckers teori om kooperative nettverk innenfor ulike kunstverdener.

Denne casestudien vil imidlertid, på detaljert vis, legge hovedvekt på hvordan problemkomplekset får karakter i den praktiske kunstformidlingen, anvendt på den profesjonelle kunstverden. En slik casestudie kan åpne opp for alternative forklaringer til de som allerede finnes i sosiologisk faglitteratur. Dette har vært et av de viktigste formålene ved oppgaven, ikke minst fordi kunstsosiologi ennå er et forholdsvis nytt forskningsfelt.¹⁴ Riktignok låner jeg flere etablerte sosiologiske begreper for å forklare den profesjonelle kunstverden. Samtidig er oppgaven motivert ut fra et ønske om å forstå denne kunstverden slik dens egne "medlemmer" beskriver den, i stedet for bare ut fra empirisk testing av etablerte sosiologiske teorier. Det strukturelle forholdet mellom det kulturelle, politiske og økonomiske feltet kan imidlertid bedre forklares ved bruk av andre sosiologiske fremgangsmåter, for eksempel med utgangspunkt i mer omfattende kultursosiologiske teorier, som de overfor nevnte, ut fra studier som baseres på større utvalg, eller ut fra intervjuer med et mer variert utvalg aktører fra den profesjonelle kunstverden. Denne oppgaven vil i stedet for et slikt utvidet strukturperspektiv heller ta utgangspunkt i *kunstfaglige* aktørers ulike posisjonering i kunstfeltet, betinget av deres symbolske, politiske og økonomiske kapital og verdier.

¹⁴ Først mot slutten av 60-åra fikk kunstsosiologi gjennomslag i academia som eget fagområde, delvis forårsaket av datidens sterke motkulturelle strømninger, som bl.a. rokket ved den markerte inndelingen av populærkulturer og elitekulturer. (Zolberg 1990:29-52). Popkunsten var kanskje den klareste motkulturelle reaksjonen på "mystifiseringen" av kunsten og "kunst for kunstens skyld", frem til da forestillinger om kunsten assosiert med den høymodernistiske stilretningen "abstrakt ekspresjonisme". På midten av syttitallet var Arne Martin Klausen (1977) blant de første i Norge som skrev om kunstsosiologi, men da ut fra et antropologisk perspektiv, tydelig inspirert av strukturalismen (Claude Levi-Strauss) og semiologien (H.D. Duncan og Roland Barthes).

2.1 UTVALG, INNSAMLING, STRUKTURERING OG ANALYSE AV EMPIRISK MATERIALE

2.1.1 Utvalg av data og intervjuobjekter

Metodene i denne oppgaven knytter seg hovedsakelig til utvalg av intervjuobjekter, datainnsamling, utvikling av intervju spørsmål og til datakoding. (Rubin og Rubin 1995; Atkinson og Coffey 1996) I dette arbeidet har jeg hatt stor nytte av A-tekst, Aftenpostens klipparkiv for flere av landets største aviser, for oversikt over aktuelle problemstillinger i det norske kunstmiljøet generelt, og for en historisk gjennomgang av de tre kunstinstitusjonene spesielt. Klipparkivet har også hjulpet meg i søket etter informanter som har tilstrekkelig innsikt i, erfaring med, og bakgrunn for å gi kunstfaglige vurderinger av norsk og internasjonal samtidskunst. Denne medieinformasjonen har siden dannet grunnlaget for 12 gjennomførte intervjuer av aktører fra den profesjonelle kunstverden. Utvalget av intervjuobjekter på intervjutidspunktet er likelig fordelt mellom de som jobber innenfor og de som jobber utenfor de aktuelle kunstinstitusjonene, Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst (AF), Henie Onstad Kunstsenter (HOK) og Museet for Samtidskunst (MS). Alle har godkjent at jeg oppgir kilder og benytter deres navn i denne studien. Dem som jobber innenfor inkluderte på intervjutidspunktet 4 direktører (Jantjes, Boym, Kvaran og Feldborg) og 2 konservatorer/kuratorer (Brun og Klerck Gange), mens av dem som jobber utenfor er 2 kunsthistorikere ansatt ved Universitetet i Oslo (Blom og Storm Bjerke), 2 kunstanmeldere fra dagspressen (Flor og Sandberg), 1 kurator (Ekeberg) og 1 museumsdirektør (Ustvedt).¹⁵ Flere av de intervjuede, både de som jobber innenfor og utenfor de aktuelle kunstinstitusjonene, har tidligere vært ansatt ved minst en av de andre kunstinstitusjonene. Noen av dem har tidligere også vært aktive profesjonelle kunstnere og kunstkritikere. Felles for alle, bortsett fra Feldborg, som har økonom- og teaterbakgrunn, er at de har lang yrkeserfaring med og kjennskap til norsk og internasjonal samtidskunst.

2.1.2 Temaintervju

Temaet mitt har vært den profesjonelle kunstverden slik den utfoldes i Norge og representeres av tre av dens institusjonelle aktører. Stort sett har jeg fulgt retningslinjene for ”temaintervju” (topical interviewing), slik det beskrives av Rubin & Rubin (1995:196-225). I

¹⁵ Jf. kildeliste, s 135

motsetning til ”kulturintervju” (cultural interviews), er temaintervju opptatt av å undersøke faktainnholdet rundt noen få, på forhånd bestemte problemstillinger. Hensikten rundt denne intervjuformen er å få detaljerte, etterrettelige svar som kan sammenlignes mellom respondentene. Temaintervju krever at der er gjort grundige forberedelser forut for intervjuet, slik at intervjueren hele tiden kan styre samtalen inn mot de sidene av problemstillingene som ennå ikke er belyst. Typisk for denne intervjuformen er også at der på forhånd er utarbeidet en intervjuguide med flere planlagte spørsmål rundt problemstillingene, slik at evt. utdypings- og oppfølgingsspørsmål kan stilles innenfor en begrenset tidsramme og slik at man vet hvorvidt de avgitte svarene inneholder data man i utgangspunktet var ute etter.

I analysefasen har jeg trukket veksler på Beckers ideer rundt den profesjonelle kunstverdens felles verdiorientering, rollemønster og konvensjoner, spesielt i kodingen av intervjumaterialet og også for dets inndeling i kapitler. I likhet med Becker argumenterer Rubin & Rubin for en kvalitativ metode som tar spesielt hensyn til den subjektive meningsdimensjonen, og til intervjuobjektene forskjellige erfaringer, oppfatninger og fortolkninger av den profesjonelle kunstverden. (Ibid:31-41) Historisk og sosial kontekst er også særlig vektlagt i søket etter relevante intervju spørsmål rundt min problemstilling. I motsetning til dette står den positivistiske fremgangsmåten, slik den for eksempel praktiseres i den standardiserte spørreundersøkelsen. Her er intervjueren strengt forpliktet til å formulere ordrett de samme predefinerte og preklassifiserte spørsmål til de utvalgte intervjuobjektene. Rubin & Rubin hevder imidlertid at en slik intervjuteknikk ”forutsetter at hvert spørsmål betyr det samme for hver respondent, en antagelse som ofte er ukorrekt”, noe jeg har tatt høyde for i min utspørring. (Ibid:33)¹⁶

2.1.3 Eksklusive posisjoner og eliteintervju

Mine intervju har derimot en semi-strukturert karakter. Intervju spørsmålene ble utformet på bakgrunn av innsamlet dokumentasjon, med hovedvekt på uttalelser og innlegg i offentligheten fra diverse aktører i den profesjonelle kunstverden, og fra svar gitt i forutgående intervjuer. Men spørsmålstillingene utviklet seg kontinuerlig, og det ble aldri forsøkt å overføre det samme settet av spørsmål mellom intervjuene. I stedet ble det ofte spurt

¹⁶ Spørreskjemaundersøkelser foretatt i USA om hva publikum mener om offentlig støtte til kunsten, viser for eksempel svært sprikende resultater. Sosiologene Becky Pettit og Paul DiMaggio forklarer de motstridende konklusjonene om hva disse kvantitative data betyr med at ”survey designers can often elicit large swings of opinion by fiddling in fairly subtle ways with question framing, question sequence, and the number of response alternatives.” (Pettit og DiMaggio 1997:6) Studien viser også at meninger om og holdninger til kunst hos publikum er svært skiftende og gjenstand for ekstern påvirkning, spesielt de som ikke er forankret i sterke personlige overbevisninger.

om forhold som kun den ene intervjupersonen hadde kunnskaper om og erfaring med. Dette var også nødvendig siden de intervjuede okkuperer eksklusive posisjoner i norsk kunstliv, posisjoner som ingen eller få andre kan gi sikker informasjon om. Likevel var jeg hele tiden bevisst på at spørsmålene skulle ha relevans for oppgavens teoretiske siktemål og problemstilling. Det samlede intervjumateriale har dessuten en induktiv karakter, i den forstand at foreliggende sosiologiske teorier og begreper aldri ble styrende for utspørringen. Kunstlivets egenart og begrenset sosiologisk fagkunnskap om hvordan profesjonelle kunstinstitusjoner opererer, talte for en åpen, eksperimenterende og fleksibel intervjumetode. Først etter alle intervjuene var gjennomførte, kodet jeg svarene inn i en mer generell sammenheng for nærmere sosiologisk analyse.

2.1.4 Intervjuguide

Typisk for hver intervjuguide var at den ble endelig utformet etter en ca. 2 ukers intensiv research-periode, der informasjon fra diverse nyhetsartikler, debattinnlegg, årsrapporter, kunstanmeldelser m.m. ble silt ut og vurdert etter hvorvidt det kunne belyse de tre kunstinstitusjonenes posisjon og praksis i norsk og internasjonalt kunstliv. Noen dager før intervjuene fant sted, sendte jeg alle respondentene en intervjuguide med 20-25 spørsmål. Intervjuene ble ikke gjennomført slavisk etter guidens ordlyd eller etter nedskrevet rekkefølge, men den fungerte heller som springbrett for tettere dialog, der oppfølgings-, oppklarings- og utdypingsspørsmål fikk første prioritet. (Rubin & Rubin, 1995:145-67)

2.1.5 Intervjuprosessen

Selve intervjuprosessen var for meg konstant preget av oppdagelser og nyvunnet innsikt. For hvert intervju dukket opp nye problemstillinger som jeg tidligere ikke hadde forutsett eller ant eksisterte. Intervjuprosessen hjalp meg også med bekreftelse eller avkreftelse, evt. korrigerende, av mine tidligere antagelser om de tre kunstinstitusjonene. Noen spørsmål var konstruert for besvarelse fra alle respondentene, mens andre spørsmål kun ble gitt til noen få, avhengig av hvilken posisjon de besatt i den profesjonelle kunstverden. Noen spørsmål var kun rettet mot kunstkritikerne, andre kun mot direktørene, og andre igjen kun mot kuratorene. I tillegg har flertallet av de intervjuede besatt mange av disse ulike posisjonene gjennom sin karriere, slik at deres tilskrevne rolle på intervjutidspunktet langt fra gir et korrekt bilde av deres erfaringsbakgrunn, selv om spørsmålene hovedsakelig dreier seg om det yrket i den profesjonelle kunstverden de har hatt lengst erfaring med.

2.1.6 Generalisering av empiri

Den teoretiske tilnærmingen til min problemstilling er hovedsakelig støttet av sosiologisk faglitteratur, men også noe av økonomisk, kunsthistorisk og medievitenskapelig faglitteratur. Mitt eget intervjumateriale er imidlertid det mest relevante grunnlaget for beskrivelsen av hvordan profesjonelle kunstmuseer og kunstsentre for samtidskunst opererer. Et slikt begrenset empirisk materiale gjør det problematisk å foreta mange generaliseringer omkring den profesjonelle kunstverden. Utvalget av institusjoner er lite og alle er norske. Det er en fare for at utvalget ikke er representativt for universet av profesjonelle kunstmuseer, og at undersøkelsen gir et skjevt bilde av dem. På den annen side gir en komparativ casestudie en unik innsikt i de utvalgte kunstinstitusjonenes praktiske virksomhet og dynamiske utvikling, og gir en mer finmasket beskrivelse og fortolkning av dem enn hva en kvantitativ forklaringsmodell kan gi.¹⁷

I tillegg er utvalget av intervjuobjekter utelukkende av medie- og kunsthøgskoleaktører. For en mer balansert fremstilling av den profesjonelle kunstverden, ville det imidlertid vært en fordel å intervjuer også representanter fra staten, gallerister, kunstsamlere, diverse publikum, kunstnere, o.a. aktører som befinner seg der. Dette er en åpenbar svakhet ved studien. Ambisjonen ved oppgaven er likevel ikke å gi en fullstendig analyse av den profesjonelle kunstverden som sådan, men heller å gi et konsentrert innblikk i hvordan særlig kunstinstitusjoner og kunsthøgskoleaktører skaper grunnlaget for symbolsk kapitalisering i deler av den. Slik søker jeg å gi en grundig behandling av distribusjonsleddet i den profesjonelle kunstverden, i stedet for en overfladisk analyse av hele verdikjeden i kunsthøgskolen. Snarere kan denne sosiologiske analysen sees på som et innledende arbeid, åpent for revisjon fra empiriske studier som fokuserer på andre deler av kunsthøgskolen, og som senere kan kaste nytt lys på denne oppgavens sentrale problemstilling om kunsthøgskolens påståtte autonomi.

2.1.7 Empiri og teori

For å sette de tre undersøkte kunstinstitusjonene inn i en bredere sosiologisk sammenheng, så har jeg anvendt foreliggende teorier i analysen av intervjuene. Slik knyttes min

¹⁷ De kvantitative undersøkelsene som finnes om norsk kulturliv inneholder lite analyse av sammenhenger mellom økonomiske og kunstneriske verdier, og de kjennetegnes ofte av manglende samarbeid mellom de relevante fagmiljøene. Se Arnestad & Mangset (2003) og NOS (2004). Inntil nylig hadde man for eksempel ikke noen klare offentlige retningslinjer på hvordan man skulle måle og telle norske museer, deriblant kunstmuseer. ”I Norge opererer man ikke med noen klar definisjon for hvem som kan kalle seg et museum eller samling, og følgelig kan teoretisk sett enhver samling som holder

caseundersøkelse metodisk opp mot andre relevante undersøkelser av den profesjonelle kunstverden, og gir den større forklaringskraft og reliabilitet. Sosiologisk teori har hjulpet meg mye i så henseende. Spesielt har jeg hatt stor nytte av arbeidene til Dag Solhjell og Howard S. Becker. Mens Solhjell har konsentrert seg om problemstillinger vedrørende norsk kunstliv og dets kunstformidlende aspekt, så har Becker sett nærmere på de universelle trekkene i ulike typer kunstverdener. I en bredere kultursosiologisk sammenheng er også Pierre Bourdieus tekster relevante for hvordan man undersøker kunstinstitusjoner, også fordi Solhjell til dels bygger videre på hans typologisering av kulturfeltet, og tilpasser det norske forhold. Becker inngår imidlertid i en annen sosiologisk tradisjon enn disse to, i ”Chicagoskolen”, og dens utvikling av den mer empirisk orienterte retningen ”symbolsk interaksjonisme”.¹⁸

2.2 RELEVANTE TEORIER FOR PROBLEMSTILLINGEN

2.2.1 Danto, Dickie og Den Institusjonelle Teorien om Kunst

Tittelen på Beckers analyse av kunstfeltet, ”Art Worlds” (1982), henspiller på filosofen Arthur C. Dantos innflytelsesrike artikkel fra 1964, ”The Art World”, som var utgangspunktet for *den institusjonelle teorien om kunst*, videreutviklet av kollegaen George Dickie. Denne teorien forsøker bl.a. å gi en forklaring på hvorfor Andy Warhols berømte bokser med ”Brillo”- vaskemiddel kunne betraktes som kunst. Begge filosofene er enige i at verkets kunsthistoriske kontekst, at det markerer et brudd med tradisjonen, har betydning for dets kunstneriske karakter. De skiller imidlertid lag i fortolkningen av verkets kunstneriske karakter:

”What Dickie has overlooked is an ambiguity in the term ”makes” as it occurs in the question: what makes something a work of art? He has emphasized how something gets to be a work of art, which may be institutional, and neglected in favor of aesthetic considerations the question of what qualities constitute an artwork once something is one”. (Danto, 1981:94)

åpnet for publikum være berettiget til offentlig støtte.” (Lie & Daugstad 2001:124) Se også *Museumsstatistikken* (Foss & Taule 2004).

¹⁸ Se *Symbolic Interaction and Cultural Studies* (Becker & McCall 1990) for en historisk gjennomgang av denne sosiologiske tradisjonen. Se også Becker (1998).

Dickie svarer at kunstverkets iboende kvaliteter er uvesentlig for dets betydning som kunstverk. Poenget er at verket faktisk blir tilskrevet kunstneriske kvaliteter av noen sentrale aktører i kunstverden (i motsetning til en vanlig ”Brillo”-boks man kjøper i butikken):

”The two views agree that ”the background” of artworks plays an essential role in making those objects art. Danto makes the point about background in a striking way by focusing on visually indistinguishable objects, one of which is an artwork while the other is not. For Danto the background enables the object which is art to be about something (....) The background, according to the institutional theory, is a structure of persons fulfilling various roles and engaging in a practice which has developed through history (...) Within his structure, some persons serve to create objects for possible appreciation by themselves and others. On this view, there is no requirement that the objects created be about something, although many of them are.” (Dickie, 1984:25-6)

2.2.2 Becker og Den Institusjonelle Teorien om Kunst

Becker, på sin side, kritiserer begge for manglende substans i deres utspill om kunstens avhengighet av en kunstverden. Hvem disse kunstkompetente personene og institusjonene i kunstverden er, og hvordan de definerer og blir enige om hva som fortjener merkelappen ”kunst”, blir utilstrekkelig problematisert, ifølge Becker. Makthierarkier og aktørers posisjonering i kunstverdenen unngår også Dantos og Dickies institusjonsorienterte blikk:

”Some common features of art worlds show that the philosophical desire to be able to decide definitively between art and nonart cannot be satisfied by the institutional theory. For one thing, participants seldom agree completely on who is entitled to speak on behalf of the art world as a whole. Some people occupy institutional positions, which allow them, de facto, to decide what will be acceptable. Museum directors, for instance, could decide whether photography was an art because they could decide whether or not to exhibit photographs in their museums. They could even decide what kind of art (e.g. “minor” or whatever the opposite of that is) photography was by deciding whether photographs would be exhibited in the main galleries in which paintings were ordinarily exhibited or confined to a special place with less prestige in which only photographs were shown. But other participants argue that museum directors are incompetent to make the judgements they do make, that in a better world they would not be allowed to make such judgements, because they are ignorant, prejudiced, or influenced by extraneous considerations. Some think they are too avant-garde and do not give proper attention to established styles and genres, others just the opposite (see Haacke, 1976). Many participants find institutional officials unacceptable arbiters because of substantial evidence which shows that they represent the rich and powerful of the communities they serve

(...), their decisions thus representing class bias as much as aesthetic logic.” (Becker, 1982:151-2)

2.2.3 Becker og Symbolsk Interaksjonisme

De mange og ulike oppfatningene av hva kunst er for noe, og hvorfor, er for Becker indikasjon på at der *ikke finnes en kunstverden, men flere kunstverdener*. Sosiologens oppgave blir således å konkret identifisere deres grenser og spesifikke innhold. I min oppgave er målet å bringe autonomibegrepet inn i den praktiske kunstformidlingen, der det tidligere muligens kun ble brukt i kunstteoretisk forstand.

Hva skjer når denne verdien, som er trosbasert, virker inn på produksjonen, distribusjonen og konsumet av kunst? For å kunne svare på et slikt spørsmål må man undersøke empirisk en av disse kunstverdene, i mitt tilfelle den profesjonelle kunstverden slik den utfoldes i Norge, representert av tre av dens institusjonelle "medlemmer". Nå er riktignok oppgaven utformet som en komparativ casestudie, og er ikke et forsøk på å dekke alle sider ved det profesjonelle kunstlivet. Jeg vil konsentrere meg om institusjonenes utstillingspolitikk og kunstfaglige virke, siden dette er sentralt i deres kunstformidling, og siden dette knytter dem til den utenforliggende kunststoffentligheten. Videre vil jeg trekke vekslers på forståelsen av normer, verdier og rolleforventninger i den interaksjonistiske tradisjonen som Becker inngår i.

I motsetning til individualistiske og funksjonalistiske teorier i samfunnsvitenskapene, så fremhever ”symbolsk interaksjonisme” sosiale relasjoners foranderlige, skjøre og situasjonsbetingede karakter. (Barnes, 1995:61-93) Verdier eksisterer ikke i et ideologisk tomrom, ifølge interaksjonistene. Verdiers symbolske innhold er i stedet et grunnleggende sosialt produkt, formet av skiftende koalisjoner mellom ulike aktører. Personer, grupper og institusjoner er de som viderefører, eller oppgir, verdier og gir dem konkret innhold. Uten aktive, samhandlende individer kan man heller ikke forestille seg verdiers evt. funksjonelle nytte, mener interaksjonistene. Dette i motsetning til ”rational choice theory” og Talcott Parsons’ funksjonalisme, som forutsetter enten at verdi bestemmes på grunnlag av enkeltaktørers rasjonelle kalkulasjoner eller at verdier alltid har forutbestemte funksjoner i større sosiale system. Interaksjonister anser verdier og normer mer som kollektive tegn som utspilles i situasjoner med samhandling, og som bl.a. brukes som innsats i symbolske maktkamper, der utfallet av hvem som ”vinner” er usikkert på forhånd. Gjennom rutinemessig omgang etableres visse praksiser og konvensjoner som støtter opp om, med eller uten hensikt, visse verdier som naturlige, og disse får således en privilegert status. Slik opprettes et klart verdibasert skille mellom det bestående og stabile, den konservative symbolkraften, og det

nye og utfordrende, den radikale symbolkraften. Verdier vil likevel være i konstant fluks, avhengig av hvilke sosiale krefter som utspilles mot hverandre.

2.2.4 Adornos begrep om kulturindustrien

Kanskje den teoretikeren som har kjempet mest innbitt for ideen om kunstens autonomi, er den tyske filosofen Theodor W. Adorno. I sin monumentale kritikk av kulturindustrien, spesielt slik den tok form i USA før og under andre verdenskrig, feller Adorno svært negative, nesten moralistiske dommer over hvordan populærkulturen, den autonome kunst sin antitese, slavebinder dens konsumenter.

”Idet kunstverkene helt tilpasser seg behovet, bedrar det i forveien menneskene for nettopp den befrielse fra nytteprinsippet som det skulle gi. Det man kunne kalle bruksverdien i forbindelse med mottagelsen av kulturgodene, erstattes av bytteverdien, i stedet for nytelsen kommer det å følge med og være à jour, økt prestisje i stedet for virkelig kjennskap. Konsumenten blir til ideologi for den fornøylesindustri hvis institusjoner han ikke kan unnslipe. Mrs. Miniver må man ha sett, som man må holde Life og Time. Alt iaktas bare under den synsvinkel at det kan tjene til noe annet, hvor vagt man enn forestiller seg dette andre. Alt har kun verdi såfremt man kan bytte det inn, ikke for så vidt det selv er noe. Kunstens bruksverdi, dens liv, anser man for å være en fetisj, og selve fetisjen, den sosiale taksering av kunsten, som man feilaktig holder for å være kunstverkens egen rang, blir deres eneste bruksverdi, den eneste kvalitet man nyter. Slik oppløses kunstens varekarakter i det den fullt ut realiseres.” (Horkheimer og Adorno 1991:53)

Mens Beckers studieobjekt først og fremst er de ulike sosiale nettverksforbindelsene som eksisterer tvers gjennom hele spekteret av kulturlivet, så er Adornos fremste anliggende den kapitalistiske produksjonsmåte som ligger til grunn for populærkulturen. Tydelig influert av Marx' teorier om økonomisk utbytting av arbeiderklassen, overfører han de sentrale økonomiske begrepene om bruksverdi og bytteverdi på kulturfeltet for å demonstrere at også her foregår slik utnyttelse av kapitalkreftene. Men der Marx foretar en grundig historisk analyse av hvordan kapitalismen har utviklet seg, nøyer Adorno seg med å analysere produksjonsformene og bruksmåtene i kulturindustrien, og hvordan den skaper grunnlag for kunstens resepsjon, ut fra anekdoter og ut fra moralfilosofiske betraktninger. På mange måter er Adornos verk (han alene skrev dette kapittelet i ”Opplysningens Dialektikk”) mer et kampskrift mot populærkulturen enn en nøytral sosiologisk analyse av den, ettersom den tar klar kulturpolitisk stilling i hva slags kultur som ikke bør produseres. I stedet for en avdekking av smakens klassebetingede karakter, som så tydelig ligger til grunn for Bourdieus

analyse i "Distinksjonen" (1986b), så avslører "Kulturindustri" en klassebetinget avsmak for massekulturen hos bokens forfatter. Prinsipielt skiller heller ikke Adorno mellom ulike kunstarter og kulturformer, men anser i stedet all kulturindustri som et onde, siden den "skader" både "den høye og den lave kunst". (Horkheimer og Adorno 1991:65).¹⁹

2.2.5 Benjamins begrep om kunstens tekniske reproduksjon

Adorno sin gode venn og kollega fra fagmiljøet rundt Institutt for Samfunnsforskning ved Universitetet i Frankfurt, Walter Benjamin, argumenterte for et totalt motsatt syn på kunstens autonomi. Der Adorno identifiserer tap av autonomi i den kapitalistiske produksjonsmåten som skaper kulturindustrien, så hevder Benjamin at de nye reproduksjonsteknikkene, som fotografiet og filmen, snarere demonstrerer at kunsten aldri har vært autonom.²⁰ I stedet for fremmedgjørende er teknikken opplysende.

"Da nemlig kunsten, etter fremkomsten af det første virkelig revolutionerende reproduktionsmiddel, fotografiet (på samme tid som socialismen kom inn i bildet), følte den krise nærme sig, som efter yderligere hundrede år er blevet helt eklatant, reagerede den med læren om l'art pour l'art, som er en kunstens teologi. Fra den er siden i forsættelse fremkommet noget i stil med en negativ teologi i skikkelsen af ideen om en 'ren' kunst, som ikke blot afviser enhver social funktion, men enhver bestemmelse gennem et konkret emne." (Benjamin 1973:66)

Her ser vi tydelig at Benjamin foregrep Marshall McLuhans ideer om "the medium is the message" allerede på 30-tallet. (McLuhan 2001) I likhet med amerikaneren, så betrakter Benjamin nye tekniske medier som forlengelser av menneskers sanseapparat.

Videre virker mulighetene for nærmest ubegrenset reproduksjon av kunstverk i vår tid tilbake på den tradisjonelle kunst. Benjamin introduserer i denne sammenheng begrepet om kunstverkets "aura", den opprinnelige kultverdien som lå i tidligere tiders kunstverk. For Benjamin innebærer reproduksjonsprosessene i de nye mediene ikke mindre enn "aflivningen

¹⁹ Se Richard E. Caves "Creative Industries"(2000), fra en fagøkonoms innfallsvinkel, for en detaljert inndeling av ulike kunstarter, produksjonsmåter og økonomiske bytteforhold i kulturindustriene.

²⁰ Fotografi og film som medier blir tvert imot politisk ladet gjennom bruk innenfor vidt forskjellige yrkespraksiser og gjennom ulike sosiale kontekster. I rettspleien, i biologien og i fysikken blir for eksempel fotografi brukt som fysisk bevismateriale på hva det materielt fremstiller, mens i kunsten, antropologien, og semiologien blir fotografi først og fremst tolket som kulturelt symbol på noe annet. Denne dobbeltkarakteren til fotografiet, med nyttige egenskaper og "bruksverdier" for både natur- og samfunnsvitenskapene/humaniora, skiller det grunnleggende fra tradisjonelle kunstmedier som for eksempel maleri og skulptur. Se Rosenblum (1978), Barthes (1981), Becker (1981), Bourdieu (1990), Crimp (1993), Larsen (1997), Baudrillard (1997) og Erwitte (1999).

af traditionsværdien i kulturarven”.²¹ Sporer man opp de tidligste kunstverk, så oppdager man at de oppfylte bestemte sosiale funksjoner i samfunnet. Fra å tjene som medium for magiske og siden religiøse ritualer (som for eksempel madonnabildet i den katolske tradisjon), så har kunstverket i senere tid tjent som medium for sekulære ritualer, for eksempel gjennom kinoforestillingen. Kultverdien, eller tradisjonsverdien, blir fortrenget av kunstverkets ”utstillingsverdi”, ifølge Benjamin, ettersom spørsmålet om kunsten er ekte eller ikke blir overflødig i de nye mediene. Forskjellen mellom originalen og kopiene, målestokken for ekthet, i fotografiet og filmen er ubetydelig, og muligheten for reproduksjon av originalen er ubegrenset, og dermed mister kunsten sin kultverdi og tidligere sosiale funksjon som magisk instrument for de få innviede. I stedet for eksklusiv, blir kunsten inklusiv og politisk ladet, hevder Benjamin. Kunsten når massene gjennom ”simultan kollektiv konsumering”, mens for eksempel maleriet kun er mulig å betraktes av en eller noen få personer av gangen. Maleriet mister med andre ord sosial betydning i den tekniske reproduksjons tid, og enda mer i den digitale reproduksjons tid.

2.2.6 Bourdieus begrep om kunstfelt, klasser og kunstens autonomi

Bourdieu's samfunnsanalyse inngår også i en sosiologisk tradisjon som legger stor vekt på materiell og økonomisk makt, og på den ulike fordelingen av samfunnsgodene mellom klassene. Selv kultureliten, de intellektuelle og kunstnerne, er underlagt borgerskapets økonomiske makt på kulturfeltet, ifølge Bourdieu. Overklassen er nemlig inndelt i en ”dominerende” og ”dominert” del:

”The dominant fractions do not have a monopoly of the uses of the work of art that are objectively- and sometimes subjectively- oriented towards the exclusive appropriation which attests the owner's unique ”personality”. But in the absence of the conditions of material possession the pursuit of exclusiveness has to be content with developing a unique mode of appropriation. Liking the same things differently, liking different things, less obviously marked out for admiration- these are some of the strategies for outflanking, overtaking and displacing which, by maintaining a permanent revolution in tastes, enable the dominated, less wealthy fractions, whose appropriations must, in the main, be exclusively symbolic, to secure exclusive possessions at every moment. Intellectuals and artists have a special predilection for the most risky but also the most profitable strategies of distinction, those which consist in asserting the power, which is peculiarly theirs, to constitute insignificant objects of art or, more subtly, to

²¹ Benjamin 1973:63

give aesthetic redefinition to objects already defined as art, but in another mode, by other classes or class fractions (e.g., kitsch) (Bourdieu, 1986b:282)

Selv om samfunnet anses som arena for klassekamp, så foregår denne kampen først og fremst i symbolsk forstand, ifølge Bourdieu. Kampen omhandler produksjon av økonomisk og kulturell verdi, og har bl.a. relevans for hvem som greier å sikre seg best posisjon i "feltet for kulturproduksjon".

I essayet "Principles for a Sociology of Cultural Works" (Bourdieu, 1993:176-191) presenteres en mer generell skisse over hvordan kunstens verdier oppstår. De spesifikke kulturfeltene, for musikk, litteratur og billedkunst m.m., undergår en autonomiseringsprosess gjennom sin historiske utvikling, ifølge Bourdieu. Innenfor feltene utspilles profesjonskamper, en forutsetning for kulturell autonomi, gjennom den objektive posisjoneringen av feltets "agenter", forvalterne av ulike mengder kulturell og økonomisk kapital. Kulturfeltene er i tillegg i konstant forandring, hevder han, men forandringen er likevel sterkt betinget av feltenes historie og de til enhver tid dominerende posisjonene der. Et vesentlig skille går mellom agenter som representerer den dominerende orden, "konservatorene", og de dominerte, "innovatørene". Hvem som seirer i kampene om kunstfeltets symbolske makt er imidlertid avhengig av deres posisjonering i "rommet for muligheter", de posisjonene som er praktisk mulig å innta gitt kunsthistoriens modererende effekt på hva som får kunstfaglig verdi.

2.2.7 Beckers begrep om kunstverdener, nettverksforbindelser og konvensjoner

Dette fører oss over til Beckers begrep om profesjonelle kunstverdener. I likhet med Bourdieu, så anser han kunst som et produkt av sosial samhandling og symbolsk kommunikasjon. Men der Bourdieu forestiller seg et kunstfelt der agentenes forskjellige posisjonering bestemmes av klasseinteresser, ser Becker i stedet produksjonen av kunst som motivert ut fra konsensusbaserte sosiale nettverk. Med Østerberg (1995:11) kan man si at Bourdieus samfunnsanalyse er konfliktorientert, og vertikal i sammenligningen av klassene, mens Beckers samfunnsanalyse er integrasjonsorientert, og horisontal i sin behandling av hvordan ulike former for verdifelleskap oppstår og reproduseres. Og mens Bourdieu fokuserer på *agents* objektive posisjonering, så foretrekker Becker heller å analysere kunst i lys av aktivt samhandlende subjekter, dvs. *aktører*. Det som binder disse nettverkene sammen og gjør dem effektive, er aktørers koordinerte samhandlinger og felles verdsetting av kunst, dvs. deres "konvensjoner", ifølge Becker. (Becker 1982:40-68) I stedet for kunstfelt opererer han

også med begrepet "kunstverdener", delvis for å understreke den flytende overgangen mellom ulike kunstarter og ulike samfunnsområder, men også for å problematisere den betydelige uenigheten som finnes om hva som kan kalles kunst, og derigjennom vise hvordan kunst blir oppfattet ulikt fra samfunn til samfunn, fra gruppe til gruppe, og fra individ til individ. (Ibid:36-9)

Det mest effektive nettverket finner man i profesjonelle kunstverdener, ifølge Becker. Her har de deltagende aktørene nærmest full informasjon om hvilke konvensjoner som gjelder i hele verdikjeden, i produksjons-, distribusjons- og forbrugerleddet. Becker skiller denne type kunstverden ut fra tre andre typer. Forskjellene dem imellom oppstår ikke ut fra kunstverkets kvalitative eller estetiske karakter, men snarere ut fra kunstens sosiale karakter, hevder han, nærmere bestemt ut fra kunstverkets nettverksforbindelser til andre kunstverk i den aktuelle kunstverden:

"The difference between the work of integrated professionals, mavericks, folk artists, and naïve artists does not lie in its surface appearance or sound, but in the relation between that work and work done by others more or less involved in some art world. The work of naïve artists will not always look childlike, but it will look different from work in a similar medium done in a different relation to an art world. Maverick work will be freer of the constraints imposed by cooperative links (...), but will also be hampered by the lack of cooperation from others (...). Folk art, solidly supported by a community, will be limited by the time and materials made available for that sort of work by the communities in which it is made; the available support will probably always be less than would be available to participants in an accepted art world in which the making of the work did not have to take second place to the community's major concerns. Naïve art will have the rough edges of idiosyncrasy, unaltered by the opinions or examples of colleagues." (Ibid:270)

2.2.8 Solhjells begrep om kretsløp innenfor kunstfeltet

I "Kunst-Norge" (Solhjell 1995:24-74) utvikler Dag Solhjell en teoretisk modell over det norske kunstfeltet, basert på Pierre Bourdieus kategorisering av kulturelle felt. Solhjell kartlegger bl.a. kunstinstitusjoner (kunstmuseer, gallerier, kunstnersentre, kunstforeninger) etter hvilken posisjon de okkuperer i feltets økonomiske og politiske delfelt. Videre inngår kunstinstitusjonene i ett av tre kretsløp, bestemmende for deres posisjon i kunstfeltet, hver av dem operativ etter ulike verdier og ulik vekslingskurs mellom disse. Kretsløpet forbeholdt de få, det eksklusive kretsløpet, sirkulerer symbolsk, eller kulturell, kapital og dets "høyeste verdier er knyttet til begreper som autonomi, selvstendighet, originalitet, individualitet, integritet, oppofring, risikovilje." Ekskluderingsmekanismen er her innbakt i kretsløpets egne

idealer for kunstnerisk kvalitet og kunsthistorisk relevans, ifølge Solhjell. Det andre kretsløpet, det ”inklusive”, baserer seg derimot på et dobbelt sett av verdikriterier, både politiske og kunstneriske. Selv om det eksklusive feltets kunstneriske verdier også her gjøres gjeldende, så trumfer de politiske verdiene kunstinstitusjoners utvelgelse av kunst. De politiske verdikriteriene er ofte knyttet opp mot ”nasjonalitet, bosted, medlemskap, teknikk, kjønn, alder, karrieretrinn.” Denne blandingen av verdier fra to separate felt, kunsten og politikken, resulterer i et særegent kunstnerisk ideal for det inklusive kretsløpet, et som priser høyest verdier som representativitet, demokratisk medbestemmelsesrett og pedagogisk tilrettelegging:

”I dette kretsløpet er det et mål å inkludere mange kunstnere, bruke mange ulike distribusjonsformer og -kanaler, nå et stort og bredt publikum, få mange mennesker til å kjøpe kunst, vise kunst mange steder, demonstrere kunstens mangfoldighet i form og innhold, og utsmykke bygninger der det ferdes mange mennesker. Vanlige målsetninger er ”økt bruk av kunst” og ”økt interesse og forståelse for kunst”. Det er orientert mot den offentlige kulturpolitikk, og dets agenter ser på seg selv dels som eksekutører eller instrumenter, dels som målgrupper og klienter i denne politikken.” (Ibid:29)

Det tredje kretsløpet i kunstfeltet, det ”kommersielle”, sirkulerer fremfor alt økonomisk kapital, ”med det formål å tjene penger”. Her er kunstens pengeverdi overordnet de kunstneriske idealene som er operative i det kunstneriske og politiske felt. Kunstmarkedet er hovedarenaen for det kommersielle kretsløpet, og de fleste kjøperne her ”er lite fortrolige med de intellektuelle verdiene i det eksklusive kretsløpet, og bryr seg lite om de ideelle og pedagogiske verdiene i det inklusive”, hevder Solhjell. I dette kretsløpet blir kunstverk behandlet som finansielle investeringsobjekt snarere enn ”kunst for kunstens skyld”.

Avgjørende her er forskjellen mellom det eksklusive kretsløpets utvalgs mekanisme for kunstnerisk verdi som eneste gyldige verdi, det autonome prinsipp, og det inklusive og kommersielle kretsløpets blanding av verdier fra det økonomiske, politiske og kunstneriske feltet, det heteronome prinsipp.

2.2.9 Det interaksjonistiske verdibegrepet

Ettersom kunstutstillingen er kunstformidlingens fremste presentasjonsform, eller paratekst (Solhjell 2001:22), så vil jeg i de følgende kapitler spore hvordan de undersøkte kunstinstitusjonenes utstillingspolitikk også inngår i nettverk av ulike kontekster, kunstformidlingens innhold, innefor, men også utenfor, den profesjonelle kunstverden. Jeg vil argumentere for at media og statsapparatet må inkluderes i en slik formidlingsmodell, for å

vise hvordan gjensidig avhengighet mellom kunstfaglige, økonomiske og politiske aktører skapes og etableres ved samspill mellom disse.

Det analytiske verktøyet som binder disse tre typer aktører sammen i en sosiologisk analyse, er først og fremst verdibegrepet, slik jeg konstruerer det for denne oppgaven. Min teoretiske analyse av den profesjonelle kunstverden vil basere seg på bruk av et verdibegrep som er fleksibelt, foranderlig og bunner i de relasjonelle forholdene mellom disse aktørene. En slik verdiforståelse makter bl.a. å overkomme den kunstige inndelingen i rene mikro- og makroperspektiver, og aktør- og strukturnivåer. Ved først å ta utgangspunkt i empiriske eksempler, ved undersøkelse av tre institusjoner for samtidskunst, for deretter å sette disse inn i en profesjonell kunstverden, så forenes både et caseperspektiv og et mer universelt, og for så vidt sosiologisk, blick på kunstfeltet. Jeg vil nå forklare nærmere fortolkningsskjemaet som blir anvendt i analysen av den profesjonelle kunstverden, før vi mer konkret undersøker hvilke sosiale relasjoner som binder Astrup-Fearnley Museet for Moderne Kunst, Henie Onstad Kunstsenter og Museet for Samtidskunst sammen i et kunstfaglig skjebnefellesskap.

DEL 1 - KUNSTINSTITUSJONELLE KONTEKSTER²²

Kontekster, eller påvirkningsfelt, som ligger utenfor de enkelte kunstinstitusjonenes egen kontroll, har avgjørende betydning på i hvor stor grad kunstens egenverdi kan operere uavhengig av de verdier som er fremmed for den profesjonelle kunstverden. Som vi skal se utover i oppgaven så hviler effekten av kunstens symbolske verdier også på hvordan kunstformidlere forvalter verdier som har gyldighet i de økonomiske og politiske feltene av samfunnslivet.

Billedkunst, som alle kulturelle produkter, er avhengig ikke bare av at noen gir den mening, men også av at kunstobjekter fysisk sirkuleres mellom aktørene i kunstlivet. I overgangene mellom kunsten som rent intellektuelt produkt til materiell gjenstand og sist til vare på et kunstmarked, så vil den i tiltagende grad politiseres og inngå i økonomiske bytteforhold. Videre, for at kunsten endelig skal nå publikum, så må kunstverk og kunstinstitusjoner prissettes, først i symbolsk forstand gjennom de utstillingsvalgene som foretas, deretter i politisk forstand ved offentlig støtte fra publikum, media og statlige myndigheter, og til slutt i økonomisk forstand gjennom kjøp, bytte og salg på ulike kunstmarkeder, bl.a. for oppbygging av kunstsamlinger og for finansiering av kunstutstillinger.

Enkelte teoretikere hevder at ulike kulturelle felt snarere en autonomiseringsprosess etter hvert som den historiske utviklingen av de enkelte feltene fremskrider. (Bourdieu 1993:188) Selv om kunstfeltet fremdeles ikke er fullstendig autonomt fra politiske og økonomiske forhold, så vil ”verk hvis formelle egenskaper og verdier kun skyldes feltets struktur, og dermed dets historie”, akselerere denne historiske prosessen, ifølge Bourdieu. En slik verdiforståelse legger liten vekt på at verdier er kvalitative størrelser som er gjenstand for ofte motstridende fortolkninger, vurderinger og smak.

Kunstfeltets struktur og historie, kanskje mest fremtredende i hvordan kunsthistorien skrives, og av hvem, er videre bare to av mange andre faktorer som avgjør hvilken kunstfaglig

²² For å analysere den kunstfaglige standarden ved de tre kunstinstitusjonene, har jeg benyttet publikasjonen *Professional Practices in Art Museums* (Association of Art Museums Directors 2001) som grunnlagsdokument. Denne organisasjonen er landsdekkende og representerer de fleste profesjonelle kunstmuseene i USA. En lignende interesseorganisasjon i Norge finnes ikke. Riktignok er både AF og HOK medlemmer i Norges Museumsforbund, men denne organisasjonen mangler skriftlige vedtekter og etiske retningslinjer rettet spesifikt mot formidlingspraksisen innenfor profesjonelle kunstmuseer. Se for øvrig Leonard D. Duboffs *Art Law* (2000) for juridiske restriksjoner for omsetning og formidling av kunst.

status enkelte kunstnere og kunstinstitusjoner får i den profesjonelle kunstverden. I stedet for å inndele kunstfeltet, det økonomiske feltet, og det politiske feltet som gjensidig uavhengige av hverandre for hvilke verdier som får dominans i de respektive feltene, hver av dem forutbestemt av "agenters" objektive posisjonering, så vil jeg derimot argumentere for et verdibegrep som er grunnnet i en kombinasjon av den samlede symbolske, politiske og økonomiske makten hver enkelt aktør viderefører i kunstfeltet, og der den symbolske makten ikke kan sees løsrevet fra maktfaktorer som virker utenfor den profesjonelle kunstverden.

I praksis kan man vanskelig påvise at verdier ligger fasttømret i en overindividuell, objektiv struktur. De er heller ikke gjenstand for direkte observasjon. De må utledes fra en konkret kunstfaglig praksis som definerer seg i motsetning til andre deler av samfunnslivet. Verdier kan betraktes som resultat av symbolske investeringer som aktivt samhandlende aktører, med ulik grad av symbolsk, politisk og økonomisk makt og interesser i feltet, kjemper om betydningen av.

Symbolsk kapital som produseres gjennom utstillinger er for eksempel betinget av den kunstfaglige anerkjennelsen dets kunstformidlere nyter i kunstlivet for øvrig. Denne symbolske kapitalen kan imidlertid utnyttes senere av politiske og økonomiske aktører, for eksempel i form av statsstøtte til kunstinstitusjoner hvis utstillinger trekker et stort publikum, gjennom sponsorstøtte til utstillinger som fremmer den økonomiske verdien i sponsorens egen kunstsamling, eller gjennom etablering av kunstinstitusjoner som samler og utstiller kun de mest kunstfaglig anerkjente kunstverk.

I den profesjonelle kunstverden, som stadig internasjonaliseres, er nettverksforbindelsene mellom dens institusjonelle "medlemmer" spesielt effektive. De kunstfaglige konvensjonene som koordinerer samhandling mellom museer, gallerister, kunstsamlere, kunstnere o.a. , sikrer forutsigbarhet og samforståelse i forvaltningen av kunstens symbolske verdier. Gjennom disse aktørenes felles anerkjennelse av hverandre som del av den profesjonelle kunstverden, gjennom innlån, utlån, kjøp og salg av kunst seg imellom, så etableres en felles referanseramme, og et statushierarki for kunstinstitusjoner. Utstillingspolitikken er i denne sammenheng avgjørende for hvilken status kunstformidlere kan oppnå. Status tildeles imidlertid fra to ulike hold, og fra to ulike publikumspopulasjoner. Kunstfaglig anerkjennelse kommer fra de som er velkolert innenfor kunstfag, som for eksempel lærere, kulturarbeidere, kunstnere, kunstkritikere, og ikke minst fra ansatte selv ved konkurrerende kunstinstitusjoner. Offentlig anerkjennelse kommer imidlertid fra aktører i kunstlivet som befinner seg utenfor den profesjonelle kunstverden, deriblant fra staten, media og det brede kunstpublikum. (jf. Marquis 1995; Gans 1999; 2003)

3) DEN PROFESJONELLE KUNSTVERDEN

– ET FORTOLKNINGSSKJEMA

Siden siktemålet med oppgaven bl.a. er å finne ut om kunstens egenverdi er uavhengig av andre sosiale verdier, så kan det være nyttig å foreta et tankeeksperiment der disse aktuelle verdiene inngår i en felles verdikjede. Der Solhjell forestiller seg tre atskilte kretsløp som opererer ut fra ulike verdsett i kunstfeltet, og som er relativt uavhengig av hverandre, vil jeg i stedet undersøke om profesjonell kunstformidling er mulig å forklare som betinget av alle disse verdiene.

3.1 BILLEDKUNSTENS VAREKARAKTER OG AUTONOMIENS PRAKTISKE UMULIGHET

Verdikjeden dannes ut fra kunstens materielle forutsetninger, dens økonomiske og politiske levegrunnlag. Spørsmålet om kunstens autonomi blir problematisert i en slik modell for kunstformidling, ettersom både produksjonen, distribusjonen og resepsjonen av kunst blir muliggjort av sosiale strukturer utenfor kunstfeltet. I forhold til andre samfunnsområder er den profesjonelle kunstverden for eksempel intet unntak når det gjelder billedkunst som omsetningsartikkel. Som andre produkter er kunstverk til salgs, kan kjøpes eller byttes fritt på et marked. Billedkunst har dermed også her en varekarakter. I Solhjells formidlingsmodell opererer imidlertid ”det eksklusive kretsløpet” i kunstfeltet kun etter prinsippet om autonomi, og kunstverk som sirkulerer der lar seg ikke påvirke av kommersielle verdier.

Denne oppgaven vil i stedet påvise at den økonomiske verdien om profitt er pr. i dag en *nødvendig* forutsetning for kunstformidling i den profesjonelle kunstverden. Forventningen om profitt er nødvendig for at økonomiske aktører skal ha noe insentiv til å investere i kunstproduksjonen. Selv om kunstens autonomi som kunstfaglig ideal er reelt og virksomt i omsetningen av profesjonell kunst, så kan dette idealet bare opprettholdes så lenge politiske og økonomiske aktører anerkjenner det som legitimt for offentlig støtte og økonomiske investeringer. Hvilke verdier som blir dominerende er alltid usikkert, siden dette har sammenheng med hvordan de økonomiske, kunstfaglige og politiske aktørene i praksis koordinerer sin virksomhet. Billedkunstens varekarakter vil uansett fange aktørene i den profesjonelle kunstverden inn i en økonomisk og politisk logikk, ettersom den produserte kunsten er avhengig av å innkjøpes, utselges, byttelånes og videreformidles av kunstfaglige aktører for å nå sitt publikum.

