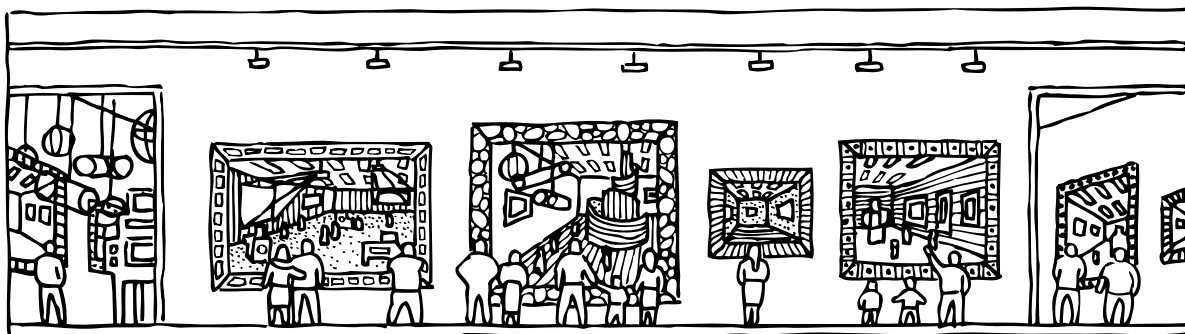


Etikk og Estetikk

En komparativ analyse av verdivalg ved to norske
kunstinstitusjoner



Ane Moe

Hovedfagsoppgave ved Institutt for Sosialantropologi.
Det Samfunnsvitenskapelige Fakultet
Universitetet i Oslo
Februar 2007

Sammendrag

Det empiriske feltet er to kunstinstitusjoner i Norge – Kunstsenteret og Museet. Samhandlingen mellom institusjonenes ansatte er fokus for analyse. Prosjektet føyer seg til en trend innen museumsantropologi, der det har blitt en dreining fra studiet av materialitet til studiet av sosiale relasjoner. Mary Douglas teoretisk perspektiv vektlegger en spesifikk kognitiv stil og et trossystem som skaper en kollektiv identitet (Vike 2003). Dette kaller jeg *tankesett*. I kunstfeltet danner *det kunstfaglige tankesettet* basis for klassifikasjon, med det følger konvensjoner som hviler på en bestemt type arbeidsdeling, et begrepsapparat og det genererer en viss type praksis. Sentralt for det kunstfaglige tankesettet er distinksjon mellom kunstobjektene og andre kategorier av objekter. Kunstobjektet ses på som *hellig*, og de er høyt skattet. Kunstinstitusjonens ansatte forvalter kunstobjektene i samlingen, og de arrangerer utstillinger med bilder fra denne og visuell samtidskunst. Det kunstfaglige tankesettet dominerer i kunstfeltet, men det finnes også et annet; det økonomiske. Fordi det økonomiske tankesettet ikke tillegger kunstobjektene samme verdi som det kunstfaglige, oppstår det et spenningsforhold mellom de to disiplinene. Forhandlingen mellom kunstfaglige- og økonomisk-administrative ansatte om hvilken verdi som er betydningsfull i feltet er viktig i min problemstilling. Jeg bruker Bourdieus kapitalformer for å betegne verdi. Mellom kunsten og økonomien er det et avhengighetsforhold. På samme tid som kunsten må forholder seg til økonomien, så må den beskyttes fra den for å unngå å bli profanisert. Derfor er opprettholdelsen av de symbolske grensene mellom de to disiplinene viktige. For å beskrive forholdet mellom kunst og økonomi har jeg brukt sfærebegrepet (Barth (1967) og Bloch og Parry (1998)). Innen samme økonomiske system, her kunstfeltet, finnes to sfærer med ulikt innhold i verdi og langsiktighet, transaksjoner mellom sfærene er knyttet til moralitet. Ved transaksjoner er det viktig å overoppholde det hierarkiske forholdet mellom sfærene, da betegnes handlingen som *ren* (Douglas 1997). Dersom det skjer transaksjoner mellom de to sfærene utenom legitime kanaler skapes uorden i kulturens klassifiseringssystemet. Handlingen betegnes *uren* (Douglas 1997).

Forord

En takk til alle som takkes bør

Til veiledere, Halvard Vike, som med tålmodig geleidet meg i mål, og Arve Sørum som fordomsfritt var med å stake ut veien.

Takk til alle trivelige mennesker på ”antropologien” som har bidratt, faglig og sosialt, til en periode som jeg tenker på med glede. Takk til deg Liv-Astrid, Hanne-Lisbeth og Beate for alle komma og punktum. Takk til Mads for tegninger og til Hans-Erik for utallige meklinger mellom meg og Pc´n. Takk til Lars som samla tegninger og tekst til ei oppgave.

Takk til alle kjente og kjære, Åshild og Knut-Arne spesielt, som har tatt ansvar og avlastet meg i en intensiv slutfase.

Den største takken går allikevel til ansatte og ledere ved Kunstsenteret og Museet, fordi dere tok vel imot meg, og ga meg plass i deres hverdag. Takket være dere har jeg lest, diskutert, skrevet og tenkt på noe som jeg synes er betydningsfullt.