3.2 ØKONOMISK, POLITISK OG SYMBOLSK KAPITAL

Kunst som sosialt fenomen er altså avhengig, eller ikke-autonom, fra sitt materielle grunnlag. Min problemstilling omhandler imidlertid kunstens ideelle grunnlag, om hvorvidt den profesjonelle kunstverden forvalter en egen kunstnerisk verdi som forblir upåvirket av andre sosiale verdier, deriblant de politiske og økonomiske verdiene som ligger til grunn for produksjonen, formidlingen og resepsjonen av kunst. For å finne ut av dette kan vi bygge videre på Bourdieus begreper om kulturell og økonomisk kapital.²³ I tillegg vil jeg ta i bruk en tredje kapitalform, politisk kapital, som får aktualitet når kunsten blir synliggjort i offentligheten og når politiske myndigheter setter betingelser for kunstformidlingen, for eksempel gjennom krav om publikumsbesøk, gjennom tilskuddordninger, eller gjennom de nedskrevne vedtektene som angir kunstinstitusjoners formål og hovedoppgaver.

Hos Becker blir kunstverdener fremstilt som bestående av etablerte sosiale nettverk mellom aktørene i kunstfeltet. Selv om de materielle forbindelsene mellom politiske, økonomiske og kunstfaglige aktører er stabile og gjensidig avhengig av hverandre, som fremstilt i figur 1, så er det mer usikkert om de politiske, økonomiske og kunstfaglige idealene i verdikjeden er tilsvarende faste og uforanderlige. Verdier er nemlig ikke-observerbare, kvalitative størrelser. De blir likevel brukt som legitimeringsgrunnlag for produksjon, formidling og forbruk av kunst. For bedre å kunne vurdere hvordan de dominerende verdiene i den profesjonelle kunstverden inngår i et sosiomaterielt nettverk, så kan det være formålstjenlig i spørsmålet om kunstens autonomi å kombinere Beckers begrep om enkeltaktører som verdibærere, snarere enn nettverket i seg selv, med Bourdieus kvantifisering av verdibegrepet, gjennom avveining av hvor høy eller lav andel symbolsk, politisk og økonomisk kapital enkeltaktørene forvalter. Denne oppgaven vil fokusere på tre norske kunstformidlende institusjoner, men modellen som de analyseres ut fra har allmenn gyldighet.

²³ Begrepet *symbolsk kapital*, og de ulike sosiale verdiene denne kapitalformen henviser til, blir her brukt som en oversatt betegnelse på Bourdieus begrep om *kulturell kapital*, slik dette beskrives i essayet "The Forms of Capital" (Bourdieu 1986a:242-55). (Han bruker betegnelsen "symbolsk kapital" i andre studier i omtrent samme betydning som kulturell kapital, se for eksempel Bourdieu 1993:kap.2) "Symbolsk kapital" er mer i overensstemmelse med Beckers forståelse av kunst som uttrykk for symbolsk interaksjon og samhandling. Se for øvrig "Value and Capital in Bourdieu and Marx" (Beasley-Murray 2000:100-19). Andre bruker begrepet "estetisk kapital". (Gran 2003) Begrepet *politisk kapital* kan oversettes med Bourdieus bruk av begrepet sosial kapital, selv om meningsinnholdet i førstnevnte har en mer spesifikk betydning. Ettersom *politisk ressurs* vanligvis betyr "de midler som kan brukes for å påvirke politiske vedtak" (storenorskeleksikon.no), så kan vi forstå *politisk kapital* som "den velgermessige oppslutningen om, eller anerkjennelsen av, politiske vedtak". Dette passer for eksempel godt inn i President George W. Bush sin bruk av ordet like etter siste amerikanske presidentvalg: "I earned capital in the campaign, political capital, and now I intend to spend it." ("Confident Bush Outlines Ambitious Plan for 2nd Term", *New York Times* 5.11.2004.)

3.3 VERDIKJEDEN I DEN PROFESJONELLE KUNSTVERDEN

I figur 1 presenteres de materielle relasjonene og verdiene mellom de som koordinerer produksjonen, de som videreformidler og de som konsumerer kunsten, dvs. sosiale relasjoner mellom henholdsvis de økonomiske, kunstfaglige og de politiske aktørene i kunstlivet. I figur 2 presenteres så den dynamiske omsetningen og kapitaliseringen av de ulike kapitaltypene som er forbundet med de respektive verdiene utenfor verdikjeden.

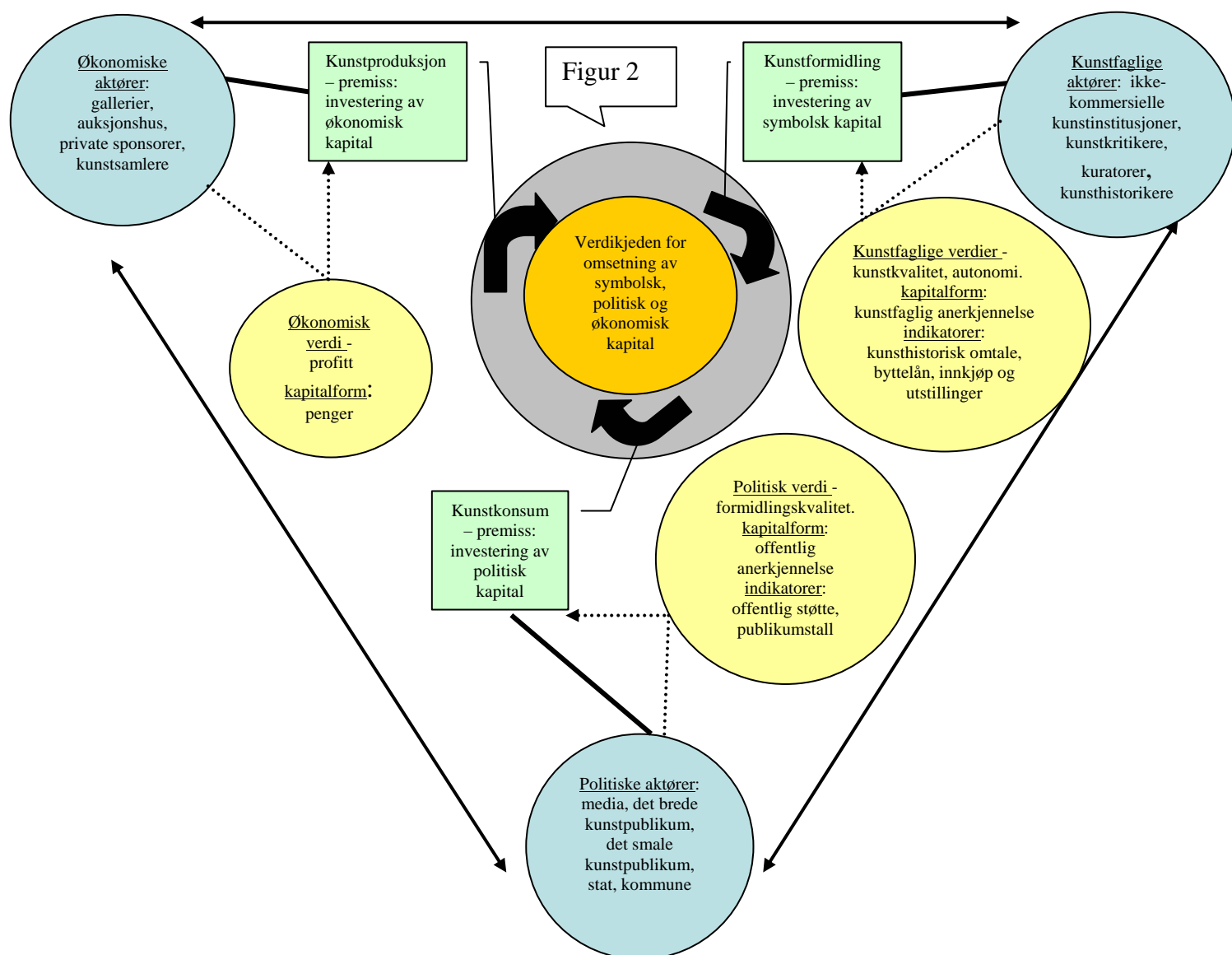
Distribusjonsleddet i den profesjonelle kunstverden omsetter økonomisk kapital, som først investeres i produksjonen av kunstverk, til kunstens symbolske kapital gjennom kunstformidlers utvelgingsmekanismer. For at kunstverk skal få høy kunstfaglig anerkjennelse, og dermed bli gjenstand for høy symbolsk kapitalisering, så kan for eksempel bare et fåtall av alle kunstnere og produserte kunstverk bli utvalgt for innkjøp til kunstsamlinger og for fremtidige utstillinger.

Før jeg beskriver hvordan verdikjeden fungerer, er det nødvendig å avklare nøkkelbegrepene i denne modellen: Med "autonomi" forstår vi heretter *kunstinstitusjoners kunstfaglige uavhengighet fra økonomiske og politiske verdier*, forvaltet bl.a. av kunstmarkeder, publikum, massemedia og staten i det offentlige rom. Med "kunstfaglig verdi" mener vi *graden av konsensus mellom kunstfaglige aktører i den profesjonelle kunstverden omkring kunstverks eller kunstners kvalitet*. (Sentral problemstilling: Er kunsten nyskapende i et kunsthistorisk perspektiv?) Med "politisk verdi" mener vi *graden av konsensus mellom aktører i det offentlige rom omkring kvaliteten ved kunstfaglig formidling*. (Sentral problemstilling: blir kunsten formidlet til publikum?) Med "økonomisk verdi" forstår vi *profittorientert bruk av kunstfaglig formidling*. (Sentral problemstilling: er kunstformidlingen lønnsom?)_Med "kunstfaglig anerkjennelse" forstår vi *når kunstfaglige aktører i den profesjonelle kunstverden vurderer den enkelte kunstinstitusjonen som forsvarer av kunstens autonomi og kvalitativt betingede egenverdi*. Med "offentlig anerkjennelse" forstår vi *når offentligheten representert ved publikum, media og staten, oppfatter den enkelte kunstinstitusjonen som formidler av kunstfaglige verdier*. Og med "kontekst" forstår vi *et påvirkningsfelt som ligger utenfor den enkelte kunstinstitusjons egen kontroll*.

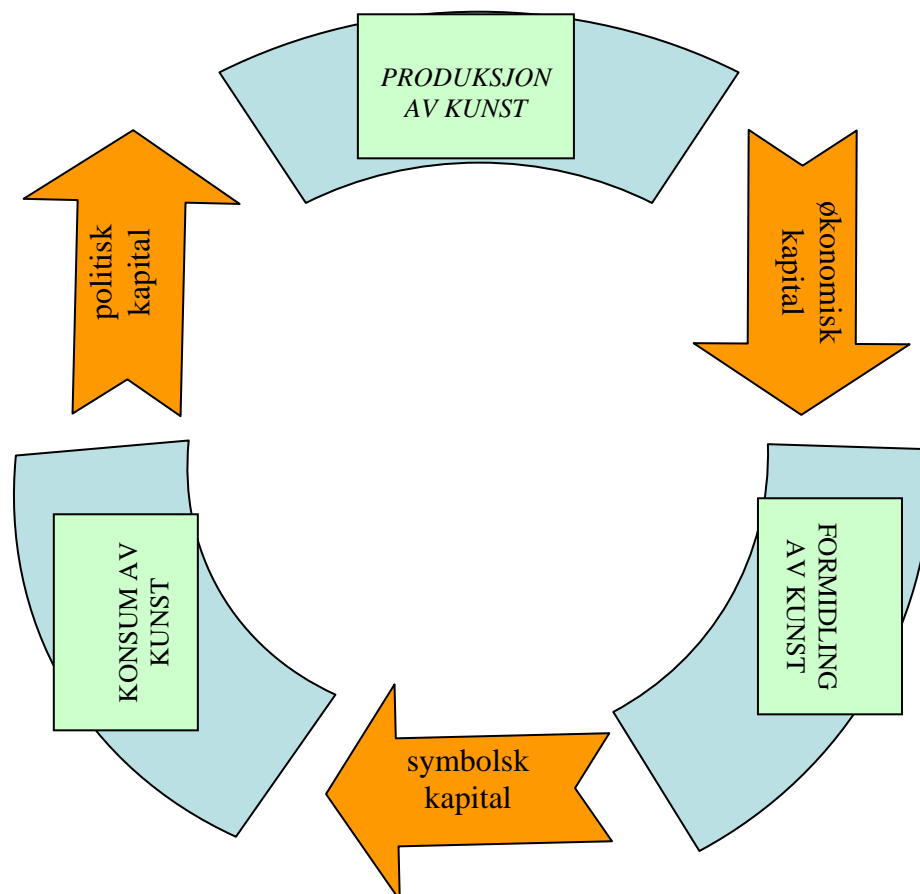
Utvelgelsesprosessen av kunsten er selvsagt omfattende og komplisert, og praktiseres høyst ulikt. Dette skal vi undersøke nærmere i kapittel 4. Likevel må alle kunstformidlere i den profesjonelle kunstverden godta et grunnleggende premiss for å oppnå kunstfaglig anerkjennelse blant deres kolleger og konkurrerende institusjoner: de må anses å etterstrebe kunstens autonomi og oppfylle dens kvalitetbetingede egenverdi, uavhengig av verdier som er dominerende på andre samfunnsområder. Ideen om kunstens autonomi uttrykker imidlertid en negativ verdi, i betydningen at den kun definerer seg i opposisjon til de verdiene som

eksisterer utenfor det profesjonelle kunstlivet, for eksempel til de verdiene som blir dyrket frem i politikken og i næringslivet. Kunstens symbolverdi, dens egenverdi, etableres først når kunstformidlere konkurrerer seg imellom om å definere den mest autonome innsamlings- og utstillingspraksisen.

Figur 1: Verdikjeden i den profesjonelle kunstverden



Figur 2: Dynamikken i verdikjeden



Denne konkurransesituasjonen som de kunstfaglige aktørene befinner seg i skaper et statushierarki i den profesjonelle kunstverden omkring hvilke kunstformidlere som er dyktigst til å forvalte kunstens symbolske kapital, og følgelig de som er best posisjonert til å skjerme kunstens egenverdi fra politiske og kommersielle verdier.

For å forstå hva denne egenverdien i praksis innebærer må man trekke inn et annet omstridt begrep, nemlig kvalitetsbegrepet.²⁴ Mens man på strukturnivå eller i et makroperspektiv kan forklare kunstens symbolverdi som en negasjon av verdier som

²⁴ Som Svein Bjørkås påpeker har kvalitetsbegrepet en tendens til å "surre (...) rundt i offentligheten som et innholdstomt mantra". (Lund, Mangset og Aamodt 2001:46; se også Bjørkås 2004). I denne sammenheng vil jeg forstå kvalitetsbegrepet som kunstfaglig retorikk (Solhjell 2001:54-67), uten nærmere bestemmelse av begrepet bortsett fra at kunstkvalitet genererer kunstfaglig anerkjennelse, og undersøke hvordan det *kan* fungere i den profesjonelle kunstverden. Universell konsensus om hva kvalitet består i er vel knapt mulig. Like fullt påberoper all kunst seg å representere god kvalitet. Således kan "kvalitet" kanskje bare forstås som et retorisk virkemiddel i definisjonskampen om hva som er kunst.

dominerer utenfor det profesjonelle kunstlivet, så kan man forklare konkret verdifastsettelse innenfor den profesjonelle kunstverden, og denne verdiens symbolske kapitalisering, som nedfelt i enkeltaktørers kunstfaglige smaksdommer av kvaliteter i kunstverk og hos kunstneren.

I overgangen mellom produksjon til formidling av kunstverk, skjer altså en omsetning av økonomisk kapital, som først ble investert i produksjonsleddet, til symbolsk kapital gjennom kunstformidlers kvalitetskontroll i utvelgelsesprosessen av de produserte kunstverk som tilbys dem. Skal man bruke tallmessige mål på hvordan symbolsk kapitalisering foregår, så kan man ta utgangspunkt i statushierarkiet som eksisterer i den profesjonelle kunstverden. Når kunstformidlere velger ut kunstverk for innkjøp og utstillinger, så har de bestemte kunstfaglige referanser for god kvalitet. Mens det for eldre kunstverk, for eksempel for de som ble produsert før 1945, eksisterer sterke føringer i kunsthistorieskrivingen, så er det naturlig i feltet for samtidskunst å vurdere kvalitet på basis av innsamlings- og utstillingspraksisen ved de kunstinstitusjonene som har oppnådd høyest kunstfaglig prestisje.

For eksempel er det ikke uvanlig for norske kunstformidlere som AF, HOK og MS å ta lærdom av hvilke kunstverk mer prestisjefulle kunstinstitusjoner som Tate Modern, MoMA, Louisiana, Moderna Museet, osv. , har utvalgt for sine samlinger og for sine utstillinger. (Dette betyr selvsagt ikke at mindre kunstfaglig anerkjente institusjoner nødvendigvis etteraper innsamlings- og utstillingspraksisen hos mer de mer anerkjente, men de lærer deres koder for symbolsk kapitalisering.)

Slik kan vi postulere følgende: symbolsk kapital akkumuleres hos de kunstformidlerne som greier å oppnå kunstfaglig anerkjennelse for sine innkjøp og for sine utstillinger. Disse vil igjen medvirke til å forandre kvalitetsstandarder i samtidskunsten, og således oppfattelsen av kunstens symbolverdi, eller om man vil, dens kunstfaglige verdi, hos andre aktører i den profesjonelle kunstverden.

Dynamikken i verdikjeden tilsier således at de kunstfaglige aktørenes fremste funksjon er å omforme økonomisk kapital til symbolsk kapital. De politiske aktørenes fremste funksjon er å omforme symbolsk kapital til politisk kapital. Og de økonomiske aktørenes fremste funksjon er å omforme politisk kapital til økonomisk kapital. Dette har store konsekvenser for hvordan den profesjonelle kunstverden og de tilhørende kunstfaglige verdiene kan utvikle seg

Hva skjer så når den innsamlede og utstilte kunsten sirkulerer videre i verdikjeden, fra distribusjonsleddet til forbrukerne, til publikum? Også her foregår omsetning av to ulike kapitaltyper. For at kunsten skal oppnå legitimitet og anerkjennelse hos brede publikumsgrupper, så må den symbolske kapitalen som forvaltes av kunstformidlere omsettes til politisk kapital.

Kunstens politiske kapital blir imidlertid ikke forvaltet innenfor kunstinstitusjonene, men snarere hos aktører som befinner seg utenfor den profesjonelle kunstverden.²⁵ Her spiller massemedia og staten en avgjørende rolle for hvordan kunsten blir mottatt hos det allmenne kunstpublikum. Kunstinstitusjoner som AF, HOK og MS er riktignok primære kilder for kunstformidlingen, men samtidig oppfyller media en rolle som enten forsterker eller svekker den allmenne kunstinteressen ut fra sine journalistiske utvalgsriterier for hva som er i offentlighetens interesse. Noen ganger mener medieinstitusjoner kunsten som utstilles bør videreformidles til et større publikum, andre ganger ikke.

Hvis vi med politisk kapital da forstår det potensielle publikumsbesøket til kunstutstillinger, så har vi et grovt mål på hvor stor politisk makt media og offentlige myndigheter har på den profesjonelle kunstverden. Den politiske verdien denne form for kapitalisering reflekterer er likevel av kvalitativ karakter, og har sin bakgrunn i hvordan det allmenne publikum oppfatter kunstformidlingen slik den uttrykkes i det offentlige rom.

Mens medias makt i verdikjeden stort sett baserer seg på dets egenskap til å sette dagsorden for hvilke utstillinger og hvilke kunstnere publikum interesserer seg for, så forvalter statlige myndigheter i stedet politisk kapital gjennom offentlig retningslinjer, lovverk, tilskuddordninger, og viktigst av alt, gjennom mandat fra partienes velgere og landets skattebetalere. Det er nemlig sistnevnte gruppe som konstituerer det allmenne kunstpublikum, de som betaler regningen for statlige kunstinstitusjoner, for MS for eksempel, og for de andre institusjonene som får delvis offentlig økonomisk støtte, deriblant HOK.

I Norge er staten en mektig aktør i kunstlivet, nettopp fordi tilskudd til kunstnere og kunstinstitusjoner i overveiende grad blir utdelt fra statskassen, og ikke fra private sponsorer. AF utgjør således et enestående tilfelle når det gjelder finansieringen av kunstmuseer. AF er nesten 100 % privatfinansiert av Astrup-familiens stiftelser og Hans Rasmus Astrups heleide shippingkonsern, Astrup Fearnley AS. Slik kan man si at ved AF, i motsetning til ved MS og ved HOK, så kontrollerer museet, gjennom økonomisk autonomi, en betydelig del av både den symbolske og politiske kapitalen som strømmer inn og ut fra institusjonen. På den ene side har AF mulighet til å foreta innkjøp og presentere utstillinger som gir dem høy kunstfaglig status i den profesjonelle kunstverden, og dermed forvalte stor symbolsk kapital internt i kunstfeltet, samtidig som museet har mulighet til å utforme en innkjøps- og

²⁵ Spesialiserte medieinstitusjoner som kunstfaglige tidsskrifter, og kunstanmeldere og kunstjournalister i massemediene, utgjør et unntak i så måte, i den utstrekning de okkuperer en mellomposisjon i relasjonen kunstformidlende institusjoner og publikum. Rollen for disse aktørene i kunstfeltet innebærer både formidling og *kritikk* av samtidskunsten, noe som plasserer dem både innenfor og utenfor den profesjonelle kunstverden.

utstillingspolitikk overfor publikum uten de offentlige bindinger som ligger nedfelt bl.a. i de to andre institusjonenes vedtekter og politisk bestemte inntektsgrunnlag.

Den type politisk kapital som er målbar og mer direkte kan sammenlignes kunstinstitusjoner i mellom, publikumstill, hviler som tidligere nevnt på massemedienes videreformidling av de kunstverk som blir utstilt og av de kunstnerne som skaper verkene. Uten formidlingskanaler som kan nå det allmenne kunstpublikum vil ikke den symbolske kapitalen enkelte kunstformidlere har oppnådd få politisk effekt i offentligheten, noe som følgelig kan medføre både lave publikumstill og liten eller ingen offentlig pengestøtte. Media, og spesielt massemediene, er i denne sammenheng premissleverandører for hvor stort publikum og hvor sterk politisk støtte kunstformidlere kan få, og for hvorvidt den politiske kapitalen de er avhengig av kan senere kapitaliseres om til økonomisk kapital. Dynamikken i verdikjeden mellom kunstformidlere og mottagerapparatet, har således avgjørende betydning for om den offentlige interessen for profesjonell kunst holder seg høy. Høye publikumstill og sterk politisk støtte er blant de fremste indikatorene om de aktuelle kunstinstitusjonene nyter høy offentlig anerkjennelse, og om deres virksomhet som kunstformidlere blir ansett som legitim av det allmenne kunstpublikum og i offentligheten forøvrig. Høy omsetning av politisk kapital i verdikjeden kommer dessuten de økonomiske aktørene i den profesjonelle kunstverden til gode, ved at kunstinteressen blant publikum holder seg høy, og følgelig ved at kunstmarkedet utvider seg for kunst som inngår i det profesjonelle formidlingsnettverket.

I denne oppgaven skal vi konsentrere oss om selve kunstformidlingen. Men samtidig må man ha i mente at publikum er både kjøpere og selgere av kunstverk både utenfor og i ulike kunstmarkeder. Denne økonomiske aktiviteten er den materielle forutsetningen for dannelsen av den verdikjeden jeg konstruerer her. Dess større publikum som er interessert i de kunstnerne og de kunstverk som formidles av kunstinstitusjoner som AF, HOK og MS, desto større muligheter er det for de økonomiske aktørene i den profesjonelle kunstverden å tjene penger på både produksjonen og formidlingen av disse kunstverkene og på profileringen av kunstnere som er representert. Dette er igjen grunnlaget for ekspansjon av den profesjonelle kunstverden, og for dens muligheter til å nå nye publikumsgrupper, og for å inkludere kunst og kunstnere som tidligere har vært oversett eller nedvurdert av profesjonelle kunstinstitusjoner. Dette viser også at de kunstfaglige verdiene som knytter seg til kunstens materielle forutsetninger, har en tendens til å endre karakter etter hvert som den profesjonelle kunstverden utvikler seg.

Heller ikke ideelle kunstinstitusjoner, de som opererer ikke-kommersielt, som kunstmuseer, unnslipper den økonomiske logikken bak produksjonen av den kunsten de formidler. Selv om disse kunstinstitusjonene utvelger kunstverk basert på strenge kriterier for kvalitet, og med bakgrunn i uttallige kunsthistoriske studier av de kunstnere som blir viet en

utstilling eller blir representert i kunstsamlinger, så har de alltid like fullt vært avhengig av å inngå økonomisk samarbeid med de aktørene i verdikjeden som tilbyr kunsten, enten dette er kunstnerne selv, andre kunstsamlere, gallerier som representerer kunstnerne, auksjonshus m.fl. Og ofte er disse aktørene også kommersielle aktører, som lever av den profitten produksjonen av kunstverk gir.²⁶

3.4 STABILE MATERIELLE RELASJONER OG USTABILE VERDIER

Samlet sett kan vi altså tenke oss at kunsten som omsettes i den profesjonelle kunstverden inngår i et velorganisert nettverk av økonomiske, politiske og kunstfaglige aktører, slik figur 1 illustrerer. Nettverksstrukturen gjengir de etablerte materielle relasjonene mellom aktørene. Den dynamiske dimensjonen blir imidlertid reflektert gjennom de ustabile verdiene som styrer investeringen av økonomisk, politisk og symbolsk kapital i verdikjeden. For at profesjonelle kunstinstitusjoner skal kunne utvikle seg, og oppnå høyere status i fagmiljøet, så må de konkurrere for å tiltrekke seg mest mulig symbolsk kapital. Det er for eksempel ikke tilstrekkelig å ha oppsamlet mye økonomisk og politisk kapital, for å kunne få tildelt symbolsk kapital fra andre kunstfaglige aktører. Et stort innkjøpsbudsjett og høyt publikumsbesøk er dermed ingen garanti for at kunstfaglige aktører er villig til å låne ut, kjøpe eller selge kunstverk til vedkommende. Den økonomiske og politiske kapitalen må først omsettes til symbolsk kapital, uttrykt gjennom kunstfaglige kvalitetsvurderinger, for at kunstinstitusjoner som AF, MS og HOK skal kunne oppnå høy anerkjennelse i den profesjonelle kunstverden. Hvordan kapitaltypene er gjenstand for gjensidig omsetning i verdikjeden er tema for resten av oppgaven, noe som krever en detaljert og empirisk undersøkelse av de ulike kontekstene kunsten inngår i.

²⁶ I *Supercollector* dokumenterer Rita Hatton og John A. Walker (2003) hvordan den britiske kunstsamleren Charles Saatchi på 90-tallet ble den viktigste finansielle bidragsyteren for Young British Artist-bevegelsen. Basert på sin formue som deleier i reklamefirmaet Saatchi & Saatchi, har han bygget opp en privat kunstsamling som teller over 2500 kunstverk, hvorav cirka halvparten skapt av britiske kunstnere. Historien om hvordan Saatchi fikk så stor makt i britisk kunsthverv er også en god illustrasjon på overgangen fra offentlig til større andel privat finansiering av kunsthvervet. Ett par år etter at han trakk seg fra styrene i Whitechapel Gallery og i Tate Gallery-komiteen "Patrons of New Art", etter sterk offentlig kritikk av hans dobbeltrolle som både kunstsamler og styremedlem, etablerte han i 1985 The Saatchi Gallery. Gjennom denne kunstinstitusjonen fikk han muligheten til å samle inn, låne ut og selge kunstverk som han ønsket uten sterk innblanding fra offentlige myndigheter. I motsetning til ansatte ved offentlige kunstmuseer kan han her operere i alle rollene som kunstsamler, kunsthandler, styreleder, gallerieier og kurator samtidig. Se også Dubin (2000)

4) UTSTILLINGS - OG INNSAMLINGSPOLITIKKEN

– PRODUKSJON OG REPRODUKSJON AV KUNSTENS SYMBOLVERDIER

Sammen med innsamlingspolitikken er kunstinstitusjoners utstillingspolitikk det viktigste kunstfaglige verktøyet for å posisjonere seg i den profesjonelle kunstverden. Mens innsamlingspolitikken har langvarige konsekvenser for hvilket kunstfaglig renommé kunstmuseer kan oppnå, i og med at kunstverk fra samlinger ved slike institusjoner sjelden avhendes eller selges, så kan utstillingspolitikken fungere som en fortløpende og stadig utprøvende test på hvilke kunstnere og kunstverk som vil bli stående i kunsthistorien som de mest betydningsfulle. For kunstinstitusjoner som AF, MS og HOK blir utfordringen å kombinere en innsamlings- og utstillingspolitikk som sikrer høyest mulig kunstfaglig anerkjennelse. Dette kan kun oppnås ved å reprodusere de kunstfaglige verdiene som de kunstfaglige aktørene øverst i statushierarkiet hevder gir symbolsk mening.

I følgende kapitler skal jeg analysere formidlingsvirksomheten ved disse tre kunstinstitusjonene basert på de intervjudata som er innsamlet for denne oppgaven. I dette kapitlet analyseres følgende problemstillinger: På hvilken måte har disse kunstinstitusjonene endret sin museale utstillingsprofil siden begynnelsen av 1990-tallet. Hvilken type kunstinstitusjon har mulighet til å oppnå høyest kunstfaglig anerkjennelse, og er dermed best posisjonert til å oppfylle idealet om kunstens autonomi? Hvordan oppstår og utvikles den dominerende symbolske verdien, kunstkvalitet, i en kunstfaglig kontekst? Hvilke kunstfaglige posisjoner finnes som er innrettet mot idealet om autonomi? Og hvilken effekt har utvalget av kunstverk, kunstnere og utstillinger på den offentlige anerkjennelsen av kunstinstitusjoner som AF, MS og HOK?

4.1 KUNSTMUSEET - AUTONOMIENS SISTE SKANSE

Hva betyr så egentlig ordet ”museum”? FN-organisasjonen ICOM (International Council of Museums), et museumsnettverk med over 17 000 medlemmer i over 140 land, har utarbeidet en allment anerkjent definisjon:

”Et museum er en permanent institusjon, ikke basert på profitt, som skal tjene samfunnet og dets utvikling og være åpent for publikum; som samler inn, bevarer/konserverer, forsker i,

formidler og stiller ut materielle vitnesbyrd om mennesker og deres omgivelser i studie-, utdannings- og underholdningsøyemed."²⁷

ICOMs definisjon har forandret seg betraktelig etter organisasjonens stiftelse i 1946. Først ved ICOMs generalforsamling i København i 1974 ble det presisert at museer skulle skjermes fra markedskapitalismens lov om profitt. I tillegg har man de siste årene også bestemt at andre institusjoner kan *anerkjennes* som museer enn de som i tillegg forplikter seg ved bruk av museumsnavnet. I 2001 ble for eksempel kunstgallerier uten profittmotiv likestilt med andre museumsinstitusjoner i ICOMs statutter.

Hva kjennetegner så museer for samtidskunst? Ved MS har museumsdefinisjonen, sist sanksjonert i 1996, blitt utarbeidet i samarbeid med Kulturdepartementet. Man kan lese MS sitt oppdrag ut fra museets to sentrale vedtekter:

”§1

Museet for samtidskunst er opprettet ved Stortingets vedtak 16. desember 1986 med det formål å skape interesse for og øke kjennskapet til billedkunst og andre visuelle uttrykksformer i samtiden. Med samtid forstås i denne sammenheng de siste 50 år.

§2

Museets oppgave er ved ervervelse, bevaring, vitenskapelig bearbeidelse og utstilling/-formidling, å gi et representativt oversyn over de vesentlige strømninger i norsk samtidskunst.

I den grad oppgaven tillater og krever det, skal museet likeledes erverve utenlandsk samtidskunst.”²⁸

Man ser betydelige avvik i disse to forståelsene av museumsinstitusjonen. Interessant nok blir profittmotivet ikke utelukket fra Kulturdepartementets sanksjonerte definisjon. Her blir også publikumsaspektet tillagt større vekt enn i den internasjonale museumsdefinisjonen. Mens ICOM er opptatt av at museer ”skal tjene samfunnet og dets utvikling”, så vil den norske staten at MS skal ”skape interesse for og øke kjennskapet” til hva museet befatter seg med. Videre har MS et nasjonalt oppdrag, som endog blir nærmere bestemt, ved at museet skal ”gi et representativt oversyn over de vesentlige strømninger i norsk samtidskunst”. Museets eier legger her *instruerende* føringer på hva museets oppdrag skal bestå i. Det antydes at MS bør øke publikumstallene over tid, underforstått at hvis ikke museet greier dette, så forsømmer det sitt oppdrag. Museet utsetter seg også for kritikk fra myndighetene

²⁷ ICOMs statutter, artikkel 2, paragraf 1 (ICOM 2001).

²⁸ Årsrapport Museet for Samtidskunst, 2002.

hvis ikke norsk samtidskunst får høyest prioritert i dets innsamlings- og utstillingspolitikk. En slik forståelse av museet er derimot ikke forenlig med ideen om den autonome kunstinstitusjonen. De ansatte får ikke utforme museumsprofilen ut fra kunstfaglige kriterier alene, men må inngå kompromisser med sin eier ut fra politiske hensyn, og har fra midten av 90-tallet i tiltagende grad blitt styrt etter økonomiske effektivitetskrav som er hentet fra næringslivet.²⁹

ICOMs museumsbegrep er derimot ikke knyttet opp til publikums interesse og omfanget av denne interessen, men nøyer seg med å gjøre museet ”åpent for publikum”. Hva som menes med at museet skal tjene samfunnet blir heller ikke nærmere bestemt. Eierforhold og museets nasjonale tilknytning er dermed ikke regulative ideer i ICOMs definisjon. Dessuten er økonomisk motiv sentralt i den internasjonale forståelsen av kunstmuseet. Hvis en kunstinstitusjon, som ønsker tilskrevet status som kunstmuseum, blir avslørt å blande økonomiske, politiske og kunstneriske interesser, med det formål å tjene penger på sin virksomhet, så mister den *kunstfaglig* anerkjennelse. ICOMs definisjon er således mer innrettet mot ideen om det autonome kunstmuseet, der museets profesjonelle stab selv får bestemme sitt oppdrag uavhengig av offentligheten, publikum, eiere og andre interessenter

Historie er et annet sentralt stikkord for museer. ”Når du jobber på et museum så sliter det seg inn i hodet ditt med en gang; en slags historisk forpliktelse”.³⁰ Museer er ofte nasjonens tradisjonsbærere og dens fremste identitetsskapere. De skal bevare, forske på og formidle en kulturarv for ettertiden. Men de skal også levendegjøre den for dagens publikum. Et museum for samtidskunst synes imidlertid å innebære en selvmotsigelse. Riktignok opererer ofte museer for samtidskunst og moderne kunst med et tidsspenn på 50-100 år. Det problematiske oppstår først når disse museene utstiller eller kjøper inn nylig skapte kunstverk, og slik omdanner dem til historiske gjenstander.³¹

Både AF og MS er museer for samtidskunst. Mens sistnevnte har en tung nasjonal kulturarv å forvalte, så kan det private kunstmuseet fritt velge hvordan det vil bygge ut

²⁹ På midten av 90-tallet ble finansmannen Christian Bjelland engasjert som styreleder ved Museet for Samtidskunst, etter omfattende indre turbulens, der personstrid og organisasjonsproblemer kulminerte i avgangen til museumsdirektør Jan Brockmann i 1996, fire år før hans åremålsperiode utgikk. Fremdeles er innføringen av markedsprinsipper i kunstmuseet et svært betent spørsmål for medlemmer av den profesjonelle kunstverden. ”Branding” og oppbygging av renommé som en profesjonell kunstinstitusjon, er to vesensforskjellige måter å få tillitt blant det allmenne kunstpublikum, mener MoMA-direktør Glenn Lowry: ”The for-profit world has a language and a set of expectations, a code of behaviour and a structure that operates differently from those of the not-for-profit world. And there has been an invidious migration of business strategy into the not-for-profit world. This isn't to say not-for-profit institutions can't be run better or managed better, but I think that the notion that the same methodology that applies to the for-profit business world can also be applied to the not-for-profit world is profoundly wrong.” (Cuno 2004:175-6)

³⁰ Personlig intervju med Øystein Ustvedt, 23.06.2003.

³¹ Dette ”er [også] et paradoks man må leve med”, mener Ustvedt.

samlingen og utforme sin utstillingsprofil. AF-samlingen er da heller ikke utviklet etter historiske eller ”encyclopediske premisser”.³² Vel så viktig for utviklingen av samlingen er den kunstfaglige konteksten som blir skapt av andre museer for samtidskunst. Disse museenes utvalg og prioriteringer av samtidskunst legger sterke føringer på hva AF kjøper inn og utstiller. Særlig for et museum som AF, som har store internasjonale ambisjoner, er det viktig å orientere seg om hva de andre store internasjonale kunstmuseene foretar seg mht. innkjøps- og utstillingspolitikk.

Til forskjell fra MS og AF, har kunstsenteret på Høvikodden en samling som det ikke er knyttet like sterke museale forpliktelser til. Selv om et av HOKs uttalte hovedmål er å ”forvalte og utvikle egne samlinger og deposita på et høyt kvalitetsnivå”, så har kunstsenterets alltid vært sterkest profilert rundt utstillingsvirksomheten. Med sine svært varierte utstillingsprogram gjennom 35 år har HOK i stedet profilert seg som et fristed for fremvisning av ny kunst, og institusjonen var i de to første tiårene landets ledende mht. til å introdusere internasjonal samtidskunst til et norsk publikum. Men også de mange ulike kulturaktivitetene der, konserter, dans, teater etc. , har understreket institusjonens rolle som et *kunstsenter*, et sted som oppfordrer til mindre kunstfaglig puritanisme og et mer lekent forhold til samtidskunst. Også gallerivirksomheten ved HOK skiller institusjonen klart fra kunstmuseer som AF og MS. Flere utstillinger ved HOK har nemlig vært rene salgsutstillinger, selv om dette aspektet har vært tonet ned i forhold til hvordan rendyrkede kommersielle kunstgallerier promoterer sin virksomhet.

4.2 KONSTRUKSJON AV KUNSTFAGLIGE VERDIER³³

I analysen av symbolske verdier som er dominerende i den profesjonelle kunstverden, er det nødvendig å se på hvordan disse verdiene blir videreført, evt. forkastet, av kunstfaglige enkeltaktører. To forhold er spesielt viktige i så måte. 1. Kvalitetskriterier og personlige idealer for kunst og formidling. 2. Institusjonenes historisk bekreftende eller fremtidsrettede/avantgardistiske identitet.

Som vi senere skal undersøke, blir utvalget av kunst sterkt påvirket av økonomiske og politiske strukturer. Her skal vi imidlertid kun se på hvordan kunstfaglige vurderinger er bestemmende for utvalget av kunst.

³² Personlig intervju med Gunnar Kvaran, 29.10.2003

4.2.1 To kvalitetstyper – kunstkvalitet og formidlingskvalitet

Flere fagfolk påpeker at der ikke finnes universelle kvalitetskriterier i samtidskunsten.³⁴ Utvalget av kunst er i stedet resultat av det personlige kunstsynet til de ansatte ved kunstinstitusjonene. Når det gjelder kvalitet, så må man foreta et skille mellom den kunstfaglige vurderingen av kunstverkene som blir utstilt, og den formidlingsinnsatsen som kunstinstitusjonene presterer i forhold til publikum. Disse to formene for kvalitet kan betegnes henholdsvis som kunstkvalitet og formidlingskvalitet. Grunlaget for det brede kunstpublikumets sin vurdering av begge typer kvalitet utgår imidlertid fra kunstformidlingen. For publikum hvis kjennskap til kunstfaglige kvalitetskriterier er ukjent, blir naturlig nok formidlingen av utstillinger fortolket i lys av egne kunnskaper og interesse for den utstilte kunsten. Kunnskapskløften mellom de som kjenner kvalitetskriteriene, konvensjonene og de kunstfaglige kodene som anvendes innenfor den profesjonelle kunstverden, og som er bestemmende for utvalget av kunst, og de som ikke har slik kompetanse til å vurdere institusjonenes innkjøps- og utstillingspolitikk, er et stort formidlingsproblem og en stor kunstfaglig utfordring for alle kunstinstitusjoner. (Lindberg 1991) Hvis man ikke greier å skape forståelse i offentligheten om at den kunsten som innsamles og utstilles er kunstfaglig berettiget, så vil institusjoner som AF, MS og HOK miste anerkjennelse som formidlere av samtidskunst. Publikumsbesøk er i denne forbindelse det viktigste målet på om de har klart å kommunisere kunsten ut i offentligheten. Men som jeg senere vil demonstrere, så spiller også massemediene en stor rolle for det brede kunstpublikumets sin oppfattelse av kunstinstitusjoner som gode eller dårlige kunstformidlere.

En annen viktig faktor som påvirker kunstfaglige verdier er hvilke kvalitetskriterier som blir lagt til grunn for kunstutvalget. Mens den helhetlige utstillingsprofilen og innsamlingspolitikken i stor grad er resultat av strukturelle forskjeller mellom kunstinstitusjonene, så blir kunstkvalitet og formidlingskvalitet vurdert på bakgrunn av personlige preferanser hos ulike kunstfaglige aktører. Førstnevnte kvalitetstype knytter seg kun til den kunstfaglige vurderingen av den utstilte kunsten. Formidlingskvalitet knytter seg derimot til utstillingens kontakt med kunstpublikum, og om hvorvidt de utstillingsansvarlige har lyktes med å kommunisere kunstens kvaliteter.

³³ Kunstfaglige verdier, og dermed kvalitet, er ikke stabile over tid eller har universell karakter. I Vesten har for eksempel skjønnhets- og originalitetsbegrepet hatt ulik betydning for utviklingen av den profesjonelle kunstverden de siste 250 år. (Krauss 2002; Beckley 1998; Berger 1977)

³⁴ Personlig intervju med Hans-Jacob Brun (11.06.2003), personlig intervju med Per Bjarne Boym, (29.10.2003) og personlig intervju med Øivind Storm Bjerke (11.09.2003).

I dag, med enorm variasjonen i kunstproduksjonen, er det vanskelig for noen enkeltaktør alene å fremtvinge en universell forståelse av kvalitet. Likevel finnes der et felles verdsett blant kunstkritikere, kuratorer og museumsdirektører som de baserer sine kunstfaglige vurderinger på, og som er retningsgivende for hva som blir anerkjent som kvalitet i samtidskunsten. Dette verdsettet er kunsthistorisk bestemt og varierer etter hvordan samtidige kunstnere utvikler kunstscenen. Først gjennom konsensus i den profesjonelle kunstverden blir kvalitetskriterier etablert, ifølge Gunnar Kvaran:

”Det finnes konsensus rundt disse spørsmålene. Først og fremst, når du ser på kunsthistorien, så er den stort sett skrevet i forhold til originalitetsbegrepet. I tillegg så har du kunstnere som kanskje ikke har skapt et bildespråk, men som har skapt en variant til et bildespråk. Det som er ganske interessant i forhold til dette er at alle kunstnere har sin stil. Stilen er noe som er knyttet opp mot kunstnerens personlighet og som du jobber med ubevisst hele tiden. Men formspråket, visualiseringen og materialiseringen av det du holder på med, er noe bevisst skapt, påvirket av det jeg vil karakterisere som stilen. Vi kan se i kunsthistorien at det er kunstnere som har skapt et språk og en visuell situasjon som har en sterk posisjon. Vi ser av kunsthistorien at Giotto, Leonardo, Rubens, Manet, Monet, Cezanne, Picasso og Warhol er slike kunstnere. Vi ser at det som disse kunstnerne gjør er radikalt i forhold til kunstbegrepet, eller, i de siste årene, i forhold til kunstspråket.”³⁵

Det foregår altså en kontinuerlig diskusjon om hva som utgjør kvalitet i samtidskunsten, og om hva som utgjør kvalitet i formidlingen av denne kunsten. Men formidling blir også bestemt ut fra ulike kuratoriske ideologier. For Gavin Jantjes er det for eksempel viktig at kuratoren ”let the work of art do its job”.³⁶ Kunstverkene skal m.a.o. kunne formidles i kraft av seg selv (riktignok ved hjelp av ulike presentasjonsteknikker og paratekster). En slik formidlingsideologi vil naturlig nok appellere sterkest til det kunstfaglige miljøet, til de som allerede kjenner de kunstneriske strategiene i samtidskunsten. For et bredt kunstpublikum vil en slik type kunstformidling tvert imot fungere utilfredsstillende. Kunstinstitusjoner som er avhengig av høye publikumstall, som HOK, kan derimot vanskelig etterleve en slik formidlingsideologi, med mindre økonomien blir betraktelig forbedret og med mindre kunstsenterets høye beskytter, Bærum kommune, tillater at utstillingspolitikken innrettes mot et snevrere publikumssegment. En slik holdning til kunstformidling er imidlertid i direkte opposisjon til det kunstfaglige idealet om autonomi. Når publikumstall blir bestemmende for hvilken kunst som utstilles, så veier de politiske hensynene tyngre enn de kunstfaglige:

³⁵ Jf. intervju med Kvaran

"På den ene siden har HOK intensjoner om en relevant internasjonal utstillingspolitikk, ledet i det siste av Gavin Jantjes, med globalisering og multikulturalisme og alt det som kanskje er en fortsettelse av det som ble vist der på 60-70- og 80-tallet, mens det på den andre siden også er et slags lokalmuseum for Bærumsbefolkningen. Å tilfredstille begge de to kravene, kan oppleves schizofrent. De frir til publikum der ute, som ikke er spesielt oppdatert på kunst, og så skal de samtidig ivareta en tung kunstfaglig profil. Nå oppleves det som om HOK-ledelsen ikke helt vet hva den holder på med."³⁷

4.2.2 To kunstfaglige posisjoner – den konservative og avantgardistiske posisjonen³⁸

Den andre viktige faktoren som bestemmer hvordan de dominerende kunstfaglige verdier i den profesjonelle kunstverden utvikler seg, er nedfelt i kunstinstitusjoners holdning til hvilken type kunst som bør utstilles og innsamles. Historisk sett har HOK vært den kunstinstitusjonen som har drevet den mest fremtidsrettede og eksperimentelle utstillingspraksisen av de tre. Allerede i 1970 bestod halvparten av utstillingsprogrammet deres av fotoutstillinger, i en tid hvor foto knapt var internasjonalt anerkjent som kunstform. I Norge var institusjonen en pioner på dette området. Siden har HOK presentert diverse utstillinger med installasjonskunst, Land Art, performance, video, ofte før noen andre tok sjansen på å vise slik kunst. De siste tre årene har imidlertid HOK hovedsakelig presentert maleriutstillinger, den kunsthistorisk minst omstridte kunstformen. Imidlertid samler og utstiller flertallet av regionale kunstmuseer, kunstnersentre, gallerier og nasjonale kunstmuseer nesten utelukkende slik kunst. Når HOK nå dreier utstillingspolitikken vekk fra eksperimentell kunst mot å profilere mer tradisjonell kunst, så avviker kunstsenteret således fra sin historiske rolle som et sted for "morgendagens kunst i dag".³⁹ Kunstinstitusjonen har således de siste tre årene inntatt en konserverende innstilling til samtidskunst.

³⁶ Personlig intervju med Gavin Jantjes, 25.05.2003. Se også Jantjes (1998)

³⁷ Personlig intervju med Lotte Sandberg, 21.01.2004

³⁸ I denne oppgaven vil jeg forstå "avantgardisme" som en betegnelse som kun henviser til kunstfaglig holdning eller "habitus", dvs. om kunstfaglige aktører viser preferanser for å stille ut ny eller historisk samtidskunst i en museal sammenheng. Dette i motsetning til for eksempel Rosalind E. Krauss' (2002) og Peter Bürgers (1998) bruk av avantgarde-begrepet, som en stilperiodisk bestemt kategori. Se også Grøgaard (2004) og Kuspit (1993). Krauss (Ibid: 105-109) skiller for eksempel klart mellom avantgardismen og postmodernismen, og analyserer Sherry Levines fotografiske arbeider som uttrykk for dette stilbruddet.

³⁹ Kunstsenterets visjon om å vise "morgendagens kunst i dag" blir av Jantjes fortolket som en forpliktelse til å vise avantgardistiske tendenser i samtidskunsten. Feldborg forstår tvert imot visjonen som å vise "enhver kunst som lever i morgen". Personlig intervju med Jan Feldborg, 16.10.2003 og jf. intervju med Jantjes

En av de store forskjellene mellom HOK, MS og AF, er at førstnevnte er et kunstsenter, mens de to andre er kunstmuseer. Kunstmuseer har en helt annen forpliktelse overfor sin samling enn andre kunstinstitusjoner. En statlig kunstinstitusjon som MS har i tillegg flere obligatoriske oppgaver omkring norsk kunsthistorie enn private kunstmuseer. Publikum forventer kunsthistorisk tyngde bak et slikt museums utstillingsprogram og innsamlingspolitikk. MS har imidlertid bedrevet ulik formidlingspraksis på disse to områdene. Under første direktør, Jan Brockmann, søkte museet seg mot den internasjonale kunstscenen, og brøt således med Nasjonalgalleriets tradisjonelle praksis, som kun bestod i å kjøpe inn norsk kunst. Samtidig opprettholdt Brockmann avstand til den samtidige kunstscenen, og kjøpte inn lite ny norsk samtidskunst. Den andre direktøren, Per Boym, har riktignok videreført museumspolitikken om å satse på utenlandske kunstnere, men har også skiftet fokus på hvilke kunstverk som inngår i samlingen og på hvilke kunstnere som får utstillinger. Under Boym har utstillingspraksisen samtidig blitt preget av stadig flere utstillinger med nyutdannede og uetablerte norske kunstnere. Museet har dermed beveget seg fra en kunsthistorisk bekreftende posisjon til en mer fremtidsrettet posisjon, med større muligheter til aktivt å påvirke den norske scenen for samtidskunst. Boym mener også at enhver kunstinstitusjon bør reflektere nye strømninger i samtidskunsten, noe han kritiserer HOK nå for å gå bort ifra:

”I det øyeblikket du begynner å bekrefte ting, så jobber du ikke lenger med kunst. Da jobber du med kultur, eller da har du blitt mer en kulturinstitusjon, som Oslo Spektrum, eller noe sånt. Da bekrefter du ditt publikums forventninger, og da blir det viktige som skjer kulturkonsumet.”⁴⁰

Sammenligner vi dette synet med AF-direktørens forståelse av kunstmuseenes rolle ser man tydelig hvilke ulike kunstfaglige posisjoner de tilhører:

”Vi har forskjellige institusjoner nå som er mer opptatt av å delta i en eksperimentell situasjon med unge kunstnere, og de legger seg tett opp til utdanningsinstitusjonene i samtidskunsten. Der treffer de unge kunstnerne på vei ut av kunsthøgskolene og inn i kunstlivet, og de finner frem de talentene som eventuelt har muligheter til å kunne utvikle seg i kunstlivet. Dette er et valg, og vi er ikke så opptatt av å trekke oss helt inn i den første perioden, kan man si. Det er andre institusjoner, for eksempel her i Norge, som har anledning til det, og som er i en bra dialog med skolemiljøene og grasrota generelt. De er mer opptatt av å foreta en slags

⁴⁰ Jf. intervju med Boym

kunsthallpolitikk, hvor de trekker frem noe de mener er helt nytt, og peker på det. Det innebærer mer at man konstaterer en kunstsituasjon. Disse kunstinstitusjonene jobber veldig lite med det vi kan definere som formidling. Vi er mer opptatt av å kunne trekke frem kunstnere som allerede har blitt bekreftet som viktige i forhold til kunstbegrepet, til kunsthistorien, og kunne presentere det i dybden.”⁴¹

Den tidligere MS-direktøren forbinder synliggjøring av ukjente, men lovende, kunstnere som en av museets viktigste oppgaver. Kvaran mener tvert imot at kunstinstitusjoner som bedriver slik ”kunsthallpolitikk (...) jobber veldig lite med det vi kan definere som formidling”. Utstillingspolitikken under Boym blir altså forstått som å være lite innrettet mot kunstmuseets tradisjonelle formidlingsoppgaver. Ved AF har utstillingshistorien ved museet således indikert en klar overvekt av veletablerte kunstnere. Særlig i forhold til utenlandsk samtidskunst har det private kunstmuseet satset på kunst som allerede har oppnådd kunsthistorisk status. (Utstillinger av denne kunsten har riktignok ofte aldri blitt vist før i Norge.) Slik støtter utstillinger ved AF opp om konservative verdier i den pågående kunstfaglige diskursen, i og med at de bekrefter dominerende verdier og konvensjoner i den profesjonelle kunstverden. Museet inntar i denne sammenheng først og fremst en kunstfaglig posisjon som kunstformidler og konservator, ikke en institusjon som utforsker fremtidsrettet og hittil ukjent samtidskunst som andre kunstinstitusjoner kanskje ser en fremtidig kunsthistorisk verdi i.

4.3 UTVALG AV UTSTILLINGER – GRUNNLAG FOR SYMBOLSK KAPITALISERING

Kunstmuseer er sosiale institusjoner som hovedsakelig skal tilfredsstille kulturelle behov hos to ulike interessegrupper; 1. fagmiljøet i den profesjonelle kunstverden, og 2. det allmenne, eller brede, kunstpublikum. Disse institusjonene, særlig elitemuseene, blir ofte beskyldt for å ta for lite hensyn til sistnevnte. I byene kan likevel ledende kunstinstitusjoner innrette seg mot en større andel kunstkompetente besøkende. Her vil denne målgruppen ha forrang fremfor ”nybegynnere”, og utstillinger vil være mer spesialiserte, ”med kunst som referer seg til annen kunst”, og som har ”et mer beskjedent informasjonsprogram”. (Hellandsjø 1984:22) Utstillingspolitikken utformes gjerne ut fra en ”estetisk-formalistisk” ideologi, hvor prinsippene om faglig kvalitet og kunstens autonomi blir høyt verdsatt, i stedet for ut fra en mer pedagogisk ”historisk-didaktisk” ideologi, som er mer innrettet mot det brede publikum. (Gjendem, 1990:91-110; Lindberg 1991)

⁴¹ Jf. intervju med Kvaran

Alle de tre undersøkte kunstinstitusjonene har tendert mot en ”estetisk-formalistisk” utstillingspraksis, selv om HOK i perioder, også har vært tydelig orientert mot et bredere publikum, hvor formidlingen har vært lagt til rette for bl.a. skoleelever, barnefamilier og turister. En av de største utfordringene kunstformidlere står overfor er således hvordan de skal balansere hensynet til det brede kunstpublikumet og hensynet til det kunstfaglige miljøet, der kunstnere, kuratorer, kunsthistorikere, museumsdirektører, gallerister, kunstkritikere og andre i den profesjonelle kunstverden befinner seg. Skal kunstinstitusjonen satse på ”smale” eller ”brede” utstillinger? Skal kvaliteten på den utstilte kunsten trumfe hensynet til hva som er populært hos et stort kunstpublikum? Er flertallets meninger om offentlige kunstinstitusjoner mer gyldige enn ekspertenes meninger? Er publikumstall en bedre indikasjon på god kunstformidling enn utstillinger som påvirker kunstscenen, og som stimulerer kunstnere til å produsere nyskapende kunst? Alle disse spørsmålene aktualiserer hvorvidt kunstinstitusjoner skal styres etter demokratiske eller elitistiske prinsipper. Følgelig er forskjellig syn på publikumstall ofte spesielt merkbart mellom administrativ ledelse og fagpersonalet:

”Jeg hadde en utstilling med Aase Texmon Rygh, den viktigste klassisk nonfigurative billedhugger ved siden av Arnold Haukeland, som hadde 5000 besøkende. De ansatte syntes at dette var trist. Jeg syntes at utstillingen var en fantastisk suksess. 5000 besøkende på Aase Texmon Rygh, som er noe av det særeste, mest marginale og hermetiske vi har i norsk kunst. Helt topp.”⁴²

4.3.1 HOK: Politisk og økonomisk revaluering, kunstfaglig devaluering

Med ansettelsen av administrerende direktør i 2001, la styret ekstra press på kunstnerisk leder om å gjøre utstillingene mer populære blant det brede kunstpublikum. Følgelig ble det satt ett årlig minimumsmål på 70000 besøkende til utstillingene:

” (...) det som var viktig for styret den gangen, i 1998, når de utformet denne strategien eller visjonen, var å konsentrere seg mye om internasjonal samtidskunst for å skille seg litt fra Museet for Samtidskunst, som på en måte var litt mer norsk. Men nå må ting balanseres, fordi hvis man kjører veldig langt den ene veien, og når man er plassert i et relativt lite land, og hvor det publikum som ofte oppsøker ukjente ting er få, som i vårt tilfelle er morgendagens kunst og internasjonalt, så få man et lite publikum. Så her gjelder det å finne balansegangen mellom flere

⁴² Jf. intervju med Bjerke

forskjellige muligheter. Jeg mener at man til enhver tid skal ha noe som går i retning av det spennende og ukjente og internasjonale.”⁴³

Administrerende direktør og kunstnerisk leder hadde imidlertid ulik oppfatning av hvilke kriterier som skulle legges til grunn for utvalget av kunst og kunstnere. Mens Feldborg fremhevet publikumstallets betydning, så var Jantjes særlig opptatt av kvalitetsaspektet ved kunsten. Riktignok kan alle sende inn søknader til kunstsenteret, men det er kvaliteten på ideene i utstillingssøknaden som avgjør om kunstneren er interessant. Dernest avgjør økonomiske hensyn, ifølge Jantjes. Publikumsbesøkene blir derimot ikke ansett som avgjørende for kunstsenterets suksess:

”We get projects offered to us by museums in New York, from Paris or from Sydney, and we look at these and say whether it’s interesting or not, which relates to A) is the quality good, B) does it fit into our vision of the institution, C) can we afford it and D) is the timing right. Those are the four principle things we would ask. Sometimes well known artists will send us a project, but we’ll have to turn him/her down, simply because we can’t afford it.”⁴⁴

Etter 2001 har HOK i tillegg i utstrekkt grad samarbeidet om utstillinger med flere offentlige og semi-offentlige institusjoner. Utenriksdepartementet, Flyktningrådet og Care Norge har alle bidratt med utstillinger de siste par årene. I tillegg har kunstsenteret mottatt andre utstillinger gratis, bl.a. Dronning Sonja- utstillingen ”Impulser” og den svenske vodkaprodusenten Absolut sin utstilling ”Absolut Kunst”. Direktøren legger ikke skjul på at disse utstillingene er innsparingstiltak, men samtidig tilstreber han en viss faglig standard på disse utstillingene:

”Så kan du spørre: ”Tar vi den utstillingen fordi den er finansiert?” eller ”Tar vi utstillingen fordi kunsten er bra?”. Ofte er svaret: ”Ja, begge deler”(…). Hvis det er noen som har en samling, eller hvis det er noen som har noe de ønsker å vise, og tilbyr det vår institusjon kostnadsfritt, så er det interessant. Eller hvis noen, som fra UD eller Flyktningrådet, spør om vi ikke kan lage en utstilling med et bestemt tema, og de betaler det utstillingen koster, er også aktuelt.”⁴⁵

⁴³ Jf. intervju med Feldborg.

⁴⁴ Jf. intervju med Gavin Jantjes, 25.5.2003.

⁴⁵ Jf. intervju med Feldborg

4.3.2 MS: Mellom representasjon og kunstfaglig elitisme – fanget i sosialdemokratiets politiske tegn

Både AF og MS har unngått slike gratisutstillinger. Den kunstfaglige verdien er lav ved slike utstillinger, og de mottas med betydelig skepsis i den profesjonelle kunstverden. Ideen om kunstfaglig uavhengighet fra publikumsbesøk og økonomiske hensyn, har stått sterkere hos Per Boym og styret ved MS mht. utvalg av utstillinger. Men for MS blir likevel utenlandske utstillingsprosjekter ofte for dyre i innkjøp, på tross av at museet har betydelig bedre økonomi enn HOK, og har ikke vært så avhengig av billettinntekter. Ved MS under Boym har kunsten blitt utvalgt etter "i hvert fall 5 temperament og oppfattninger", mens direktøren har vært mer ansvarlig for sammensetningen av utstillingsprogrammet. For Boym var det viktig å gjøre det bredt. Slik sett har direktør og resten av det kunstfaglige personalet hatt en klar arbeidsfordeling, hvor førstnevnte har vært ansvarlig for den helhetlige formidlingsprofilen ved museet, mens kuratorene har vært ansvarlig for hver enkelt utstilling:

”Jeg oppfatter jo at MS har hatt en utstillingsprofil som jeg vil karakterisere som bred, i betydningen at den varierer i ytterpunktene fra Nettart-utstillingen vi hadde i vår og over i en retrospektiv utstilling av Arne Malmedal på den andre siden. Det er en ganske bred skala av kunst fra de siste 50 årene. Det vi forsøker å gjøre er å få kunsten som utgjør utstillingene våre interessant, noe ikke alle er enig i. Men det er på en måte det som er stikkordet vårt: at kunsten er interessant og at den er god nok til å stå på egne ben. Vi er også brede i forhold til de andre institusjonene. Vi jobber med unge kunstnere og med meget etablerte kunstnere, vi jobber med internasjonalt og norsk, mens jeg oppfatter de andre institusjonene som mer spesialiserte institusjoner. Det er naturlig. For det første har ikke de andre institusjonene noe oppdrag, mens vi har vedtekter som gir oss bestemte oppdrag. Det andre er at de to andre institusjonene er små, i betydningen at når det gjelder faglige miljøer, så er de små institusjoner med en eller to kuratorer.”⁴⁶

I motsetning til Louisiana i Danmark og Moderna Museet, ble MS opprettet alt for sent til å kunne foreta innkjøp av sentrale verk innenfor samtidskunsten. Dermed blir det vanskeligere for MS å byttelåne med andre institusjoner om sentrale kunstnere, og slik få den oppmerksomhet fra fagmiljøet, media og det allmenne publikum som slike kunstnere vekker. Når da museet prøver å bøte på mangelen av en kunstsamling av internasjonalt format med brede utstillingsprogram, så risikerer det å utvanne en profilering av kunstsamlingens få

⁴⁶ Jf. intervju med Boym

internasjonalt anerkjente kunstnerne og kunstverk. På den annen side har MS mulighet for å bygge opp en utstillingsprofil rundt ukjente kunstnere som museet selv mener er viktige, og få internasjonal anerkjennelse gjennom egen meningsproduksjon omkring disse kunstnerne.⁴⁷ Flere er likevel forundret over at utlån av de norske samlingene av Munch ikke oftere har ført til innlån av store utenlandske utstillinger i gjenbytte.⁴⁸ Et samarbeid mellom norske kunstinstitusjoner om Munch kunne ført til at også institusjoner som MS og HOK kunne stilt ut verk av mer allment anerkjente kunstnere, noe som igjen ville stimulert den brede publikumsinteressen for mindre kjente kunstnere, skal man tro den gamle Louisiana-filosofien om "kolde" og "varme" utstillinger, det såkalte sauna-prinsippet. "Efter det behagelige varme bad kom det iskolde vand. Begge dele hørte med til å stimulere det kunstneriske kredsløp." (Jensen 1994:135)

4.3.3 AF: Privat og økonomisk makt forutsetning for prestisjefulle innlån

Dets unike kunstsamling, i alle fall norsk sammenheng, synes å være den viktigste årsaken til at AF kan utforme utstillingspolitikken rundt sentrale og dyre internasjonale kunstnere. Ingen andre norske institusjoner eller enkeltpersoner forvalter samlinger av samtidskunst som engang kan sammenlignes med AFs i kunstfaglig anerkjennelse (og ren markedspris). Dette gir museet flere valgmuligheter enn de andre. De kan enten bytte til seg kunstverk av uetablerte kunstnere, som ennå ikke er høyt priset på kunstmarkedet, eller de kan fortsette å satse på etablerte kunstnere, hvis kunstverk vanligvis er dyre i innlån, men som AF kan kjøpe til seg rimelig hvis det samtidig bytter til seg fra egen samling. Førstevalget innebærer imidlertid større risikoer, både finansielt og i kunstfaglig sammenheng. Pga. av mindre betydningsfulle samlinger, sett fra fagmiljøets og kunstmarkedets side, kan MS og HOK i svært begrenset grad benytte seg av det siste alternativet. Innlån av kostbar kunst forutsetter god økonomi, og forutsetter i enkelte tilfeller også innkjøp og representasjon av kunstverk fra den utstillende kunstneren.

I tillegg vil museets muligheter til å låne inn sentrale verk styrkes desto mer AF er villig til å låne ut sine kunstverk til andre, kunstverk som er mer etterspurt av internasjonale museer for samtidskunst enn de MS og HOK besitter:

”Et annet aspekt ved disse utlånene var at det var en måte å bekjentgjøre og bygge opp ryktet til visse kunstverk som vi har, kunstverk som ikke nødvendigvis har vært så kjent fordi de

⁴⁷ Jf. intervju med Bjerke.

⁴⁸ Jf. intervjuer med Feldborg og med Sandberg

har vært i privat eie og ute av sirkulasjon. Det har også vært et strategisk siktepunkt. Det har vært en konservatorntanke: det gjelder å pleie sin samling i den forstand at den får størst mulig oppmerksomhet, og størst mulig faglig respekt i andre sammenhenger.”⁴⁹

Utvalget av kunst ved AF er gjenstand for åpen diskusjon blant fagstaben. Selv om de tidvis er uenige, så prøver man å oppnå konsensus om utstillingsvalgene før de endelige beslutninger treffes. ”Det blir mye gi og ta”.⁵⁰ Det finnes, som ved MS og HOK, ingen faste kvalitetskriterier man jobber etter, men som oftest argumenterer hver enkelt fagperson for sine favorittkunstnere og sine utstillingsønsker i dialog med de andre kunstfaglig ansatte. Beslutningsprosessen er imidlertid forbeholdt direktøren og styret.

I oppstartingsfasen prøvde AF seg med ”egne ideer” og ”egne ressurser”, men fant etter hvert ut at dets styrke lå i å tiltrekke seg store internasjonale utstillinger til Norge.⁵¹ Overvekten av innkjøpte utstillinger er også et klart signal om at AF først og fremst profilerer seg som et sted for kunstformidling, og ikke et sted for kunstfaglig forskning, en praksis som har vært mer utbredt ved MS. Både sistnevnte og HOK har sjelden hatt muligheter til å kjøpe inn lignende internasjonale utstillinger, ikke bare fordi de er for dyre, men også fordi deres kunstsamlinger ikke har vært så interessante for andre kunstinstitusjoner å byttelåne med. Dessuten er det ”mer utfordrende og spennende å utvikle egne utstillingsprosjekter”.⁵² Antall ansatte kuratorer ved MS vitner også om store ambisjoner om å være faglig nyskapende. Ved AF har man tvert imot vært fornøyd med å engasjere eksterne kuratorer ved flere anledninger.

4.4 OPPSUMMERING

I dette kapittelet har vi undersøkt hvordan Astrup-Fearnley Museet, Henie-Onstad Kunstsenter og Museet for Samtidskunst er delaktige i produksjonen og reproduksjonen av kunstens symbolverdier. Gjennom utstillings- og innsamlingspolitikken blir deres kunstfaglige verdier omsatt til kunstpolitiske verdier i kunstens møte med publikum. Først når publikum og andre politiske aktører viser interesse for den kunsten som utstilles og innsamles kan institusjonenes kunstfaglige prestisje kapitaliseres om til offentlig anerkjennelse, og dermed rekke utover den profesjonelle kunstverden. Men som vi har sett, så kan det stilles spørsmålsteget ved om AF, HOK og MS faktisk formidler samtidskunst effektivt til brede

⁴⁹ Jf. intervju med Brun

⁵⁰ Jf. intervju med Ustvedt

⁵¹ Jf. intervju med Brun.

⁵² Personlig intervju med Eva Klerck Gange, 19.3.2003.

publikumsgrupper, til det publikumssegmentet som er den uttalte hovedmålgruppen for disse kunstinstitusjonene.

Disse profesjonelle kunstinstitusjonene må som nevnt balansere to motstridende hensyn mht. publikum. På den ene siden forplikter de seg til å videreføre de kunstfaglige verdiene som er etablert i den profesjonelle kunstverden, bl.a. gjennom faglige standarder for kunstkvalitet og gjennom idealet om kunstfaglig autonomi. På den andre siden forplikter de kunstinstitusjonene som får offentlig støtte, HOK og MS, seg til å stimulere allmennhetens interesse for samtidskunst. Dette legger press på formidlingspolitikken og styrker den kunstfaglige avhengigheten til politiske verdier.

For MS sitt vedkommende, har utstillingspolitikken siden oppstarten i 1988 resultert i moderat offentlig anerkjennelse for museet, skal man dømme etter presseoppslag og årlige publikumstall. Museets offentlige oppdrag om å nå alle publikumsgrupper, og vedtektenes fokusering på et bredt utvalg av norske kunstnere for innkjøp og utstillinger, har også medført at fagstaben ikke har kunnet forske på og formidle de kunstverk og kunstnerne som har høyest prestisje i den profesjonelle kunstverden. Selve presentasjonsformene, kunstformidlingens paratekster, har også vært innrettet mot et elitepublikum som er i stand til å lese hva kunstverkene forteller om og hvilken kunstnerisk tradisjon de inngår i. Dette misforholdet mellom den uttalte målgruppen for kunstformidlingen, allmennheten, og den form kunstformidlingen har fått, tilpasset et publikum som er mer fortrolig med konvensjonene i samtidskunsten, har svekket den offentlige anerkjennelsen av både HOK og MS.⁵³ Inntil nylig ble også AF besøkt av et lite publikum, faktisk i flere år av under halvparten så mange publikum som de to andre, men har den siste tiden tilpasset seg et bredere publikum ved å utstille verk av internasjonale kunststjerner og ved å tilby gratis inngang til utstillingene.

⁵³ Her må bildet imidlertid nyanseres noe. Til forskjell fra Nasjonalgalleriet, som utstiller historisk velkjente kunstverk, så formidler disse institusjonene samtidskunst, og publikum er ofte ukjent med de kunstnerne og kunstverkene som utstilles der. Siden AF, MS og HOK ofte introduserer kunstnere for første gang for et norsk publikum, så vil publikumstallene følgelig være lavere ved disse institusjonene. Selv om AF utstiller de internasjonalt mest anerkjente kunstnerne i den profesjonelle kunstverden, så har ofte ikke disse kunstnerne og deres kunstverk vært eksponert for et norsk kunstpublikum før. Norske massemedier og andre norske kunstinstitusjoner har, historisk sett, vært svake formidlere av denne

5) DEN KUNSTFAGLIGE KONTEKSTEN

– KUNSTENS AVHENGIGHET AV EKSTERN SYMBOLSK KAPITAL

"He could close his eyes and try to believe that all that mattered was that *he* knew his work was great...and that other artists respected it...and that History would surely record his achievements...but deep down he knew he was lying to himself. *I want to be a Name, goddamn it!* -at least that, a name, a name on the lips of the museum curators, gallery owners, collectors, patrons, board members, committee members, Culture hostesses, and their attendant intellectuals and journalists and their *Time* and *Newsweek*- all right!- even that!- *Time* and *Newsweek*- Oh yes! (ask the shades of Jackson Pollock and Mark Rothko!)- even the goddamned journalists!" (Wolfe 1975:13-4)

I dette kapitlet skal vi undersøke avhengighetsforholdet som binder AF, MS og HOK sin kunstfaglige virksomhet til mer prestisjefulle institusjoner i internasjonalt kunstliv. Vi skal se at den kunstfaglige posisjonen til disse tre, både i forhold til norsk og internasjonalt kunstliv, er avhengig av kvalitetsbegreper som først er utviklet av andre kunstinstitusjoner i Europa og i USA. Som Solhjell påpeker i sin beskrivelse av det eksklusive kretsløpet i kunstfeltet, og som Bourdieu viser i opptegnelsen av et rom for kunstfaglige posisjoner, så er det feltets statushierarki og de enkelte institusjonenes oppsamling av symbolsk kapital over tid som avgjør hvor mye *symbolsk makt* de forvalter overfor andre aktører. Likevel, kunstinstitusjoner "kan verken velge sine posisjoner fritt eller markere sine posisjoner på hvilken som helst måte." (Solhjell 1995:66) I stedet er de avhengig av *kunstfaglig anerkjennelse* fra andre aktører i den profesjonelle kunstverden for å kunne beholde sin posisjon eller stige opp i statushierarkiet.

Spørsmålene som dukker opp blir da bl.a. følgende: Hvilke kvalitative forskjeller kjennetegner AF, HOK og MS i forhold til andre kunstinstitusjoner, og hvordan påvirker dette deres posisjon i den profesjonelle kunstverden? Hvilke kunstinstitusjoner befinner seg på toppen av statushierarkiet i den profesjonelle kunstverden? Og til slutt, hvilke kunstfaglige posisjoner kan man se for seg vil dannes i fremtiden? Disse spørsmålene skal vi undersøke og gi svar på i dette kapitlet.

kunsten. Store deler av det norske kunstpublikum har dermed ikke forutsetninger for å verdsette disse kunstnerne på samme måte som de profesjonelle aktørene.

5.1 KVALITETSINSTITUSJONER?

Hva som utgjør faglige kriterier for kunst, er ikke enkelt å enes om. Ofte vil kunstsamlere, konservatorer/kuratorer, museumsdirektører og kunstkritikere ha sprikende oppfatninger av hvilke kunstverk og kunstnere som forvalter høy kunstnerisk verdi. De med sterkest symbolsk fortolkningsmakt er naturlig nok de store internasjonale kunstinstitusjonene og kunstmønstringene. Disse kunstinstitusjonene har for eksempel avgjørende betydning på hvorvidt utstilt og innkjøpt kunst får status som *historisk* kunst, kanskje den fremste hedersbetegnelse i den profesjonelle kunstverden, og som markerer overgangen fra samtidskunst til tradisjonell kunst. I den grad der foreligger konsensus i den profesjonelle kunstverden om kvaliteten av innkjøpt og utstilt samtidskunst, så kan man videre rangere den etter høy, middel eller lav kvalitet. I dette kapittelet vil jeg imidlertid nøye meg med å analysere tidsdimensjonen ved kunstkvalitet, dvs. om kunsten i kunstfaglige kretser har blitt anerkjent over lang eller kort tid, om den er konvensjonell, eller om den representerer nye trender og utfordrer den etablerte kunsten. For å undersøke kvalitet i dette perspektivet kan vi ta utgangspunkt i hvordan de tre aktuelle kunstinstitusjonene har utviklet seg historisk, og slik identifisere deres fremste kvalitative kjennetegn.

5.1.1 AF: Den kanoniserte kunstens høyborg

AF er den yngste av de tre kunstinstitusjonene. Selv om museet ble åpnet i 1993, så stammer privatsamlingen, som den bygger på, allerede fra begynnelsen av 1960-tallet, da Hans Rasmus Astrup ledet Fearnley-konsernet i New York. Hvilke kunstverk i samlingen som er i andres eie er derimot ikke offentlig kjent. Ifølge museets egne talsmenn, så eier Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst AS kun en liten del av dens totale beholdning av kunstverk. I tillegg tilhører deler av samlingens deposita museets eier, Stiftelsen Thomas Fearnley, Heddy og Nils Astrup. En stor del av kunstverkene tilhører også Hans Rasmus Astrup personlig og hans heleide skipsmeglerfirma, Astrup Fearnley AS. En del av Haakon Christensens og broren Halvor Nicolai Astrups private kunstsamlinger har også vært deponert i museet. Ved åpningen av museet i 1993, så telte den totale kunstsamlingen cirka 300 kunstverk.⁵⁴

Men hvis man ser bort fra eierspørsmålet ved kunstsamlingen, så kan man si at museet de siste 5 årene har rettet fokuset vekk fra britisk og kontinentaleuropeisk kunst og

⁵⁴ I løpet av museets levetid har samlingen imidlertid økt betraktelig, uvisst hvor mye. (Brun 2000) I boken som presenterer AFs kunstsamling, blir verkets eiere heller ikke identifisert, noe som ikke er uvanlig ved profesjonelle kunstinstitusjoner. Videre er det uklart hvor mye av den opprinnelige samlingen som tilhører private eiere som er solgt.

mer i retning mot amerikansk kunst. AF har historisk vært den kunstinstitusjonen av de tre som har hatt tettest sammenheng mellom museets kunstsamling og dets utstillinger. I løpet av Hans Jakob Bruns direktørtid, fra 1993-2000, kom denne utstillingspolitikken særlig til uttrykk. De første kunstutstillingene, åpningsutstillingen, "Double Reality" og "- vestenfor måne", hadde først og fremst til hensikt å vise museets kunstsamling. Senere har de fleste utstillingene vært separatutstillinger av enkeltkunstnere som har vært representert i kunstsamlingen. Først de siste tre årene har museet presentert kunstutstillinger av kunstnere som ikke har vært representert i samlingen, og nåværende museumsdirektør Gunnar Kvaran ser for seg en ytterligere atskillelse mellom museets kunstsamling og dets utstillinger i fremtiden.

Under Hans Jakob Bruns direktørperiode var norske kunstnere omtrent like mye profilert som internasjonale kunstnere. Utstillingsprogrammene i perioden 1993-1999 var dominert av etablerte, allment anerkjente norske kunstnere, i tillegg til store internasjonale kunstnernavn fra Storbritannia, Tyskland og USA. Særlig utstillinger av norsk og internasjonal figurativ malerkunst, bl.a. fra "School of London", ble høyt prioritert i denne perioden. I løpet av 1999 velger museet å fremstå med ny utstillingsprofil. I videreutviklingen av den tyske kunstprofilen som museets signalverk "High Priestess" representerer, så utstiller museet to andre tyske kunstnere som blir knyttet opp mot Anselm Kiefers verk. To brede separatutstillinger av Gerhard Richter i 1999 og Sigmar Polke i 2001, ikke bare tydeliggjør en ny utstillingsprofil, men synliggjør også omprioriteringen av innkjøpte kunstverk. Nesten samtidig introduserer AF en nyere generasjon av britiske kunstnere med utstillingen "Sincerely Yours", som viser at museets kunstsamlere stadig opprettholder en interesse i anglo-amerikansk kunst, men nå fra 80- og 90-tallet, og med fokus på kunst inspirert av 60-tallets popkunst. Et nytt hovedfokus ble for eksempel bekreftet av museets permanente installering av Damien Hirsts hovedverk "Mother and Child Divided".

Utnevnelsen av Åsmund Thorkildsen som ny museumsdirektør i 1999, signaliserte nok et skifte i utstillingsprofil. Thorkildsen er spesialist på amerikansk samtidskunst, og ledet museet mot nye innkjøp av bl.a. Robert Gober og Matthew Barney, men sluttet allerede etter ett år i stillingen. Museets nåværende direktør, Gunnar Kvaran, kom til museet i 2001, og videreutviklet Thorkildsens fokus på amerikansk samtidskunst.

De personlige innsamlingspreferansene hos Hans-Rasmus Astrup synes å ha utviklet seg fra utvelging av kunstnere og kunstverk som han personlig "liker", til å bli en kunstsamler

som tenker mer ”strategisk” i forhold til innkjøp.⁵⁵ Etter at innkjøpene ble knyttet opp mot offentlig museumsvirksomhet, i stedet for kun ut fra privat innsamlingspraksis som tidligere, ble innkjøpene også sett mer i forhold til andre kunstmuseer, både i Norge og utlandet. AFs samling er således preget av samtidskunst som er sjelden i norsk og nordisk sammenheng, noe som i stor grad kan tilskrives museets unike økonomiske situasjon. Museets enestående profil har ytterligere blitt forsterket av salg av ”École de Paris”-kunst fra samlingen opp gjennom årene, kanskje den internasjonale kunstretningen som har hatt størst nedslag i norske samlinger av internasjonal samtidskunst.

5.1.2 MS: Kunstsamling som nasjonalsymbol

Også den opprinnelige kunstsamlingen til MS er betydelig eldre enn museet. Da MS åpnet sine dører for publikum i 1990, bestod kunstsamlingen av cirka 3000 verk, nesten utelukkende av norsk kunst. Denne kunstsamlingen er et amalgam av Nasjonalgalleriets og Riksgalleriets samlinger fra perioden etter 1945. Datidens innkjøpspolitikk var preget av demokratisk medbestemmelse, hvor kunstnere, ikke konservatorrente kunsthistorikere, ofte satt i flertall i innkjøpskomiteer. Samlingen som ble overtatt av MS fikk dermed ikke noen utpreget kunstfaglig profil. I stedet var den offisielle innsamlingspolitikk frem til 1988, da MS ble etablert som kunstinstitusjon, å ”bredest mulig å dokumentere det som skjedde innen tidens bildende kunst.” Med opprettelsen av MS som selvstendig kunstmuseum må museets eier, den norske staten, ha sett behovet for en institusjon som klarere kunne profilere norsk samtidskunst. Sjefskonservator Karin Hellandsjø forklarer museets nye rolle i norsk kunstliv:

”Historiens lys gir nye perspektiver på Museets samling som nå må betraktes ut fra en klar vilje til å satse ikke på det store mangfold, men på enkelte hovedverk og på en fyldig representasjon av enkelte kunstnere vi mener er av spesiell betydning for en periode. Vi vil søke å fylle en del hull, men vårt arbeid kan ikke innebære en fullstendig revurdering av vår basissamling. Det ville være både utenkelig og uriktig. Det er ikke der Museets hovedinnsats skal ligge.” (Brockmann (red.) 1992:2-4)

Med tiden har MS kjøpt inn mange nye verk. Pr. i dag teller samlingen over 4500 verk. Den mest markante endringen i innkjøpspolitikken er kanskje utvalget av internasjonal kunst. I dag utgjør hele 15 % av samlingen verk av utenlandske kunstnere. I begynnelsen var MS i likhet med AF svært opptatt av å synliggjøre samlingen sin for publikum. Den første utstillingen

⁵⁵ Jf. intervjuer med Brun og Ustvedt

som viste museets nye innsamlingspolitikk var ”Nyervervelser” fra 1991. Selv om flere verk var innkjøpt for å ”dekke hull” i den opprinnelige samlingen, så var mesteparten av ny kunst fra de siste 5 årene. Med dette grepet viste museet at det også hadde vilje til å påvirke den samtidige kunstscenen, og ikke bare bekrefte historieskrivingen om norsk etterkrigskunst. (Jf. Brun 1993) Etter hvert har museet beveget seg stadig mer vekk fra samlingen i sin utstillingspolitikk, og vist flere utstillinger med kunstnere, særlig utenlandske, som ikke er representert i samlingen.

Utvalget av utenlandsk kunst i MS sin innsamlingspolitikk har vært særlig kontroversielt. I og med at museets vedtekter er såpass uklare på dette punkt, så er det også spesielt utsatt for kritikk. Innkjøpet av den italienske Arte Povera- kunstneren Michelangelo Pistolettos verk ”Image and Body” fra 1991, ble for eksempel møtt med sterk motstand i norsk kunstliv.⁵⁶ Man forstod ikke begrunnelsen for innkjøpet av verket og hvordan det passet inn i resten av museets samling. De første utstillingene av utenlandsk kunst var i tillegg innkjøpte utstillinger, og manglet museets eget stempel. Det hersket m.a.o. betydelig forvirring om hvilken retning museet var på vei mot.

Etter at Jan Brockmann gikk inn i sin andre periode som museumsdirektør i 1994, tok han et oppgjør med denne kritikken, og påpekte bl.a. den internasjonale konteksten i produksjonen av norsk samtidskunst:

”Nedfelt i vår oppgave som nasjonalt museum for samtidskunst står det å vise, formidle og samle norsk kunst sentralt. Men vi kan ikke vise den i isolat. Norsk kunst ble til i samspill med Europa, og blir det i dag. Vi var en dårlig formidler om vi ikke hadde øye for den sammenhengen.”⁵⁷

I tillegg unnskyldte Brockmann museets eurosentrisme med at de manglet ressurser og ikke hadde tilstrekkelig kunstfaglig kapasitet til å dekke annen type kunst. Tross sterk kritikk fortsatte han satsingen på østeuropeisk kunst (”et viktig felt”), italiensk samtidskunst, britisk skulptur og kunst fra Norden. Begrunnelsen var ikke at kunsten hadde noen spesifikk sammenheng med MS sin samling av norsk samtidskunst. Det viktige poenget for Brockmann var derimot at andre kunstmuseer ikke var ”spesielt engasjert” i denne type kunst. Den vedtektsbestemte ideen om representativitet er i denne perioden således fortsatt vanskelig å få øye på i utstillingspolitikken og innkjøpspolitikken til MS. Under Brockmann blir snarere MS sin presentasjon av utenlandsk kunst stadig viktigere.

⁵⁶ Se for eksempel ”Museets selvinnyttende profil?”, *Aftenposten* 23.3.1992

⁵⁷ ”Ny sjefstil i samme sjefstol”, *Aftenposten* 22.6.1994

Men kritikken av Brockmanns ledelse av MS ville ikke stilne av. Kun to år ut i sin andre åremålsperiode, ønsket han seg vekk, etter stor indre turbulens i museet med omrokeringer av ansvarsområder og svekkelse av direktørens stilling. Kulturminister Åse Kleveland så dermed nye muligheter til å forandre MSs museumspraksis. Hun uttalte nå at museet måtte finne tilbake til en norsk museumsprofil, og få et bredere nedslag blant publikum.⁵⁸

I perioden Per Bjarne Boym var direktør, fra 1997-2003, ble det da også gjort flere forandringer i museumspolitikken, men publikumstallet holdt seg fremdeles på et moderat nivå, dvs. mellom 65000-80000 besøk årlig. Nå ble det slått fast at de viktigste kriteriene for utvidelsen av samlingen var ”kollektiv hukommelse” og ”representativitet”, forstått som ”hva som er kunstnerisk betydningsfullt etter de ansvarliges vurderinger.” Denne presiseringen er viktig fordi den innrømmer museets egne kunstfaglige valg, i stedet for å fremstille museets utvalg som selvforklarende og som resultat av en uunngåelig historisk prosess. (Boym, 2001:47-54) Utvalget var også i noen grad resultat av ”kompromisser som ikke alltid er heldig for valg av kunstverk”. I motsetning til innkjøp ved AF, hvor styreformann Hans Rasmus Astrup er dominerende i beslutningsprosessen, så må museumsdirektøren ved MS dele ansvaret med de to andre medlemmene av museets innkjøpskomité. Ved AF opererer kuratorer og museumsdirektør mer som rådgivere, uten å ha formell kontroll over hva som blir innkjøpt til samlingen.

Mange kompromisser vil dessuten føre til bred profil, slik Boym også beskriver museets egen utstillingspolitikk. Flere kritikere mener likevel at en slik profil står i fare for å utviske synligheten av noen profil i det hele tatt.⁵⁹

5.1.3 HOK: Kunstsenter i identitetskrise

Ved åpningen i 1968, bestod HOKs samling av cirka 200 kunstverk, mesteparten fra Sonja Henies og Niels Onstad sine private kunstsamlinger. Hovedvekten av samlingen bestod av kunstnere fra Pariserskolen og Cobra-bevegelsen. I motsetning til ved AF og MS, fantes der i utgangspunktet ingen intensjon om å utvikle samlingen videre, og følgelig ingen aktiv innkjøpspolitikk ved HOK. Samlingen ble likevel tilført flere kunstverk gjennom årene, i form av gaver og deposita, hovedsakelig fra kunstnere. Særlig Cobra-delen av samlingen ble merkbart utvidet. Den tredje kunstretningen som er godt representert i samlingen, Fluxus, var

⁵⁸ ”Brockmanns forlis”, Dagens Næringsliv 15.3.1996

⁵⁹ Personlig intervju med Ina Blom, 28.7.2003 og jf. intervju med Bjerke.

ikke del av den opprinnelige samlingen til Niels Onstad og Sonja Henie, men utviklet seg fra en gave av den amerikanske kunstneren Ken Friedmann. Kun tre norske kunstnere var representert i Onstad og Henies samling; Jacob Weidemann, Jens Johannessen og Gunnar S. Gundersen. Denne delen av samlingen har imidlertid vokst seg kraftig opp gjennom årene, og for noen norske kunstnere er det endog bygget opp egne arkiver. Dokumentasjon av de kunstneriske arbeidsprosessene har etter hvert også spilt en stor rolle i utvidelsen av samlingen. Mens den opprinnelige samlingen nesten bestod utelukkende av malerier, så består samlingen i dag i overveldende grad av papirarbeider og annet dokumentasjonsmateriale. (Hellandsjø 1988; Hovdenakk, Rajka og Bjerke 1994) Ved opptellingen i 1997 bestod kunstsamlingen av 3829 arbeider.

Utstillingspraksisen ved HOK har opp gjennom tidene vært preget av stor variasjon. Delvis pga. av løs tilknytning til samlingen og delvis pga. et uforpliktende forhold til den profesjonelle kunstverden, har HOK fremfor alt fremstått som et publikumsaktiviserende utstillingssted, hvor kunstformidling, lek og entusiasme over samtidskunstens frembringelser har stått i høyetet. De romslige utstillingsbudsjettene på 70- og 80- tallet, riktignok foranlediget av flere salg fra samlingen, tillot direktørene Ole Henrik Moe og Per Hovdenakk å videreføre en slik eksperimenterende utstillingsprofil.⁶⁰ Tverrkulturelle aktiviteter som konserter, performance-forestillinger og litteraturkvelder var også et kjennemerke ved HOK i denne perioden, og skilte institusjonen fra det tradisjonelle, mer elitistiske kunstmuseet. Ved inngangen til 90-tallet ble imidlertid den økonomiske situasjonen stadig verre, og det ble reist krav både fra styret og Bærum kommune om større egeninntjening. Presset om å gjøre utstillene mer populære, bl.a. for å øke billettinntektene, veide tyngre enn før, og da det ble oppdaget i 1995 at driftsfondet var oppbrukt, måtte museumsdirektøren gå fra sin stilling. Bærumspolitikere, som var hovedansvarlig for driften av HOK, krevde etter dette en nøye gjennomgang av den økonomiske statusen ved kunstsenteret, og en daglig leder-stilling ble opprettet for å få orden på det administrative rotet som hadde fått utvikle seg opp gjennom årene.

I nesten 30 år ble HOK ledet av to direktører som fikk overordnet kunstfaglig, økonomisk og administrativt ansvar, selv om Niels Onstad selv, frem til sin bortgang, var den økonomiske garantisten for institusjonen. Fra 1996 ble det i stedet bestemt at daglig leder skulle ha øverste myndighet til å delegere de kunstfaglige oppgavene, ved siden av å ta seg av de administrative oppgavene. I 1998 ble det så opprettet en stilling som kunstnerisk leder, med ansvar for utformingen av de årlige utstillingsprogrammene. Dette ansvarsområdet ble

⁶⁰ Jf. intervju med Blom.

siden innskrenket i 2001, da styret opprettet stillingen som administrerende direktør. Heretter fikk den administrative ledelsen også fullmakter til å blande seg inn i utformingen av utstillingsprogrammet, og påvirke det kunstfaglige innholdet ved HOK.

Et aspekt som absolutt ikke må mistes av syne i forbindelse med den negative publikumsutviklingen ved HOK de siste ti årene, er tilveksten av flere institusjoner for samtidskunst. Ikke minst har opprettelsen av MS i 1990 og AF i 1993 tappet publikumspotensialet ved HOK. Før disse to institusjonene ble etablert, var HOK den ledende institusjonen for samtidskunst i landet, og tiltrakk seg ikke bare publikum fra resten av Oslo-området, men var også en stor publikumsmagnet for utenlandske turister. I dag må kunstsenteret basere seg på det lokalnære publikum, på folk som er bosatt i Bærum kommune. Disse finansierer ikke bare en vesentlig del av virksomheten via kommunens skatteinntekter, men er også det publikum som besøker kunstinstitusjonen hyppigst, og er dermed de som bidrar mest til kunstsenterets billettinntekter.

Tilsvarende har Oslo-publikumet det siste tiåret, de som tidligere ofte frekventerte HOK, i stadig sterkere grad besøkt institusjoner som MS og AF, ikke nødvendigvis p.g.a. kvaliteten ved utstillingene, men simpelthen fordi institusjonene er lettere tilgjengelig. Dessuten befinner samtlige institusjoner seg innenfor et begrenset interessefelt, det profesjonelle samtidskunstfeltet, og de konkurrerer mer eller mindre om det samme publikumssegmentet.

Kunstsenteret er m.a.o. veldig avhengig av stortingspolitikernes og kommunepolitikernes vedtak og beslutninger for å kunne presentere utstillinger som er i tråd med dets kunstfaglige visjon. Etersom institusjonen i stor grad blir finansiert av skattebetalere fra Bærum, kan det heller ikke sees bort fra hvilken kunst som er populære blant dem. Publikumstill er således en målestokk på om kunstutstillingene treffer det publikum som finansierer dem, i motsetning til ved privateide AF, hvor det økonomiske avhengighetsforholdet mellom publikum og hvilke kunstutstillinger som presenteres er mye svakere.

5.2. PERIFERI I DEN PROFESJONELLE KUNSTVERDEN -DEN NORSKE KUNSTSCENEN⁶¹

Av norske institusjoner for samtidskunst blir MS, AF og HOK allment anerkjent som ”de tre viktigste arenaene” i norsk kunstliv.⁶² Den kunstfaglige betydningen de har oppnådd må i stor grad tilskrives de samlingene de har forvaltet og de utstillingene de har presentert. Likevel må denne betydningen også sees i sammenheng med institusjonell størrelse, mht. arkitektonisk infrastruktur, fagpersonale, og økonomi, noe jeg kommer tilbake til i neste kapittel. Enkelt personer spiller utvilsomt også en stor rolle for institusjonenes betydning, men en nærmere undersøkelse og sammenligning av disse faller utenfor rammene for denne oppgaven. Institusjonenes internasjonale betydning er derimot begrenset:

”Museer som Kiasma, Moderna Museet og Louisiana har oppnådd en helt annen betydning utad enn de norske. Astrup-Fearnley har imidlertid tyngde i kraft av å være et økonomisk godt utrustet museum. Noen solide innkjøp imponerer og åpner for forhandlinger med betydelige kunstnere og institusjoner. Men MS tror jeg dessverre ikke har noen ”standing” utad.”⁶³

5.2.1 Kampen om kunstfaglig hegemoni – MS, AF og HOK i norsk kunstliv

De kunstfaglig ansatte og direktørene uttrykker en ganske ambivalent holdning til konkurranse. De tre kunstinstitusjonene konkurrerer i kunstfaglig sammenheng ”om den kritiske oppmerksomheten,” men i forhold til publikumstall er dette mindre åpenbart.⁶⁴ De årlige publikumstallene ved MS og AF, på henholdsvis rundt 70000 og 40000, var relativt stabile gjennom hele 90-tallet.⁶⁵ Slik stabil publikumstilstrømming kan tyde på at begge

⁶¹ Begrunnelser for Norge som en kulturnasjon i periferien, jf. intervjuer med Kvaran og Jantjes; Jantjes 2003; Se også Per Mangset sine vurderinger av UDs og KDs innsats i promoteringen av norske kunstnere overfor utlandet, for eksempel i ”Kulturskille i kultursamarbeid” (Aslaksen & Lund 2000:70-80).

⁶² Personlig intervju med Harald Flor, 10.9.2003.

⁶³ Jf. intervju med Sandberg; se også Sandberg (2003).

⁶⁴ Jf. intervju med Boym.

⁶⁵ Publikumstallene ved MS og AF har imidlertid forandret seg ganske dramatisk den siste tiden. I 2004 har vi sett at AF tett etterfulgt av MS innledet en sjarmoffensiv overfor det allmenne kunstpublikum ved å tilby gratis adgang til kunstutstillinger. Dette er et eksempel på omsetning av symbolsk kapital til politisk kapital som har vist seg å være spesielt effektivt. Fra å være en kunstinstitusjon som nesten i alle år har ligget under et årlig publikumstall på 50 000 (38 000 for 2003), så nesten tredoblet AF dette tallet fra foregående år etter at de sluttet å ta seg betalt av publikum. AF regner med at over 100 000 har besøkt museet i 2004. MS økte sitt publikumstall fra foregående år med ca. 25000, fra 55 000 til 80 000. For HOK, som fortsatt må innkreve billettinntekter, vil dette få en klart negativ effekt, siden de tre aktuelle institusjonene konkurrerer omtrent om de samme publikumsgruppene, om de i Stor-Oslo-området som interesserer seg for norsk og internasjonal samtidskunst. I fremtiden vil man kanskje også se at en av de

institusjonene har et stort kjernepublikum som besøker institusjonene relativt uavhengig av hvilke utstillinger som presenteres. HOK har derimot opplevd en relativt dramatisk nedgang i besøk på 90-tallet. Konkurransesituasjonen for kunstsenteret har dermed blitt kraftig skjerpet etter at AF og MS ble etablert.

I 2004 ble konkurransesituasjonen for HOK ytterligere forverret etter at AF innførte gratis adgang til sine utstillinger, noe som umiddelbart ble fulgt opp av MS. Dette kan tyde på at politiske verdier, som publikumstall og kunstformidling til et bredt publikum, har blitt mer legitime verdier innenfor alle de tre kunstinstitusjonenes vegger. Det kunstfaglige idealet om autonomi fra politiske krefter synes dermed å ha blitt svekket de siste årene, også ved AF og MS.

De tre institusjonene ”er de eneste vi har” i Norge når det gjelder brede presentasjoner av internasjonal samtidskunst, og den kunstfaglige prestisjen synes høyest konsentrert om utstillinger av denne kunsten.⁶⁶ Selv om det primære mål ved MS er å forvalte norsk samtidskunst, så har museet i stadig større grad kjøpt inn og holdt utstillinger med utenlandske kunstnere. Dette har bidratt til å styrke konkurransen mellom de tre institusjonene, og vil i fremtiden styrkes ytterligere ved etableringer av nye institusjoner for samtidskunst.

Profesjonskampen mellom aktørene på den norske samtidskunstscenen, utspiller seg hovedsaklig mellom de to sistnevnte institusjonene. Ved oppstarten i 1990 og frem til 1996 satset MS utelukkende på europeisk av utenlandsk samtidskunst. Den kanskje betydeligste satsningen ved MS under Brockmann var på den italienske stilretningen ”Arte Povera”, en retning som aldri har vært representert ved AF eller HOK. Under Boym har imidlertid MS vist stor interesse for kunst også utenfor Europa, og museet har i begrenset grad beveget seg inn på AF sitt satsingsområde, amerikansk samtidskunst.⁶⁷

Tross denne konkurransesituasjonen har de tre kunstinstitusjonene samarbeidet om flere prosjekter. Oslo Open var opprinnelig et prosjekt hvor alle tre deltok. AF sin beslutning om å overlate Dronning Sonja-utstillingen til HOK er et annet eksempel på at konkurransen om samtidskunst er mer begrenset i et lite land som Norge enn i andre land. Hvis disse kunstinstitusjonene vil oppnå kunstfaglig prestisje gjennom konkurranse, ”så vil man heller se

tre institusjonene vil prøve å øke sine publikumstall ved å forlenge åpningstidene og tilby flere kunstarrangementer ved siden av kunstutstillinger, i dag den viktigste presentasjonsformen.

⁶⁶ Jf. intervju med Flor.

⁶⁷ Så lenge innkjøpsbudsjettene til MS ikke blir styrket betraktelig, blir denne kunsten for dyr, ettersom amerikansk samtidskunst er det mest kostbare satsningsområdet på den internasjonale kunstscenen

på hvilken posisjon de har internasjonalt”.⁶⁸ Dette er sannsynligvis foranledningen til at AF nå ønsker å markere seg tydeligere på den internasjonale kunstscenen:

”I dag tror jeg faktisk vi kan si at vi definerer oss i en internasjonal sammenheng. Det er såpass store ambisjoner i forhold til innsamling av kunst, at vi har kommet ut av den rammen, eller den dialogen som bare inkluderer Oslo, Norge eller Skandinavia. Vi kjøper inn kunst i dag som kunne vært meget profilerte kunstverk i de store samlingene rundt omkring i verden, enten de var plassert i Museum of Modern Art (MOMA), Pompidou eller hvor som helst. Selv Pompidou har ikke fått inn den type kunstverk i sin samling de siste årene som vi har fått inn i vår samling. Dette kommer litt an på prioritering og an på litt av det at disse store museene, som MOMA og Pompidou, og på en måte Museet for Samtidskunst, har så store plikter i forhold til sin nasjonale og lokale situasjon at de må sette av store midler til kun å følge med i dokumentasjonen av sin egen kunstproduksjon. Vi har en enestående posisjon på den måten at vi faktisk kan velge våre premisser og velge våre mål. Vi kan velge å sette av penger til ett eller to kunstverk dette året, eller sette av pengene i 100000 kunstverk som fungerer som et slags dokumentasjonsmål.”⁶⁹

5.2.2 Statlig reposisjonering - Nasjonalmuseet for Kunst

Sommeren 2003 sanksjonerte staten ved Kulturdepartementet den største norske museumssatsningen noensinne. Nasjonalmuseet for Kunst (NMK) ble stiftet 1.juli 2003, nærmere 17 år etter at Museet for Samtidskunst ble opprettet. Den nye institusjonen er ikke bare en statlig storsatsning, men har også fått status som den viktigste nasjonale satsingen i norsk kunstliv frem mot 2014:

”Hovudprosjektet innanfor dette saksområdet [Biletkunst m.m.] det komande tiåret vil verta å få utvikla det nye Nasjonalmuseet for kunst som formidlingsarena for heile nasjonen, som museumsinstitusjon med internasjonal slagkraft og som fagleg nav i eit mangslunge nettverk av store og små aktørar innanfor dette oppgåvefeltet. Gjennom Nasjonalmuseet for kunst skal det skapast ei kunst- og museumsfagleg sterkare plattform for ei brei satsing på formidling av biletkunst, kunsthåndverk, arkitektur og design.” (St.meld. nr 48 (2002-2003):kap 1.6.)

⁶⁸ Jf. intervju med Blom.

⁶⁹ Jf. intervju med Kvaran

Dette innebærer at flere sentrale kunstinstitusjoner nå blir koordinert i en statlig organisasjonsstruktur som dekker alle deler av billedkunstfeltet. Pr. i dag inngår fem institusjoner i NMK: Nasjonalgalleriet, Arkitekturmuseet, Kunstindustrimuseet, Riksutstillinger og MS. I tillegg er det meningen at HOK muligens skal tilslutte seg institusjonen på et senere tidspunkt. For MS har denne omstruktureringen medført at styret og innkjøpskomiteen ble oppløst høsten 2003, og at stillingen som museumsdirektør ble avviklet etter at Per Boym var ferdig med sin 6-årige åremålsperiode. Formelt er nå MS styrt av NMKs fire avdelingsdirektører for administrasjon, kommunikasjon, utstillinger og samlinger, med museumsdirektør Sune Nordgren som overordnet ansvarlig.

Meningene om NMK er svært delte blant kunstkritikere og fagfolk. Noen er bekymret for at organisasjonen ble opprettet hovedsakelig for å spare penger og effektivisere driften av museene gjennom statlige byråkratiseringsprosesser.⁷⁰ Andre er mer skeptisk til byggeprosessen rundt den nye institusjonen, som oppfattes å ikke ta høyde for at ”kunstartenes system er brutt sammen”. Planleggingen av det fremtidige museumsbygget på Tullinløkka synes å være sentrert rundt de gamle kunstformene, ikke rundt ”den samtidige kompleksiteten”, hevdes det.⁷¹ Andre igjen ”hilser all eksperimentvilje og alle nyskapninger velkommen”, og vurderer opprettelsen av NMK hovedsakelig som positivt.⁷² Uansett er denne fornyingen av de største statlige kunstinstitusjonene en forsinket tilpasning til langvarige internasjonale tendenser i den profesjonelle kunstverden, som faktisk kan spores tilbake til opprettelsen av MoMA i 1929, med fokus på større enheter, utvisking av tradisjonelle kunst kategorier og inkludering av populære kunstformer.

5.3 SENTRUM I DEN PROFESJONELLE KUNSTVERDEN – DEN INTERNASJONALE KUNSTSCENEN

Mens det florerer av kunstinstitusjoner som formidler norsk samtidskunst, så finnes der svært få norske kunstinstitusjoner, utenom noen gallerier, som spesialiserer seg på internasjonal samtidskunst. MS, AF og HOK er de tre mest sentrale kunstformidlerne av internasjonal samtidskunst i Norge. Dette gjør konkurransen om publikums, medias, og fagmiljøets oppmerksomhet forholdsvis intens på dette området, selv om alle tre innsamler og utstiller vidt forskjellig kunst.

⁷⁰ Personlig intervju med Jonas Ekeberg, 22.10.2003.

⁷¹ Jf. Intervju med Bjerke.

⁷² Se for eksempel intervjuer med Boym og Sandberg.

For tiden er AF mest internasjonalt orientert, en museumsstrategi som for alvor ble iverksatt i 2001, etter at den nye museumsdirektøren signaliserte at museets hovedfokus fremover ville være utstillinger med internasjonalt anerkjente kunstnere.⁷³ Museet ville ikke lenger forbeholde høstutstillingen til en norsk kunstner, som var vanlig i tidligere år. Dessuten har museet i det siste satset mer på utstillinger med unge norske kunstnere, i motsetning til i den første perioden, på midten av 90-tallet, da historiske norske kunstnere som Thomas Fearnley, Christian Krogh, August Cappelen, og etablerte norske kunstnere som Knut Rose, Frans Widerberg og Ørnulf Opdahl var hovedtendensen i AFs utstillingspolitikk av norske kunstnere. I tillegg legger AF nå vekt på å utstille unge norske kunstnere, blant dem Torbjørn Rødland og Vibeke Tandberg, som har tilknytning til amerikansk Appropriation-kunst, en av museets storsatsninger i innsamlings- og utstillingspolitikken.

5.3.1 Internasjonale dynamoer: Tate Modern, MNAM og MOMA

I internasjonalt kunstliv finnes en håndfull museer for moderne kunst og samtidskunst som har tilstrekkelig anerkjennelse i de profesjonelle kunstfagmiljøene til å omgjøre forholdsvis ny kunst, gjennom utvalg ved innkjøp, utstillinger og faglig omtale, til historisk viktig kunst. Blant disse finner man Tate Modern i London, The Musée National d'Art Moderne (Pompidou Centre) i Paris og Museum of Modern Art (MoMA) i New York, kanskje de tre mest innflytelsesrike kunstmuseene i verden i dag. Disse tre museene har ledet an i en nyorientering i den internasjonale museumsverden, der man de siste 10-15 årene i større grad har gått bort fra kronologiske presentasjoner til tematiske presentasjoner av samtidskunsten. (Serota 2000) MoMA er den eldste kunstinstitusjonen av disse tre, og satte den kunstfaglige standarden allerede på 1930-tallet, da museets første direktør, Alfred H. Barr Jr., utviklet en radikal praksis for kunstmuseer gjennom systematisering av samtidskunsten i ulike modernistiske stilretninger, eller "isms". Kunstutstillingen "Cubism and Abstract Art" ved MoMA i 1936, kuratert av Barr, var den første utstillingen som konsekvent organiserte samtidskunst etter stilistiske prinsipper i stedet for inndeling i individuelle kunstnerskap, tidligere det dominerende kuratorgrepet ved kunstmuseer. (Barr 1936; Platt 1988) På 90-tallet har museet imidlertid beveget seg et stykke vekk fra Barr's rigide modernistiske program og adoptert en mer populærkulturell profil.⁷⁴

⁷³ "Astrup Fearnley-museets nye sjef: - Kunsten skal stå på egne ben", *Aftenposten* 13.9.2001

⁷⁴ Barr anerkjente betydningen av å bygge ut den permanente samlingen parallelt med museets presentasjon av tidsbegrensede utstillinger. Han forestilte seg at samlingen fornyet seg som en torpedo som beveget seg fremover i historisk tid, der det smale halepartiet representerte den eldste delen av samlingen, mens torpedohodet representerte de siste 25 år, på akse over et 100-årig tidsforløp. Skjebnesvangert for innsamlingen

The Musée National d'Art Moderne (MNAM) har eksistert siden 1947, og holder nå til i Centre Pompidou. Samlingen er inndelt i to avdelinger for permanente utstillinger, den ene viet kunst fra perioden 1905-1960, og den andre fra perioden 1960-i dag. Kuratorgrepet for samlingen fra den første perioden bygger fortsatt i stor grad på Barr's stilistiske kategorisering av kunsten. Her er kunsten gjennomgripende inndelt i stilretninger. Kunst fra den andre perioden er nesten utelukkende inndelt etter individuelle kunstnerskap. Kuratorgrepet her er mindre uttalt, selv om utvalg, sammenstilling og den estetiske presentasjonen av verkene selvsagt også her spiller inn i den kunstfaglige kontekstualiseringen av dem. I tillegg presenterer MNAM temporære utstillinger, også her oftest i form av presentasjoner av enkeltkunstnere. Museets utstillingspolitikk kan slik betegnes som den mest konservative av de tre.

Nå finnes der utallige måter å tematisere samtidskunst på. Tate Modern, etter åpningen i 2000, har likevel fått stor internasjonal oppmerksomhet for sitt konsekvente brudd med tradisjonell kuratorisk praksis. Den utstilte samlingen er her gjenstand for uttalte subjektive fortolkninger, og alle pretensjoner om at kunsten taler for seg er her forkastet til fordel for aktiv kuratorisk stillingstagen. Tate Modern har i tillegg innført en tematisk basert utstillingspolitikk som er ny ved museer for samtidskunst. Ikke bare nedtoner man et sentralt kunsthistorisk prinsipp som kronologi, bl.a. for stilbestemmelse av kunsten, men museet stiller også spørsmål ved om ikke de gamle modernistiske kategoriene, som Barr var den fremste eksponenten for, som for eksempel surrealisme, ekspresjonisme, realisme, også kan knyttes an til bredere sosiale og politiske kontekster som kunstverkene aktualiserer.

5.3.2 Nordiske dynamoer: Moderna Museet, Louisiana og Kiasma

Av nordiske kunstinstitusjoner for samtidskunst, utmerker tre seg i en sammenligning med de norske. I Sverige har det statlig finansierte Moderna Museet spilt en ledende rolle i det profesjonelle kunstlivet siden 1956, to år før museet var ferdigbygd, da utstillingen av

av europeisk samtidskunst, tegnet han inn en utviklingslinje som kraftig begrenset museets innsamling av slik kunst i sin revisjon av den opprinnelige innkjøpsplanen fra 1933. Mens innkjøp av amerikansk og fransk samtidskunst var likestilt i den opprinnelige planen, ble satsingen på kunst fra USA og Mexico nesten altdominerende ved MoMA åtte år senere. (Kantor 2003: 365-367). I senere tid, særlig under Kirk Varnedoe kuratoriske ledelse, har museet innlemmet utstillinger som er mindre stilorienterte i temavalg. Åpningsutstillingen for Varnedoe, "High and Low: Modern Art and Popular Culture" fra 1990, satt tonen for ytterligere dreining mot populærkulturen på 90-tallet, og den utløste sterke reaksjoner innad i den profesjonelle kunstverden. "Varnedoe's Vision", *Artnews*: oktober 2003; Crary 1991; Karp 1991; "High and Low Culture Misses the Ins and Outs", *New York Times*: 21.10.1990. Se også MacDonald og Alsford (1998) og Krauss (1990) for en mer generell diskusjon rundt kommersialiseringen og populariseringen ved profesjonelle kunstmuseer.

Picassos "Guernica" ble vist. (Granath og Nieckels 1983) Samlingen av kunst fra hele det 20. århundre ble da overført fra Nationalmuseum. Perioden fra 1960-73, da Pontus Hultén var direktør, blir vanligvis betraktet som museets gullalder. I løpet av denne tiden presenterte museet noen utstillinger som var banebrytende i internasjonalt kunstliv. Hultén var en av de første som viste amerikanske samtidskunstnere i Europa, bl.a. gjennom temautstillingene "4 Americans" (1962) og "American Pop Art - 106 Forms of Love and Despair" (1965). Gjennombruddet for museets oppbygging av egen samling kom etter at utstillingen "Önskemuseet" ble realisert i 1963. Konseptet ved utstillingen var å låne til seg de kunstverk man helst ville ha i samlingen. Staten bevilget en til da uhørt stor pengesum, 5 millioner kroner, til innkjøp av disse kunstverkene, og Moderna sikret seg med dette en av Europas mest attraktive kunstsamlinger, med kunstverk av modernistiske klassikere som Kirchner, Max Ernst, de Chirico, Miró, Dalí, Mondrian og Picasso. I 1974 flyttet Hultén til Paris, og ble den første museumsdirektøren ved Pompidouseret.

Også Louisiana Museum for Moderne Kunst, i Danmark, ble åpnet i 1958. Institusjonen ble stiftet av Knut W. Jensen, og har hele tiden fungert som et selveiende kunstmuseum, og har dessuten lenge fungert som modell for HOK. Finansiering av Louisiana og dets virksomhet kommer fra flere kilder. Av museets driftskostnader, inkludert utgifter til utstillinger, er cirka 2/3 egenfinansiert, mens det offentlige ved Kulturdepartementet og Fredriksborg Amt dekker det resterende. I tillegg har de mange ombygningene av Louisiana, ni inkludert den som ble ferdig høsten 2004, hovedsakelig blitt økonomisk inndeckt fra diverse private fond. Også mange kunstinnkjøp har blitt donert fra disse fondene. I likhet med Moderna, var Louisiana raskt ute med å sikre seg kunstverk fra flere modernistiske klassikere, ikke minst en stor skulptursamling som inkluderer Arp, Calder og Moore. Kanskje den største attraksjonen ved Louisiana er noen titalls verk av den sveitsiske skulptøren Alberto Giacometti. En vesentlig forskjell mellom de to pionerinstitutionene er imidlertid deres finansieringskilder. Mens Moderna er eid av den svenske staten, så tok det hele 12 år før Louisiana fikk et eneste statlig tilskudd.⁷⁵ Til gjengjeld fikk Knut W. Jensen betydelig støtte fra bl.a. Ny Carlsbergfondet i oppbyggingen av samlingen, foruten de innkjøp som ble bekostet av museets eget fond, Louisiana-fondet.

⁷⁵ "En moderne skattkiste", *Aftenposten*, 13/12-98. En annen viktig kunstinstitusjon i Danmark er det statlige Statens Museum for Kunst (SMK). Museets sterke fokus på historisk kunst, i motsetning til det private Louisiana, som nesten utelukkende samler inn og utstiller samtidskunst, gjør imidlertid institusjonen mer lik det norske Nasjonalgalleriet. Men ettersom SMK også har ambisjoner om å gjøre seg gjeldende i forhold til samtidskunstscenen, så er det kanskje mest sammenlignbart med NMK. Begge museene er statlig finansiert og begge har en hovedforpliktelse til formidling og representativ innsamling av den nasjonale kunstarven. En avgjørende forskjell i finansieringsstrukturen er likevel at mange av verkene ved SMK kjøpes inn og doneres av private fond.

Det finske museet for samtidskunst (Kiasma) ble opprettet i 1990, og flyttet inn i egen bygning åtte år senere. Også Kiasma er en statlig kunstinstitusjon, men inngår som del i en overordnet museumstruktur, ikke helt ulikt den rollen MS nå har fått innenfor Nasjonalmuseet for Kunst. Som del av Statens Konstmuseum, blir samtidskunstmuseet administrativt og økonomisk styrt av en overdirektør med ansvarsområde for 4 statlige kunstinstitusjoner, mens Kiasma-ledelsen har det kunstfaglige ansvaret for egen institusjon. Innkjøpspolitikken ved museet er i likhet med MS og SMK hovedsakelig nasjonalt forankret, mens ved Kiasma så utvides den offentlige forpliktelsen ved å kjøpe inn finsk samtidskunst til også å gjelde det geografiske "nærområdet". Utstillingspolitikken er derimot vanskeligere å kategorisere, ettersom flere utstillinger, deriblant separatutstillinger, inkluderer kunstnere fra andre kulturområder. Det relativt nyetablerte museet skiller seg også fra eldre kunstmuseer som Moderna og Louisiana i forhold til sitt virksomhetsområde. Begge disse to fokuserer på kunst fra hele det 20. århundre, noe som for øvrig også er tilfelle ved de tre store internasjonale kunstmuseene MOMA, Tate Modern og MNAM. Kiasma har derimot kun forpliktet seg til å satse på samtidskunst fra perioden etter 1960.

5.3.3 Avantgardens institusjonalisering - Documenta

Documenta, som arrangeres hvert 5 år i den tyske byen Kassel, er kanskje den mest prestisjefylte utstillingen av samtidskunst i den profesjonelle kunstverden i dag. Utstillingen har hatt stor innvirkning på internasjonalt kunstliv helt siden oppstarten i 1955. Mange av de mest innkjøpte verkene av internasjonale kunstnere ved MS og AF, som for eksempel de av Arte Povera-bevegelsen, de tyske kunstnere Polke, Richter og Kiefer, og amerikanerne Sherman, Koons og Barney, ble tidlig utstilt her.

Den første Documenta var et direkte motsvar til nazistenes usedvanlig godt besøkte utstilling, "Enartete Kunst", i 1937.⁷⁶ Grunnleggeren av Documenta, Arnold Bode, ville gjenopprette det positive renomméet til kunstretninger som nazistene hadde stemplet som degenerert kunst. Kunstretninger fra det 20. århundre som Fauvisme, Kubisme, Ekspresjonisme, Futurisme og Blaue Reiter skulle igjen innlemmes i den tyske kunsthistorien. Utstillingen hadde også som formål å gjenopprette kontakten med den samtidige europeiske kunstscenen, og la videre grunnlaget for kunstpraksisen til datidens unge tyske kunstnere. Senere skulle Documenta utvikle seg til å bli en fremtidsrettet internasjonal utstillingsmønstring, der ennå ikke fullt etablerte samtidskunstnere fikk vist sine nyeste kunstverk. Documenta 5, ledet av Harald Szeemann i 1972, ble i så måte et vendepunkt i

utstillingsmønstringens historie. Fra nå av var kun en kunstnerisk leder ansvarlig for alt innhold i Documentas utstillingsprogram. I tillegg ble fokuset flyttet vekk fra det originale og kvalitativt enestående kunstverket, mot et kuratorgrep som i stedet la vekt på kunstverk som *representasjon* av et bestemt tema, i Szeemanns tilfelle forholdet mellom bilde og virkelighet.

Utstillingen "Attitudes Become Form: Live In Your Head" i 1969, kuratert av Zeeman, regnes som foranledningen til denne nye utstillingsideen, hvor kuratoren som "forfatter" etter hvert ble en dominerende utstillingsideologi i den profesjonelle kunstverden. Frem til Documenta 4 i 1968 ble utstillingene organisert av en komité bestående av flere titalls personer, og kunstverk ble utvalgt etter stilretninger. Zeeman snudde opp ned på denne ordningen ved Documenta 5, og fokuserte på kunstneres konseptuelle arbeidsprosesser i stedet for på deres ulike tekniske arbeidsmetoder og kunstformer. I stedet for stil var han opptatt av kunstneres "individuelle mytologier". (Thea 2001:22-3) I senere tid har Documenta bl.a. satt globaliseringen og politisk kunst på dagsorden i den profesjonelle kunstverden. (Ander og Rattner 2002; David og Chevrier 1997)

5.3.4 Nydannelser av kunstfaglige posisjoner og verdier - fremtidens kunstmuseum

Sikkert er at ingen av de nevnte kunstmuseene vil unngå store omdannelser i årene som kommer. Ikke bare vil utstillingspolitikk og innsamlingspolitikk justeres underveis, men museumsbyggene vil også konstant revurderes i forhold til om de er funksjonelle nok mht. til samtidskunstens utvikling. Som ellers i den profesjonelle kunstverden, eksisterer der betydelig uenighet om veien videre for kunstmuseene.

Lars Nittve, tidligere direktør ved Louisiana og Tate Modern, og siden 2001 direktør ved Moderna Museet, har for eksempel en museumsvisjon om nærmere kontakt mellom samtidskunsten og publikum gjennom denne utviklingen. Han påpeker hvordan kunstmuseer har ulik praksis på dette området. Kunstmuseer i England er for eksempel mer publikumsorienterte enn i Sveits og Tyskland, hvor tanken om den autonome, dvs. den elitepregede, kunsten står sterkere, og hvor kunstens egenverdi blir høyere verdsatt. Begge posisjonene blir betraktet som feilaktige. Kun en museumspraksis som inntar en mellomposisjon er holdbar, ifølge Nittve. Samtidskunsten må komme publikum i møte. Å legge til rette for dette er kunstmuseets viktigste oppgave, mener han. På den ene siden skal kunstformidlingen rive ned alle "terskler" mellom kunsten og publikum, men samtidig skal

⁷⁶ Se for eksempel dokumentarfilmen "Degenerate Art", *David Grubin Productions*, 1993.

den også være kompromissløs mht. kunstkvalitet, og ikke henfalle til ukritisk populisme. I tillegg må kunstmuseene være internasjonalt orientert i globaliseringens tidsalder.⁷⁷

Her hjemme er man forholdsvis samstemte i oppfatningen om fremtidens kunstmuseum. Alle er enig i at kunstmuseene som følge av raske endringsprosesser i det profesjonelle kunstlivet for øvrig, vil omformes radikalt i tiden som kommer. Gunnar Kvaran legger for eksempel vekt på mulighetene som ny teknologi åpner opp for. Fremveksten av nye kunstformer siden 60-tallet vil dessuten tvinge kunstmuseene til å fokusere mer på kunstformidlingen, og i enda større grad enn tidligere tydeliggjøre museets arkitektur som en ”formidlingsstruktur”. AF utnytter allerede mobiltelefonen som formidlingsverktøy, og han ser for seg at den muligens kan erstatte ”audioguide” (et dyrere formidlingsverktøy som ofte tilbys ved utenlandske kunstmuseer) også andre steder. I tillegg kan man regne med at noen museer vil produsere videoer og filmer for videresalg til tv-kanaler og kinoer, og kunstbegivenheter vil i større utsrekning arrangeres utenfor museumsbygningen:

”Kunsten kan få en helt annen opplevelsesmakt hjemme eller ute i byrommet, enn det å gå inn i et museum. Jeg tror at alle disse kunstbevegelsene, som Land-Art, performance, osv. , skulle kanalisert kunsten mer ut av en museumssammenheng. De har ikke gjort det. Men bevegelser i den retning vil komme.”⁷⁸

Museumsdirektøren ved MS påpeker også en utvikling ved kunstmuseene der bygningen vil spille en annen rolle enn før. Mens kunstmuseet tidligere skulle uttrykke et ”klassisk dannelsesideal” og innta rollen som ”nasjonal imagebygger”, så ser Boym nå at ”museumsbygningen går fra å være «museet» til å bli «museets hovedkvarter».”:

”Men det som kommer til å skje er at denne modellen i hodet på folk, om hva et museum er, kommer til å bli brutt ganske brutalt ned ut fra den praksisen museene nå utvikler. Den praksisen tror jeg kommer til å kjennetegnes av, for det første, at de som jobber med dagens kunst, for dem vil bygningen de jobber i ikke ha den karakteren av å være der hvor all aktivitet foregår. Den vil ha karakter av å være kun ett av de stedene hvor museets aktiviteter foregår. Aktivitetene vil ikke være så bygningsrelatert som de er i dag. Du ser allerede tendenser i dagens kunstverden til at slike ting skjer. Og jeg tror at det kommer til å bli mer og mer av dette. Det vil bli like naturlig for et museum som jobber med dagens kunst, og som kanskje har en

⁷⁷ Seminar Moderna Museet, 4.10.2003

⁷⁸ Jf. intervju med Kvaran. For andre blikk på utstillingsrommet og museet som formidlingsstruktur, se Malraux (1967); Ellefsen, Lund og Aamodt (2000); Ødegaard (1996); O’Doherty (1986); Schmedling (1998).

bygning i Bjørvika, at de gjør prosjekter på Karl Johan, at de gjør prosjekter oppe i Jotunheimen, eller at de gjør prosjekter i en lagerhall på Lillestrøm. Museene vil ikke ha den stedsfaste arkitekturtilknytningen som i dag er uløselig knyttet til ideen om et museum.”⁷⁹

Både Boym og Øivind Storm Bjerke fremhever utstillingspraksisen ved Documenta som et mulig utgangspunkt for fremtidens kunstmuseum. Et globalt blikkfelt er, og vil bli mer, sentralt i den profesjonelle kunstformidlingen, mener Boym. Her danner Documenta et forbilde. Bjerke påpeker den komplekse kurateringen der som forbilledlig for fremtidige museer, bl.a. for museumspraksisen ved NMK:

”Jeg opplever at det å gå på Documenta og oppleve noen geniale kunstnere med geniale kunstverk, er mye mindre interessant enn å gå på Documenta for å se på helheten. Documenta er et orkesterverk hvor de forskjellige opptre med sine stemmer. Hvis vi tenker i norsk sammenheng så mener jeg at vi trenger et nasjonalt kunstmuseum som var bygd for dette orkesteret, og for utstillinger som har den type kompleksitet som man finner på Documenta, der enkeltverk er veldig sammensatte, med veldig store presentasjoner av et eller annet, også de gjort av enkeltkunstnere, eller med mange kunstnere som orkestreres av en dirigent.”⁸⁰

5.4. OPPSUMMERING

I dette kapitlet har vi undersøkt empirisk bl.a. hvilke kvalitative forskjeller som eksisterer mellom sentrale og perifere kunstinstitusjoner i den profesjonelle kunstverden. Det fremste kvalitative kjennemerke til AF er for eksempel dets disponering av en kunstsamling hvor mesteparten inneholder kanonisert kunst, kunst som allerede har blitt bekreftet som *historisk* kunst av de kunstfaglige aktørene med sterkest symbolmakt i den profesjonelle kunstverden. MS som kunstinstitusjon fremstår imidlertid som et symbol på offisiell norsk kunstformidling, et sted hvor man forventer å se norsk fremfor internasjonal samtidskunst, og hvor man forventer et bredt, representativt utvalg av denne kunsten i samlingen. Ved den tredje kunstinstitusjonen, HOK, er det vanskeligere å peke på et stabilt kvalitativt trekk som har preget kunstsenteret siden åpningen i 1968. I stedet er det hensiktsmessig å inndele den kunstformidlende virksomheten i to perioder, perioden fra 1968-1996 og 1996-2005.

Den første perioden var preget av eksperimentelle utstillingsprogrammer for samtidskunst, iblandet betydelige tverrkulturelle innsalg i form av konserter, scenekunstoppføringer, performance, osv. Den andre perioden har vært preget av en

⁷⁹ Jf. intervju med Boym; ”Museum for det 21. århundrets kunst?”, *Morgenbladet* 25.10.2002;

utstillingsprofil som til tider har vært både avantgardistisk og tradisjonell, men der utstillingen har vært en mer dominerende presentasjonsform enn tidligere. Kunstsenterets økonomiske kollaps på midten av 90-tallet var en medvirkende årsak til at denne kvalitative forskyvningen fant sted, og til at en tiltagende identitetskrise fikk utvikle seg. Også det endrede publikumsgrunnlaget, med introduksjonen av to nye kunstmuseer, AF og MS, i Oslo-området, påkrevde at kunstsenteret på Høvikodden la om sin kunstformidlende virksomhet på denne tid. Slik sett kan vi si at AF og MS stort sett har beholdt de samme kunstfaglige posisjonene de sprang ut fra, mens HOK har beveget seg vekk fra en avantgardistisk posisjon mot en konserverende posisjon.

I Norge okkuperer HOK, AF og MS tre av de fremste kunstfaglige posisjonene. Alle kan i varierende grad plasseres på en skala mellom den konservative og avantgardistiske posisjonen, avhengig av hvilken tidsperiode man snakker om. HOK har siden begynnelsen i 1968 stått stort sett i en avantgardistisk posisjon, der utstillinger av ny og eksperimentell samtidskunst har fått førsteprioritet. Fra 2001 ble imidlertid utstillingspolitikken vesentlig lagt om, og kunstsenteret har siden da beveget seg mot en konservativ kunstfaglig posisjon, der norsk samtidskunst, flere maleriutstillinger og kunst fra samlingen har utgjort hovedsatsninger i kunstformidlingen. AF har beveget seg i motsatt retning, selv om det private kunstmuseet fremdeles kan påstås å være den mest konservative kunstinstitusjonen av de tre. Fra innsamling og utstillinger av norsk og internasjonal figurativ malerkunst på begynnelsen av 90-tallet, så har AF etter hvert, siden slutten av tiåret, satset på yngre samtidskunstnere og kunst i mer utradisjonelle former, som for eksempel installasjons-, foto- og videoverk. MS sin innsamlings- og utstillingsprofil har i likhet med AF blitt mer eksperimentell, og for så vidt mindre museal, etter at Per Bjarne Boym overtok direktørstolen i 1997. Av de tre inntar MS for tiden den mest avantgardistiske posisjonen, og museet presenterer flere norske og internasjonale samtidskunstnere som ennå er lite etablerte i den profesjonelle kunstverden.

I tillegg har de enkelte kunstinstitusjonene tatt opp i seg en mer globalisert diskusjon om den profesjonelle kunstverden, der geografiske landegrenser blir mindre viktig for tverrkulturell utveksling av kunstfaglige kunnskaper. De to kunstfaglige grunnposisjonene vil imidlertid bestå. Disse to posisjonene utkjemper en symbolkamp om kunsthistorien. Så lenge kunsthistorieskrivingen er målestokk for hvilke utstillinger og innkjøp som utvelges i den profesjonelle kunstverden, vil både tilhengere av den konservative og avantgardistiske posisjonen kjempe om å tiltrekke seg mest mulig symbolsk kapital.

⁸⁰ Jf. intervju med Bjerke

6) DEN ORGANISATORISKE KONTEKSTEN

– KUNSTENS AVHENGIGHET AV ØKONOMISK OG POLITISK KAPITAL

Mens statushierarkiet av kunstfaglige posisjoner i den profesjonelle kunstverden viser hvilke kunstfaglige aktører som oppsamler seg mye symbolsk kapital, så kan man undersøke disse enkeltaktørenes interne organiseringsstrukturer for å finne ut av hvor mye økonomisk og politisk kapital som strømmer gjennom dem. I kapittel 4 analyserte vi hvordan utstillingene til AF, MS og HOK til stadighet bekrefter de dominerende symbolske verdiene i den profesjonelle kunstverden. Utstillingspolitikk er det kunstfaglige instrumentet som gradvis endrer de symbolske verdiene i den profesjonelle kunstverden og som tester flyktige trender i kunstlivet for varig kunsthistorisk verdi. Økonomiske og politiske verdier er likevel de materielle forutsetningene for hvordan kunstinstitusjoner kan organisere seg, og dermed også for hvordan de kan utstille og samle sin kunst. Organisasjonsformen, om kunstinstitusjonene er offentlige eller private, har således avgjørende betydning for hvorvidt de kunstfaglige aktørene lykkes med å omdanne sin økonomiske og politiske kapital til symbolsk kapital. I dette kapitlet skal vi undersøke nærmere hvordan kunstfaglig anerkjennelse blir påvirket av indrepolitiske og økonomiske maktforhold mellom de aktørene som bestemmer utvalget av kunst internt i de tre organisasjonene.

Sentrale sosiologiske problemstillinger vi skal få svar på i dette kapitlet inkluderer: I hvilken utstrekning har organiseringsform, enten den er offentlig eller privat, betydning for hvordan symbolsk, økonomisk og politisk kapital blir fordelt innenfor kunstinstitusjonene? Hvilke politiske og økonomiske virkemidler blir investert og brukt for å oppnå høy grad av symbolsk kapitalisering gjennom kunstsamlingen? På hvilken måte er kunstformidlingen fra AF, MS og HOK økonomisk betinget, og hvordan kan finansieringen regulere graden av kunstfaglig autonomi ved den enkelte institusjon? Og til slutt, hvilke ulike posisjoner okkuperes av aktørene i organisasjonsstrukturen, og hvem av dem, ved bruk av økonomisk, politisk og symbolsk makt, dvs. kapital, utformer den institusjonelle kunstformidlingen?

6.1 OFFENTLIGE OG PRIVATE KUNSTSAMLINGER

Samlingens private status gjør det vanskeligere å få bekreftet AFs museale profil enn ved MS. Det statlige kunstmuseet har faktisk en fast samling, som er åpen for offentlig innsyn. De har også en vedtektsbestemt innsamlingspolitikk for norsk samtidskunst. AF mangler slik åpenhet, og utenforstående vet ikke hvilke kunstverk som befinner seg i samlingen til enhver

tid, og hvilke kunstverk som er eid av hvem. Likevel kan man konstatere noen sikre utviklingstrekk siden oppstarten i 1993. Museet har i løpet av 10 år byttet samlingsprofil minst tre ganger. De første årene ble museets kjernesamling utstilt, hovedsaklig britisk kunst fra etterkrigsårene, fra den såkalte "School of London". I andre halvdel av 90-tallet skiftet så museumsledelsen fokus og Hans Rasmus Astrup kjøpte inn mye tysk og yngre britisk kunst (fra Young British Artist-generasjonen av kunstnere). De siste fem årene har imidlertid hovedfokuset beveget seg mot amerikansk samtidskunst.

Man ser altså at AF stadig velger å skifte interesseområde i stedet for utdypning av allerede etablerte satsningsområder. Dette kan tyde på at AF fortsatt er på leting etter en fast samlingsprofil. Men det kan også bety at AF skifter profil pga. av økonomiske motiv. Museet er ikke avhengig av statlig og kommunal støtte, men det er avhengig av å generere egne inntekter for å utvikle samlingen. Da er det nærliggende å anta at noe av den privateide kunsten som inngår i den totale museumsbeholdningen av kunstverk blir solgt for finansiering av ny samtidskunst. Dette viser at private kunstinstitusjoner strukturelt kan bli mer påvirket av kommersielle verdier enn de halvoffentlige og statlige kunstinstitusjonene, institusjoner som blir finansiert helt eller delvis av allmennheten, og som er avhengig av å innrette seg mer etter politiske verdier for å få tildelt økonomisk støtte.

6.2 BASISEN I DEN PROFESJONELLE KUNSTVERDEN - FINANSIERINGEN

Det man ofte overser i kunstdebatter er samtidskunstens økonomiske grunnlag. For produksjon, formidling og resepsjon av kunst, kreves det at kunstlivet tilpasser seg markedskonomiens lov om tilbud og etterspørsel. I Norge har staten vært den viktigste finansieringskilden for de ulike aktørene i kunstlivet, i betydelig sterkere grad enn i de fleste andre land, men heller ikke den unnslipper de økonomiske mekanismene som utspiller seg i internasjonale kunstmarkeder. Særlig MS har nytt godt av statlige støtteordninger, men fra midten av 90-tallet har Kulturdepartementet gradvis bevilget økende pengestøtte også til HOK.

Kanskje det største økonomiske problemet, og dermed også det største kunstfaglige problemet, er imidlertid at norske offentlige institusjoner for samtidskunst mangler kunstsamlinger av internasjonal betydning. Før 1990, da Nasjonalgalleriet var statlig ansvarlig for innkjøp av samtidskunst, satset man nesten utelukkende på innkjøp av norsk kunst. Den andre store kunstinstitusjonen på den tiden, HOK, var internasjonalt orientert, men foretok ikke noen innkjøp. I kontrast til situasjonen i Norge, foretok det statlige kunstmuseet i Sverige, Moderna Museet, og det private kunstmuseet Louisiana i Danmark, innkjøp av

internasjonal kunst allerede tidlig på 60-tallet. Disse var faktisk to av de aller første kunstinstitusjonene i Europa som bygde opp samlinger av internasjonal samtidskunst. Dermed fikk de adgang til å kjøpe flere sentrale modernistiske kunstverk før kunstprisene tok seg kraftig opp sent på 60-tallet. Nå må de fleste formidlingsinstitusjonene, deriblant kunstmuseer og kunstsentre, ofte nøye seg med å kjøpe inn nyere samtidskunst, kunst som ennå ikke har fått tilkjent stor historisk verdi og som ennå fagmiljøet strides om den kunstneriske verdien av. Særlig for et kunstmuseum, selv for et som konsentrerer seg om samtidskunst, er dette et alvorlig problem. De offentlige museenes relativt dårlige økonomi i forhold til de private, tvinger frem en kortere historisk tidshorisont ved de museene som har begrensede ressurser for innsamling. Kunstmuseer avmusealiseres. Først ved etableringen av AF i 1993 fikk norsk kunstliv et kraftsenter for innkjøp av internasjonal samtidskunst av kunsthistorisk stor verdi.

AF kjennetegnes i norsk kunstliv først og fremst av sin betydelige samling av internasjonal samtidskunst. Museet kan bli påspandert ett enkelt kunstverk til 50 millioner kroner, mens et helt års innkjøpsbudsjett ved MS varierer mellom 5-7 millioner. Drifts- og utstillingsbudsjettene til de to institusjonene er derimot preget av totalt motsatt fordeling. Mens MS for 2002 brukte nærmere 40 millioner, så nøyde AF seg med ca 9 millioner i utgifter til drift, utstillinger, personalkostnader, og andre varer og tjenester.⁸¹ Den økonomiske strukturen tilsier dermed at administrasjon binder opp mye av ressursene ved MS. Utgiftene ved AF forblir lave, også fordi museet er strukturert radikalt annerledes. Museet er mindre i arealstørrelse, i antall fast ansatte, og kanskje viktigst av alt, administrerer et mindre antall kunstverk. I tillegg er museet tilknyttet administrativt til Hans Rasmus Astrups holdingselskap Astrup Fearnley AS som har hovedkontor i samme bygning.

MS sin samling av internasjonal samtidskunst har gradvis blitt bygd opp siden etableringen i 1990, og i antall er kunstverk er den mye større enn AF sin samling. MS har i tillegg overtatt ansvaret for over 3000 norske kunstverk. Det krever store ressurser å konservere, forske på og formidle slik en mengde kunstverk. Mens aktørene ved AF har konsentrert sine ressurser mot innkjøp av få dyre kunstverk, så har MS videreført Nasjonalgalleriets brede innkjøpspolitikk, og heller utvalgt et stort antall kunstverk av varierende kunstuttrykk, av mange og vidt forskjellige kunstnere. Dette medfører ikke bare samordningsproblemer iblant den kunstfaglige staben, men det utgjør også et stort økonomisk problem for museet. Alle disse kunstverkene må ivaretas etter høye museumsconservatoriske standarder som krever store tekniske, administrative, og kunstfaglige ressurser. I tillegg driver MS med utstrakt lånevirkosomhet til diverse offentlige institusjoner rundt omkring i landet.

⁸¹ Årsmelding og årsregnskap for henholdsvis MS og AF for 2002.

Det er tvilsomt om økende bevilgninger til MS, selv om de økes betraktelig innenfor NMK-strukturen, vil løse de grunnleggende organisatoriske problemene museet står overfor så lenge denne kunstpolitikken videreføres. For at museet skal vise til noen særegen kunstfaglig profil, som vanskeliggjøres av dets organisering, så må de muligens spesialisere seg mer.⁸²

Ved HOK er finansieringen delvis av privat og offentlig karakter. De tre siste årene har ca 1/3 av inntektene vært private, i overveiende grad egeninntekter, mens resten har vært inndekket av staten ved Kulturdepartementet, Bærum kommune og Akershus Fylkeskommune. HOK hadde tidligere vært styrt av to direktører, Ole Henrik Moe og Per Hovdenakk, som hadde det kunstneriske så vel som det økonomiske ansvaret. Men etter at det i 1995 ble avdekket at driftsfondet til HOK nesten var brukt opp, tok Bærum Kommune et sterkere politisk grep over institusjonen. Fra da av ble styret i sterkere grad utnevnt og kontrollert av kommunepolitikere, og styrelederen ble økonomisk ansvarliggjort. Heretter ble det bestemt at ledelsen skulle bestå av en administrerende direktør og en kunstnerisk leder, hvor førstnevnte fikk hovedansvaret overfor styret. Senere utover 90-tallet ble det også aktuelt at HOK skulle bli en del av det nye nasjonale kunstmuseet som Kulturdepartementet planla. I tråd med denne intensjonen har HOK fått økt statlig støtte de siste 5 årene. Men kunstsenteret må fortsatt ta inngangspenger for å gå i økonomisk balanse, en ordning både MS og AF det siste året har kunnet tatt seg råd til å avvikle. Denne nye situasjonen som oppstod i kunstlivet på 90-tallet rundt hovedstaden kan dessuten skade HOK ytterligere økonomisk, i og med at kunstsenterets kjernepublikum nå også kan se internasjonal samtidskunst gratis hos to av Norges mest sentrale kunstformidlere.

Kunstinstitusjoner etterstreber ofte høye publikumstall, primært av politiske grunner, ikke av økonomiske grunner. HOK er likevel mer økonomisk avhengig av høye publikumstall enn de to andre institusjonene. Det økonomiske dilemmaet for HOK er at de antatt mest populære utstillingene av internasjonal samtidskunst, koster mye penger. Ina Blom påpeker problemet:

”Hvis du for eksempel har lyst å stille ut noe som alle liker å se, for eksempel franske impresjonister, som alltid trekker kolossale mengder av folk, så kan jeg ikke tenke meg noe mindre realistisk å få til for disse institusjonene vi snakker om her, p.g.a. de enorme investeringene som må til på forsikrings- og transportsiden for å få gjort noe sånt. Så det er ytterst få tilfeller hvor man også kan lage populære utstillinger på lavbudsjett.”⁸³

⁸² Jf. intervju med Sandberg

⁸³ Jf. intervju med Blom.

For 2003 opererte HOK med et årlig utstillingsbudsjett på ca. 6 millioner.⁸⁴ For å kunne gjøre utstillinger som vekker internasjonal oppmerksomhet må man derimot regne med en prislapp per utstilling på mellom 1,5-10 millioner.⁸⁵ Først da kan utstrakt samarbeid med internasjonale kunstinstitusjoner realiseres, med mindre man disponerer en internasjonalt betydningsfull samling, som den ved AF, hvor verk kan byttelånes med tilsvarende verk fra andre prestisjefulle samlinger.

6.2.1 Den politiske avhengighetens problem – Offentlige tilskudd

Uansett om kunstinstitusjoner får private eller offentlige tilskudd, så avkreves de bestemte gjenytelser som kan kompromittere deres kunstfaglige identitet, profil og verdier. Offentlige tilskudd finansieres av skattebetalerne, og dette vil legge press på politikere om at institusjonene skal ha et minimumsnivå av besøkende publikum. I prinsippet er det vanskeligere for dem å være kunstfaglig uavhengig når tilskuddet bevilges fra kommunen og fylkeskommunen enn når det kommer fra staten. Innbyggerne i kommunen får et annet og nærere eierforhold til kunstinstitusjoner som har en sterk lokal forankring. Statlige tilskudd vil mottas uten tilsvarende lokale bindinger. En institusjon som MS, for eksempel, som har et nasjonalt ansvar, kan i større grad legge egne premisser til grunn for sin kunstvirksomhet.

Kunstinstitusjoner får primært statlig støtte etter at de offentlige myndighetene har vurdert deres kulturproduksjon som nasjonalt verneverdig. Ettersom Kulturdepartementet først og fremst tar utgangspunkt i institusjonens nasjonale betydning, og ikke deres popularitet i nærmiljøet, så finnes der større muligheter for politisk uavhengighet. Institusjoner som får økonomisk støtte fra kommunale myndigheter, vil i større grad bli priggitt lokale politiske interesser som kan svekke institusjonens faglige integritet.

Utviklingen ved HOK etter direktør Per Hovdenakk sin avgang i 1996, er et godt eksempel på sistnevnte tilfelle. Forståelig nok krevde Bærum Kommune større politisk kontroll etter flere år med svak økonomisk styring. Kommunen krevde i gjenbytte for fortsatt driftsstøtte at styret måtte ansvarliggjøres økonomisk, i stedet for å være et ”sandpåstrøingsorgan” som i tidligere år.⁸⁶ Administrerende leder skulle heretter få det overordnede ansvaret for økonomien. I en periode synes dette å gå bra. Daglig leder, Stein Slyngstad, fikk økonomisk kontroll, og kom godt overens med de kunstfaglig ansatte. Likevel

⁸⁴ HOKs årsmelding for 2003.

⁸⁵ Jf. intervju med Bjerke.

⁸⁶ Ibid. Se også ”Kultur-Norge uten styring”, *Dagbladet* 22.8.1996 og ”Kunstinstitusjonene: Styrene må ta økonomiansvaret”, *Aftenposten* 6.12.1996.

var publikumstallet fortsatt urovekkende lavt for styret og for Bærum Kommune, som var vant med at HOK i perioder hadde vesentlig høyere publikumstall på 70-80- og tidlig 90-tallet.

I 2001 ansatte styret en administrerende direktør som fikk oppdraget med å øke publikumstallet. Dette førte til sterk interessekonflikt mellom kunstnerisk og administrerende direktør om den fremtidige kunstfaglige profilen ved HOK. Kunstnerisk leder, Gavin Jantjes, hadde allerede i utstillingsprogrammet for 1999 satset på internasjonale kunstnere som var ukjente for mange av HOKs kjernepublikum. I tillegg styrket AF og MS sine posisjoner ytterligere som konkurrerende institusjoner, der HOK fra 1968-1990 hadde vært nesten enerådende mht. formidling av internasjonal samtidskunst, ikke bare i Oslo-området, men også på landsbasis. Den lave publikumsoppslutningen fra midten av 90-tallet, foruten institusjonens økonomiske problemer, fikk dermed styret og administrerende direktør til å ta større kontroll over utstillingsprogrammet. Man ble etter hvert, etter 2001, enige om et minimumsnivå på 70000 besøk. Administrerende direktør, Jan Feldborg, bestemte seg nå for å satse mer på utstillinger av norsk kunst og kunst fra samlingen. I tillegg inkluderte han flere gratis-utstillinger og utstillinger som var delvis finansiert av andre, deriblant av Flyktningrådet, UD og den svenske vodkaprodusenten Absolut, utstillinger som har lav prestisje i den profesjonelle kunstverden.. Selv om konflikten delvis også gikk på ansettelsesforholdet, så er der liten tvil om at Jantjes var sterkt uenig i disse utstillingsvalgene. I 2003 søkte Jantjes seg bort til NMK, og HOK valgte å fjerne stillingen som kunstnerisk leder. I desember 2004 ble det imidlertid ansatt ny kunstnerisk direktør, og det overordnede ansvaret for institusjonen ble igjen overført til kunstfaglig sjef i forhold til administrerende direktør, tilbake til styringsmodellen for HOK i perioden før 1996.

I tillegg har publikumsgrunnlaget til HOK trolig endret seg siden begynnelsen av 90-tallet, da MS og AF ble etablert. I dag blir HOK betraktet mer som et regionalt kunstsenter enn i de foregående tiårene. Konkurransen mellom flere kunstinstitusjoner har ført til at flere av HOKs tidligere trofaste publikum i større grad velger å se samtidskunst i hovedstaden. Dette får konsekvenser ved at HOK må ta mer hensyn til Bærum-publikum, som tross alt bor i området, frekventerer kunstsenteret oftest, og finansierer størstedelen av virksomheten der. Trolig har også dette publikum andre smakspreferanser enn før, da et større innslag av de besøkende var fra det profesjonelle kunstmiljøet. For Bærum er HOK i tillegg kommunens ”kulturelle flaggskip”. Representantskapet og styret, der kommunen har henholdsvis 4 faste (av 8) og 2 (av 7) faste representanter, vil således prioritere Bærum-publikumets ønsker for institusjonen, siden det er dem kunstsenteret først og fremst tjener.

Samtidig blir HOK ennå betraktet som en nasjonal støtteverdig kulturinstitusjon. Staten bevilget ca. 5,7 millioner for året 2003, og har siden andre halvdel av 90-tallet stadig

økt bevilgningene til institusjonen, særlig etter at Kulturdepartementet foreslo etableringen av NMK i ABM-meldingen (St.meld. nr. 22 (1999-2000) om arkiver, bibliotek og museer). Fortsatt er det usikkerhet om hvilken tilknytningsform HOK vil få i forhold til det nasjonale kunstmuseet. Det offentlige tilskuddet til HOK synes dermed ikke å være uten politiske betingelser. Hvis HOK-ledelsen velger å stå utenfor NMK, så risikerer kunstsenteret i Bærum å miste store deler av det statlige tilskuddet. Videre har Bærum kommune vedtatt å begrense sine offentlige forpliktelser om ”forvaltning, drift og vedlikehold av kunstsenterets bygninger, terrasser og atrium”.⁸⁷ Helt siden oppstarten i 1968 har kommunen tatt på seg ansvaret for dette, et ansvar som ble først formalisert i 1978. I stedet skal stiftelsen HOK, dvs. styret og administrerende direktør, nå selv ta økonomisk ansvar for disse gjøremålene, men fortsatt få tildelt faste tilskudd etter kommunens gjeldende prinsipper. I kunstsenterets nåværende situasjon, så spørres det likevel om det vil makte å ta på seg ytterligere økonomiske forpliktelser fremover uten å tilknytte seg NMK.

Det offentlige tilskuddet som tilfaller MS er imidlertid av en annen karakter. MS er en statlig institusjon med Kulturdepartementet som eier. For 2002 mottok museet ca. 40 millioner statlige kroner. Det må her forholde seg til offentlige vedtekter, som bl.a. legger sterke føringer på innsamlings- og utstillingspolitikk. Mens de to andre institusjonene er avhengig av egeninntjening og støtte fra private sponsorer og eiere, så er de økonomiske forpliktelsene til MS mindre kommersielt basert. Man skulle kanskje anta at de økonomiske forbindelsene til staten muliggjør større kunstfaglig autonomi for MS enn hva institusjoner som AF og HOK kan oppnå. Men tvert imot kan offentlige retningslinjer og mindre økonomisk press på institusjonen snarere svekke museets evne til å tilpasse seg utviklingen i den profesjonelle kunstverden, en utvikling som i stadig sterkere grad innebærer en privatisering av hele det profesjonelle kunstlivet.⁸⁸ De politiske hensynene museet må ta, innbakt bl.a. i dets vedtekter og organisatoriske retningslinjer, kan altså hemme dets kunstfaglige autonomi, uavhengig av om økonomien er god og stabil. Idealet om kunstfaglig uavhengighet kan slik sett sammenlignes med statens forpliktelse til å støtte uavhengig forskning.

”Det er klart at alle mener at forskning skal være uavhengig av alle økonomiske og kommersielle aktører, og skal kunne definere sitt felt og sine egne interesser. Så jeg synes en god kulturpolitiker er en kulturpolitiker som har forståelse for feltets behov for å være

⁸⁷ Saksdokument 161/03, Formannskapet, Bærum kommune

⁸⁸ Se Weil (1997). Andre velger å kalle det for en hybridisering av kunstlivet, der privat og offentlig innflytelse over kunstmuseenes utvikling går over i hverandre. (Schuster 1998)

selvregulerende, for å opprette sine egne meninger og for å produsere på egne premisser, altså ikke en kulturpolitiker som er for populistisk, som hele tiden tenker på- ”Ja, men hva vil folket ha?”⁸⁹

Politikere har riktignok et visst spillerom. Det viser for eksempel utviklingen av de sentrale kunstmuseene i våre naboland. Både i Finland og i Sverige oppfylte rikspolitikernes kunstmuseenes særskilte behov på et tidligere stadium.⁹⁰ MS og Nasjonalgalleriet hadde begge mulighetene til å bli de ledende statlige kunstmuseene i Norden på slutten av 80-tallet, da moderniseringen av dem ble igangsatt. Men i stedet for å bevilge penger til nye museumsbygninger som var tilpasset tidens krav og kunstmuseenes endrede vilkår, så bestemte kulturpolitikerne seg for å beholde Nasjonalgalleriet som det var og flytte samtidskunsten inn i en gammel bankbygning. Også i Sverige og Finland var det behov for oppgradering av museumsbygningene på den tid. Der bevilget myndighetene penger til nye bygninger. Begge nybyggene for de statlige museene for samtidskunst, Moderna Museet og Kiasma, var ferdig i 1998. Mot slutten av 90-tallet innså imidlertid norske myndigheter at inndelingen av MS og Nasjonalgalleriet i to atskilte, selvstendige enheter, var et kunstpolitisk feilgrep. Tanken om NMK ble så lansert, og Kulturdepartementets plan er nå å oppføre museumsbygningen senest i 2014.

6.2.2 Den økonomiske avhengighetens problem – Privat sponing

I Norge har den private sektoren vært lite aktive i å støtte kunstformidlere finansielt. Dette i skarp motsetning til i andre land, spesielt USA, hvor staten er nesten fraværende mht. å yte direkte statlige tilskudd.⁹¹ AF er et av svært få eksempler på norske kunstmuseer som

⁸⁹ Jf. intervju med Blom.

⁹⁰ ”De har rett og slett ikke skjønt det behovet de statlige institusjonene har hatt. Det er jo klart. Tenk på Nasjonalgalleriet. De har ikke fått en ekstra kvadratmeter siden slutten av 30-tallet. Det sier jo sitt om bevisstheten som har rådd om betydningen av kunst innenfor det norske politiske etablissementet. Man hadde en dame som Åse Kleveland som frontet betydningen av kulturen på en bra måte, men det ble ikke så mye penger av det heller.” Jf. intervju med Flor.

⁹¹ Den indirekte støtten er derimot betydelig i form av store skattelettelser til bedrifter og – privatpersoner som donerer kunstverk som gaver. Mer enn 90 % av kunstsamlingene ved amerikanske kunstmuseer er donert fra privatpersoner, mye takket være de fordelaktige skattelovene for private donatorer. <http://www.aamd.org/pdfs/Private%20Collectors.pdf>; ”Donations of Art Fall Sharply After Changes in the Tax Code”, *New York Times* 7.5.1989; ”Through Loophole in Tax Law, Art Gifts Pour Into Museums”, *New York Times* 12.12.1991. Se for øvrig Fullerton (1992), Editorial (2000) og NEA (2000). På denne måten unngår man at statlige myndigheter legger sterke politiske føringer på utvalget av kunst, noe man for eksempel ser tendenser til ved MS. I stedet kan økonomiske aktører med profittmotiv få uforholdsmessig stor makt på utvalget av kunst ved de ledende amerikanske kunstmuseene gjennom en slik privatisert organisasjonsstruktur.

fullfinansieres av privatpersoner og/eller av private foretak. Innenfor næringslivet i Norge er holdningen til sponning fremdeles dominert av ”millimetermåling av hva man får igjen”⁹²

Også manglende forståelse hos statlige myndigheter for hva slik sponning kan utrette rent kunstpolitisk, bidrar til laber privat støtte til kunstinstitusjonene. I England har man imidlertid et vellykket eksempel på hvordan staten kan legge til rette for privat sponning ved hjelp av skattelettelser for bedrifter:

”In 1982, when I first began to work in England in the cultural field, they started ABSA (the UK Business Sponsorship of the Arts scheme) and there were no other cultural sponsorship. A couple of the largest companies were giving money to the arts, but there were no idea of a cultural partnership. In the first year of ABSA I think they had a ¼ of million pounds in sponsorship. When the government decided four or five years later to use sponsorship as a tool to make money to the arts, that shift by saying to corporations that you would get 2-3 % tax relief for every 25000 pounds you spent on culture, cultural sponsorship grew steadily over the next five years, so much so that from were it started from 1984-94 the amount of money given via sponsorship to the arts was almost the same as the State was giving to the arts. In other words, you almost had a 100% increase of money going into the arts because a small tax relief from the State to corporations. So the government does have a role to play, and it’s an advantage to the government because you don’t have to take taxpayers money and organize all kinds of strange structures and impose them on cultural institutions. Let the people who want to support particular aspects of cultural institutions go out through the corporations and fund them.”

6.2.3 Veien mot økonomisk autonomi – Egenkapitalisering

I tillegg til private og statlige midler, så genererer kunstinstitusjonene også egne inntekter, bl.a. gjennom billettsalg for utstillinger, salgsinntekter fra museumsbutikk, gallerisalg og utleie av arealer for nærings- og møtevirksomhet. I HOKs tilfelle er disse inntektene betydelig, og har de siste tre årene ligget på mellom 30-50% av alle inntekter til kunstsenteret. Til sammenligning har egeninntektene til MS i årene 2000-2002 utgjort mellom 4,4-5,4 % av årsinntektene. AF, på sin side, er nesten 100 % egenfinansiert, med unntak av en ekstern privat sponsor (Lexmark), med bidrag fra stiftelsen som eier museet, Astrup-familiens andre stiftelser og firmaer, og egeninntekter fra museumsvirksomheten.

At institusjoner som formidler kultur baserer seg på egeninntekter er imidlertid ikke udelt en velsignelse. Til forskjell fra kommersielle kunstinstitusjoner, er nemlig det uttalte

⁹² Jf. intervju med Feldborg.

formålet ved HOK og AF først og fremst å formidle kvalitetskunst gjennom sine utstillinger, ikke å tjene penger på formidlingen. Når institusjoner er avhengig av egen evne til å skape lønnsomhet, så må deres kunstfaglige kvalitetsidealer likevel noen ganger ofres. Interessekonflikten mellom på den ene siden å få utstillinger som er rimelige, og på den andre siden de som er kvalitetsmessig gode, har således vært svært aktuell problemstilling ved HOK, særlig siden midten av 90-tallet. Ved helprivate AF er det vanskeligere å vurdere den konkrete økonomiske styringen og avveiningen av den opp mot kunstfaglige vurderinger av kunstkvalitet. Man kan imidlertid si at den private kunsttinsamlingen som foregår gjennom AF, gjennom kjøp og salg på det internasjonale kunstmarkedet, og gjennom innlån og utlån fra disse private samlingene for utstillinger til og fra andre kunstinstitusjoner i den profesjonelle kunstverden, er av avgjørende betydning for museet sin kunstfaglige posisjon.

Fagstaben har naturligvis egeninteresse av å satse på kunstkvalitet, mens styret og den administrative ledelsen står ansvarlig for institusjonens økonomiske bærekraft. Mangelen på eksterne sponsorer og donatorer har således ført til at HOK det siste tiåret har måttet organisere sin virksomhet mer etter økonomiske enn kunstfaglige kriterier. Dette har bl.a. medført flere utstillinger som er lite i samsvar med HOKs historiske rolle som et sted som viser eksperimentell samtidskunst og nye kunsttendenser fra utlandet. Etter ansettelsen av Feldborg i 2001 har fokuseringen på økonomi i tillegg forsterket seg ytterligere, med større innslag av rimelige utstillinger av norsk kunst, og av utstillinger som ofte er delfinansiert av andre. Dessuten har det vært viktig å øke publikumstallet gjennom disse utstillingene, for også slik å kunne forbedre HOKs økonomi.

Selv om AF også i stor grad er avhengig av egne inntekter, så befinner museet seg i en helt annen økonomisk situasjon. Mens HOK for tiden styres av økonomisk nødvendighet, så kan AF tillate seg å forfølge sin målsetning om å vise samtidskunst av dyre, etablerte og internasjonalt anerkjente kunstnere. Rent driftsmessig er AF likevel et forholdsvis rimelig museum. Museets utgifter inndeckes for det meste ved bruk av fondskapitalen til eierstiftelsen og noe gjennom museets egeninntekter fra museumsbutikken, formidling fra mobiltelefon, og før 2004 via billettinntekter. Museets økonomiske styrke er dermed ikke så avhengig av egeninntekter som av den symbolske og økonomiske verdien av kunstsamlingen den oppbevarer, og av egenkapitalen i Stiftelsen Thomas Fearnley, Heddy og Nils Astrup, museets eier. Museumssamlingen består delvis av Hans Rasmus Astrups private samling, andre private samlinger, mens noe også er i museets eie, flere ganger innkjøpt av Astrup gjennom stiftelsen.

I tillegg har han kunnet finansiere museet gjennom salg fra sin private samling (som for øvrig ofte inngår i utstillingene ved museet), en nesten utenkelig finansieringsform for offentlige museer, som har svært strenge regler for videresalg.⁹³ Innenfor profesjonelle kunstfaglige miljøer oppfattes imidlertid salg fra museale kunstsamlinger som uetisk. Museer har som formål å skjerme kunsten for videresalg for all fremtid, slik at den forblir tilgjengelig for allmennheten. Verst er det naturligvis å selge med profitt for øye. Men selv å selge for mer aktverdige formål, som for eksempel å bruke salgsinntektene til å kjøpe inn nye kunstverk, møtes med stor skepsis. Et kunstmuseum skal fungere som kunstens siste hvilested, og samlingen skal helst ikke oppdeles og bli gjenstand for spekulasjon i kunstmarkedet. Dette er en grunnleggende konvensjon i den profesjonelle kunstverden, og de som bryter den risikerer sitt kunstfaglige renommé.

6.3. DEN INTERNE MAKTKAMPEN– DE INSTITUSJONELLE AKTØRENES ROLLEFORDELING

6.3.1 Utøvelse av økonomisk og politisk makt – Eierens rolle

Kunstinstitusjoner har to forskjellige typer eieransvar, enten av offentlig eller av privat art. Ved et offentlig kunstmuseum som MS for eksempel, står eieren, staten, i et instrumentelt forhold til kunstinstitusjonen. Styret og direktøren ved offentlige kunstinstitusjoner står også i et svakere avhengighetsforhold til eier enn ved de private. Statlige myndigheter må likevel hele tiden ta hensyn til publikum, dvs. den allmenne offentligheten, og i tillegg være mottagelig for innspill fra kunstfaglige miljøer i Norge for å kunne oppfylle sin bestemte eierrolle. Private kunstinstitusjoner karakteriseres derimot av eiere som har sterk personlig interesse i institusjonen. Eier kan her håndplukke personell til å drive institusjonen og utforme strategiplan ut fra sin personlige visjon, i stedet for å måtte ta hensyn til faglige høringsinstanser, offentlige vedtekter og andre interessenter utenfor museet. I det hele tatt, AF unnslipper slike politiske kompromissløsninger. Et av fortrinnene ved private kunstinstitusjoner er således muligheten til å skape en helhetlig innkjøps- og

⁹³ Før den økonomiske kollapsen på midten av 90-tallet, hadde også HOK et driftsfond som garanterte inntekter til fremtidige utstillinger og for annen formidlingsaktivitet. Astrup har imidlertid unngått unødig tapping av stiftelsesfondet, og har på den måten sikret museets økonomiske valgfrihet. Det delvis offentlige kunstsenteret på Høvikodden har også solgt en god del av sin opprinnelige kunstsamling. Tidligere var kunstsenteret en offentlig stiftelse, og måtte ha tillatelse for salg fra fylkesmannen i Akershus. Etter at den nye stiftelsesloven trådte i kraft fra 2005, er dette imidlertid ikke nødvendig lenger.

utstillingspolitikk, der eiers opprinnelige hensikt med institusjonen blir ivaretatt. Innad vil derimot ledelsen og fagpersonalet være underlagt mye strengere kontroll fra eier enn ved de offentlige kunstinstitusjonene. Lett forenklet kan man kalle eierstrukturen ved private kunstinstitusjoner for sterk, mens den er svak ved de offentlige.

Selv om Hans Rasmus Astrup og hans familie rent juridisk ikke eier AF, så er det han som dominerer forvaltningen av museet og stiftelsen, og som stiller sine selskapers og private økonomiske kapital til rådighet, hovedsakelig gjennom betydelige innkjøp til sin egen private kunstsamling. (Alle stiftelser er juridisk sett eierløse; se Lorentzen 2004). Denne private kunstsamlingen, blant flere andre deponerte privatsamlinger, foruten museets egen, blir så profilert gjennom museets utstillings- og utlånsvirksomhet.

Astrup er både styreformann for AF og styremedlem i familiestiftelsen som eier museet, Stiftelsen Thomas Fearnley, Heddy og Nils Astrup. Nesten hele den årlige kapitalavkastningen av fondet som Astrup-stiftelsen utdeler til veldedige formål går til drift av museet.⁹⁴ Dessuten støtter han museet finansielt og administrativt også gjennom sitt heleide holdingselskap Astrup Fearnley AS og Hans Rasmus Astrups Stiftelse. Astrup-familien har i tillegg en lang historisk tradisjon for å samle kunst, og har utviklet et betydelig kontaktnett med sentrale aktører i den profesjonelle kunstverden. Gjennom AFs korte historie har fagfolkene, direktør og styret videre stått mer i et rådgivningsforhold til Astrup enn å operere relativt selvstendig fra eier, slik tilfellet er ved offentlige kunstinstitusjoner. For eksempel er det kun Astrup som foretar innkjøp til museet. En stor del av utstillingene ved AF, særlig de første årene, var i tillegg basert på museumssamlingen, deriblant kunstverk fra Astrups egen private samling. Dette legger selvfølgelig sterke føringer på museets profil og på dets videre utvikling. I tillegg synes Astrup med årene å ha utviklet en mer profesjonell holdning til innkjøp av kunst, fra først å velge ut fra personlig smak til mer å se etter hva som er musealt og kunsthistorisk interessant å samle på:

”I mange tilfeller så er nok ønsket om å bygge ut en samling på en kunstner, og komplettere det aspektet som man ønsker å få fokusert på, veldig motiverende på at man vil kjøpe enkelte verk. Der går rådgivervirksomheten ut på at for at dette skal være kunsthistorisk/musealt interessant så må man drive det litt i den retning at man må komplettere litt der, luke ut litt her, og lagt mer fokus på noe annet. Hans Rasmus følger ofte det. Men det kan også være at han har hatt spesiell interesse for en kunstner, og spontant kjøpt inn noe av

⁹⁴ For 2003 var hele 90 % av inntektene til museet private tilskudd og gaver, mesteparten fra eierstiftelsen. (10 041 770 kr). Samme år beløp fondskapitalen i stiftelsen seg til ca. 280 millioner, bl.a. gjennom aksjeinvesteringer og salg av kunstverk. Jfr. Årsregnskap 2003 for AF og Stiftelsen Thomas Fearnley, Heddy og Nils Astrup.

vedkommende, som kanskje ikke var så interessante for oss, av forskjellige andre beveggrunner. Det har blitt mindre og mindre av det etter hvert. Nå kjøper han ikke inn så mye til seg selv. Nå kjøper han til museet. Men han kjøper fremdeles etter sitt eget hode. Han kan spontant holde for det ene eller fullstendig vegre seg for det andre. Vi har kjøpt mye her som han synes er pyton, men han betaler og kjøper det likevel inn for museet. Det har blitt mer og mer av det.”⁹⁵

Koblingen mellom eier, styret, direktør og konservatorer er dessuten løsere ved offentlige kunstinstitusjoner som MS og HOK. Her er eiers rolle å se til at institusjonen drives forsvarlig rent økonomisk, vedlikeholdsmessig og at den oppfyller de vedtektsmessige kravene om kunstnerisk og ideelt formål. Rent kunstfaglig har likevel disse institusjonene vanligvis stor grad av frihet fra eier til å utforme egen plattform, både når det gjelder innsamlings- og utstillingspolitikk. Dette er en viktig forskjell mellom private og offentlige kunstinstitusjoner. Mens AF eies av en familiestiftelse, hvor Hans Rasmus Astrup er sterkt involvert, så eies HOK også av en stiftelse, og er formelt sett bundet til stifternes Sonja Henie og Niels Onstads formål med institusjonen, men her styrt av flere personer i roterende posisjoner, flest med tilknytning til HOKs venneforening og Bærum Kommune. MS har derimot vært en helstatlig institusjon fra begynnelsen av, og må i prinsippet anses som eid av allmennheten.⁹⁶

6.3.2 Eierens forlengede arm – Styrets rolle

Fra midten av 90-tallet har styrene i kulturlivet blitt ansvarliggjort. Tidligere var det mer vanlig at disse styrene fungerte som ”sandpåstrøingsorgan” i stedet for å være strenge budsjettvoktere. Fortsatt er primæroppgaven deres å se til at økonomien er sunn og bærekraftig, men flere steder har styrene også stor innflytelse på kunstpolitikken gjennom økonomisk regulering. Mens styret ved AF har sterkest innflytelse på institusjonens kunstpolitikk av de tre undersøkte, så har styret til MS den svakeste. HOK befinner seg i en mellomposisjon, siden institusjonens økonomiske grunnlag er såpass usikker. På den ene siden er de avhengig av pengestøtte fra Bærum Kommune og staten, men de er også avhengig av å generere store egeninntekter. Dette betyr at HOKs styre, i større grad enn ved MS, må underordne kunstnerisk profil institusjonens økonomiske inntektsgrunnlag. MS er sikret inntekter fra staten, og kan dermed i prinsippet operere mer uavhengig rent kunstpolitisk. AF

⁹⁵ Jf. intervju med Brun.

⁹⁶ Etter at MS ble innlemmet i NMK i 2003 har imidlertid organisasjonsformen, og eierskapet, endret seg. NMK er organisert som en stiftelse, og har dermed en løsere og mer selvstendig tilknytning til den norske staten. Like fullt er NMK totalt avhengig av statlig økonomisk støtte, så lenge ikke et fond opprettes, hvor i stedet den årlige profitten på de økonomiske investeringene kan finansiere museets virksomhet.

er også i en posisjon hvor kunstnerisk målsetning kan overstyre hensynet til kortsiktige inntekter, selv om mulighetene der til å operere rent kommersielt også er tilstede. Så lenge Hans Rasmus Astrup donerer, deponerer, og lar andre samlere deponere, kunstfaglig anerkjente kunstverk til samlingen, støtte museet med store pengebeløp til drift, og låne ut kunst til andre institusjoner, behøver imidlertid ikke AF å kompromittere en museumsprofil som er innrettet mot kunstfaglig anerkjennelse. Sikkert inntektsgrunnlag er uansett en forutsetning for at kunstinstitusjonen kan utforme en *relativt* autonom innsamlings- og utstillingspraksis.

Kommersielle og politiske faktorer kan selvsagt underminere kunstfaglige verdier ved slike institusjoner. Styrets rolle innebærer følgelig å påse at kunstinstitusjonens langsiktige interesser blir ivaretatt, selv om disse er av politisk, økonomisk eller av kunstfaglig art. Samtidig er økonomisk stabilitet og forutsigbarhet av overordnet betydning for hvordan man skaper en levedyktig kunstinstitusjon, og dette er styrets primære oppgave i organisasjonen.⁹⁷

6.3.3 Utøvelse av pragmatisk makt – Direktørens rolle

Til forskjell fra styret, har direktøren det *daglige* ansvaret for driften av kunstinstitusjonen. Han leder fagpersonellet, planlegger utstillingsprogrammet og godkjenner evt. innkjøp til kunstsamlingen. Dessuten utformer han den langsiktige strategien til institusjonen i samarbeid med styret. Der finnes imidlertid minst tre ulike roller for direktører. Noen ganger deles direktøransvaret mellom en administrerende og kunstnerisk direktør. Hvem av disse to som har størst innflytelse på hvilken kunstfaglig retning institusjonen beveger seg mot, kan variere. I noen tilfeller er det kunstnerisk direktør som sterkest profilerer institusjonen, mens andre ganger vil administrerende direktør påvirke profilen mest, i kraft av sine økonomiske sanksjonsmuligheter.

⁹⁷ I USA spiller styrene ved kunstmuseene vanligvis en langt viktigere rolle enn hva tilfelle er i Europa. Hvis man kan snakke om sterk eiermakt her, så er det styrerepresentantene, eller "trustees", som utøver slik makt der, bl.a. ved Whitney, Guggenheim, Metropolitan, MoMA m.fl. Styrerepresentantene bidrar sterkt økonomisk til utviklingen av kunstsamlingene, finansiering av utstillingene og utvidelser av bygningene, og rikfolk og næringslivsledere er overrepresentert i styrene for nettopp å sikre kunstmuseene økonomisk. Et av de store museumsetiske dilemmaer ved kunstmuseer er imidlertid at styrerepresentanter også selv er private kunstsamlere, og slik lett kommer i en rollekonflikt når de samtidig donerer kunstverk, spesielt i USA, hvor dette kanskje er deres viktigste oppgave. Kommersielle eierinteresser i kunstverk blir her åpenbart sammenblandet med kunstmuseenes ideelle formål, uten at der finnes noen mekanismer som garanterer kunstfaglig autonomi. I Norge har AF adoptert en lignende modell. Mens styrene i USA ofte består av flere titalls personer som bidrar økonomisk, og som må etterfølge innkjøpsanbefalingene til den kunstfaglige staben, så er Hans Rasmus Astrup den dominerende økonomiske aktøren ved AF, både ved innkjøp til samlingen, utstillinger og drift, selv om noen få andre private kunstsamlere også har sine kunstverk deponert ved museet. (Jf. Wu 2002:83-121; Rectanus 2002; Balfe 1993:119-34)

Sistnevnte situasjon oppstod ved HOK etter at styret opprettet en stilling som administrerende direktør i 2001, der direktøren fikk større medbestemmelsesrett over kunstfaglig profil enn tidligere. Nå ansatte de ”en leder som ønsker å styre økonomien gjennom kunstnerisk program”.⁹⁸ Frem til avgangen til kunstnerisk direktør Gavin Jantjes høsten 2003, ser man tydelig at Jan Feldborg får gradvis større innflytelse over utstillingsprogrammet ved HOK. Flere av utstillingene blir heretter delvis sponset av organisasjoner utenfor den profesjonelle kunstverden, og fokuset blir rettet mer mot norske kunstnere og kunst fra samlingen.

Daglig leder Stein Slyngstad hadde en tilsvarende funksjon som Feldborg etter at Per Hovdenakk gikk av som direktør i 1996, bortsett fra at da var skillet mellom administrative og kunstfaglige oppgaver klarere inndelt. I stedet for at Slyngstad overprøvde utstillingsprogrammet, fikk Jantjes full kunstnerisk kontroll. Styret var imidlertid ikke fornøyd med publikumstilstrømningen og økonomien til kunstsenteret, og besluttet å styrke den administrative siden ved å opprette en ny stilling etter at Slyngstad avsluttet sitt virke i 2001.

Et slikt skille mellom administrerende direktør og kunstnerisk direktør ble også utprøvd en kort stund ved MS, i ettårsperioden fra 1995. Direktør Jan Brockmann skulle heretter overlate den økonomiske styringen til en kontorsjef, mens han tok seg av de kunstfaglige arbeidsoppgavene. Denne ordningen viste seg fort ikke å fungere, og både Brockmann og kontorsjefen forlot sine stillinger i 1996. Både AF og MS har imidlertid vanligvis hatt en direktør med samlet ansvar for økonomi, organisering og museets kunstpolitikk. Alle direktører ved AF, Hans-Jakob Brun, Åsmund Thorkildsen og Gunnar Kvaran, har hatt et slikt ansvar, og mesteparten av MS sin historie har vært preget av et udelt direktøransvar. Ved det nye Nasjonalmuseet for Kunst, NMK, sitter videre Sune Nordgren alene på toppen, noe som også var tilfelle i lange perioder ved HOK, under Ole Henrik Moe og Per Hovdenakk, kunstsenterets to første direktører.

I tillegg har personlig lederstil stor betydning for hvordan direktørene utformer sin rolle innenfor kunstinstitusjonen. En direktør som Jan Brockmann hadde for eksempel en ”åpen lederstil”, med begrenset styring over fagpersonalet. Muligens noe av årsaken til dette var Brockmanns manglende museumserfaring. Han hadde bakgrunn fra universitetsmiljøet i Trondhjem, og hadde ”god innsikt innenfor billedkunstens estetikk og arkitekturens teori.”⁹⁹

Videre ble Brockmann foretrukket som MS sin første direktør fordi han ”representerte et alternativ til den mer klassisk orienterte tradisjonelle kunsthistorikerstanden”. Per Boym,

⁹⁸ Jf. intervju med Bjerke

derimot, hadde lang museumserfaring før han inntok direktørstolen på Bankplassen, som tidligere direktør for Lillehammer Kunstmuseum, Bergen Kunstmuseum og Oslo Kommunes Kunstsamlinger. Kulturdepartementet mente tydeligvis at MS trengte ”en sterk administrator” da ny direktør skulle ansettes i 1996, og lederstilen til Boym sementerte også en sterkere hierarkisk struktur ved museet.

Likevel har fagpersonalet fått jobbe relativt selvstendig med utstillinger i forhold til ved HOK og AF. Det statlige kunstmuseet er nemlig en mer omfattende organisasjon enn de to andre, med ”en stor stab av kuratorer og andre meningsberettigede”.¹⁰⁰ Organisasjonsstrukturen der er mer spesialisert, og i tillegg må direktøren forholde seg til offentlige retningslinjer som begrenser hans utøvende myndighet.

6.3.4 Utøvelse av symbolsk makt – Kuratorens rolle

Det er to betegnelser som lett kan bli sammenblandet når man omtaler kunstfaglig ekspertise, nemlig kurator og konservator. Betegnelsen konservator blir hyppig brukt som den med faglig ansvar overfor institusjonens kunstsamling. ”Førstekonservatorer” og ”sjefskonservatorer” er de som forvalter samlingen ut fra et formidlingsperspektiv, eksempelvis for fremtidige utstillinger og som kunsthistorisk forskningsmateriale. Videre skal de ”katalogisere og registrere, følge opp samlingen, og drive utlåns- og innkjøpsvirksomhet.”¹⁰¹ ”Teknisk konservator” er den som påpasser at kunstsamlingen blir forsvarlig oppbevart etter museale standarder, for eksempel gjennom kontroll av temperatur i rommet, lysspredning og kunstverkenes fysiske beskaffenhet. Kurator er derimot en betegnelse som kun peker på utstillingen og det ansvaret som medfølger denne kunstfaglige funksjonen. Kurator har ofte ansvaret for å ordne med transport og forsikring av kunstverkene, i tillegg til det å gjennomføre utstillingsprosjekt, velge hvilke kunstverk som skal innlemmes der, og hvordan prosjektet skal presenteres i utstillingsrommet. Ved AF, HOK og MS har det likevel vært vanlig at konservatorer også har fungert som utstillingsansvarlige. Dessuten har direktørene ofte hatt kuratoransvar.

⁹⁹ Jf. intervju med Flor

¹⁰⁰ Jf. intervju med Blom

¹⁰¹ Både Eva Klerck Gange og Gavin Jantjes har en kunstnerkarriere bak seg, og dette påvirker deres kuratorarbeid, mener de. Gange fremhever at med en slik bakgrunn har man utviklet en ”egen følelse for materialet (...)Dernest har denne erfaringen betydning for hvordan man bygger opp en utstilling.” Jantjes opplever at hans bakgrunn som kunstner hjelper ham å sette pris på kunstneren som ”den sentrale aktøren og den sentrale motivasjonskraften” bak utstillingene. Jf. intervjuer med Klerck Gange og Jantjes.

Siden denne oppgaven fokuserer mest på de tre institusjonenes utstillingsvirksomhet, så skal vi se nærmere på hva kuratoransvaret mer spesifikt innebærer. Kuratorens ideal er bl.a. å tydeliggjøre og formidle kunstnerens særegne visjon:

“Heightening the communication aspect is, of course, the final goal. But I think the first thing I would do as a curator, which I also have to do as an artist, is to let the work of art do its job; in other words to create the conditions in which the work of art can do its job best. So if I hang the work of art on a proper wall, if I light it properly, if I put the correct information tag next to it, all of those things are allowing the work of art to do its job, and that is to make the experience of it something vital, something that is going to touch the viewer and transmit something from the artist. We mustn’t forget that a work of art is a crystallization of a manifestation of an abstract idea that starts in an artist’s head. That artist has to use his or her creativity to translate that abstract idea into some kind of form. That form then has to transmit something further along, not like a mirror necessarily, but has to reflect in some way something, more like an echo I suppose, that the viewer receives. I think that the job of the curator is to make the conditions of that reflection to take place, to happen. The catalogue is there to help this to happen, the label is there, the way the work is lit, the kind of atmospherics that take place by arranging certain works next to each other. All of this is calculated to make the experience of the art a good, positive working experience.”¹⁰²

I tillegg har kuratorer i dag flere forskjellige fagbakgrunner enn tidligere. Mens kunsthistorikere i Norge var dominerende blant kuratorer frem til begynnelsen av 90-tallet, så har de i stadig større grad blitt utfordret av filosofer, idéhistorikere og litteraturvitere. Den teoretiske vendingen i den profesjonelle kunstverden, kanskje sterkest aksentuert gjennom konseptkunstens definitive gjennombrudd på 60-tallet, har åpnet nye muligheter i profesjonelle kunstverden for de som er utdannet innenfor andre fagdisipliner.¹⁰³ Den kunsthistoriske kanonen har mistet noe av sin hegemoniske stilling, og blir i stadig sterkere grad utfordret. I stedet har enkelte kunstinstitusjoner og enkelte kuratorer fått gjennomslag for sine mer personlige kunstfaglige visjoner. På 70- og 80-tallet fikk Documenta-sjefer som Harald Szeemann og Rudi Fuchs stor innflytelse på hvordan museer, gallerier og kunsthaller senere utstilte og presenterte samtidskunst. Tate Modern sin omdefinering av kunsthistorien gjennom sitt nye utstillingskonsept for permanente utstillinger er kanskje det tydeligste eksempelet på denne kunstens teoretiske vending.

¹⁰² Jf. intervju med Jantjes.

¹⁰³ Den økende interessen for samtidskunst har også vært en viktig årsak til at disse teoretiske fagene har fått legitimitet innenfor den profesjonelle kunstverden.

Selv om det kanskje ikke er så stor forskjell på hvordan kuratorer jobber ved de tre norske kunstinstitusjonene, så endrer kuratorrollen likevel karakter ut fra institusjonenes ulike organiseringsmodeller. Ved MS har de en stor fagstab, hvor kurator jobber selvstendig og har alene ansvar for hver utstilling. I tillegg er flesteparten av utstillingene egenproduserte. Ved AF har derimot en større andel av utstillingene vært importert, og flere ganger er også kuratoren engasjert utenfra museet. Videre er kuratorrollen ved AF vanskeligere å skille fra eier-, direktør-, og styrets rolle i planleggingen av utstillingsvirksomheten. Det tette samarbeidet mellom disse fire enhetene fremhever mer museets kollektive enhet enn individuelle "lidenskaper". Hans Rasmus Astrups svært aktive rolle som både privat samler, styreleder ved AF og styremedlem i Stiftelsen Thomas Fearnley, Niels og Heddy Astrup, gjør dessuten at styret og eier har uvanlig stor innflytelse på museets utstillingspraksis. Museet har også en liten fagstab, og flere ganger fungerer museumsdirektøren som kurator.

Også ved HOK var direktøren ofte utstillingsansvarlig. Etter 1996 ble imidlertid direktøransvaret delt i to, og kuratorrollen tilfalt kunstnerisk leder. Under Jantjes var det heller regelen enn unntaket at han fungerte som utstillingsansvarlig. I likhet med AF har den kunstfaglige staben vært forholdsvis liten ved HOK, med en eller to ansatte med kuratoransvar, foruten kunstnerisk leder og direktøren, frem til 1996. Styret har imidlertid i lange perioder, frem til den økonomiske kollapsen på midten av 90-tallet, vært perifere både i forhold til utstillingsvirksomheten og til den økonomiske styringen av stiftelsen.¹⁰⁴ Dette har forandret seg, og styret har de siste årene tatt beslutninger, bl.a. om publikumsoppslutning og budsjettmål, som har redusert kuratorenes handlefrihet kraftig.

6.4 ISCENESATT SYMBOLMAKT - INSTITUSJONSBYGNINGEN

Kulturdepartementets beslutning på slutten av 80-tallet om å flytte samtidskunsten fra Nasjonalgalleriet over i et gammelt bankbygg, var skjebnesvangert for MS sin videre utvikling. Mens de andre nordiske landene bygde nytt på 90-tallet og tilpasset seg samtids kunstformer, så innså etter hvert de offentlige myndighetene også i Norge at samtidskunsten trengte andre typer lokaler enn de som kun egnert seg til å presentere maleri, foto og skulptur.

Når kurator skal foreta et utvalg av kunstverk, ser hun ofte først på hvordan verkene samstemmer med utstillingskonseptet. Siden tar man stilling til hvordan verkene passer inn den arkitektoniske rammen for utstillingen. "I dette gamle huset er det for eksempel vanskelig

¹⁰⁴ Se for eksempel "Vil rydde opp" (9.2.1995) og "Vennene krever at Gravidahl må gå" (28.8.1996), *Dagens Næringsliv*.

å vise videoverker med lyd, fordi lyden bryter over i de andre verkene. Hvis man skal ha et nytt bygg, bør utstillingslokalene tilpasses den nye kunstens uttrykk”.¹⁰⁵

I utlandet har det blitt trendy å ombygge industrihaller til museer for samtidskunst, for eksempel i Newcastle og i London, henholdsvis med Baltic og Tate Modern. I Norge har den gamle Kværnerhallen i Lodalen nylig blitt sikret til bruk for NMK. Enkelte mener likevel slike bygg ikke tar høyde for den tiltagende hybridiseringen i kunstlivet:

”Nå får man etter hvert en kunst som krever en kompleksitet i sin struktur, spesielt på det tekniske, som ved data- og skjermbasert kunst, som disse bygningene ikke har. Sånn sett blir det mer og mer sykehuset som kanskje blir idealet (...) Man har ikke ivarett kompleksiteten i bildekunsten i de nye byggene. Mange av de nye byggene er laget for tradisjonelle gjenstander som kommer i svære bokser, fra en bil eller fra containere, som pakkes ut og henges/settes opp. Men kunsten nå skal være på stedet og kobles opp og ta inn mange dimensjoner. Bygningen har vært et problem. Når noen ikke har hatt bruk for et eller annet bygg, som er så verdifullt at man ikke kan rive det ned, så har man funnet et kulturformål å fylle det med.”¹⁰⁶

Selv om det hersker stor uenighet blant fagfolk om hvilke bygg som er best egnet for fremtidig utstillingsvirksomhet, så er de forholdsvis samstemte når de blir spurt om bygningene til AF, MS, og HOK. Førstnevnte museum er det eneste som får godkjent karakter. Det er verken for stort eller for lite, har ”gode utstillingsrom”, men er også ”en lukket institusjon overfor et større publikum, når det gjelder café eller andre aktiviteter ved museet.” HOK var et ”nydelig lite museum i utgangspunktet”, men flertallet mener at den siste utbyggingen i 2003, var spesielt ødeleggende. Enkelte misliker både den store salen, hvor der er et ”stort hull i gulvet”, og Sal Haaken, som hevdes å passe bedre som restaurant. Dessuten har kunstsenteret blitt så stort at man merker at ”ting blir tværet ut” pga. dets vanskelige økonomiske situasjon. Verst ut kommer bygningen til MS, som endog blir slaktet av museets egne ansatte. ”Steinkorsettet” har ”ufleksible utstillingsrom”, er ”pompøst”, og er en ”vits som museumsbygning”. Dessuten har bygningen ”banklogistikk” og en ”veldig rigid struktur”. Man kan trygt fastslå at det politiske signalet statlige myndigheter sendte ut til fagmiljøet i 1988, vedrørende utflyttingen fra Nasjonalgalleriet til denne bankbygningen, var at samtidskunst har lav symbolsk verdi i Norge (selv om det sikkert ikke var ment slik).

¹⁰⁵ Jf. intervju med Klerck Gange. Bankbygningen er dessuten den viktigste grunnen til det lave publikumstallet ved MS, mener tidligere MS-direktør Per Boym. Jf. intervju med Boym

¹⁰⁶ Jf. intervju med Bjerke.

6.5 OPPSUMMERING

Ved MS har innkjøpskomiteene og Kulturdepartementet hatt stor organisasjonsmessig makt, ved AF har stifter, privatsamler og styreformann Hans Rasmus Astrup og Astrup-familien beholdt nesten all makt selv, mens ved HOK må makten inndeles over tre tidsperioder, først til de to stifterne, Niels Onstad og Sonja Henie, frem til deres bortgang, så til de to første direktørene ved kunstsenteret, Ole Henrik Moe og Per Hovdenakk, frem til 1996, og siden til Bærum Kommune via styret og kunstsenterets representantskap. Det kunstfaglige renommeet til hver enkelt institusjon kan videre i stor grad leses ut fra hvordan denne makten har blitt brukt gjennom institusjonenes kunstformidlende virksomhet. Generelt sett kan man betegne MS sin kunstfaglige anerkjennelse som en funksjon av hvilke statlige sanksjoner som blir iverksatt. Ved HOK utviklet det kunstfaglige renommeet seg i mange år ut fra private initiativ, men siden den økonomiske kollapsen i 1995-6 har makten i kunstformidlingen ligget i det vesentlige hos kommunale myndigheter. Ved AF har museets kunstfaglige renommé i mye større grad enn ved de to andre institusjonene vært basert på den administrative maktbasen til en enkeltperson og hans familie.

Skal man kun peke på ett element i den organisatoriske konteksten som har avgjørende betydning for enkeltaktørers muligheter til å øke sin symbolske kapital, så er det størrelsen på investeringen av økonomisk kapital i verdikjeden. Fra hvem finansieringen kommer fra er mindre viktig. Der finnes både helstatlige, som for eksempel Moderna Museet og Kiasma, og helprivate kunstinstitusjoner, som for eksempel MoMA og andre store kunstmuseer i USA, som nyter stor kunstfaglig respekt i den profesjonelle kunstverden.

Den suverent viktigste enkeltfaktoren for hvor stor økonomisk makt kunstinstitusjoner kan utøve i den profesjonelle kunstverden, ligger i den økonomiske verdien på deres kunstsamlinger. I internasjonal målestokk er denne makten moderat ved MS og HOK, mens den er meget stor ved AF. I tillegg spres den økonomiske kapitalen ved AF på få og dyre kunstverk, noe som forsterker effekten av samlingens symbolske verdi. Der finnes større kunstinstitusjoner som administrerer og oppbevarer mange tusen flere kunstverk enn AF, men som anses som kunstfaglig og kunsthistorisk mindre betydningsfulle, nettopp fordi enkeltverkene har betydelig lavere symbolsk verdi (og dermed også lavere økonomisk verdi). Den unike evnen AF har til å omsette økonomisk kapital til symbolsk kapital, ligger således først og fremst i museets konsentrerte investering av økonomisk kapital på oppbygging av kunstsamlinger bestående av få og kostbare kunstverk, mer enn hvorvidt museet er privat eller ei.

Tendensen til økende privatisering av kunstmuseer i hele den profesjonelle kunstverden bidrar likevel til sterkere grad av kunstfaglig anerkjennelse av

formidlingsvirksomheten ved AF enn hva hadde vært mulig før 1980-tallet. De eskalerende kunstprisene siden 1960-tallet har gjort det nødvendig for de statlige kunstmuseene å få tilført også privat kapital. Uten slik kapital vil ofte disse kunstmuseene ikke være i stand til å kjøpe inn historisk kunst, dvs. den kunsten som har oppnådd bred kunstfaglig konsensus omkring sin kunstkvalitet. Således ser man at statlige kunstmuseer som MS blir tvunget til å opptre mer som en kunsthall enn tidligere, ved å kjøpe inn og viser mer eksperimentell kunst, simpelthen fordi staten ikke er villig til å bevilge penger for dyrere historisk kunst og fordi man ikke har private sponsorer eller donatorer som ser verdien av å støtte institusjonen økonomisk.

Ved HOK, fra midten av 90-tallet, har den kommunepolitiske finansieringen trolig hatt enda større effekt på kunstsenterets evne til å omsette økonomisk kapital til symbolsk kapital enn den statlige finansieringen har hatt overfor MS. Selv om kunstsenteret er en stiftelse, og juridisk sett en selvstendig kunstinstitusjon, så er den i realiteten også avhengig av ekstern finansiering. De første to tiårene ble HOK i stor grad finansiert av de to stifterne, Niels Onstad og Sonja Henie, forruten fra Bærum Kommune. Fra 80-tallet tilfalt imidlertid større deler av det økonomiske ansvaret på kommunen, men da var også egenkapitalen betydelig, i form av et driftsfond på flere 10-talls millioner kroner. Da det senere på 90-tallet ble oppdaget at dette fondet nesten var oppbrukt, ble kommunen for alvor den viktigste økonomiske støttespilleren for HOK. På slutten av 90-tallet lanserte så regjeringen og Kulturdepartementet ideen om et nytt nasjonalmuseum for kunst, der også HOK var tiltenkt en plass. Følgelig økte den økonomiske støtten fra staten gradvis, og har de siste tre årene utgjort ca. 1/3 av inntektene til kunstsenteret. Tross dette er kunstsenteret fremdeles i en økonomisk og kunstfaglig vanskelig situasjon.

Hovedgrunnen for den kunstfaglige identitetskrisen man har sett utviklet seg ved HOK det siste tiåret, er likevel sviktende publikumsgrunnlag. Konkurransen om publikum som oppstod tidlig på 90-tallet fra de to andre store institusjonene for samtidskunst i hovedstadsområdet, MS og AF, har utvilsomt tappet HOK både for kunstfaglig og økonomisk kapital. Det er i kunstens møte med publikum at HOK får legitimitet som kunstfaglig aktør i den norske offentligheten. Når da publikum i økende grad velger å besøke de to andre institusjonene, så er det uttrykk for at kunstsenteret har mistet sin kunstfaglige posisjon som den fremste formidleren av samtidskunst i Norge.

For å kunne gi en helhetlig forklaringsmodell av samspillet mellom økonomisk, symbolsk og politisk maktutøvelse i den profesjonelle kunstverden, må man i tillegg analysere de posisjonene aktørene internt i organisasjonene opptar. Et av de viktigste funnene i denne oppgaven er at eiermakten over kunstinstitusjonene i den profesjonelle kunstverden er den sterkeste maktfaktoren for omdanning av økonomisk kapital til symbolsk og senere til politisk

kapital i verdikjeden.¹⁰⁷ Eierne har både mest politisk og økonomisk makt internt i organisasjonene. Den symbolske makten tilhører imidlertid medlemmer av den profesjonelle kunstverden, dvs. kunstnerne, yrkesaktive i kunstfaglige miljøer og de fagpersonene som formidler kunsten. Media har også slik makt, noe vi kommer tilbake til i kapittel 7. Det er kunstformidlere som legger premissene for hvordan den profesjonelle kunstverden utvikler seg gjennom de utvalg av kunst for innsamling og utstillinger som foretas. Det er også de som utformer de kunstfaglige verdiene i den profesjonelle kunstverden, og bestemmer det praktiske innholdet i idealene om kunstens autonomi og kvalitet.

Ser vi nærmere på hvordan eiermakten brukes ved AF, MS og HOK, så oppdager vi at skillet mellom offentlige og private kunstinstitusjoner har svært stor praktisk betydning. Mens offentlige myndigheter opptre som passive eiere, og distanserer seg lett fra den daglige driften av institusjonene, så er private eiere typisk nok direkte involvert i utformingen av formidlingsprofil og i avgjørelser av hvilke kunstverk som skal innsamles og utstilles. Dette kommer for eksempel klart til syne ved AF. Nettverksforbindelsene mellom eier, styre, direktør og fagpersonale er her mer hierarkiske enn ved de to andre institusjonene. Ved det private museet fungerer dessuten Hans Rasmus Astrup i rollene som både eier og styreformann, og siden en forholdsvis liten del av samlingen er i museets eie, så får fagpersonale og direktør tilsvarende liten makt i forhold til styret og Astrup. Ved MS og HOK er derimot nettverksforbindelsene mellom aktørene løsere innad i organisasjonene. Eiers rolle her består i å påse at kunstinstitusjonenes økonomi og ressurser for vedlikehold blir tilfredsstillt, og at vedtektene og formålsparagrafene etterfølges. Styret har en tilsvarende rolle som eier ved offentlige institusjoner, men har også mer kunnskap om den daglige driften og har flere praktiske sanksjonsmuligheter, og er dermed de som ofte tar beslutninger for eier.

¹⁰⁷ I denne forbindelse blir "eiermakt" brukt i både juridisk og praktisk betydning. Den formelle eiermakten ved NMK, AF og HOK, for eksempel, ligger ikke hos noen, siden disse er stiftelser og dermed selvstendige enheter. I praksis ser man imidlertid at eiermakten hovedsakelig ligger hos stifterne, hos de som har stilt økonomisk kapital til disposisjon og for bruk innenfor disse ideelle kunstinstitusjonene. For NMKs vedkommende betyr dette at den ligger hos staten, ved AF hos Hans Rasmus Astrup og Astrup-familien, og ved HOK først hos stifterne, Niels Onstad og Sonja Henie, siden hos direktørene og til slutt hos kommunen som viktigste økonomiske bidragsyter.

DEL 2 KONTEKSTER I DET OFFENTLIGE ROM

I dagens moderne samfunn virker skillet mellom den private og offentlige sfæren stadig mer utvisket. Samtidig synes det økonomiske og politiske feltet mer å gå over i hverandre. Siden høymiddelalderen består likevel et grunnelement for utskillelsen mellom stat og samfunn, nemlig den rettslige beskyttelsen av privateiendom. Den private eiendomsretten har helt siden den gang vært kjernen i det kapitalistiske system, også for omsetning av og eierskap over kunstverk.¹⁰⁸

I *Borgerlig Offentlighet* viser Jürgen Habermas (1991) hvordan den kapitaleiende standen endret dominerende økonomiske og politiske maktstrukturer fra føydalsamfunnets og eneveldets tid ved å bygge opp en *kritisk* offentlighet som beskyttet borgernes privatinteresser fra den til enhver tid herskende offentlige myndighet. I moderne demokratier har imidlertid denne offentligheten undergått en "sosial strukturforvandling" og en "politisk funksjonsforvandling", ifølge Habermas. Med massemedienes utvidelse og den "litterære offentlighets forfall" omdannes her publikum fra et "kulturressonerende" til et "kulturkonsumerende" publikum:

"Mens forholdet mellom litterær og politisk offentlighet engang var konstitutivt for den sentrale identifikasjon mellom eiendombesitteren og "mennesket" rett og slett - uten at dermed begge hadde gått opp i hverandre - er det i dag en tendens til at en plebisittær "politisk" offentlighet absorberes av den konsumkulturelle, avpolitiserte offentlighet." (Habermas 1991:165)¹⁰⁹

¹⁰⁸ I *The Gift* undersøker Lewis Hyde (1999) distinksjonen mellom gaveøkonomier og markedsøkonomier, og mer generelt hvordan materielle eiendeler som omsettes i markedet er uttrykk for *logos*, mens de som omsettes som gaver er uttrykk for *eros*. Premisset til Hyde er at kunsten opprinnelig er en gave til verden som siden blir utbyttet gjennom kommersielle markedstransaksjoner. Her viser han bl.a. at bytteverdien i de to omsetningsformene er vesensforskjellig. Mens et varebytte i et marked har som regel til hensikt å maksimere profitten og omgjøre symbolsk merverdi til økonomisk kapital, så har et gavebytte som regel til hensikt å styrke emosjonelle og sosiale bånd. "Capital earns profit and the sale of a commodity turns a profit, but gifts that remain gifts do not *earn* profit, they *give* increase. The distinction lies in what we might call the vector of the increase: in gift exchange it, the increase, stays in motion and follows the object, while in commodity exchange it stays behind as profit." (Ibid: 37) Se også Douglas (1979).

¹⁰⁹ I likhet med Adorno og Habermas anlegger også Richard Sennett (1992) og Daniel Bell (1996) et forfallsperspektiv på utviklingen av offentligheten; hos Sennett ut fra en sosialpsykologisk analyse av hvordan bykulturen utskilte nye personlighetstyper blant offentlighetens dominerende aktører; hos Bell kommer kritikken til uttrykk bl.a. gjennom den tiltagende politiseringen av kulturen på 60-tallet: "And yet what is striking about the 1960s is that with all the turbulence, there was not one noteworthy revolution in aesthetic form. The preoccupation with machines and technology only served to recall Bauhaus and Moholy-Nagy; the theatre echoed the practices of Alfred Jarry and the theories of Antonin Artaud; the

Den utviklingen Habermas fremstiller, med stadig tettere integrasjon av det økonomiske og politiske feltet, har også fått konsekvenser for kunstlivet. Ved statlige kunstinstitusjoner i Europa har man i stadig sterkere grad adoptert styringsmodeller fra næringslivet. Og omvendt, i USA, har private kunstinstitusjoner i stadig sterkere grad overtatt tradisjonelt offentlige oppgaver, som å sikre allmennheten tilgang på utdannings- og forskningsressurser. Et stikkord dekker denne utviklingen: *profesjonalisering*, dvs. en gjennomorganisering og spesialisering av de kunstfaglige funksjonene ved de store og renommerte kunstinstitusjonene. Den store forskjellen mellom private og offentlige kunstinstitusjonene ligger imidlertid i hvem som finansierer dem og hvilke ulike verdier disse aktørene bærer frem.

I den forbindelse har den private kapitalmakten, siden 1980-tallet, styrket sin kunstfaglige posisjon i alle deler av den profesjonelle kunstverden. Parallelt har markedskreftene styrket seg i massemedia, og kunstformidlingen har generelt beveget seg fra fokus på elitekulturer til fokus på populærkulturer. Habermas har en udelt negativ oppfatning av denne utviklingen, og ser på den som uttrykk for en "manipulativ" offentlighet, der reklame og pr-strategier fører folk bak lyset, og der "privilegerte privatinteresser" har monopol på økonomisk og politisk makt. I følgende kapitler skal jeg følgelig undersøke hvordan statlig kulturpolitikk og massemedias informasjonstilbud til publikum faktisk har påvirket utviklingen av kunst- og kulturlivet i Norge. Kan det tenkes at allmennheten, eller det brede publikum, i stedet har fått oppfylt sine kulturelle behov gjennom denne utviklingen? Kan det tenkes at mens "privilegerte" interesser, som elitistiske kunstinstitusjoner, tidligere bestemte smaksutviklingen blant flertallet av publikum, har i stedet allmennheten nå overtatt definisjonsmakten på hva som samles og utstilles ved de ledende kunstinstitusjonene i den profesjonelle kunstverden?

japes in art repeated Dada or drew rethorically from surrealism. (Bell 1996:123). Andre sosiologer betrakter utviklingen på 60-tallet snarere som uttrykk for kulturell demokratisering. (Gans 2003).

7) DEN STATLIGE KONTEKSTEN

– KUNSTENS AVHENGIGHET AV EKSTERNE ØKONOMISKE OG POLITISKE VERDIER

Etter hvert som kunstformidlingen når publikum og offentligheten, blir kunstens symbolske kapital omsatt til politisk kapital i den grad formidlingen er vellykket og treffer et stort publikum. Den politiske verdien i det offentlige rom, formidlingskvalitet, baserer seg således på et demokratisk prinsipp om flertallets syn på kunsten som formidles, mens i den profesjonelle kunstverden råder et elitistisk prinsipp, i og med at kun de mest kunstfaglig anerkjente aktørene, eller smaksdommerne, har tilstrekkelig symbolsk kapital til å endre innholdet i og formen for de dominerende symbolske verdiene, herunder kunstkvalitet og autonomi.

På samme måte som der finnes noen kunstnere som gjør seg gjeldende i kunsthistorien, finnes der noen kunstformidlere som har større kunstfaglig innflytelse i den profesjonelle kunstverden enn andre. Det store dilemmaet for kunstformidlere er at de symbolske verdiene, de som er operative i den profesjonelle kunstverden, kan miste symbolsk kraft i det øyeblikk kunsten skal formidles ut til allmennheten, til et variert publikum som ofte er ukjent med kunstfaglige standarder. For at kunstformidlende aktører skal kunne nyte godt av offentlig anerkjennelse så vel som kunstfaglig anerkjennelse, må de derfor omsette sin symbolske kapital til politisk kapital. I Norge er staten den viktigste politiske aktøren for kunstformidlere, gjennom sin omfattende lovregulering av kunst- og kulturpolitikken. Staten er også den viktigste økonomiske aktøren for kunstformidlere her i landet, men i motsetning til private økonomiske aktører, retter offentlige myndigheter seg som regel etter politiske, ikke-kommersielle verdier.

I dette kapitlet skal vi få svar på følgende spørsmål som reiser seg når formidlet kunst, for eksempel den fra AF, MS og HOK, inntar det offentlige rom: Hvilken kunst- og kulturpolitisk rolle har staten spilt i forhold til norske kunstformidlere? Hvilke kunstpolitiske prinsipper har vært avgjørende for offentlig økonomisk støtte til kunst- og kulturlivet i Norge? På hvilken måte er statlige myndigheters forhold til kunstpublikum annerledes enn kunstformidlers forhold til sitt publikum? I hvor stor utstrekning har kulturmeldingene lagt føringene for norsk kulturpolitikk? Og, på hvilken måte har norsk kulturpolitikk tilpasset seg den sterke markedsliberale trenden i internasjonalt kunst- og kulturliv?

7.1 SOSIALDEMOKRATIET SOM KULTURPOLITISK MAKTFAKTOR – POLITIKKENS ROLLE I KUNST- OG KULTURLIVET

For et lite land som Norge spiller staten en avgjørende rolle for at kunst- og kulturlivet skal kunne etterleve de kunstfaglige standardene som gjelder i den profesjonelle kunstverden. Uten betydelig hjelp fra staten risikerer kunstlivet her å stivne i etablerte former og ensrettes av kommersielle markedskrefter. Samtidig finnes der en motsatt risiko for at også staten *monopoliserer* kulturen i dette landet og blir en kilde for uforholdsmessig sterk økonomisk og politisk innflytelse på kunstproduksjonen, -formidlingen og -konsumet.

Etter andre verdenskrig akselererte den offentlige satsingen på kultur i Norge, og på midten av 70-tallet fikk billedkunstnere trumfet gjennom flere banebrytende krav om økonomisk sikkerhet overfor staten. Statens engasjement i kulturlivet har sterke tradisjoner også i resten av Norden. Dette i motsetning til ytterpunktet USA, hvor private donatorer har vært den dominerende finansieringskilden, og der ledende kulturarbeidere snarere frykter politikernes kuppet av kulturlivet, for eksempel gjennom politisk sensur og selektiv utdeling av offentlige midler. (Rushton 2000:267-82)

7.1.1 Markedsliberalismens inntog i kulturlivet

Det politiske systemet i moderne nasjonalstater baserer seg i økende grad, særlig siden 1980-tallet, på en global, markedsliberal økonomi. En slik tendens kan man også spore i organiseringen av kulturlivet. Etableringen av AF tidlig på 90-tallet er kanskje det klareste eksempelet på at en slik anglo-amerikansk modell for finansiering av kulturlivet også har blitt allment akseptert her til lands. Mens styrene i Norge tidligere var dominert av kunstnere og politisk oppnevnte fagpersoner, finner man i dag ofte økonomer og personer fra det private næringslivet i ledende stillinger ved offentlige kunstinstitusjoner. Mer fokus på økonomisk styring har bl.a. medført skjerpede krav fra staten om effektiv utnyttelse av offentlige ressurser. Likevel er skepsisen hos mange stor til hvorvidt denne økonomiske modellen er optimal for styring av kunstinstitusjoner.

Denne modellen har vært mye brukt i USA og Storbritannia, og har fått større internasjonal anerkjennelse de siste årene. I USA har den nesten vært altdominerende, ettersom den føderale staten stort sett har overlatt kulturansvaret til privatpersoner og private foretak. Først i 1965 ble det opprettet et riksdekkende, statlig organ, The National Endowment for the Arts (NEA), for støtte til kulturlivet. De offentlige bevilgningene for kulturelle formål er imidlertid svært lave i forhold til i andre land. Mens den amerikanske staten brukte \$5,85

per capita, brukte UK \$26,26, Sverige \$64,69, og Finland hele \$111,67 per capita på kulturelle formål i 1994. (Heilbrun and Grey 2001:254) Dessuten har de offentlige bevilgningene fra NEA blitt lavere med årene, og flere ganger vært gjenstand for politisk sensur.¹¹⁰

7.1.2 Statens og fagmiljøets ulike verdier og målgrupper

Sammenligner man statens innblanding i kulturlivet med profesjonelle kunstinstitusjoners, oppdager man dessuten en sentral interessekonflikt dem imellom, en konflikt som hviler på deres fundamentalt forskjellige roller i moderne demokratiske samfunn. Disse to sosiale institusjonene henvender seg til og står ansvarlig overfor ulike publikumsgrupper. Mens politikernes publikum er alle stemmeberettigede velgere, er kunstinstitusjonene først og fremst forpliktet overfor sitt respektive fagmiljø, i vårt tilfelle den profesjonelle kunstverden.

Staten må på sin side legitimere sin kulturpolitikk overfor hele befolkningen. For eksempel vil regjeringspartiet noen ganger bli tvunget til å justere sin kulturpolitiske kurs, på tvers av dets egen programfestede politikk, etter press fra store velgergrupper og av hensyn til partiets øvrige politisk program. Dette betyr imidlertid ikke at den statlige kulturpolitikken og fagmiljøets verdier er uforenlige. Statsledere må riktignok kunne utforme en kulturpolitikk som til tider vil være upopulær blant flertallet i befolkningen.¹¹¹

Fremfor alt er profesjonelle kunstinstitusjoner som AF, MS og HOK per definisjon ikke-kommersielle. De skal ikke generere økonomisk overskudd til sine eiere. I stedet skal de produsere utstillinger og bygge opp kunstsamlinger, ut fra formål om allmenn tilgjengelighet,

¹¹⁰ Politisk sensur av kontroversiell kunst er i USA forbundet med de sterke politiske skillelinjene mellom de høyre-radikale og venstre-radikale kreftene, de såkalte "culture wars". På begynnelsen av 90-tallet ble den offentlige pengestøtten til NEA kuttet og de offentlige reglene for tildeling til kunstnere kraftig innstrammet, etter at det fra republikansk hold ble reagert på at de "homoerotiske" og "blasfemiske" kunstverkene til Robert Mapplethorpe og Andres Serrano hadde blitt finansiert av skattebetalerne. (Se Bolton 1992; Dubin 1999; Marquis 1995; og Bourdieu 1995) I Norge og Norden er det mer uvanlig at offentlige myndigheter innblander seg så direkte i hva som er moralsk akseptabelt å utstille. Snarere tvert imot, har politiske myndigheter her flere ganger forsvart retten til å utstille kontroversiell kunst, for eksempel da kunstverket "Snøvit" ble angrepet av den israelske ambassadøren på Historiska Museet i Stockholm. Se for eksempel "Ambassadøren och konsten", *Dagens Nyheter*, 17.1.2004.

¹¹¹ For at en slik kulturpolitikk skal iverksettes i dagens Norge, en politikk som mer er i samsvar med fagmiljøets kulturpolitiske verdier, så kan man forestille seg følgende scenario: staten overfører større bevilgninger til noen sentrale kunstinstitusjoner i storbyene, på bekostning av de regionale kunstnersentrene og kunstmuseene, hvor få profesjonelle kunstformidlere jobber, og på bekostning av noen typer kunstnerstipend. En slik kursendring av kunstpolitikken vil imidlertid true arbeids- og levevilkårene for mange billedkunstnerne, kanskje den viktigste grunnen til omleggingen av den statlige kunstpolitikken på midten av 70-tallet. I tillegg er det usikkert om formidling av samtidskunst vil nå et større og bredere publikum ved å bevilge mer penger til profesjonelle kunstformidlere. En slik kunstpolitikk kan likegodt vise seg å få motsatt effekt, så lenge kunstinstitusjonene er mer interessert i å diskutere og konkurrere internt seg imellom enn å kommunisere utad til et bredt publikum, til de som faktisk finansierer de mange offentlige kunstinstitusjonene her til lands.

øke interessen for og øke kunnskapsnivået om samtidskunst blant befolkningen. Det kunstfaglige etos tilsier at den symbolske og politiske belønningen for profesjonelle kunstinstitusjoner er henholdsvis kunstfaglig og offentlig anerkjennelse, ikke økonomisk profitt.. Hos publikum, media og offentlige myndigheter får de politisk ”goodwill”, ofte proporsjonalt med hvor mange som besøker dem. I fagmiljøet får de samtidig muligheter til å forbedre sitt renommé som kvalitetsinstitusjoner. (Dette betyr imidlertid ikke at økt symbolsk og politisk kapital er uavhengig av økonomiske profittmuligheter videre i verdikjeden, og at enkelte profesjonelle kunstformidlere faktisk profiterer på formidlingen).

Ser vi nærmere på hvordan kunstfaglige aktører vurderer norsk kulturpolitikk, dreier kritikken seg primært om tre ting: 1. Den statlige kulturpolitikken har støttet kunstnerne på bekostning av kunstinstitusjonene og dermed kunstformidling ut til det allmenne publikum. 2. Bevilgningene fra staten til de profesjonelle kunstinstitusjonene har vært for små. 3. Tilstrekkelig kunnskap om kunst- og kulturlivet har manglet hos offentlige myndigheter. Disse forholdene skal vi gjennomgå i de følgende delkapitlene.

7.1.3 Statens prioritering av kunstnerne

Når det gjelder statens prioritering av kunstnere som yrkesgruppe fremfor profesjonelle kunstformidlere, forklares dette av flere med den sterke sosialdemokratiske tradisjonen her til lands.¹¹² Et slikt demokratisk prinsipp anvendt på kunst- og kulturfeltet vil derimot medføre kvalitetsmessig middelmådighet, hevdes det:

”You are investing money that is going nowhere. It’s like saying: “You want to be part of an international monetary exchange, but you are investing in companies that are never going to make it.” You are losing money, basically, and the few bits that are going to really good projects they’re gaining, but the large majority are investing in wrong companies that will not get any return in profits. And that’s a whole, raw monetary scenario to impose on the art scene, but that is in fact what you talk about when museums want to be the very best in Europe. Well, I’m telling you, you will never get there with this attitude of funding the arts. You’ll have to go out and focus and build a funding structure whereby the arts can flourish.”¹¹³

En annen som har skrevet og ment mye om forbedringspotensialet i norsk kulturpolitikk, men fra et annet faglig ståsted enn Jantjes, er tidligere kunstkritiker Jonas Ekeberg. I perioden 2000-2001 som redaktør av bladet Billedkunst, ertet han på seg mange i

¹¹² Jf. intervjuer med Ekeberg, Kvaran og Jantjes.

kunstnerorganisasjonen NBK for sine ”sentralistiske holdninger”. Her ga han på lederplass uttrykk for støtte til en statlig kunstpolitikk som overførte mer av ressursene fra distriktene til byene:

”Det er riktig at jeg har sagt at midlene bør overføres fra distriktene til byene, men det er bare et virkemiddel, det er ikke målet. Det er ikke målet å ta fra distriktene penger. Men målet er å la noen fagmiljøer få utvikle seg sterke, fordi vi ser på alle de småinstitusjonene rundt i Norge at de er totalt for veikte i forhold både til den nasjonale og internasjonale kunstarenaen. De klarer verken å vekke mediene, publikums eller fagfolk sin interesse. Og du ser tendensen tydelig. For å ta et eksempel: I Vestfold, hvor Vestfold Kunstnersenter befinner seg, legges kunstsenteret inn under Haugar Vestfold Kunstmuseum. Dvs. , de klarer ikke å opprettholde interessen for seg selv. Det kreves sentralisering. Dette kommer, men at alt skal komme til Oslo er ikke målet. Men at man må lage noen ”clustere” rundt i landet, mener jeg er essensielt.”¹¹⁴

Jantjes og Ekeberg er samstemte i at den britiske modellen for støtte til kulturlivet ivaretar de ulike interessene til staten og kulturlivet på en bedre måte enn den norske modellen. Skattefradrag og ”matching funds”, en statlig ordning som garanterer at halvparten av kostnadene til kunstneriske prosjekter vil bli dekket hvis andre finansierer de resterende 50 %, vil også være fordelaktig for kunstlivet her i landet, mener Ekeberg. Det norske sosialdemokratiet har imidlertid skapt andre forutsetninger for kunstnerisk produksjon enn andre steder, påpeker han. De sterke markedsliberale høyrekreftene på de britiske øyene, anført av Margaret Thatcher, fikk en kraftig kulturell motreaksjon i form av YBA-bevegelsen sent på 80-tallet, ifølge Ekeberg. I Norge har derimot det ”trygge sosialdemokratiet” hatt en tendens til å skape ”dårlige kulturuttrykk”. For å forhindre en videre utvikling av denne situasjonen foreslår Ekeberg en opprustning av kultursektoren ved hjelp av økte finansielle ressurser fra både staten og det private næringslivet, men nå heller med formål om å styrke kunstformidlingen utad til publikum enn å videreføre 70-tallets ”sosialpolitikk overfor kunstnerne”.¹¹⁵ Vi ser også at Ekebergs syn på kulturpolitikken innebærer større konkurranse om midlene og økte krav om profesjonalisering av kunstinstitusjonene, et syn som er i tråd med statens mer markedsliberale holdning etter høyreregjeringens kulturmelding fra 1984.

¹¹³ Jf. intervju med Jantjes

¹¹⁴ Jf. intervju med Ekeberg

¹¹⁵ Ibid; Statlige myndigheter blir også fra annet eksperthold oppfordret til å satse mer på forskningsbasert kunnskap om kunst- og kultursektoren, se for eksempel Danbolt (1993); Kjølrup (1993); Bø-Rygg (1993); Mangset, Aslaksen og Arnestad (1998) og Bjørkås, Borgen, og Gripsrud (2003).

7.2 SOSIALDEMOKRATIETS KOMPROMISS MELLOM BORGERLIGE KULTURVERDIER OG BORGERLIGE MARKEDSVERDIER - KULTURMELDINGENE

7.2.1 Mislykket spredning av elitekulturen

I likhet med andre land i Norden, med unntak av i Danmark, har den norske staten vært dominerende i finansieringen av kulturlivet:

”Etter 1945 startet oppbyggingen av en mer planmessig offentlig kulturpolitikk. I perioden 1945 til 1975 var det, både i Norge og flere andre land, en hovedmålsetning for myndighetene og demokratisere kulturen: De ønsket å spre elitekulturen til alle grupper av folket uavhengig av bosted og klasse (...) I Norge hadde denne kulturpolitikken i høy grad Arbeiderpartiets stempel på seg. Den avspeilte partiets allmenne velferds- og utjevningsspolitikk, som samtidig delvis var en sentraliseringspolitikk.” (Mangset, 1992:120)

Imidlertid ble den voksende materielle velstanden i etterkrigstiden ikke etterfulgt av tilsvarende økt kulturelt konsum. Demokratisk spredning av elitekulturen til resten av befolkningen, slik Arbeiderpartipolitikerne hadde forestilt seg, uteble også, og på slutten av 60-tallet vokste frem en motreaksjon som gikk ut på å omdefinere og utvide statens kulturbegrep. I 1973 utkom så den første statlige kulturmeldingen, som skulle formulere politiske løsninger for en ny kulturell oppblomstring. Den fastslo bl.a. at demokratiseringen av kulturen hadde mislyktes og at den tradisjonelle elitekulturen fremdeles ble overveiende dyrket av de som befant seg i øverste del av samfunnshierarkiet. (Stortingsmelding nr. 8 (1973-1974- ”Om organisering og finansiering av kulturarbeid”):15) Nå var staten ikke lenger opptatt av å formidle *en* kultur ut til folket, men jobbet i stedet for å opprettholde mangfoldet. Politikerne og embetsverket erkjente etter hvert at kultur er en kvalitativ størrelse som vanskelig kan styres gjennom statlige virkemidler. I stedet tok man til orde for at hver enkelt hadde rett til egen kultur, og således inkluderte man idrett, ungdomsarbeid og andre fritidsaktiviteter i det statlige kulturbegrepet, samfunnsområder som tidligere ikke hadde vært anerkjent som del av kulturlivet. Statens primære oppgave var heretter å legge til rette for denne utvidelsen, og administrere og kartlegge kulturlivet gjennom statlig byråkrati.

De påfølgende kulturmeldingene er fortsatt preget av denne relativistiske holdningen til kultur, at all kultur har like høy verdi, men den politiske retorikken har likevel forandret seg noe:

”De viktigste målene og virkemidlene fra 1970-tallets ”nye kulturpolitikk” er blitt ført videre fram til i dag. Men 1980- og 90-tallet var også preget av økt privatisering og liberalisering i kulturpolitikken: Det statlige kringkastingsmonopolet ble oppløst tidlig på 1980-tallet. Mange nye radiokanaler og noen nye fjernsynskanaler kom til. Forbudet mot reklame i eteren ble opphevet. Sponsing av kultur fikk økt legitimitet. I samme periode skjedde det en instrumentalisering av kulturpolitikken: Offentlig kulturstøtte ble oftere begrunnet med de antatt positive virkningene på for eksempel økonomisk vekst, sysselsetting, helse og sosialt miljø.” (Mangset, 2000:3)

7.2.2 Den første kulturmeldingen– 70-tallets instrumentalisering og utvidelse av kulturbegrepet

I hovedfagsoppgaven ”Velferdens kultur” beskriver idéhistorikeren Geir Grothen hvordan de to kulturmeldingene på 70-tallet var uttrykk for en ”postmodernistisk” pessimisme i forhold kulturlivets utvikling. Mens staten tidligere argumenterte for at hele folket kunne oppdras og ta del i elitekulturen, erkjente man nå at en slik ensrettet kulturpolitikk hadde bidratt til synkende kulturforbruk i befolkningen. En kulturpolitisk identitetskrise oppstod.

”Sett i forhold til kulturpolitikken på 50- og 60-tallet er det mulig å si at det mentale sunnhetsbegrepet som kulturen ble en del av har undergått en forandring, fra at kulturen mer eller mindre motstandløst var en del av det moderne prosjekt, har det mentale sunnhetsbegrepet beveget seg til å bli en nesten motkulturell størrelse. Den nye sunnhet er preget av antimoderne holdninger, tilbaketrekking, selvbevaring, en protest mot moderniseringens sentrifugale prosesser.” (Grothen, 1995:58)

Hvis vi omsetter statens bruk av kulturbegrepet i hvilke verdier dette begrepet bærer frem, kan vi identifisere tre klare utviklingstrekk etter 1945. I perioden frem til begynnelsen av 70-tallet ble kultur behandlet som en selvstendig, autonom størrelse utenfor politikkenes sfære. Det borgerlige kulturbegrepet var dominerende, og kulturell symbolverdi var overordnet andre sosiale verdier i den statlige kulturpolitikken. Sviktende folkelig oppslutning om den tradisjonelle kulturen medførte imidlertid at staten på midten av 1970-tallet utvidet sitt kulturbegrep, og ”ble en operativ størrelse i den omfattende velferdspolitikken”. (Grothen, 1995:103) Kulturen demokratiseres. Men kulturen blir også politisert. Nå behandles kulturen ikke lenger som en ekstrapolitisk kategori, men heller som et instrument i utviklingen av det sosialdemokratiske velferdssamfunnet. Kulturens egenverdi nedvurderes og relativiseres. På begynnelsen av 80-tallet skyller så ”høyrebølgen” over den vestlige verden, og en ny markedsliberalisme får fotfeste i det norske kulturlandskapet. Det blir heretter legitimt for

statsstøttede kulturinstitusjoner å skaffe seg inntekter fra private finansieringskilder, eksempelvis fra sponsorer fra næringslivet. Kulturen får en tredje verdivridning, vekk fra kulturell uavhengighet, vekk fra politisk avhengighet, mot kommersielle verdier.

7.2.3 Senere kulturmeldinger – 80-tallets politiske legitimering av private aktører i kulturlivet

I kulturmeldingen til statsråd og høyremann Lars Roar Langslet, ser man at staten for første gang åpner opp for markedskreftenes frie spill også på kulturens område: ”Det vil (...) kunne styrkje den uavhengige stillinga til kulturlivet at offentlig støtte ikkje er den einaste vegen til å verkeleggjere nye initiativ og tiltak.” (Stortingsmelding nr. 27 (1983-84:16)) Også i de etterfølgende kulturmeldingene ”Kultur i tiden” (Stortingsmelding nr. 48 (1991-92)) og ”Kulturpolitikk fram mot 2014” (Stortingsmelding nr. 48 (2002-2003)) ser man positivt på markedets muligheter til å spre kultur ut til befolkningen.

I den siste kulturmeldingen, som ble lagt frem høsten 2003, viser man ytterligere aksept for kommersielle aktører i kunstlivet, noe som understrekes av Kulturdepartementets nylig fremlagte stortingsmelding om kunst og næring.

”Det ligg fast at det offentlege har hovudansvaret for å finansiera det ideelle og ikkje-kommersielle kulturlivet. For kulturlivet kan likevel eit samarbeid med bedriftene gje grunnlag for fleire finansieringskjelder. Dette kan gje større handlingsrom for å realisera fleire ynskte prosjekt og tiltak. Det er ein føresetnad at offentleg kulturforvaltning skal tena fellesskapsinteressene og arbeida for å realisera allmenne mål for kultursektoren som det ikkje utan vidare er rimeleg å venta at private aktørar tek ansvaret for. Omsynet til dei overordna måla for kultursektoren inneber likevel ikkje at ein skal oversjå verdien av at private aktørar samstundes søkjer å realisera eigne mål i kultursektoren.” (St.meld. nr 48 (2002-3), ”Kulturpolitikk fram mot 2014“:119)

Selv om mye i denne kulturmeldingen blir positivt omtalt blant fagfolk, savnes likevel et mer ”overordnet grep om kulturfeltet” fra regjeringen og Kulturdepartementet. Få har store forhåpninger om at Nasjonalmuseet for Kunst, statens fremste kulturprosjekt det kommende tiåret, vil styrke det profesjonelle kunstlivets bånd til brede lag av befolkningen. I stedet fryktes det for at denne institusjonen vil medføre ytterligere byråkratisering av kunstlivet og sentralisering av makt til en kunstformidler. Fremdeles etterlyses økt bevissthet hos myndighetene til å innkalkulere publikums og medias rolle i kunstlivet. For flertallet av publikum, utenom de fra fagmiljøet, er nettopp media den samfunnsinstitusjonen som bringer publikum først i kontakt med samtidskunsten, for eksempel gjennom kunstreportasjer,

kunstnerintervjuer eller kunstanmeldelser. Illustrerende nok finnes der i dag kun 1 reisestipend til en billedkunstkritiker, mens der for kunstnere finnes garantiinntekter og flere hundre stipend av forskjellige typer med betydelig høyere økonomisk verdi.¹¹⁶

7.3. OPPSUMMERING

Staten har svært stor politisk makt i kunst- og kulturlivet i Norge i dag. I og med at der finnes så få private kunstformidlere som presenterer kunst ut fra et ikke-kommersielt formål, faller oppgaven om å støtte kunstinstitusjoner økonomisk ganske naturlig til offentlige myndigheter. Med unntak av AF og noen få andre, får de fleste store kunstmuseene i Norge statlig støtte. I dette landet har også sosialdemokratiet vært dominerende styreform så vel i kulturpolitikken som i politikken for øvrig. Utenfor Norden blir en slik politisk modell for støtte til kunstlivet anvendt i Frankrike, Nederland, Tyskland m.fl, men ikke i like sterk grad. I kulturnasjoner som USA og England er det derimot tradisjon for at private aktører tar økonomisk ansvar for kunstformidlingen til publikum, en tendens som har styrket seg i hele den vestlige verden de siste to tiårene. Mens i England har privat sponsing fra næringslivet vært en dominerende finansieringsform siden 80-tallet, har donasjoner fra private kunstsamlere vært viktigste økonomisk støtte for kunstmuseer i USA, bl.a. ved at disse institusjonene har kunnet bygget opp attraktive kunstfaglig kunstsamlinger uten å bruke egenkapital, og ved at offentlige restriksjoner for kjøp, salg, deponering og donasjoner er færre. Den føderale staten i USA har imidlertid innvilget store skattefradrag for den kunsten som er blitt gitt i gave til kunstmuseene, ofte så store at det har lønnet seg for samlere å donere kunstverk til kunstmuseer i stedet for å selge dem på det frie kunstmarkedet. (Marquis 1991; Watson 1992)

Statens rolle i den profesjonelle kunstverden kan således vurderes på en skala over de nasjonalstatene som oppfordrer til markedsliberalisme og de som ikke gjør det. På den ene siden av skalaen har den norske staten historisk sett etterfulgt en kulturpolitisk linje som har begrenset privat initiativ, mens den amerikanske føderalstaten har ført den mest markedsliberale kulturpolitikken internasjonalt. Etter at høyrebølgen på 80-tallet feide inn over det politiske landskapet, har likevel norsk og europeisk kulturpolitikk blir mer markedstilpasset, og statlige myndigheter har i de to siste kulturmeldingene gitt sin tilslutning til større andel privat finansiering av kunst- og kulturlivet.

¹¹⁶ Pr. 2003 ble det tildelt og videreført 148 stipend og 270 garantiinntekter for billedkunstnere. Den totale økonomiske verdien for alle tildelte og videreførte stipend (788) og garantiinntekter (519), uansett kunstnergruppe, var samlet ca kr. 150 millioner. Blant kritikere (filmkritikere egen kategori), uansett kunstnergruppe, ble 5 reise/studie-stipend tildelt og videreført, til en samlet verdi av kr. 91 000. *Årsmelding 2003, Statens Kunstnerstipend.*

Siden den første kulturmeldingen ble offentliggjort i 1973, har staten også ført en sosialdemokratisk kunstpolitikk som har lagt vekt på arbeids- og levevilkårene til kunstnere som fagorganisert gruppe. Stipend og garantiinntekter blir fremdeles i overveiende grad utdelt etter innstilling av fagpersoner som er oppnevnt av kunstnerorganisasjonene, i stedet for av fagpersoner som er oppnevnt av kunstformidlere eller andre kunstfaglige aktører. På 90-tallet har imidlertid kriteriene for utdeling av statlige tilskudd forandret seg. Mens det tidligere var obligatorisk å ta hensyn til kjønn og medlemskap i kunstnerorganisasjoner for tildeling av økonomisk støtte, skulle det heretter "bare legges vekt på kunstnerisk aktivitet og kvalitet".¹¹⁷

Men selv om bevilgende myndigheter etterfølger en kunstpolitisk linje som medfører større avstand og færre bindinger mellom kunstnerne og fagorganisasjonene, forblir det et kunstpolitisk dilemma for staten at så få private kunstformidlere med ikke-kommersielle, ideelle motiv finnes i Norge i dag som kan overta en større del av finansieringen av det profesjonelle kunstlivet. I en slik situasjon har statlige myndigheter fortsatt et sterkt politisk press på seg til å gi kunstnerorganisasjonene stor medbestemmelsesrett i utdelingen av økonomisk støtte.

På tross av profesjonelle kunstformidlers ønsker, blir offentlig støtte til kunstinstitusjoner i dag i overveiende grad tildelt etter sosialdemokratiske kriterier om geografisk plassering, nasjonal- og lokalhistorisk betydning og publikumstill. For kunstformidlere som får stats- og kommunal støtte er antall publikumsbesøk det kriteriet som er enklest å oppfylle av disse tre. Samtidig er dette kriteriet uttrykk for en politisk verdi som tilsier at desto flere som interesserer seg for kunstinstitusjonene og som besøker deres kunstutstillinger, dess bedre er kunstformidlingen. Dette står i sterk kontrast til hvordan profesjonelle kunstformidlere selv vurderer sin virksomhet. For dem er det viktigste formålet ved kunstformidlingen, i den avantgardistiske tradisjonen, å synliggjøre nye trender i det profesjonelle kunstlivet, for eksempel ved å gi nyetablerte kunstnere utstillinger, eller, i den konservative tradisjonen, ved å bekrefte den kunsthistoriske verdien av eldre kunstverk, for eksempel ved å presentere retrospektive utstillinger med kunstverk av eldre kunstnere. Antall publikummere har i denne sammenheng liten kunstfaglig verdi, og hovedfokuset for profesjonelle kunstformidlere ligger derfor på den enkelte kunstneren og på hennes unike kunstverk, ikke på kunstneren som yrkesgruppe, slik staten pr. i dag fordeler offentlige midler til kunstfeltet.

¹¹⁷ Årsmelding, Statens Kunstnerstipend 2003:33

8) DEN MEDIALE KONTEKSTEN

– KUNSTENS AVHENGIGHET AV EKSTERN KUNSTFORMIDLING

”At the end of the mechanical age people still imagined that press and radio and even TV were merely forms of information paid for by the makers and users of ”hardware”, like cars and soap and gasoline. As automation takes hold, it becomes obvious that **information** is the crucial commodity and that solid products are merely incidental to information movement” (McLuhan, 2001:224)

TV-mediet, radio og pressen brukes selektivt som informasjonsbærere. Og på samme måte som teknologien setter grenser for hvordan mediene kan brukes i kunstformidlingen, er publikums interesse for kunst intimt forbundet med medieinstitusjonenes prioritering av kunst som stoffområde. Den profesjonelle kunstverden springer nemlig ikke ut kun gjennom den institusjonelle konteksten, gjennom kuratoren, utstillingsrommet og andre presentasjonsformer ved utstillingsstedet. Kunstformidling ut i offentligheten hviler også på samspillet mellom mediene og kunstinstitusjonene. Massemedia kan for eksempel forsterke allmennhetens oppmerksomhet om det profesjonelle kunstlivet ved å produsere salgbar informasjon om kommende kunstutstillinger. (Walker 2001).

Massemedia har i likhet med andre kunstformidlende aktører dessuten særegne paratekster, eller presentasjonsformer, som vil påvirke hvordan publikum vil forstå og interessere seg for samtidskunsten. De journalistiske sjangrene reportasje, intervju og kunstanmeldelse er slike eksempler på paratekster i media. Hvilket medium som opplyser om en utstilling og hvem som anmelder den, er andre typer paratekster. Felles for alle massemediene er at de ligger utenfor kontrollområdet til den opphavelige kunstformidleren, og at de i likhet med politikerne henvender seg ofte til et annet og mer variert publikumssegment. Man kan videre anta at kunstinstitusjonene er de sterkeste skaperne av kontekst innenfor kunstfeltet, mens media er de sterkeste skaperne av kontekst i den allmenne offentligheten. Videre vil oppslag i media påvirke hvordan publikum oppfatter kunstinstitusjoner som AF, MS og HOK, noe som igjen kan påvirke publikumstilstrømmingen til disse institusjonene.

I dette kapittelet skal vi således undersøke følgende problemstillinger: På hvilken måte påvirker mediedekningen publikums interesse for kunstinstitusjoner i den profesjonelle kunstverden? Hvordan har kunstoffentligheten i Norge utfoldet seg i massemedia i perioden etter at AF, MS og HOK ble etablert? Hvor stor påvirkningskraft kan medieinstitusjonenes økonomiske og politiske kapital få på den offentlige og kunstfaglige anerkjennelsen til

profesjonelle kunstnere og kunstinstitusjoner? Og til slutt, hvilken rolle spiller kunstkritikken i mediedekningen av den profesjonelle kunstverden, og hvor stor plass får den i forhold til resten av kulturstoffet i media?

8.1 KUNSTOFFENTLIGHETEN – DEBATTEN MELLOM TRADISJONALISTENE OG POSTMODERNISTENE

Blant de intervjuede i det profesjonelle kunstmiljøet, både innenfor og utenfor kunstinstitusjonene, er det bred enighet om at kunstdekningen i norske massemedier er for svak. Harald Flor, kunstjournalist i Dagbladet siden 70-tallet, forklarer hvordan dekningen har utviklet seg:

”Det som har skjedd med avisene de siste 30 årene er jo helt enormt. Det er selvfølgelig helt annerledes enn da jeg begynte. På en måte var dekningen bredere, men på en annen måte var den smalere også. Det var færre ting å ta utgangspunkt i den gangen. Kunstproduksjonen var mindre og galleriene var færre. Man hadde Henie Onstad-senteret. Nå har man i tillegg Museet for Samtidskunst og Astrup-Fearnley Museet, som kom først på 90-tallet. Det har skjedd en enorm forandring særlig det siste tiåret.”¹¹⁸

Den mediale kunstdebatten om samtidskunst i Norge har i alle fall siden 80-tallet vært utkjempet mellom to bevegelser, mellom de som er fiendtlig og de som er sympatisk innstilt overfor postmodernistisk kunst. Kunstnere som Odd Nerdrum, Per Ung og Vebjørn Sand har fremstått som sterke representanter for den første bevegelsen. (Jf. Nerdrum 2000) Samtidig har få kunstnere vært markante debattanter på motsatt side. Blant kunstkritikere har imidlertid flere anmeldere i hovedstadspressen, deriblant Ina Blom, Jonas Ekeberg, Harald Flor og Lotte Sandberg, gitt tydelig støtteerklæringer til den mest eksperimentelle samtidskunsten, mens kunsthistorikerne Paul Grøtvedt og Tommy Sørbo har fremstått som ledende tradisjonister.

Konflikten mellom de to leirene toppet seg i januar 2001, da Dagsrevyen viste en reportasje om utstillingen ”Å bygge en samling- Samlingens vekst 1997-2000” ved MS. Reportasjen ble oppfattet av mange i kunstmiljøet som et forsøk på å ”latterliggjøre” museumsdirektør Per Boym, mer enn nyhetsaktuell formidling av ideene bak utstillingen og kunstverkene som ble vist der. En underskriftkampanje kom i gang, og Boym fikk etter hvert en beklagelse fra NRK. Debatten i etterkant av innslaget synliggjorde spesielt godt de to motpolene i norsk kunstliv. Forsvarere av Boym anklaget Dagsrevyen bl.a. for å ha ”alliert

¹¹⁸ Jf. intervju med Flor

seg med kunsthistorikeren Tommy Sørbø, en mann med avsky mot samtidskunst og forkjærlighet for medieopptredener” (“Fordomsfull kunstreportasje i Dagsrevyen”, *Aftenposten* 24/1-01), og som ”forteller på oppfordring det NRK tror folk vil høre” (“Mildt sagt tendensiøst”, *Aftenposten* 30/1-01). Sørbø hevder imidlertid at hensikten med hans kommentar var å vise at ”samtidskunsten er i dag fullstendig prisgitt språket.” (“Per Degn i Dagsrevyen”, *Aftenposten* 27/1-01).

”I store deler av dagens norske kunstliv er det nemlig teksten som er kunstverket, mens kunstverkene selv i beste fall fungerer som pedagogiske illustrasjoner til utstillingskatalogene, kritikken og informasjonsmateriellet. Hva er det publikum faktisk gjør på Museet for Samtidskunst, Astrup Fearnley Museet, Kunsternes Hus eller Galleri Riis? Jo de leser, de fordyper seg i kataloger, blar i brosjyrer, titter på løse ark og blanketter, for en gang i blant å kaste et skrått blikk bort på kunstverkene, før de igjen går tilbake til teksten for se hva mon den sorte firkanten, det flimrete videoopptaket eller den oppdelte kua kan bety.”¹¹⁹

8.2 PUBLIKUMS KUNSTINTERESSE SOM FUNKSJON AV MEDIAS KUNSTINTERESSE - MEDIAS ROLLE I KUNST- OG KULTURLIVET

Hva skjer så med publikums interesse for kunst når media, som supplement til og delvis kritiker av kunstinstitusjonenes promotering av kunstnere og kunstverk, formidler kunst? Hvilke forskjellige kriterier jobber disse to yrkesgruppene etter? Og hvordan vil deres annerledes forhold til publikum påvirke hvordan kunstnere, kunstverk og utstillinger omtales? Før vi undersøker dette nærmere skal vi se hvordan noen av riksmediene faktisk har dekket kunst- og kulturfeltet i Norge de siste tiårene.

8.2.1 Mediedekningen av kunstfeltet i statistikk

Litteraturviter og tidligere redaktør av Kritikjournalen, Cecilie Wright Lund, publiserte i 2000 en omfattende kvantitativ undersøkelse av kulturdekningen i 12 av de største avisene i Norge. I tillegg gjorde hun en komparativ undersøkelse av kulturdekningen i *Aftenposten* og *Dagbladet* for perioden 1975/76 og 1998/99.

¹¹⁹ ”Språkets makt”, *Aftenposten* 2.5.2000. Se også Sørbø 2003. For en mer kunstfaglig orientert kritikk av modernistene/postmodernistene, se for eksempel Grøtvedt 1991; ”Erasmus og Lotte-logikk”, *Aftenposten* 28.1.2001; ”Senmodernistisk krampetreking”, *Aftenposten* 29.12.1995; ”Den markeds-tilpassede kunst”, *Dagbladet*, 22.7.1998

Særlig to funn fra denne undersøkelsen viser hvilken tilstand som hersker i avisenes dekning av kultur: 1. "Kultur- og underholdningssidene viser en endring fra en verdiorientert kulturdekning, med vekt på dannelseskulturen og tradisjonelle kunstformer [deriblant billedkunst] og refleksjon rundt kunstneriske uttrykk, mot en mer forbrukerveiledende og konsumrettet dekning. Dette gjenspeiles i den store andelen nyhetsartikler og nedgang i kritikk/kommentarstoffet"(Lund 2000:118). 2. Selv om 56 % av kulturdekningen i avisene er nyhetsstoff, så utgjør kun 2 % av kulturdekningen kulturpolitikk. (Ibid:39) Lund anfører videre at det manglende fokuset på kulturpolitikk i avisene skyldes at "Enkildjournalistikken er helt dominerende, og mye av nyhetsjournalistikken er registrerings- og lanseringsarbeid. Generelt bekrefter undersøkelsen at kulturjournalistikken i liten grad dreier seg om undersøkende, kritisk arbeid" (Ibid:112)

Det statistiske materialet til Lund viser også at innenfor fagfeltet billedkunst, så er det *formidlende* stoffet (Lunds betegnelse), nyheter, forhåndsomtale og lanseringsstoff, meget dominerende i forhold til det *kommenterende* stoffet (debattinnlegg, kommentarer og kunstanmeldelser), med henholdsvis 77 % av alle kulturartikler i førstnevnte kategori og 12 % i sistnevnte. (Ibid: 44) Kunstanmeldelser er særlig utsatt sett i forhold til kritikkens kår på andre kulturområder. Kun 3 % av alle anmeldelser er kunstanmeldelser, mens 38 % er musikk-anmeldelser og 23 % er anmeldelser av skjønnlitteratur. Blant flertallet av de 12 avisene har heller ikke en eneste kunstanmeldelse vært på trykk i utvalgsperioden.

Lunds komparative undersøkelse av Aftenposten og Dagbladet hadde bl.a. til hensikt å kartlegge hvordan sistnevntes overgang til tabloidformat påvirket dekningen av kulturfeltet. Særlig ett utviklingstrekk gjør seg gjeldende etter tabloidiseringen av avisa i 1983: Kritikken forandrer karakter. I Dagbladet har prosentandelen artikler innenfor kritikk sjangeren sunket fra 65 % "analytiske og nyanserte" i 1975/76 til 29 % i 1998/99, mens Aftenposten har "holdt stillingen", og hvor fortsatt to tredjedeler av kritikkene kan kategoriseres som analytiske og nyanserte.¹²⁰

Omfanget av kultur- og underholdningsstoff har likevel vokst kraftig i begge avisene fra 1975/76. Antall artikler med slikt innhold har økt med 45 % i Aftenposten og 47 % i Dagbladet, en økning som ikke kan forklares med innføring av søndagsutgaver hos begge avisene. I stedet mener Lund denne utviklingen har sammenheng både med en generell modernisering av de to avisene, særlig i bruk av bilder, og ved at de gir mer spalteplass til kulturstoff i "lettere sjangre". (Ibid:85-95) Mens Aftenposten har gitt mer plass til vanlige

¹²⁰ Ved nyttår 2005 gikk imidlertid avisa vekk fra fullformat til tabloid, og det store spørsmålet er om en lignende utvikling, fra bred dekning av tradisjonell elitekultur til større andel populærkultur, vil finne sted i Aftenposten som i Dagbladet.

nyhetsartikler, så har Dagbladet økt andelen av forhåndsomtaler/lanseringsstoff, hos begge på bekostning av kommentar/debattartikler.

8.2.1.1 Fra elitekultur til populærkultur

Også store omprioriteringer av kulturområder har funnet sted i Dagbladet og Aftenposten i løpet av denne tyveårsperioden. I Aftenpostens kulturdekning fra 1975/76 dominerte musikk og billedkunst foran skjønnlitteratur, med henholdsvis 18 %, 17 % og 13 %. I 1998/99 var billedkunst falt ned på 4. plass av prioritert kulturstoff med 12 %, mens musikk, film og skjønnlitteratur hadde alle fått økt prioritet med henholdsvis 20 %, 17 % og 17 %. Billedkunst hadde allerede 4. prioritet i Dagbladet i 1975/76 med 10 % av kulturstoffet, med scenekunst på topp (18 %), og dernest musikk (15 %) og film (13 %). I 1998/99 hadde musikk 1. prioritet (27 %), mens skjønnlitteratur, film og billedkunst tok de neste plassene i avisa, med henholdsvis 22 %, 15 % og 11 %. I tillegg viet de to avisene i 1998/99 betydelig mer omtale til de mer ”populære” undersjangrene innen hvert enkelt kulturområde. Innen musikk har fokuset skiftet fra ”klassisk/ny” til ”pop/rock”, innen scenekunstheltet dreide artiklene seg vekk fra teater mot revy/kabaret, og innen skjønnlitteratur fikk etter hvert romanen forholdsvis mye mer omtale enn lyrikk og barne- og ungdomslitteratur.¹²¹

Skepsisen er likevel størst i fagmiljøet når det gjelder den statlige rikskringkasteren sin dekning av billedkunstheltet. Flere uttrykker mistro til NRK og hvilken rolle organisasjonen har spilt i den ”store offentligheten”.¹²² Ettersom NRK er lisensfinansiert, og slik slipper det samme kommersielle presset som påhviler andre medier som Aftenposten, Dagbladet og VG, TV2 mfl., og ettersom mediebedriften også er en allmennkringkaster med spesifikke kulturelle forpliktelser, så møter den høye forventninger om prioritering av samtidskunst. NRK har likevel kun vist kunstprogrammer sporadisk, og har sjelden beholdt et programkonsept om kunst over lengre tid. De siste 10 årene har tv-programmer om kunst

¹²¹ Medieforsker Karl Knapskog er imidlertid uenig med Lund i at kulturstoffet er blitt ”grunnere”, selv om det inneholder mer populærkultur enn tidligere. (Knapskog og Larsen 2001:5-12) For eksempel har Kjetil Rolness sin spalte i Dagbladet vært analytisk i sin behandling av populærkulturen, om enn ofte med ironiske vinklinger. (Se også Rolness 1992). For en kulturjournalistisk tilnærming som konsekvent behandler populærkulturen som et felt hvor økonomi, politikk og kunst blir sett i sammenheng, og ikke som atskilte kamparenaer, se den faste spalten til Frank Rich i *New York Times*. Jf. for eksempel ”Hollywood Bets on Chris Rock’s Indecency”, 27.2.2005; ”The O’Reilly Factor for Lesbians”, 24.10.2004; ”Mel Gibson Forgives Us For His Sins”, 7.3.2004.

¹²² Jf. intervju med Ekeberg. Det har vært jevnlig debatt om NRK sin rolle som kulturformidler i andre massemedia det siste tiåret. Se for eksempel ”Kultur fjernsynets smale vei”, *Aftenposten* 16.10.1995; ”Frykten for det ettertenksomme”, 21.9.1995. Også tidligere kultursjef i NRK fjernsynet, Stein-Roger Bull, har de siste årene kritisert sin tidligere arbeidsgiver for svak kulturdekning. Jf. ”NRKs kultursatsning tvinger frem nye fjes”, *Aftenposten* 27.9.1995; ”Slakter NRKs kultursatsning”, *Dagsavisen*

skiftet form minst 6 ganger, fra Kulturoperatørene, til Frifant, til Gydas Vei, til Puck, til Kunst Nå, til Safari.

Tendensen vekk fra de tradisjonelle kunstformene, med påfølgende økt fokusering på populærkultur, er også del av en bred internasjonal trend. Kulturdekningen ser for eksempel ikke ut til å være så forskjellig i amerikanske aviser. Av 15 amerikanske storbyaviser for perioden oktober 1998 omhandler gjennomsnittlig 6 % av kulturdekningen billedkunst. Av alt stoff om billedkunst utgjør gjennomsnittlig 27 % kunstanmeldelser.

Den klart mest omfattende dekningen av kunst og kultur blant amerikanske nyhetsaviser finner sted i New York Times. Den kan til en viss grad sammenlignes med Aftenposten, i den forstand at den er en riksdekkende abonnementsavis som historisk sett har dekket dannelseskulturen (the high arts) hyppigst. Men også The Times har det siste tiåret beveget seg mot populærkulturen. Fra rundt 1960 til slutten av 80-tallet var fordelingen mellom de tradisjonelle kunstartene (litteratur, klassisk musikk og billedkunst) og populærkulturen (film, pop-musikk, tv og radio) på henholdsvis 53-60 % og 27-39 %. På begynnelsen av 90-tallet var kulturdekningen snudd fra å inneholde 49 % populærkultur og 39 % elitekultur.¹²³

Også kvaliteten på den norske kulturjournalistikken blir av flere kraftig kritisert.¹²⁴ Redaktør for Samtiden, Knut Olav Åmås, har i den forbindelse gjort et stort nummer av kulturjournalistikkens dårlige kår i Norge. Et av hovedpoengene hans er at den typisk norske allroundjournalisten ikke kan bli en god kulturjournalist, fordi han mangler fagkunnskaper om og kompetanse fra de enkelte kulturområdene. Den siste av hans ”ti teser for en kritisk kulturjournalistikk” lyder slik:

”Allroundjournalisten som type passer uhyre dårlig i kulturjournalistikken. En kritisk kulturjournalistikk står og faller med den selvtillit og det mot som kunnskaper og kompetanse fører med seg. Allroundjournalisten mener at han kan gå inn i en hvilken som helst sak- som journalistikk var en metode og en teknikk som kan mestres og brukes uavhengig av sakkunnskaper om et tema. De største norske mediemiljøene er ofte anti-akademiske i sin dårlig skjulte forakt for høy kompetanse og utdanning.” (Aftenposten 4-5-2002)

4.2.2003; ”NRK tar kultur på alvor”, *Aftenposten* 18.8.2004; ”NRKs kulturregnskap begredelig for kulturen i NRK”, *Aftenposten* 21.8.2004.

¹²³ <http://www.najp.org/publications/research/reporting/aboutra.htm>

¹²⁴ Jf. intervjuer med Ekeberg og Blom

8.2.2 Ulike kunstformidlere for allmennheten og fagmiljøet

Kunstinstitusjoner som opererer innenfor den profesjonelle kunstverden har naturlig interesse av å være ”faglig spesifikk og spissformulert” og ha en ”hvis intensitet i kommunikasjonen” innad i fagmiljøet.¹²⁵ Majoriteten av kunstpublikum baserer i stedet sin interesse for samtidskunst på spredt informasjon fra diverse massemedier, utstillinger, kunsthistoriebøker osv. Denne delen av publikum har ikke førstehåndskjennskap til kunstdiskursen internt i fagmiljøene, en diskurs som også alltid vil ligge noen hakk foran massemedias kunstdekning. Dessuten samarbeider profesjonelle fagfolk nært med kunstnere og kunstinstitusjoner om utstillingsprosjekter og mye annet, noe som gir dem en helt annen type kunstkompetanse enn det besøkende publikum.

Folk flest mangler dermed forutsetninger for å kunne gjenkjenne den dominerende kunstfaglige verdien i ny samtidskunst, og er avhengig av massemedias videreformidling for å kunne verdsette denne kunsten. Man kan i tillegg regne med at der finnes minst to ulike publikumspopulasjoner for samtidskunst; de som hovedsakelig får informasjon om samtidskunst gjennom massemediene, og de som hovedsakelig får informasjon om samtidskunst ved besøk av profesjonelle kunstinstitusjoner.

Interessekonflikter mellom kunstinstitusjoner og medieinstitusjoner er ofte resultat av at de er avhengig av ulike publikumsgrupper. Mens kunstinstitusjoner som AF, HOK, og MS opererer innenfor ett spesialisert kunstfelt, og får en stor del av publikumet sitt derfra (lærere, akademikere, kunstnere, kulturarbeidere, kunststudenter osv.), så er store mediebedrifter som NRK, TV2, VG, Dagbladet og Aftenposten først og fremst institusjoner som henvender seg til et allment publikum. Politikerne henvender seg også til allmennheten, og denne symbiosen mellom politikere og massemedia skaper en dagsorden hvor spesialiserte faginteresser lett blir overkjørt.

I tillegg vil lokalitet begrense adgangen til hvilket publikum som har muligheter til å besøke kunstinstitusjoner og se utstillinger. Publikumsgrunnlaget er for eksempel ikke like stort i Finmark som i Oslo-regionen. Mens de nevnte mediebedriftene har landsdekkende distribusjon, så er kunstinstitusjoner stedsbundet og mer avhengig av å formidle sine utstillinger gjennom bygningen.

Derneft fordeler interessen for profesjonell kunst seg ulikt i befolkningen. Kunstinstitusjoner som AF, HOK og MS vil i hovedsak tiltrekke seg publikum med høy kulturell og økonomisk kapital, der variabelen utdanning har svært høy forklaringsverdi i

¹²⁵ Jf. intervju med Blom.

prediksjonen av hvem som vil besøke disse institusjonene. (Bourdieu 1991; Florida 2002; Veblen 1994) Universiteter og høyskoler er konsentrert i storbyene, mens disse er fraværende eller få ute i distriktene. Profesjonelle kunstinstitusjoner er således et storbyfenomen, i den grad de er avhengig av et kunstpublikum som interesser seg for den kunsten som utstilles og innsamles der.

8.2.3 Medias delvis kommersielle og museenes ikke-kommersielle formål

Siden de fleste massemedier er kommersielle bedrifter, med unntak av NRK, så krever eierne betydelige overskudd av virksomheten. Riksmedia må dermed, i mye større grad enn profesjonelle kunstinstitusjoner, tilpasse sitt programtilbud og stofftilfang ut fra hva flertallet av publikum finner interessant, målt i leser-, lytter- og seertall. Et stort publikum eller marked er her ofte en forutsetning for å kunne oppnå overskudd som eierne er fornøyde med. I ideelle organisasjoner, som kunstmuseer, er det derimot vanlig å nullbudsjettere, og store overskudd forventes ikke. Videre skjermes ideelle organisasjoner fra markedsøkonomien bl.a. gjennom skattefritak og store offentlige bevilgninger.

Antall forbrukere av massemedia er altså en viktigere målestokk for kvaliteten av medieproduktet enn antall utstillingsbesøk er for kunstkvalitet. Kunstinstitusjoner som AF, MS og HOK forholder seg i stedet til egne kvalitetskrav som dannes innad i den profesjonelle kunstverden, og dermed får flertallsoppfatningen hos publikum av kunstkvalitet mindre relevans for hvilken kunst som samles og utstilles. Kunstinstitusjonene er likevel avhengig av offentlig anerkjennelse fra publikum og massemedia for å kunne legitimere statlig og kommunal pengestøtte. Dette legger press på innsamlings- og utstillingspolitikken i retning av mer populær kunst.

8.3 KRITIKERROLLEN – BINDELEDDET MELLOM DET BREDE PUBLIKUM OG DE KUNSTFAGLIGE AKTØRENE

Kunstkritikk er en spesiell form for kunstformidling. Kritikerens rolle har nemlig den mest omfattende rollen av alle i kunstfeltet. Kunstkritikk kan defineres ”som en offentlig drøfting både av det standpunkt kunstnere har tatt til kunst ved å lage den, og det standpunkt galleriet har tatt ved å vise deres kunst, konfrontert med det standpunkt kritikerens selv tar.” (Solhjell 2001:145) Hun skal altså ikke bare ta stilling til de estetiske kvalitetene ved kunstverkene, men også til hvordan kunstverkene er presentert av den enkelte kunstinstitusjonen. Hun skal ved hjelp av språklige virkemidler bedrive både kunstkritikk og formidlingskritikk.

Kunstkritikk omformer og dekonstruerer kunstutstillingen, og enten forsterker eller svekker inntrykket av utstillingen som kunstfaglig viktig for utviklingen av det profesjonelle kunstbegrepet. Mens formidlingsinstitusjonen har interesse av å skape et positivt inntrykk av utstillingen, så består heller kritikerens rolle i å vurdere denne informasjonen på selvstendig grunnlag, og, om nødvendig, å gjøre den allmenne offentligheten oppmerksom på forhold i kunstlivet som står i motsetning til kunstfaglige og den profesjonelle kunstverden sine egne interesser.¹²⁶

Flere i det profesjonelle kunstmiljøet er imidlertid svært misfornøyd med hvordan norske mediers oppfyller denne kunstkritiske rollen. Tidligere kunstanmelder og journalist, Jonas Ekeberg, har mistet troen på at de to største kulturavisene i landet, Aftenposten og Dagbladet, vil dekke kunstlivet i Norge på konstruktiv måte.¹²⁷ Aftenposten var sitt ansvar bevisst tidligere, ifølge Ekeberg, men har med omleggingen til tabloid, og flyttingen av kulturstoffet over dit, mistet relevans for kunstlivet. I Dagbladet har litteraturdekningen vært så sterk at man kan snakke om at "litteraturinstitusjonen har kuppet både finkunstbegrepet og det populærkulturelle begrepet i Norge", mener han. Kun Morgenbladet levnes noen form for ære for sin nye satsing på kulturstoff, etter nylig redaktørskifte i avisen.

Sandberg er mer misfornøyd med kvaliteten på kunstjournalistikken. Reportasjene og intervjuene er for mye preget av "mikrofonstativjournalistikk", mener hun.¹²⁸ Kunstprogrammet "Safari" på NRK illustrerer den typiske tilnærmingen til kunstjournalistikk her i landet: Man lar kunstnere få uttale seg fritt uten kritisk oppfølging av journalisten. Kunstjournalistikken har en tendens til å "dyrke kunstnergeniet". På tross av stor misnøye med kommentarstoffet og kunstanmeldelsene i avisene hos flere, mener imidlertid Sandberg at kunstdekningen er best på dette området.

8.3.1 Kunstkritikk versus kunstjournalistikk

I Dagbladet har dekningen av kunst vært praktisert uten et klart skille mellom kunstjournalistikk og kunstkritikk. Harald Flor har vært sentral i dekningen av begge disse stoffområdene de siste 30 årene. Men i motsetning til Lotte Sandberg, som er fast ansatt

¹²⁶ "Kunstdommerne kan – og det er den sentrale topos i deres strid med kunstnerne – forstå seg som publikums talsmenn, fordi de ikke er seg bevisst noen annen autoritet enn argumentets og føler seg ett med alle som lar seg overbevise av argumenter. Samtidig kan de vende seg mot publikum, mot "dogme" og "mote", når de som eksperter appellerer til de dårlig underrettedes vurderingsevne." (Habermas 1991:38-9) På samme tid som ideen om kunstens autonomi tok form utviklet også kunstkritikken seg som egen disiplin, dvs. rundt midten av 1700-tallet, slik den for eksempel kom til uttrykk i Denis Diderots sine salongkritikker.

¹²⁷ Jf. intervju med Ekeberg

¹²⁸ Jf. intervju med Sandberg

kunstkritiker, har han vært fast ansatt journalist hele sin tid i Dagbladet. Flor fungerer likevel også som kunstkritiker, ved at han anmelder de fleste kunstutstillingene og er den som oftest kommenterer kunstfeltet, foruten at han lager reportasjer og foretar intervjuer av kunstnere, gallerister og museumsdirektører. For Flor er dette manglende skillet ”uproblematisk”, og ser i stedet at ”det å skrive i flere sjangrer er nyttig og en fordel”. Selv om interessekonflikter kan oppstå, så mener han at kunstmiljøet i Norge er såpass lite at man ikke kan unngå å bli kjent med direktørene for de store kunstinstusjonene for samtidskunst. En profesjonell holdning fra journalistens side må imidlertid til for å unngå eventuelle interessekonflikter, mener Flor.

Lotte Sandberg har et ganske annet syn på kritikerrollen. Personlige kvaliteter som ”integritet, habilitet og mot” er essensielt for å fungere som en god kunstkritiker, mener Sandberg. Hun medgir at Norge er et lite land, men legger til at det da er desto viktigere å hegne om sin uavhengighet som kunstkritiker. I Aftenposten er kunstjournalistikk og kunstkritikk således strengt atskilt, ved at den som er ansatt som kunstkritiker begrenser seg til å skrive utstillingsanmeldelser og kommentarer om kunstfeltet. Sandberg har også tidligere meldt seg ut av Kritikerlaget i protest mot at kritikere som også fungerer som kuratorer og gallerister kan være medlemmer der. Hun ønsker i stedet at Kulturdepartementet oppretter flere støtteordninger til kunstkritikere, slik at de i større grad kan av leve av virksomheten som kunstkritikere. Dette er viktig nå for tiden, påpeker Sandberg, ikke minst fordi formidlings- og distribusjonsapparatet innen kunstfeltet har eksplodert, spesielt det siste tiåret.

8.3.2 Litteraturkritikkens hegemoni i kulturfeltet

Sandberg og Blom er enige i at ”journalister bør være mindre opptatt av å intervjuer kunstnere i den romantiske kunstnerrollen”. Dessuten burde kunstjournalistikken ta lærdom av hvordan litteratur blir dekket av mediene her til lands:

”Journalister burde nærme seg kunstnere på samme måte som de nærmer seg forfattere. Alle intervjuer forfattere for å høre hvordan de tenker, hva de mener om ditt og datt, hvilke politiske perspektiver de har, som om de har viktige innsikter i samtiden og innsikter i psykologiske mekanismer. De intervjues om en rekke kompetansefelt som ikke har noe direkte å gjøre med deres romaner. Jeg mener at gode journalister kan bruke samtidige kunstverk på nøyaktig samme måte, bl.a. for å få kritiske perspektiver på en generell visuell offentlighet, ikke bare om kunst spesifikt.”¹²⁹

¹²⁹ Jf. intervju med Blom

Men når det gjelder litteraturens dominans i kulturoffentligheten, så er Blom svært kritisk. Blom er fullstendig på linje med Jonas Ekeberg, når han hevder at litteratur er uforholdsmessig høyt prioritert i riksmidier. Hun hevder at man vet lite om den stadig tiltagende visuelle kulturen, i motsetning til "en enorm kompetanse om tekster og tekstlige produksjoner". Man behøver å ta i bruk kunstnere mer som "kommentatorer" og "bruke kunstverkene deres som kunnskapsbaser for å lære noe mer eller få kritiske perspektiver", ikke minst for å øke kompetansen i kunstfeltet, mener Blom.

Selv om både Blom og Ekeberg trekker frem Morgenbladet som det medieorganet som dekker kunstfeltet best, så taler Ekeberg også til orde for en satsing på kunst i "den store offentligheten", bl.a. i NRK. Mens Sandberg mener at NRK-programmet "Safari" dyrker kunstnergeniet, så reagerer Ekeberg mer på den allmennkulturelle profilen til programmet, at det er et "ditten-og-datten program", og at det ikke har en mer fokusert kunstprofil, som for eksempel er tilfelle med SVTs "Bildjournalen".

Harald Flor har ett mer historisk syn på dekningen av kunst i mediene. Avisenes dekning av kulturområdet har utviklet seg i takt med den stadige differensieringen og utvidelsen av kulturbegrepet. Dette er heller ikke et særnorsk fenomen, ifølge Flor. I Norge er det særlig etableringen av Museet for Samtidskunst og Astrup-Fearnley Museet på 90-tallet som har utvidet kunstforståelsen, mener han. Alle de fire intervjuede kunstkritikerne er dessuten samstemte i at litteratur og populærkultur står sterkere i media nå enn billedkunst. Men interessen for kunst er sannsynligvis større blant publikum enn dekningen av kunststoffet i massemedia skulle tilsi, hevder Flor.

8.4 OPPSUMMERING

Hva kan vi så si har kjennetegnet den norske kunstoffentligheten siden 90-tallet, etter at AF og MS etablerte seg som profesjonelle kunstinstitusjoner? Utover 90-tallet ble det klart at frontene i norsk kunstliv hardnet mellom de som var fiendtlig og de som var mer vennlig innstilt overfor de nyeste trendene i samtidskunsten. Denne konfrontasjonslinjen i massemedia mellom "tradisjonelistene" og "avantgardistene" hadde trolig negativ innvirkning på publikumstallene ved de tre institusjonene for samtidskunst, siden media sin konfliktvinkling får ofte den effekt at publikum identifiserer seg med kun en av disse leirene.

Alle de tre undersøkte institusjonene, særlig HOK og AF, har likevel de siste 15 årene flyttet sin kunstfaglige posisjon betraktelig mellom disse to ytterpunktene. Ved begynnelsen av 90-tallet profilerte AF seg som et tradisjonelt kunstmuseum, med hovedvekt på både historisk kunst og eldre samtidskunst. Det var særlig MS som fikk mye kritikk i denne perioden for sin satsing på nyere europeisk samtidskunst og for sin nedprioritering av norsk

samtidskunst. HOK unnslopp slik kritikk, ikke minst på grunn av sin delvis private status, men også fordi deres publikum var tilvant med presentasjoner av eksperimentell og utenlandsk samtidskunst.

Ved slutten av 90-tallet markerte AF at de ville satse på en mer fremtidsrettet profil i sin kunstformidling, og har siden den gang tatt side hos de som ønsker velkommen flere utstillinger med nyere og andre kunstuttrykk enn de tradisjonelle kunstformer, som maleri, grafikk og skulptur. Typisk nok er det kunstnere, eldre kunsthistorikere og kunstnerorganisasjonene som har stått fremst på barrikadene for den historiske og tradisjonelle kunsten, mens kunstkritikere og ansatte ved de store institusjonene for samtidskunst har vært de heftigste forsvarerne av nyere og mer eksperimentell samtidskunst. De siste 3-4 årene synes imidlertid sistnevnte gruppering å ha fått større gjennomslag i offentligheten. HOK sin formidlingsprofil siden 2001 om å vise mer etablert norsk og samtidskunst fra samlingene, har således vist seg å ikke være så populært blant publikum som først antatt.

Formidlingsprofilene ved de tre institusjonene har altså markant endret karakter i løpet av de siste 15 årene, delvis som reaksjoner på sviktende publikumsbesøk. Det er imidlertid vanskelig å se at formidlingsprofilene i seg selv har forårsaket moderate publikumstall, enten man har profilert seg som en "tradisjonell" eller som en "avantgardistisk" institusjon. I stedet synes det som om lokal beliggenhet og inngangspenger har hatt størst betydning for publikumsbesøk. Ved "tradisjonelle" Nasjonalgalleriet har således publikumstallene økt relativt jevnt og trutt i hele perioden, ikke minst på grunn av sentral beliggenhet og gratis adgang til utstillingene. (Bailey, S., Falconer, P., Foley, M., McPherson, G. og Graham, M. 1998). Ved MS og AF lå publikumstallene relativt stabile frem til 2004, da begge institusjonene opplevde en kraftig økning i publikumstallene, særlig ved AF, etter at man også her sluttet å ta seg betalt for utstillingene. Tross denne publikumsinteressen viser begge utstillinger av nyere utenlandsk samtidskunst som aldri før er vist i Norge. HOK forsetter derimot å være økonomisk avhengig av billettinntekter, og samtidig sliter institusjonen med mindre sentral beliggenhet enn de tre andre i forhold til publikumsgrunnlag.

Ser vi mer generelt på hvordan mediedekningen av kunst- og kulturlivet har påvirket publikumsinteressen siden 70-tallet, så kan vi også konkludere med at populærkulturen har fått mer oppmerksomhet og spalteplass på bekostning av elitekulturen. I tillegg har omfanget av mediedekningen av kunst- og kulturlivet økt kraftig de siste tiårene. Sannsynligvis henger dette sammen med både større interesse for kulturaktiviteter i befolkningen og en tiltagende kommersialisering av kulturlivet, noe som massemedia selv fremskynder og forsterker, siden de også er del av kommersialiseringen av kulturen.

9) AUTONOM KUNST – FORELDET IDEOLOGI?

Nå er det på tide å vende tilbake til den opprinnelige problemstillingen for oppgaven: ”*I hvilken grad kan kunstformidlere i den profesjonelle kunstverden frigjøre seg fra det øvrige samfunnets ikke-kunstneriske verdier, og slik realisere sitt felles ideal om kunstens autonomi?*”, spurte vi. Hva har vi så funnet?

Kortversjonen er at kunsten i den praktiske kunstformidlingen ikke kan frigjøre seg fra politiske og økonomiske verdier. Fullstendig autonomi for kunsten forblir et ideal, og jeg finner ikke noen sosiologiske holdepunkter for at den profesjonelle kunstverden opererer uavhengig fra hvordan kunsten omsettes i andre deler av verdikjeden. I beste fall er kunsten *relativt* autonom, i den forstand at den produserer egne symbolverdier som kan medføre at politiske og økonomiske aktører *reorganiserer* og *reposisjonere* seg i den profesjonelle kunstverden.

En slik påstand må imidlertid kvalifiseres. For det første har *troen* på og kampen for kunstens autonomi praktiske konsekvenser for hvordan kunstformidlere gir kunsten symbolsk mening. Den profesjonelle kunstverden er hvor man rendyrker dette idealet, og kunstfaglige aktører er de som er best posisjonert i kunstfeltet til å hevde sin symbolske makt overfor økonomiske og politiske aktører. For det andre vil symbolske verdier, uansett hvilke, alltid ha forrang fremfor økonomiske og politiske verdier i hvordan statushierarkier oppbygges mellom kunstverk, kunstnere og kunstinstitusjoner i kunstfeltet. Kunstens elitistiske natur tilsier at enkelte smaksdommere vil ha oppsamlet tilstrekkelig symbolsk kapital, dvs. kunstfaglig anerkjennelse, til å utvikle og videreføre de symbolske verdiene som er bestemmende for utvalget av kunst. Med mindre de symbolske verdiene da går fullstendig opp i de økonomiske og politiske verdiene som er forutsetningen for kunstproduksjonen, kunstformidlingen og kunstresepsjonen, og således blir utelukkende bestemt på grunnlag av lønnsomhet og flertallsstyre, så vil kunstfeltet være et fristed fra samfunnslivet for øvrig og de verdiene som styrer der. Men kunsten vil aldri løsrive seg helt fra politiske og økonomiske forhold. Den praktiske kunstformidlingen vil alltid være betinget av dens politiske og økonomiske levede grunnlag, og kunstfeltet er dermed grunnleggende *relativt* autonomt. Heri ligger også kimen til maktkamper og interessekonflikter mellom økonomiske, politiske og kunstfaglige aktører.

La oss nå se nærmere på hva disse kvalifikasjonene betyr for utskillelsen av kunstfeltet, og mer spesifikt av den profesjonelle kunstverden, som eget område i forhold til

de konklusjonene vi trakk tidligere i oppgaven mht. til AF, MS og HOK, og i forhold til de nevnte sosiologiske teoriene om dette feltet.

9.1 KUNSTENS OMVENDTE ØKONOMI OG BOURDIEUS BEGREP OM DENS RELATIVE AUTONOMI

Pierre Bourdieu krediteres både for det sosiologiske feltbegrepet og begrepet om kulturell, eller symbolsk, kapital. Hans teorier om kunstfeltets "relative autonomi" bygger på hans tidligere empiriske arbeider fra 60- og 70-tallet, der han kartlegger bl.a. hvordan kulturell kapital fordeler seg ulikt i befolkningen ut fra hvilken klasse man tilhører og er vokst opp i. (Bourdieu 1986b; 1991). Den andre kvalifikasjonen, som modererer påstanden om at kunsten er autonom i forhold til politiske og økonomiske rammevilkår, kan nettopp begrunnes i Bourdieus teorier. I artikkelsamlingen "The Field of Cultural Production" (Bourdieu 1993:162-3) kobler han således sitt autonomibegrep opp mot litteraturfeltet som begrep:

"What do I mean by 'field'? As I use the term, a field is a separate social universe having its own laws of functioning independent of those of politics and the economy. The existence of the writer, as fact and as value, is inseparable from the existence of the literary field as an autonomous universe endowed with specific principles of evaluation of practices and works. To understand Flaubert or Baudelaire, or any writer, major or minor, is first of all to understand what the status of writer consists of at the moment considered; that is, more precisely, the social conditions of the possibility of this social function, of this social personage. In fact, the invention of the writer, in the modern sense of the term, is inseparable from the progressive invention of a particular social game, which I term the *literary field* and which is constituted as it establishes its autonomy, that is to say, its specific laws of functioning, within the field of power"

Betoningen av kunstfeltets *relative* autonomi, forklarer Bourdieu med dets innveving i to øvrige felt som omslutter det. Han plasserer således feltet for kulturproduksjon, herunder litteraturfeltet og kunstfeltet, i de to andre dominerende feltene, maktfeltet, og utenfor det igjen, feltet for klasserelasjoner. Begge konstitueres ut fra økonomiske, politiske og sosiale maktforhold. (Ibid:37-43) Førstnevnte felt utskilles fra de to andre i den grad det ikke blir påvirket av økonomiske og politiske faktorer, men snarere får legitimitet ut fra den spesifikke kapitalen til feltet, dvs. ut fra kunstfaglig anerkjennelse. I denne betydning er kunstfeltet "relativt autonomt".

Men Bourdieu går enda lenger. Han hevder bl.a. at materiell "suksess", som uttrykkes gjennom høy anerkjennelse i offentligheten og gjennom høy økonomisk omsetning av

kunsten i ulike kunstmarkeder, er det fremste kjennetegnet på at kunsten *ikke* er autonom. Videre hevder han at den mest autonome kunsten blir produsert i feltet for småskalaproduksjon og i den avantgardistiske kunsttradisjonen. Mine empiriske funn i denne oppgaven viser imidlertid at relativ autonomi ikke nødvendigvis bestemmes ut fra produksjonsmengde og nyskapende kreative krefter. Det avgjørende er at denne kunsten blir sosialt anerkjent og integrert i den profesjonelle kunstverden, og for at dette skal kunne skje må også alle typer nyskapende samtidskunst innordne seg de kunstfaglige konvensjonene i denne kunstverden. Alle kunstnere, uansett hvilke kunstuttrykk de arbeider med, som utstiller ved og selger kunsten sin til de mest velansette kunstinstitusjonene, må inngå "sosiale kontrakter" med disse. (Caves 2002) Slik sett kan man snarere hevde at den kunsten som er mer *uorganisert*, og som ikke inngår i et så velkoordinert system som i den profesjonelle kunstverden, er den mest autonome, for eksempel "naïve"-, "folk"- og "maverick"- kunst, den som har løsere og færre nettverksforbindelser seg i mellom. (Becker 1982: Kap. 8)

Kunstformidlere kan heller ikke se bort fra kunstens materielle suksess. Man kan tvert imot hevde at all kunst er avhengig av materiell suksess for å kunne sirkulere rundt i verdikjeden.¹³⁰ Slik suksess kan ta ulike former, for eksempel gjennom at bestemte kunstnere og kunstinstitusjoner nyter godt av økonomisk pengestøtte. For oppbygging av kunstsamlinger er museene således avhengig av ekstern finansiering, enten fra offentlige eller private aktører. For eksempel har innkjøp vært praktisert svært forskjellig hos de tre kunstinstitusjonene. HOK har aldri hatt en aktiv innkjøpspolitikk, men har i stedet mottatt betydelige gaver og deposita opp gjennom årene. Samlingen ved MS har vokst med utgangspunkt i innkjøpskomiteer. Mens ved AF har styreformann Hans Rasmus Astrup hatt beslutningsansvar for alle innkjøp, donasjoner og oppbevaring av deposita ved museet. Mens komitésystemet har hatt en tendens til å politisere utvalget av kunst ved MS, så har den ensidige private finansieringen ved AF gjort utvalget av kunst sårbart for kommersielle

¹³⁰ At der eksisterer en kunstindustri rundt velkjente historiske kunstnere som Edvard Munch, Pablo Picasso og Andy Warhol betyr for eksempel ikke at disse kunstnerne får mindre kunstfaglig anerkjennelse enn andre historiske kunstnere. Tvert imot synes det som om massiv offentlig oppmerksomhet og den økonomiske kapitaliseringen av disse kunstnerne snarere har styrket den kunstfaglige og økonomiske anerkjennelsen av deres kunstverk. I stedet for å ha svekket deres kunsthistoriske stilling har kunstindustrien styrket den. Man ser også at mange av de mest kunstfaglig anerkjente kunstnerne i samtidskunsten, deriblant Odd Nerdrum (Jf. Mozell), Damien Hirst (Jf. Pharmacy) og Jeff Koons (Jf. Illy), spiller på populærkulturelle koder og tar i bruk kommersielle strategier i promoteringen av egen kunst, ved bl.a. å gjøre seg svært synlig i den massemediale offentligheten og ved å bygge opp en kunstindustri rundt egen person ved hjelp av økonomiske aktører i den profesjonelle kunstverden, gjennom sponsoravtaler med kjente merkenavn, gjennom masseproduksjon av grafikk og skulpturer, og ved bruk av kunstneriske sjokkstrategier. ("Verdenslansering i Oslo- Kunstneren holder seg hjemme på Island", 10.2.2005; "Nerdrum-kunst ble solgt unna i rekordfart – Folk kjøper som gale!", 13.2.2005, "Flere Nerdrum-skulpturer igjen", 14.2.2005, *Aftenposten*; Moody og Li 2001; Hegnar 1977; Millard 2002; Hughes 1991)

interesser, ikke minst siden en såpass stor andel av den kunsten som innsamles og utstilles er i privat eie. Ved HOK har finansieringen av institusjonen hatt innslag av både sterk politisk og økonomisk avhengighet fra omverdenen, særlig i form av den kommunale driftsstøtten og sjenerøse bidrag til samlingen fra kunstnere opp gjennom årene. Denne politiske og økonomiske avhengigheten avgrenser seg imidlertid ikke bare til disse tre kunstinstitusjonene. Den omfatter hele verdikjeden og omfatter alle kunstfaglige aktører i den profesjonelle kunstverden.

Som beskrevet i kapittel 5 finnes der dessuten to sterke tradisjoner i den profesjonelle kunstverden, den konservative og avantgardistiske kunsttradisjonen. Begge to styres av prinsippet om autonomi. Mens den konservative kunsttradisjonen er opptatt av å formidle den kunsten som allerede har fått anerkjent kunsthistorisk verdi, så er den avantgardistiske tradisjonen opptatt av å utvikle nye kunstfaglige verdier som bryter med de som allerede er etablert i kunsthistorien. Hos begge utspringer den relative autonomien fra deres felles vurdering av kunsthistorien som den endelige målestokken på hva som har symbolsk verdi. Ved at kunsthistorien blir omdreiningspunkt for både radikale og konserverende elementer i kunstlivet, så blir det mulig å ekspandere nettverksforbindelsene i den profesjonelle kunstverden. Slik ekspansjon vil imidlertid knytte seg sterkere opp til de økonomiske og politiske forutsetningene for profesjonaliseringen, og kunstfeltets relative autonomi vil dermed svekkes.

9.2. OFFENTLIGGJØRINGEN AV KUNSTEN OG SOLHJELLS STERKE FORMIDLINGSBEGREP

Et godt eksempel på at der ikke nødvendigvis finnes en negativ korrelasjon mellom kunstens suksess hos det brede kunstpublikum og dens relative autonomi, finner man begrunnet i Dag Solhjell omfattende studier av kunstformidlingen i norsk kunstliv. (Solhjell 1981; 1995; 2001) Selv om Solhjell til dels bygger videre på Bourdieus analyser av kunstfeltet, så legger han mye sterkere vekt på kommunikasjonen mellom kunstformidler og publikum for produksjonen og reproduksjon av kunstens ulike verdier.

I "Formidling og formidlet" (Solhjell 2001:22), for eksempel, fremsetter han en publikumsorientert teori om kunstformidlingens praksis. Her bruker han et formidlingsbegrep som gjør kunstutstillingen til sitt fremste studieobjekt:

"Når jeg derfor skal peke på et eksempel på kunstformidling, velger jeg det som er kunstverkenes fremste arena, kunstutstillingen. Kunstutstillingens troverdighet er så stor at her kan alt bli til kunst, dersom de riktige omstendigheter ellers er til stede. Det er faktisk vanskelig

å tenke seg kunstformidling uten kunstutstillinger i det hele tatt. Her møter vi de fleste aktører, gjenstander, symboler og handlinger som er knyttet til fenomenet kunstformidling. Utstillinger er kommunikasjonsbegivenheter tilrettelagt av formidlere. Derfor er kunstutstillingen godt egnet til å pekes på som et eksempel på kunstformidling. Ikke ved noen annen anledning pekes det mer tydelig mot noe, med krav om at dette er kunst- god kunst.”(Solhjell, 2001:22)

Videre forklarer Solhjell kunstformidling som bestående av tre ulike tekster eller lese måter. Kunstverk forestiller *teksten* i kunstutstillingen. Den andre lese måten, kunstverkens *kontekster*, utgjør formidlingens innhold. *Paratekster* er betegnelsen på formidlingens former og teknikker i synliggjøringen av kunstverkene. Disse tre lese måtene av kunstverkene inndeles i to ulike typer. Kunstverket i seg selv omtales som en *intern* tekst, en tekst som bare kunstneren har kontroll over. Paratekstene og kontekstene skapes imidlertid av kunstformidlingen, og omtales som *eksterne* tekster. Den enkelte kunstformidleren, i min studie MS, AF og HOK, har størst kontroll over paratekstene når de skal presentere kunstverk. Men ifølge Solhjell er disse institusjonene retoriske i sin bruk av paratekster og kontekster for å skape ”kunstblikket” hos publikum:

”I formidlernes overbevisende tale fremtrer kunstverket ofte som uformidlet, som om det kunstneriske og kunstverkets budskap ligger immanent i de objektene som paratekstene utpeker som kunst. Dermed er den interne lesingen ofte blitt prioritert både i kunstteori, kunsthistorie og kunstformidling, noe som ytterligere har styrket forestillingen om kunstverket som den eneste talende tekst.” (Ibid:36)

Det Solhjell indirekte viser gjennom sitt formidlingsbegrep er at det brede kunstpublikum blir brukt som en ”matrise”, eller et medium, for spredningen av kunst fra den profesjonelle kunstverden. (Benjamin 1973:83) Mens Bourdieu legger lite vekt på betydningen av kunstformidlingen som mellomledd mellom kunstproduksjonen og kunstsepsjonen hos publikum, så gir Solhjell kunstformidlingen størst symbolsk betydning av disse tre leddene for hvordan kunsten oppfattes og brukes senere i verdikjeden. Hvorfor kunstinstitusjoner i det eksklusive kretsløpet trakter etter høye publikumstall, blir imidlertid ikke problematisert av Solhjell. Hvorfor blir ikke kunstens suksess hos det brede publikum betraktet som mindreverdige hos de sterkeste forsvarerne av kunstens autonomi? Dette gir heller ikke Solhjell noe svar på. I utgangspunktet skulle man anta at kunstens publikumssuksess, for eksempel ved profesjonelle kunstinstitusjoner som AF, HOK og MS, ville blitt ansett som et tegn på dens politiske avhengighet. I stedet har man de siste årene i alle deler av den profesjonelle kunstverden prøvd å forsterke publikumsappellen for kunst ved stadige

oppføringer av nybygg og utvidelser av kunstmuseer, sist ved MoMA i New York, som åpnet sine nye dører i november 2004.

I tillegg blir kunstformidling nesten utelukkende betraktet ut fra et kunstfaglig ståsted hos Solhjell. Hvordan media kan påvirke publikumstilstrømmingen til disse institusjonene blir også utelatt fra hans formidlingsmodell. (Ibid:39) Solhjells teorier dreier seg således mest om hvordan formidlingen skjer innenfor de sosiale nettverksstrukturene i kunstfeltet enn teorier om hvordan kunsten tillegges økonomisk og politisk verdi også utenfor kunstfeltet.

Den politiske oppmerksomhet rundt kunsten, fra bl.a. offentlige myndigheter, det brede kunstpublikum og media, er uansett nødvendig for at de kunstverkene som sirkulerer i verdikjeden senere skal kunne kapitaliseres om til høy økonomisk verdi. Kunstens elitistiske natur sikrer nemlig at der finnes noen kunstnere og kunstverk som blir høyere verdsatt enn andre. Politisk oppmerksomhet skaper større etterspørsel og tilbud av denne kunsten, bl.a. fordi kunsten når et større publikum enn hvis den kun ble sirkulert i fagmiljøet og i den profesjonelle kunstverden for øvrig. Den høye symbolske kapitalen som er investert i slik kunst fra kunstformidlers side fremstår i tillegg som et troverdig tegn på at kunsten også fortjener stor oppmerksomhet i offentligheten, noe som igjen bidrar til at kunsten blir en attraktiv vare for økonomiske aktører som operer i den profesjonelle kunstverden, enten disse er gallerier, kunstsamlere, auksjonshus eller andre. Disse har så egeninteresse av å tilby og selge den mest kunstfaglig anerkjente kunsten tilbake igjen til de kunstformidlerne som først ga denne kunsten symbolsk legitimitet. Og siden kunstformidlere, særlig kunstmuseene, på sin side ikke kan unngå å innsamle eller utstille den kunsten de selv utpeker som den mest kunstfaglig høyverdige av alle, så er de fanget i et økonomisk og politisk spill, uansett hvor mye de påberoper seg kunstens autonomi.

9.3 KUNSTENS MEDIALISERING OG UNDERHOLDNINGSVERDIEN I POPULÆRKULTURER

Gjennom hvordan massemedia formidler kunst ut til publikum får vi ytterligere bekreftet kunstens relative, og *betingede*, autonomi, og i denne forbindelse vender vi tilbake igjen til Walter Benjamin og hans analyse av ulike kunstformer. På mange måter er Benjamins analyse av kunsten total, nærmest en kosmologi, siden den gjør rede for sammensmeltningen av naturvitenskapene, samfunnsvitenskapene og humaniora i kunsten. Gjennom den teknologiske utviklingen kan mennesker sanse naturlige og konstruerte omgivelser på måter som var umulig tidligere i historien. Teknologiske nyvinninger, som skriftspråket, fotografiet og filmen, har også forandret kunstblikket til publikum etter hvert som de nyeste mediene ble populære å ta i bruk:

”Den underholdende opplevelse, som med stadig større vekt gjør sig bemerket indenfor alle kunstarter og er et symptom på gennemgribende forandringer indenfor opfattelsesmåden, har i filmen sit egentlige øvelsesinstrument. Ved sin chokvirkning kommer filmen denne oplevelsesform i møde. Filmen trengær ikke blot kultværdien tilbage, fordi den sætter publikum i en vurderende situation, men også fordi den vurderende situation ikke indbefatter opmærksomhed i biografen. Publikum er en eksaminator, som samtidig underholdes.” (Benjamin 1973:85)

Mens kunst i tradisjonelle media i større grad er innrettet mot den enkeltes unike kunstopplevelse, så er kunst i nyere medier, som filmen, innrettet mot masseopplevelsen, ifølge Benjamin. Det er denne sosiale funksjonen i de nye kunstmediene som gjør dem til populærkulturer i stedet for elitekulturer, ikke hvorvidt den ene kunstformen er kunstfaglig mer høyverdig og autonom enn den andre. Men i det disse nye mediene blir konsumert av mange flere enn gjennom de tradisjonelle, så blir kunsten tilsvarende mer politisk påvirket av det brede kunstpublikum, dvs. av allmennheten. Massemedia og pressen forsterker denne politiske effekten på kunsten, fordi disse medieformene også er innrettet mer mot populærkulturer enn mot elitekulturer. Ved at populærkulturer og flertallsmeninger blir prioritert i massemedia, svekkes idealet om autonomi for de profesjonelle kunstinstitusjonene som søker å nå et stort publikum.

Som kunstformidlere har imidlertid massemedia og kunstinstitusjoner totalt ulike roller og funksjoner i kunstlivet. Massemedia lever av å spre informasjon om alt av offentlig interesse, enten gjennom positiv eller negativ omtale, mens kunstinstitusjoner lever av å forbedre sitt kunstfaglige renommé gjennom kunstutstillinger rettet primært mot smalere publikumsgrupper. Maktforholdet mellom dem er også svært ulikt. Mens massemedia forvalter stor politisk kapital, så forvalter kunstinstitusjonene stor symbolsk kapital. Men ettersom kunstinstitusjoner er totalt avhengig av media for å nå et stort publikum, så må de tilpasse sin kunstformidling etter de utvalgsriteriene som råder der. Slik mister kunsten sin politiske uavhengighet.

9.4 ADORNOS STERKE AUTONOMIBEGREP OG KUNSTENS POLITISERING

Der Benjamin fokuserer på kunstmedienes egenkarakter og deres særegne effekter på publikums opplevelse av kunsten, fremstiller Adorno kunstverk som objekter som har verdi uavhengig av publikums opplevelse av dem.¹³¹ Selve medialiseringen av kunstverkene forringer kunstverkenes verdi, ifølge Adorno, og i den grad kulturindustrien masseproduserer kunstverk, og således rekker ut til et mye større publikum, dess lavere symbolsk verdi får de.

”I kulturindustrien er individet illusorisk ikke bare på grunn av standardiseringen av dens produksjonsmåte. Der tales i det hele tatt bare i den grad dets uforbeholdne identitet med det almene er utvilsom. Fra den fastlagte improvisasjon i jazzen til filmpersonligheten som må ha lokken på rette plass for at man skal oppfatte originaliteten, råder pseudoindividualitet. Det individuelle innskrenker seg til det almenes evne til å stemple det tilfeldige så komplett at det kan fastholdes som sådant. Nettopp den trassige muttetheten eller den utstuderte atferden som preger utstillings-individet, blir serieprodusert som Yale-låser, der forskjellene bare består i brøkdelen av en millimeter.” (Horkheimer og Adorno 1991:34)

I dette avsnittet kommer Adornos nedvurdering av populærkulturen spesielt godt til syne. Også her ser vi en manglende kobling mellom kunstverkens karakter og publikums opplevelse av dem. I stedet synes det som om Adorno blander kulturindustrien som *form* med dens *innhold*. Masseproduksjon er lik konforme individer er lik tap av kunsten autonomi. Standardiseringen av kulturproduktet betyr standardisering av dets kulturkonsumenter.

I likhet med Benjamin trakk også Adorno den konklusjon at masseproduksjonen og ensrettingen av formen på kulturproduktene medførte et kvantehopp i politiseringen av kunsten. Mye tyder på at dette stemmer. For Adorno og Benjamin var fascismens og

¹³¹ Se for eksempel Herbert Gans' komparative undersøkelse av populærkulturer og elitekulturer. (Gans 1999: 91-160) Her argumenterer Gans for at ulike ”smakskulturer” (taste cultures) alltid må forstås som uttrykk for publikumsgrupperingers (taste publics) ulike kulturelle behov. I likhet med Bourdieu (1986b) forklarer Gans smakspreferanser som resultat av klasseforskjeller og ulik sosioøkonomisk bakgrunn hos publikum. Utdanning blir av begge utpekt som den suverent viktigste forklaringsvariabelen for ulike smakpreferanser. (Denne forklaringsmodellen, som bl.a. viser sterk sammenheng mellom museumsbesøk og utdanning, får også støtte fra fagøkonomisk hold. Se Heilbrun & Gray (2001:190-3) Gans ser imidlertid ikke at ulike publikumskulturers status i klassehierarkiet nødvendigvis er analogt med deres status i ”smakshierarkiet” (taste hierarchy). Tvert imot har populærkulturer, som naturligvis er mer utbredt i de tallmessig overlegne lavere klassene, fått høyere status i smakshierarkiet de siste 30 årene, og delvis blitt innlemmet og kopiert av elitekulturer. I kunstfeltet viser denne tendensen seg ved at populære kunstformer som fotografi, film, design, kunstindustri og delvis mote nå også sanksjoneres i den profesjonelle kunstverden.

nazismens svært effektive bruk av radio og filmmediet som propagandaapparat, og de grusomheter dette medførte, det definitive bevis på kunstens politisering.¹³² Men der Benjamin identifiserer denne historiske fasen i kunstens politisering som "at samfundet ikke hadde nået en tilstrækkelig modenhet til at kunne gjøre teknikken til sit værktøj", så konkluderer Adorno med at de nye kunstmediene, i kraft av sin tekniske egenart, innebærer dehumanisering og økt fremmedgjøring. (Horkheimer og Adorno 1991:57-63)

Det grunnleggende forklaringsproblemet for Adorno ligger altså i at kunsten må uttrykkes gjennom et kunstnerisk medium for å kunne bli gjenkjent og dermed anerkjent som kunst. Den kunsten som fikk høyest anerkjennelse av ham selv, som for eksempel den produsert av Beckett, Schönberg og Berg, er således avhengig av en vestlig, historisk basert skriftkultur på litteraturens og musikkens område, som gjennom flere hundreår har mottatt økonomisk og politisk støtte fra dominerende geistlige, statlige, og private aktører i de samfunnene kunsten var en del av. Den sosialantropologiske fagtradisjonen har imidlertid vist at ulike kunstformer og kunstuttrykk er intimt forbundet med ulike former for symbolsk kommunikasjon og bytteforhold på tvers av alle kulturelle grenser. Like lite som "primitiv kunst" og populærkulturer kan vestlig "høykultur" løsrive seg fra kunstmedienes egenart og de materielle forhold som oppstiller økonomiske og politiske skranker for kunsten:

"The chief problem presented by the sheer phenomenon of aesthetic force, in whatever form and in result of whatever skill it may come, is how to place it within the other modes of social activity, how to incorporate it into the texture of a particular pattern of life. And such placing, the giving to art objects a cultural significance is always a local matter; what art is in classical China or classical Islam, what it is in the Pueblo southwest or highland New Guinea, is just not the same thing, no matter how universal the intrinsic qualities that actualize its emotional power (...) may be. (...) It is the failure to realize this on the part of many students of non-western art, and particularly of so-called "primitive art", that leads to the oft-heard comment that the peoples of such cultures don't talk, or not very much, about art they just sculpt, sing, weave, or whatever; silent in their expertise:" (Geertz 1983:95)

¹³² I *How New York Stole the Idea of Modern Art* viser imidlertid Serge Gilbaut (1983) at også den abstrakte ekspresjonismen, kanskje den stilretningen som oftest assosieres med autonom kunst og

9.5. KONKLUSJON: PRIVATISERING OG POPULARISERING SOM DRIVKREFTER I KUNSTENS VERDIKJEDE

9.5.1 AF: Kunstsosialiseringens superstruktur

Denne undersøkelsen har vist at Astrup-Fearnley Museet for Moderne Kunst er den kunstinstitusjonen av de tre som har vært dyktigst i å omforme og omsette økonomisk, politisk og symbolsk kapital. Snarere enn unik estetisk dømmekraft, er dette uttrykk for en særdeles velutviklet evne for *sosial* forvaltning av kunsten. Forutsetningene for at kunstmuseet har kunnet utvikle en slik evne bunner i materielle forhold. De to viktigste forutsetningene ligger i at museet er basert på private kunstsamlinger og på private kapitalformuer.

Tross museets korte historie, har Astrup-familien i tillegg utviklet et nettverk av internasjonale kontakter i den profesjonelle kunstverden som ingen andre norske kunstinstitusjoner eller privatpersoner kan vise til. Dette nettverket utvidet seg med oppbyggingen av private kunstsamlinger lenge før museet ble grunnlagt. Kombinert med en innkjøpsevne av kunstverk som overgår norske offentlige kunstmuseer flere titalls ganger, så styres museet også svært aktivt av museets eier, Stiftelsen Thomas Fearnley, Heddy og Nils Astrup, og av museets styreformann, Hans Rasmus Astrup.

Slik den profesjonelle kunstverden er organisert pr. i dag, så er det vanskelig for offentlige kunstmuseer å konkurrere effektivt mot slik privat kapitalmakt. Offentlige kunstmuseer preges av svakere eiere, i den betydning at offentlige myndigheter må inngå politiske kompromiss med ulike interessegrupper. Selve eierformen, at kunstinstitusjoner er offentlige, innebærer nemlig at allmennheten har krav på hva som blir innsamlet og utstilt av kunst.¹³³ I tillegg preges offentlige kunstinstitusjoner av vesentlig dårligere økonomi enn de største private kunstinstitusjonene. Den markante økningen av kunstprisene på 60-tallet gjorde historiske og museale kunstverk ofte for dyre for offentlige kunstinstitusjoner. (Buck

dens ikke-politiske karakter, under den kalde krigen ble bevisst brukt i propagandaøyemed av amerikanske myndigheter.

¹³³ De sterke interessekonfliktene ved offentlige kunstinstitusjoner har nylig blitt demonstrert ved Nasjonalgalleriet. Forsvarere av kuratorgrepene som ble anvendt før Nasjonalgalleriet inngikk i Nasjonalmuseet for Kunst, som tidligere museumsdirektør Knut Berg og tidligere kulturminister (og privatiseringsforkjemper) Lars Roar Langslet, har vært uvanlig krass i sin kritikk av den statlige kunstinstitusjonen og den nye basisutstillingen. (Se for eksempel "Nasjonalgalleriets undergang", *Aftenposten*, 31.3.2005; "Veikart til kunstkrangelen", *Aftenposten*, 6.3.2005; "Sviket mot kulturarven", *Dagens Næringsliv*, 6.4.2005) Ved en privat kunstinstitusjon vil slik sterk dissens praktisk talt aldri komme til overflaten i offentligheten, ikke bare fordi en sterk eier vil forhindre dette, men også fordi

2004; Watson 1992, Reitlinger 1970) Løsningen i de fleste land på privatiseringen av den profesjonelle kunstverden har dermed vært å tillate økt privat støtte for offentlige kunstinstitusjoner. Ved offentlige kunstmuseer, hvis oppgave fremfor alt er å samle inn og utstille kunstverk i et utvidet kunsthistorisk perspektiv, så har privatiseringen også medført en markant endring i innsamlings- og utstillingspolitikk.

Ved MS for eksempel, som er sterkt avhengig av offentlig støtte, har manglende finansiering fra rike private sponsorer bidratt til en mer eksperimentell utstillingsprofil. Nyere samtidskunst som det ennå ikke råder kunstfaglig konsensus om er nemlig billigere i innkjøp og i utstillingssammenheng enn den ofte eldre, dyrere og mer kanoniserte samtidskunsten som AF har profilert seg på.

Dernest oppstår lett legitimeringsproblemer når mye av den kunsten som samles og utstilles ennå ikke har fått anerkjent status som *historiske* kunstverk. Et kunstmuseum, selv et for samtidskunst, er et sted for permanent visning av de kunstverk som har hatt størst betydning for utviklingen av det profesjonelle kunstbegrepet. Ved å innsamle og utstille kunstverk som ennå ikke nyter slik kunstfaglig status, løper MS dermed en stor risiko for å profilere seg på kunstverk som i ettertid viser seg å være ubetydelige i kunsthistorisk sammenheng. Fra å være et kunstmuseum går MS over til å bli en *kunsthall*, et sted som kun viser tendensene i samtidskunsten, ikke de lange kunsthistoriske linjene.

Ved HOK har manglende støtte fra private sponsorer snarere bidratt til en mer konservativ og norskorientert utstillingspolitikk. Tross kunstsenterets formål om å profilere seg som et sted som viser ny internasjonal samtidskunst, så er det etablert norsk samtidskunst og kunst fra samlingen som har preget utstillingene de siste tre årene. Dette kan forklares delvis ut fra økonomiske behov og delvis ut fra publikumshensyn. Etter at styret vedtok å forbedre publikumstilstrømningen i 2001, ved ansettelsen av en administrerende direktør med overordnet ansvar for både utstillingsprogrammet og den daglige økonomiske driften, så ble samtidig den kunstfaglige profilen som har kjennetegnet HOK gjennom storparten av kunstsenterets historie, dramatisk lagt om. I stedet for privat støtte utenfra, har kunstsenteret i tillegg måttet livnære seg i større grad på egeninntekter fra billett- og gallerisalg, ved siden av de kommunale og statlige bevilgningene. Beslutningen i 2004 om å gjøre utstillingsbesøk gratis ved både AF og NMK vil heller ikke gjøre det lettere for kunstinstitusjonen i Bærum å videreføre arven fra stifterne, hvor man også i fremtiden "foretrekker morgendagens kunst", Niels Onstads visjon for institusjonen.¹³⁴

publikum ikke har noen som helst stemmerett her. Eneste innflytelse allmennheten kan utøve ved private kunstinstitusjoner er enten ved å besøke de utstillingene som presenteres eller ved å la være.

¹³⁴ Op.cit. Hellandsjø (red.) 1988:22

9.5.2 Privatisering og popularisering: Kunstens nye spilleregler

Videre har denne undersøkelsen vist at dominerende kunstfaglige verdier er grunnleggende ustabile og gjenstand for ekstern påvirkning fra politiske og økonomiske aktører, deriblant fra private kunstsamlere, massemedia og offentlige myndigheter. Figur 1 (side 36) viser at de kunstfaglige verdiene er *løst* forbundet med posisjonen til de kunstfaglige aktørene. Disse verdiene er ikke direkte forbundet til verdikjeden på samme måte som de stabile materielle relasjonene aktørene i mellom. Verdiene fremstår dermed mer som *funksjoner* av aktørens økonomiske, politiske og kunstfaglige posisjoner i kunstlivet. Verdiene er heller ikke konstante, men de endrer seg i forhold til hvordan de økonomiske, politiske og kunstfaglige aktørene posisjonerer seg i det symbolske statushierarkiet.

I kapittel 7 og 8 viste jeg således hvordan utviklingstendensene i den offentlige konteksten har påvirket den profesjonelle kunstverden de siste ca. 25 årene. Fremfor alt har den politiske verdien om hva kunstformidling bør bestå i endret karakter og innhold. Der offentlige myndigheter tidligere prøvde å tilvende flertallet av kunstpublikum den tradisjonelle elitekulturen, for siden å likestille populærkulturer med denne, så overlot man etter hvert det kulturpolitiske initiativet til kommersielle og private kulturinteresser. Det siste er en amerikansk kulturpolitisk modell, siden 1980-tallet gradvis importert til Europa av nasjonalstatlige myndigheter. Offentlige kunstinstitusjoner skulle heretter finansieres av private i tillegg til offentlige bevilgninger. Dette har medført en blanding av økonomiske og politiske verdier ved disse institusjonene som ikke fantes før. Publikumstall ble etter hvert den dominerende indikatoren på hvorvidt kunstformidlingen ble offentlig anerkjent. Samtidig forandret institusjonene sin styreform og "new public management" ble politisk sanksjonert også i kulturektoren.

En parallell utvikling med økt fokus på kulturell demokratisering med påfølgende privatisering har funnet sted i massemedia. Denne andre viktige politiske aktøren i den profesjonelle kunstverden har bidratt, i likhet med offentlige myndigheter, til å endre innholdet i den politiske verdien om formidlingskvalitet. Det kunst- og kulturstoffet som prioriteres i massemedia styres i stadig større grad av kommersielle interesser og salgstall. Mer enn tidligere likestilles også hvor mange lesere, lyttere og seere man når gjennom media med kvaliteten på kunstformidlingen. (NRK sin sterke fokusering på et stort publikum er kanskje det fremste eksempelet på dette).

I tillegg ser man at den profesjonelle kunstverden siden popkunstens gjennombrudd på 60-tallet i stadig større grad har introdusert populærkulturelle verdier som gyldig valuta i sin tidligere svært så eksklusive verdikjede. I takt med massemedienes fremvekst de siste tiårene, etter oppløsningen av partipressen på 70-tallet, har den profesjonelle kunstverden også måttet

forholde seg til en mer markedsorientert offentlighet, en offentlighet som er mer innrettet mot massekonsum enn mot partiideologi. (Allern 2001; Ottosen, Røssland og Østbye 2002; Slaatta 2003). Slik har kunstinstitusjonenes publikumstall, i likhet med massemedias lytter-, leser-, og seertall, blitt dominerende målestokker for politisk verdi.

Samtidig forsterker massemedia fokuset på populærkulturer på bekostning av elitekulturer. Siden allmennheten får mesteparten av sin kunstinformasjon fra massemedia, og siden profesjonelle kunstinstitusjoner søker å oppnå høye publikumstall for sine utstillinger, så blir institusjonene etter hvert kunstfaglig avhengig av å innsamle og utstille kunst som appellerer til dette publikum. Det fremste tegnet på at kunstfaglige aktører i den profesjonelle kunstverden har tilpasset seg allmennhetens krav om tilgjengelig kunst, er at kunstinstitusjoner utvelger stadig mer kunst i populære *kunstmedier*. Foto, film, industridesign og endog motekulturen har vunnet innpass i den profesjonelle kunstverden og fått kunstfaglig anerkjennelse etter popkunstens gjennombrudd på 60-tallet.

Privatiserings- og populariseringstendensen i den profesjonelle kunstverden er dermed uttrykk for at både sterke økonomiske og politiske krefter øver innflytelse over innsamlings- og utstillingspraksisen. Ved at kunstmuseer i stadig økende grad styres av private interesser, som ikke er forpliktet overfor de samme verdiene som offentlige aktører er, så åpnes opp kommersielle muligheter for gallerier, private kunstsamlere, styremedlemmer, eiere og andre økonomiske interessenter som tilknytter seg de offentlige kunstinstitusjonene. Samtidig har flertallet blant kunstpublikum, dvs. allmennheten, fått større innflytelse på hvilke kunstnere og kunstverk som utvelges. Dette kunstpolitiske veivalget innebærer at profesjonelle kunstinstitusjoner har gått fra å være elitistiske til å bli mer demokratiske kunstinstitusjoner. Den relative kunstfaglige autonomien har også forandret karakter, fra tidligere å støtte seg på sterk offentlig kapitalmakt til nye allianser med privat kapitalmakt. Om dette er til kunstpublikum sin fordel er et åpent spørsmål, avhengig av hvilken del av publikum man spør. Uansett er det ingen ting som tyder på at profesjonelle kunstinstitusjoner er mer autonome enn andre typer kunstinstitusjoner. Tvert imot tyder gjennomorganiseringen av kunstlivet i denne del av kunstfeltet på at kunsten er relativt mindre autonom her enn kunst som har færre og svakere nettverksforbindelser seg i mellom, en type kunst som kanskje aldri blir del av verdikjeden og gjenstand for salg og bytte. Om det er god eller dårlig formidlingspraksis, overlater jeg imidlertid til leseren å avgjøre.



Kilder

- Bjerke, Øivind Storm – Professor i Kunsthistorie, UIO; intendant Trondhjem Kunstforening; museumsdirektør Norsk Museum for Fotografi (nå Preus Fotomuseum); førstekonservator HOK;
- Blom, Ina – Førsteamanuensis i kunsthistorie, UIO; tidligere journalist og kunstkritiker i Aftenposten; kurator HOK; kurator Momentum 2000; konservator MS
- Boym, Per Bjarne – Tidligere museumsdirektør MS; daglig leder Lillehammer Bys Malerisamling; direktør Bergen Kommunes Kunstsamlinger; direktør Oslo Kommunes Kunstsamlinger
- Brun, Hans-Jacob – Konservator emeritus AF; tidligere leder Bergens Kunstforening; konservator MS; museumsdirektør AF
- Ekeberg, Jonas – Museumsdirektør Preus Fotomuseum; tidligere journalist Bergens Tidende; kunstner; redaktør Hyperfoto; programleder Puck, NRK; kunstkritiker Dagbladet og Dagens Næringsliv; kurator Momentum 2000; daglig leder Oslo Kunsthall; redaktør Billedkunst; kurator Office of Contemporary Art Norway (OCA)
- Feldborg, Jan – Admin.direktør HOK; tidligere daglig leder Egmont Group; admin. direktør Teater Ibsen; admin. direktør Riksteateret.
- Flor, Harald – Kunstjournalist Dagbladet
- Gange, Eva Klerck – Seksjonsleder Kunst, Avdeling for Utstillinger, NMK; tidligere konservator MS; konservator Norsk Museum for Fotografi; kunstner
- Jantjes, Gavin – Kurator NMK; tidligere kunstnerisk leder HOK; kunstner; kurator Whitechapel Gallery, Hayward Gallery, Ikon Gallery; medlem Arts Council (Storbritannia); foreleser Chelsea College; foreleser Vestlandske Kunstakademi; medlem av fagkomiteen Documenta 2002
- Kvaran, Gunnar – Museumsdirektør AF; tidligere museumsdirektør Bergen Kunstmuseum (før Bergen Kommunes Kunstsamlinger; museumsdirektør Reykjavik Kunstmuseum
- Sandberg, Lotte – Kunstkritiker Aftenposten; tidligere daglig leder Ram Galleri; kurator Kunstnerforbundet; redaktør Billedkunst
- Ustvedt, Øystein – Kurator NMK; tidligere museumsadjunkt HOK; kunstkritiker Aftenposten; konservator AF; museumsdirektør Stenersenmuseet

Litteraturliste

- Allern, Sigurd. (2001). *Nyhetsverdier: om markedsorientering og journalistikk i ti norske aviser*. Kristiansand: IJ-forlaget
- Alsop, Joseph. (1987). *The Rare Art Traditions: The History of Art Collecting and Its Linked Phenomena Wherever These Have Appeared*. New York: HarperCollins
- Ander, H. og Rattner, N. (red.). (2002). *Documenta 11_Platform 5: Exhibition: catalogue*. Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz
- Arnestad, Georg og Mangset, Per. (red.). (2003). *Kulturstatistikk- med vekt på næringsmessige og økonomiske tilhøve*. Oslo: Norsk Kulturråd
- Aslaksen, Ellen K. og Lund, Christian. (red.). (2000). *Grenseløs Utkant?* Oslo: Norsk Kulturråd
- Association of Art Museum Directors. (2001). *Professional Practices in Art Museums*. New York: Association of Art Museum Directors
- Atkinson, Paul og Coffey, Amanda. (1996). *Making Sense of Qualitative Data*. Thousand Oaks: Sage Publications
- Bailey, S., Falconer, P., Foley, M., McPherson, G. og Graham, M. (1998). "Charging for Admission to Museums and Galleries: Arguments and Evidence." *Museum Management and Curatorship*; Vol. 16, No. 4, s. 355-369.
- Balfe, Judith Huggins. (red.). (1993). *Paying the Piper- Causes and Consequences of Art Patronage*. Urbana: The University of Illinois Press
- Barnes, Barry. (1995). *The Elements of Social Theory*. London: UCL Press
- Barr, Alfred H. (1936) *Cubism and Abstract Art*. London: F. Cass
- Barthes, Roland. (1981). *Camera Lucida*. New York: Hill and Wang
- Baudrillard, Jean. (1997). *Art and Artefact*. Thousand Oaks: Sage Publications
- Beasley-Murray, Jon. "Value and Capital in Bourdieu and Marx". (2002) *Pierre Bourdieu: Fieldwork in Culture*. Lanham: Rowman & Littlefield Publishers, Inc
- Becker, Howard S. (1974). "Art as Collective Action". *American Sociological Review*. Vol. 39, No. 6: 767-776
- Becker, Howard S. (1982). *Art Worlds*. Berkeley: University of California Press

- Becker, Howard S. (1998). *Tricks of the Trade*. Chicago: The University of Chicago Press
- Becker, Howard S. (red.).(1981). *Exploring Society Photographically*. Chicago: The University of Chicago Press
- Becker, Howard S. og McCall, Michal M. (red.). (1990). *Symbolic Interaction and Cultural Studies*. Chicago: The University of Chicago Press
- Becker, Howard S. (1994). "La Confusion de Valeurs". *L'art de la recherche: Melanges*. Paris: La Documentation Francaise, s. 11-28
- Beckley, Bill. (red.). (1998). *Uncontrollable Beauty*. New York: Allworth Press
- Bell, Daniel. (1996). *The Cultural Contradictions of Capitalism*. New York: Basic Books.
- Benjamin, Walter. (1973). *Kulturindustri- Udvalgte Skrifter*. København: Rhodos
- Berger, John. (1977). *Ways of Seeing*. London: BBC and Penguin Books
- Bjørkås, S. , Borgen, J. S. , Thingstad, S. og Gripsrud, J. (2003) *Kunnskapsbehov i kultursektoren*. Oslo: Norges Forskningsråd
- Bjørkås, Svein. (2004). "Kvalitetsparadokset". *Risikosoner*. Oslo: Norsk Kulturråd, s. 115-136
- Bolton, Richard. (red.). (1992). *Culture Wars*. New York: New Press
- Bourdieu, Pierre og Darbel, Alain. (1991). *The Love of Art- European Art Museums and their Public*. Cambridge: Polity Press
- Bourdieu, Pierre og Haacke, Hans. (1995). *Free Exchange*. Stanford: Stanford University Press
- Bourdieu, Pierre. (1986a). "The Forms of Capital". *Handbook of Theory and Research and the Sociology of Education*. New York: Greenwood Press
- Bourdieu, Pierre. (1986b). *Distinction*. London: Routledge & Kegan Paul
- Bourdieu, Pierre. (1990). *Photography- A Middle-brow Art*. Stanford: Stanford University Press
- Bourdieu, Pierre. (1993). *The Field of Cultural Production*. Cambridge: Polity Press
- Boym, Per Bjarne. (red.). (2001) *Å bygge en samling- Samlingens vekst 1997-2000*. Oslo: Museet for samtidskunst
- Brenson, Michael. (1998). "The Curator's Moment". *Art Journal*, Vol. 57, No. 4, s. 16-27
- Brockmann, Jan. (red.). (1992). *Samtidsbilder- Verker fra Museet for samtidskunst*. Oslo: Museet for samtidskunst/Aschehoug

- Brun, Hans-Jakob. (1993). "Etterkrigstid" og "Det siste 10-år". *Norges Malerkunst 2*. (1993). 2.utg. Oslo: Gyldendal Forlag
- Brun, H-J. , Nestegaard, J. og Ustvedt, Ø. (1999). *Collection*. Oslo: Astrup Fearnley Museet for Moderne Kunst
- Buck, Louisa. (2004). *Market Matters – The dynamics of the contemporary art market*. London: Arts Council England
- Bürger, Peter. (1998). *Om Avantgarden*. Oslo: Cappelen Akademisk Forlag.
- Burnham, Sophy. (1973). *The Art Crowd*. New York: David McKay Company
- Bø-Rygg, Arnfinn. (1993) "Behovet for teori". *Kunstfaglig forskning*. Oslo: Norges Forskningsråd
- Caves, Richard E. (2002) *Creative Industries: Contracts between Art and Commerce*. Cambridge: Harvard University Press
- Chong, Derrick. (1999). "A 'Family of Galleries': Repositioning the Tate Gallery". *Museum Management and Curatorship*. Vol 18-No.2, s145-157
- Crary, Jonathan. (1991). "Capital Effects". *October*. Vol.56- High /Low: Art and Mass Culture, s121-131
- Crimp, Douglas. (1993). *On the Museums's Ruins*. Cambridge: The MIT Press
- Cuno, James. (red.). (2004). *Whose Muse? Art Museums and the Public Trust*. Princeton: Princeton University Press
- Danbolt, Gunnar. (1993) "Kunst og Forskning". *Kunstfaglig forskning*. Oslo: Norges Forskningsråd
- Danielsen, A., De Paoli, D., Gran, A.-B. og Langdalen, J. (2003). *Kunsten å hellige middelet*. Kristiansand: Høyskoleforlaget
- Danto, Arthur C. (1981). *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge: Harvard University Press
- David, C. og Chevrier, J-F. (red.). (1997). *Documenta X - the book : politics poetics*. Ostfildern : Hatje Cantz
- De Coppet, Laura og Jones, Alan. (red.). (1984) *The Art Dealers*. New York: Clarkson N. Potter, Inc.
- Diamonstein, Barbaralee. (1994). *Inside the Art World- conversations with Barbaralee Diamonstein*. New York: Rizzoli
- Dickie, George. (1984). *The Art Circle*. New York: Haven Publications

- Douglas, Mary og Isherwood, Baron. (1979). *The World of Goods*. New York: Basic Books
- Dubin, Steven C. (2000). *Displays of Power: Controversy in the American Museum from the Enola Gay to Sensation*. New York: New York University Press
- DuBoff, Leonard D. og King, Christy O. *Art Law*. 3.utg. St. Paul: West Group
- Duncan, Carol. (1995). *Civilizing Rituals-inside public art museums*. London: Routledge
- Editorial (2000). "Museums and Cultural Economics". *Museum Management and Curatorship*. Vol. 18, No. 4, s. 327-333
- Ellefsen, K. , Lund, K. og Aamodt, A. (red.). (2000) *Rom for Kunst*. Oslo: Norsk Kulturråd
- Erwitt, Elliott. (1999). *Museum Watching*. London: Phaidon Press
- Feldstein, Martin. (red.). (1991) *The Economics of Art Museums*. Chicago: The University of Chicago Press
- Florida, Richard. (2002). *The Rise of The Creative Class*. New York: Basic Books
- Foss, Aslaug Hurlen og Taule, Liv. *Museumsstatistikken- En gjennomgang av definisjoner, kvalitet og populasjon*. Notater 2004, nr. 36. Oslo: SSB
- Frey, Bruno S. (2000). *Arts & Economics- Analysis & Cultural Policy*. London: Springer
- Fullerton, Don. (1992). "Tax Policy Toward Art Museums". *The Economics of Art Museums*. Chicago: The University of Chicago Press, s. 195-235
- Gans, Herbert J. (1999). *Popular & High Culture- Art Analysis and Evaluation of Taste*. New York: Basic Books
- Gans, Herbert J. (2003) *Democracy and The News*. New York: Oxford University Press
- Geertz, Clifford. (1983). "Art as a Cultural System". *Local Knowledge: Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York: Basic Books, kap. 5.
- Gjendem, Kari Camilla. (1990) *Kunstmuseets utstillingspraksis*. Hovedfagsoppgave i Kunstshistorie, Universitetet i Bergen
- Goetzmann, William N. (1993) "Accounting for Taste: Art and the Financial Markets over Three Centuries". *The American Economic Review*. Vol. 83-No. 5, s 1370-1376
- Goldstein, Malcolm. (2000). *Landscape with Figures- A History of Art Dealing in the United States*. New York: Oxford University Press
- Grampp, William D. (1989). *Pricing the Priceless*. New York: Basic Books
- Gran, Anne-Britt. (2003). "Estetisk kapital – Mot en kapitalisering av estetikken". *Kunsten å hellige middelet*. Kristiansand: Høyskoleforlaget, s. 105-131

- Granath, Olle og Nieckels, Monica. (red.). (1983) *Moderna Museet 1958-1983*. Stockholm: Moderna Museet
- Grasskamp, Walter. (1996). "For Example, Documenta, or, How is Art History Produced?" *Thinking about Exhibitions*. New York: Routledge, s. 67-78
- Gray, Charles M. og Heilbrun, James. (2001) *The Economics of Art and Culture*. 2.utg. New York: Cambridge University Press
- Greenberg, R. , Ferguson, B. W. og Nairne, S. (1996). *Thinking about Exhibitions*. New York: Routledge
- Grothen, Geir. (1995) *Velferdens kultur- Statens kulturbegreper i etterkrigstiden*. Hovedfagsoppgave i Idéhistorie, Universitetet i Oslo
- Grøgaard, Stian. "Avantgarden som høflighetsform". *Risikosoner*. Oslo: Norsk Kulturråd, s. 20-36
- Grøtvedt, Paul. (1991). *Det Skapende Blikk*. Oslo: Aventura
- Guilbaut, Serge. (1983). *How New York Stole the Idea of Modern Art*. Chicago: The University of Chicago Press
- Haacke, Hans. (1975) *Framing and being framed: 7 works 1970-75*. Halifax: Press of the Nova Scotia college of art and design
- Habermas, Jürgen. (1991) *Borgerlig Offentlighet*. 2.utg. Oslo: Gyldendal
- Harrison, Charles og Wood, Paul. (red.). (2003). *Art in Theory 1900-2000*. 2.utg. Oxford: Blackwell Publishing
- Hatton, Rita og Walker, John A. (2003). *Supercollector: A Critique of Charles Saatchi*. 2.utg. London: Institute of Artology
- Hegnar, Trygve. (1977). *Kunst og kunstkjøp*. Oslo: Kapitals litteraturservice
- Hellandsjø, Karin (red.). (1988). *Henie-Onstad kunstsenter Høvikodden 20 år 1968-1988*. Høvikodden: Henie-Onstad kunstsenter
- Hellandssjø, Karin. (red.). (1984). *Kunstutstillingen*. Oslo: Friundervisningens Forlag
- Hindry, Ann. (red.). (1990). *Claude Berri recontre Leo Castelli*. Renn: Paris
- Horkheimer, M. og Adorno, T. W. (1991). *Kulturindustri*. 2.utg. Oslo: J.W. Cappelens Forlag
- Hovdenakk, P. , Rajka, S. og Bjerke, Ø. S. (1994). *Henie-Onstad Kunstsenter 1968-1993*. Høvikodden: Henie-Onstad Kunstsenter
- Hughes, Robert. (1991). *The Shock of the New*. New York: Knopf
- Hyde, Lewis. (1999). *The Gift: Imagination and the Erotic Life of Property*. London: Vintage

- ICOM. (2001) *Icoms Museumsetiske Regelverk*. www.icom-norway.org/etiske.html.
- Jantjes, Gavin. (1998). *A Fruitful Incoherence- dialogues with artists on internationalism*. London: Institute of International Visual Arts
- Jantjes, Gavin. (2003). "Ansvarlighets kunst". *Samtiden*. Nr.4: 97-109
- Jensen, Knud W. (1993). *Mit Louisiana-liv*. 2.utg. København: Gyldendal
- Kant, Immanuel. (1995). *Kritikk av dømmekraften*. Oslo: Pax
- Kantor, Sybil Gordon. (2002). *Alfred H. Barr, Jr. - and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art*. Cambridge: The MIT Press
- Karp, Ivan. (1991). "High and Low Revisited". *American Art*, Vol. 5, No.3, s. 12-17
- Kjørup, Søren. (1993) "Forskning i de praktisk-æstetiske fag- nogle overvejelser og idéer". *Kunstfaglig forskning*. Oslo: Norges Forskningsråd
- Klausen, Arne Martin. (1977). *Kunstsosiologi*. Oslo: Gyldendal
- Knapkog, Karl og Larsen, Leif Ove. (2001). *Kulturjournalistikk : rapport til SKUP-konferansen 23.-25. mars 2001 i Troms*. Oslo: Norsk Journalistlag
- Kotler, Neil og Kotler, Philip. (2000). "Can Museums be All Things to All People: Missions, Goals and Marketing's Role". *Museum Management and Curatorship*. Vol. 18-no.3, s 271-87
- Krauss, Rosalind. (1990). "The Cultural Logic of the Late Capitalist Museum". *October*, Vol. 54, s.3-17
- Krauss, Rosalind E. (2002). *Avantgardens originalitet og andre modernistiske myter*. Oslo: Pax Forlag
- Kristensen, Nette Nørgaard. (2001)."Kulturjournalistikk- fra finkulturell kritikk til pr og adspredelse". *Kontur- Tidsskrift for kulturstudier*. Nr.3: 3-14
- Kuoni, Carin. (red.). (2001). *Words of Wisdom- A Curator's Vade Mecum on Contemporary Art*. New York: Independent Curators International
- Kuspit, Donald. (1993). *The Cult of the Avant-Garde Artist*. New York: Cambridge University Press
- Larsen, Tor Lunde. (red.). (1997) *Fotografi (s)om forskning*. Oslo: Norges Forskningsråd
- Lie, B. og Daugstad, G. (2001). *Sammenlignende studie av norsk og finsk kultursektor*. SSB: Notat 2001/26
- Lindberg, Anna Lena. (1991) *Konstpedagogikens dilemma : historiska rötter och moderna strategier*. 2.utg. Doktoravhandling, Lunds Universitet

- Lorentzen, Håkon. (2004). *Philanthropy and collectivism- grantgiving foundations in Norway*. Rapport 2004:15. Oslo: Institutt for samfunnsforskning
- Lund, C. , Mangset, P. og Aamodt, A. (red.). (2001) *Kunst, Kvalitet og Politikk*. Oslo: Norsk Kulturråd.
- Lund, Cecilie Wright. (2000) *Kritikkens Rom- Rom for Kritikk?* Oslo: Norsk Kulturråd
- MacDonald, George F. og Alsford, Stephen. (1995)."Museums and Theme Parks: Worlds in Collision?" *Museum Management and Curatorship*. Vol. 14- No.2, s129-47)
- Malraux, André. (1967) *Museum Without Walls*. London: Secker & Warburg
- Mangset, P. , Aslaksen, E. og Arnestad, G. (red.). (1998). *Studier i kulturliv og kulturpolitikk*. Kristiansand: Høyskoleforlaget
- Mangset, Per. (1992). *Kulturliv og forvaltning: innføring i kulturpolitikk*. Oslo: Universitetsforlaget.
- Mangset, Per. (2000) "Norsk Kulturpolitikk: mål og virkemidler." <http://odin.dep.no/ud/norsk/tema/generell/p30000701/p30000705/032091-991430/dok-bn.html>.
- Marquis, Alice Goldfarb. (1991). *The Art Biz- The Covert World of Collectors, Dealers, Auction Houses, Museums and Critics*. Chicago: Contemporary Books
- Marquis, Alice Goldfarb. (1995). *Art Lessons- Learning from the Rise & Fall of Public Arts Funding*. New York: Basic Books
- Mason, Christopher. (2004). *The Art of the Steal- inside the Sotheby's- Christie's auction house scandal*. New York: Putnam
- McLuhan, Marshall. (2001). *Understanding Media*. London: Routledge
- Meyer, Siri og Bjørkås, Svein. (red.). (2004). *Risikosoner*. Oslo: Norsk Kulturtråd
- Millard, Rosie. (2002). *The Tastemakers: U.K. Art Now*. London: Scribner
- Moody, Kristine og Li, Bjørn. (2001). *Kunst og Kunstpriser*. Oslo: Hegnar Media
- Morris Hargreaves McIntyre. (2004). *Taste Buds - How to cultivate the art market*. London: Arts Council England
- Moulin, Raymonde. (1987). *The French Art Market: A Sociological View*. New Jersey: Rutgers University Press
- National Endowment for the Arts. (2000). "International Data on Government Spending on the Arts." *NEA Research Note 74*.
- Nerdrum, Odd m.fl. (2000) *Hva er Kitsch?* Oslo: Kagge Forlag

- Norges Offisielle Statistikk. (2004) *Kulturstatistikk 2002*. Oslo: Statistisk Sentralbyrå
- Nygaard, Anne Marte. (1995) *Fra Myteomspunnet Individualist til Statsfunksjonær?* Hovedfagsoppgave i Historie, Universitetet i Bergen
- O'Doherty, Brian. (1986) *Inside the White Cube- The Ideology of the Gallery Space*. Santa Monica: The Lapsis Press
- O'Hagan, John. W. (1998). "Art Museums. Collections, Deaccessioning and Donations". *Journal of Cultural Economics*. Vol. 22, s 197-207
- Ottosen, Rune og Røssland, Lars Ove og Østbye, Helge. (2002). *Norsk Pressehistorie*. Oslo: Samlaget
- Pettit, B., and DiMaggio, P. (1998). "Public sentiment towards the arts: a critical reanalysis of 13 opinion surveys." *Center for Arts and Cultural Policy Studies Working Paper 5-3/98*. Princeton University: Princeton
- Platt, Susan Noyes. (1988). "Modernism, Formalism and Politics: The "Cubism and Abstract Art Exhibition of 1936 at the Museum of Modern Art". *Art Journal*. Vol.47- No.4, s 284-295
- Pommerehne, Werner W. og Feld, Lars P. (1997). "The Impact of Museum Purchase on the Auction Prices of Paintings". *Journal of Cultural Economics*. Vol. 21, s 249-71
- Rectanus, Mark W. (2002). *Culture Incorporated*. Minneapolis: The University of Minnesota Press
- Reitlinger, Gerald. (1970). *Economics of Taste (Vol 3.): Art Markets in the 1960's*. London: Barrie & Jenkins
- Rolness, Kjetil. (1992) *Vulgær og Vidunderlig- en studie i utsøkt dårlig smak*. Oslo: Aschehoug
- Rosenblum, Barbara. (1978). *Photographers at Work*. New York: Holmes & Meiers Publishers, Inc.
- Rubin, Herbert J. og Rubin, Irene S. (1995). *Qualitative Interviewing*. Thousand Oaks: Sage Publications
- Rushton, Michael. (2000). "Public Funding of Controversial Art". *Journal of Cultural Economics*. Vol. 24, s 267-82
- Sandberg, Lotte. (2003). "Museet for samtidskunst: terskelen som ble tråkket ned". *Samtiden*. Nr. 3: 22-32
- Schmedling, Olga. (1998). "Kunstens Tidsrom". *Kunstrommet, Byrommet og Maktrommet*. Oslo Norges Forskningsråd
- Schuster, Mark J. (1998). "Neither Public Nor Private: The Hybridization of Museums". *Journal of Cultural Economics*. Vol. 22, s 127-50

- Sennett, Richard. (1992) *The Fall of Public Man*. New York: W. W. Norton Company
- Serota, Nicholas. (2000). *Experience or Interpretation- The Dilemma of Museums of Modern Art*. London: Thames & Hudson.
- Slaata, Tore. (2003). *Den norske medieorden: posisjoner og privilegier*. Oslo: Gyldendal Akademisk
- Solhjell, Dag. (1983). *Kunsten og Publikum- Publikums rolle i kunstformidlingen*. Oslo: Norske Kunstforeningers Landsforening
- Solhjell, Dag. (1995). *Kunst-Norge*. Oslo: Universitetsforlaget
- Solhjell, Dag: (2001). *Formidler og Formidlet*. Oslo: Universitetsforlaget
- Svendsen, Lars Fr. H. (2000). *Kunst – en begrepsavvikling*. Oslo: Universitetsforlaget
- Szanto, Andras. (2002) *The Visual Art Critic*. New York: Columbia University, National Arts Journalism Program
- Sæter, Oddrun. (red.) (1998). *Kunstrommet, Byrommet, Maktrommet*. Oslo: Norges Forskningsråd
- Sørbo, Tommy. (2003). *Norges Kunsthistorie- En kladd*. 2.utg. Oslo: Schibsteds Forlag
- Tanner, Jeremy. (red.). (2003) *The Sociology of Art- A Reader*. London: Routledge
- Thea, Carolee. (2001). *Foci- Interviews with ten international curators*. New York: Apexart Curatorial Program
- Throsby, David. (2001). *Economics and Culture*. Cambridge: Cambridge University Press
- Varnedoe, K. og Antonelli, P. og Siegel, J (red.). (2000). *Modern Contemporary- Art at Moma since 1980*. New York: Museum of Modern Art
- Varnedoe, Kirk og Gopnick, Adam. (1990). *High and Low: Modern Art and Popular Culture*. New York: Museum of Modern Art
- Veblen, Thorstein. (1994). *The Theory of the Leisure Class*. New York: Dover Publications
- Walker, John. (1983). *Experts' Choice: 1000 Years of the Art Trade*. New York: Stewart, Tabori og Chang
- Walker, John A. (2001). *Art in the Age of Mass Media*. 3.utg. London: Pluto Press
- Watson, Peter. (1992). *From Manet to Manhattan - The Rise of the Modern Art Market*. New York: Random House
- Welsh-Ovcharov, Bogomila. (1998). "The ownership of Vincent van Gogh's' Sunflowers". *The Burlington Magazine*, Vol. 140, No.1140, s 184-192

Weil, Stephen E. (1997). "Museums in the United States: The Paradox of Privately Governed Public Institutions". *Museum Management and Curatorship*. Vol.15- No.3, s 249-57

White, Harrison C. og White, Cynthia A. (1993). *Canvases and Careers: Institutional Change in the French Painting World*. Chicago: The University of Chicago Press

Wilson, Malin (red.). (1991). *The Hydrogen Jukebox- selected writings of Peter Schjeldahl 1978-1990*. Berkeley: University of California Press

Wolfe, Tom. (1975). *The Painted Word*. New York: Bantam

Wolff, Janet. (1993). *The Social Production of Art*. 2.utg. London: McMillan

Wu, Chin-tao. (2002). *Privatising Culture - Corporate Art Intervention since the 1980s*. London: Verso

Yeide, N., Akinsha, K. og Walsh, A. (2001). *Aam Guide to Provenance Research*. Washington: American Association of Museums

Zolberg, Vera L. (1990). *Constructing a Sociology of the Arts*. New York: Cambridge University Press

Ødegaard, Jorunn Margrethe. (1996). *Fra Wunderkammer til Hyperspace- museet som produsent og formidler av kultur*. Hovedfagsoppgave i medievitenskap, Universitet i Oslo

Østerberg, Dag. (1997). *Fortolkende Sosiologi II*. Oslo: Universitetsforlaget

Antall ord i oppgaven: **52570**

Alle kilder brukt i denne oppgaven er oppgitt.

Vedlegg

I. Intervjuguide for direktører:

- 1.** Det finnes flere likhetstegn mellom AF, MS og HOK som kunstinstitusjoner. Alle tre befatter seg hovedsakelig med kunst laget etter 1945, de er internasjonalt orientert, de har store utstillingsarealer til felles, og de har alle høy status i det norske kunstfeltet, og kan således påvirke hvordan kunsthistorien skrives her i landet. Samtidig skiller de seg på vesentlige punkter i organisasjonsstrukturen, ved bl.a. at det ene er statlig, det andre halvoffentlig, og det tredje er privat eid. Samlingene er til dels også preget av svært ulike prioriteringer m.h.t. til hvilke typer kunstverk som kjøpes inn eller mottas. Hva vil du si er de viktigste forskjellene mellom AF, MS og HOK mht. utstillingsprofil?
- 2.** Hvor mye betyr museets sterke økonomiske situasjon for hvem og hva Dere kan utstille?
- 3.** I hvor stor grad vil du si samlingen styrer utstillingsvirksomheten ved AF?
- 4.** Hvor viktig er publikumsoppslutning for hvorvidt Dere anser en utstilling som god og vellykket?
- 5.** Hvordan samarbeider kurator, direktør og eier og styret mht. valg av utstilling? Hvordan er rollefordelingen mellom Dere?
- 6.** Hvilke utstillinger i museets historie vil du trekke frem som de mest vellykkede?
- 7.** Hvordan ser du på forholdet mellom private og offentlige kunstmuseer? Er de konkurrenter, eller har de ulike funksjoner på den norske kunstscenen?
- 8.** Hvordan vil du karakterisere norsk samtidskunst i dag? Ser du noen typiske trekk i forhold til den internasjonale kunstscenen?
- 9.** Hvordan avgjør Dere på museet hvilke kunstnere som får utstillinger?
- 10.** Samarbeid om utlån av kunstverker mellom ulike kunstinstitusjoner er en vesentlig del av utstillingsvirksomheten. Hvor viktig vil du si et godt internasjonalt kontaktnettverk er for hvilke utstillinger som kan presentere?
- 11.** Hvordan vil du karakterisere de tre norske kunstinstitusjonene i et internasjonalt perspektiv? Hva er samlingenes og utstillingsprofilenes styrker og svakheter i så henseende?
- 12.** Hvordan vil du karakterisere kunstpolitikken som er ført av de statlige myndighetene de siste 10-15 årene?

II. Intervjuguide for kuratorer:

1. Hvordan samarbeider vanligvis kurator og kunstner om hvordan utstillingen skal presenteres i museet?
2. Hvor viktige er utstillinger og samlinger ved andre gallerier og museer for hvilke kunstnere og kunstverk Dere velger for utstilling?
3. Hvor stor vekt legger du på kunsthistoriske og kunstteoretiske grep i utformingen av en kunstutstilling og for valg av kunstverk?
4. Tilfaller det kuratoren å gjøre kunsten mer tilgjengelig gjennom utstillingen, eller bør man forvente av publikum at de oppsøker kunnskap og forståelse om den utstilte kunsten og kunstneren på egenhånd?
5. Hva vil du si er kuratorens/konservatorens viktigste oppgave i museet?
6. Hva er nødvendig i en kunstutstilling for å kommunisere og formidle kunsten mest mulig effektivt til publikum?
7. Hvordan samarbeider kurator og direktør mht. valg av utstilling?

III. Intervjuguide for kunstkritikere:

1. Hvilken betydning har Museet for Samtidskunst (MS), Henie Onstad Kunstsenter (HOK) og Astrup-Fearnley Museet (AF) i norsk kunstliv?
2. Hvordan vil du karakterisere de tre norske kunstinstitusjonene i et internasjonalt perspektiv? Hvor sterk er de tre samlingene og utstillingsprofilene i så henseende?
3. Hvordan vil du sammenligne utstillingsprofilen ved tre kunstinstitusjonene i forhold til de offentlige kunstmuseene for samtidskunst ellers i Norden, som ved Moderna Museet i Sverige, Kiasma i Finland og Statens Museum for Kunst i Danmark?
4. I hvor stor grad vil du si samlingen styrer utstillingsvirksomheten ved HOK, MS og AF?
5. Hvor viktig vil du si budsjettsituasjonen er for hvilke typer utstillinger disse institusjonene kan presentere?
6. Hvor flink vil du si de tre kunstinstitusjonene er til å formidle og presentere den utstilte kunsten?
7. I hvilken grad mener du publikumstall bør styre utstillingsprofilen til offentlige kunstmuseer?
8. Gir det mening å snakke om god og dårlig kunst i samtidskunsten, og i hvilken grad vil du si at de tre kunstinstitusjonene velger ut kunstnere og kunstverk for utstillinger etter slike kriterier?
9. Hvor stor betydning har utlånspolitikken av egen samling og det internasjonale kontaktnettverket innen kunstfeltet for hvilke utstillinger MS, Astrup-Fearnley Museet (AF) og HOK kan foreta?
10. Hvordan tror du Nasjonalmuseet for kunst eventuelt vil kunne revitalisere Museet for Samtidskunst og norsk kunstliv generelt?
11. Hvordan vil du karakterisere den statlige kunstpolitikken som er ført de siste 10-15 årene?
12. Hva mener du en utstillingsanmeldelse bør inneholde av informasjon, vurderinger og verdidømmer?
13. Hvordan vil du karakterisere deknningen av kunststoff i norske medier pr. i dag?
14. Hvilken betydning vil du si det har for kunstinstitusjonen at den er privat eller statlig eid?