Innhold

Kapittel 1	Introduksjon.....	3
	Tematisk kontekst.....	5
	Materialitet og museet	5
	Etnografiske museer	6
	Museer.....	7
	Kunstmuseer.....	8
	Kunstmuseet i samfunnet	8
	Kunst som betydningsunivers.....	9
	Kunstobjektet i kunstfeltet.....	11
	Økonomisk og moralsk verdi i samme felt.....	12
	Kunstinstitusjonens dualitet.....	15
	Kapitteloversikt	18
Kapittel 2	Introduksjon til felt og metodiske tilnærminger	21
	Introduksjon til felt.....	22
	Donatorer og samlinger	22
	Donatorer og samlinger	23
	Museet	23
	Kunstsenteret.....	23
	Sammenligning.....	25
	Etablering og struktur.....	25
	Museet	25
	Kunstsenteret.....	26
	Sammenligning.....	28
	Arkitektur og omgivelser.....	29
	Museet	29
	Kunstsenteret.....	30
	Sammenligning.....	31
	Ansatte.....	31
	Museet	31
	Kunstsenteret.....	32
	Sammenligning.....	33
	Kvantitative måltall, Museet.....	34
	Kvantitative måltall, Kunstsenteret	34
	Sammenligning.....	34
	Metodologiske tilnærminger	34

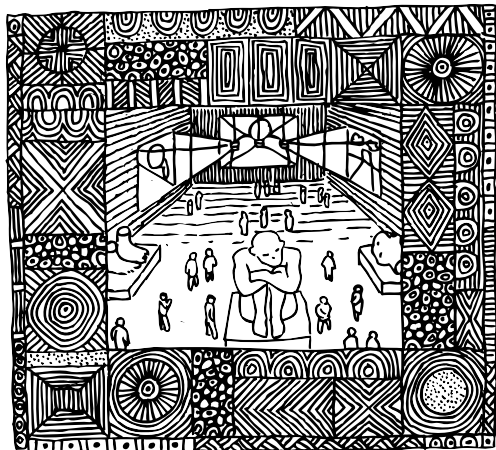
Posisjonering	35
På leiting etter et sted å utføre feltarbeid	36
Kunstsenteret	37
Museet	38
Gjennomføring av feltarbeid.....	38
Deltagende observasjon	41
Komparasjon.....	42
Intervju	43
Formelle fora	44
Uformelle fora	45
Etiske implikasjoner	45
Feltarbeidet - et lite minutt i kunstinstusjonenes lange liv	47
Tilbakeføring av kunnskap	48
Avslutning	49
Til slutt.....	50
Kapittel 3 Teoretiske perspektiver	51
Definisjon av kunstobjekt	52
Hvordan skapes det kulturelle fellesskapet?	53
Tro, forestillinger, fortolkninger og vaner	55
Mangel på én standardiserte form for kunnskap i kunstfeltet	59
Egenskaper ved tankesett i kunstfeltet	60
Verdi knyttet til kulturelt felt	62
Verdikonvertering- og sirkulasjon, samt tøying av feltets grenser	64
Konsekvenser av revaluering av sfærene og verdifastsettelsen innen disse	66
Kapittel 4 De innvidde, det ideelle og det reelle.....	71
Den ideelle virkeligheten	72
Ansatte ved Museet om museumsleder:	72
Ansatte ved Kunstsenteret om kunstnerisk direktør	73
Kunnskap som kulturell kapital	74
Moralitet i gruppen <i>de innvidde</i>	78
De innvidde definert som elite	79
Kunstinstusjonens motsetninger	81
Profesjoner.....	82
Den reelle virkeligheten.....	84
Møtene ved museet.....	84
Konflikt, ansvar og myndighet ved Kunstsenteret.....	84
Måldokumenter.....	87

"Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet" ved Kunstsenteret	87	
"Strategisk plan" ved Museet	88	
Kapittel 5	Materialitet Plassering av kunst og salgsvarer i rommet	91
Kunstsenteret	93	
Romlig utforming	93	
Museet	93	
Plassering av kunst og salgsvarer i rommet.....	94	
Kunstsenteret.....	94	
Museet	95	
Rommet og objektene klassifisert i sfærer.....	95	
Hierarkisering av salgsvarer	96	
Romlig utforming for å markere <i>grenser</i>	99	
Konsekvenser for plassering av varer i rommet	100	
Kapittel 6	Forvaltning av symbolsk materialitet. Utstilling og samling.....	103
Valg av utstilling ved Kunstsenteret.....	105	
Salg fra utstillingene ved Museet og Kunstsenteret.....	108	
Salg fra samlingen ved Kunstsenteret	112	
Avsluttende kommentar.....	117	
Kapittel 7	Symbolsk materialitet som krever og generer	
	kulturell kapital Katalog og valg av utstilling.....	119
Katalogen, et betydningsfullt symbol	120	
Katalog ved Museet.....	121	
Katalog ved Kunstsenteret.....	122	
Katalogens og skrivekunsten, symbolsk konstruksjon av <i>community</i>	123	
Katalogen og skrivekunsten, symbolsk konstruksjon av <i>grenser</i>	125	
Investert kapital og "kapitalavkastning"	126	
Katalogens tilgjengelighet	130	
Valg av utstilling ved Kunstsenteret og Museet.....	131	
Nedbryting av symbolske <i>grenser</i>	134	
Kapittel 8	Historie og organisatorisk struktur, påvirkning på praksis.....	139
Historie og struktur ved Kunstsenteret	140	
Historie og struktur ved Museet	142	
Konsekvenser av organisatorisk struktur og historie på praksis	143	
Kunstsenteret.....	145	

Museet	147
Institusjoner for likesinnede	149
Symbolske dimensjoner ved kunstinstitusjonene	150
Kunstsenteret	150
Museet	151
Avsluttende kommentar.....	153
Kapittel 9 Dannelse av kunstnerisk profil.....	155
Kunstnerisk profil, før og nå.....	156
Kunstsenteret	156
Museet	157
Kunstnerisk profil i måldokumentene.....	158
”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet” ved Kunstsenteret	158
Kunstnerisk kvalitet, besøksantall og økonomi som likestilte variabler	159
Internasjonal profil	161
Spektakulært	162
Formidling av samlingen	165
Kunstsenteret	165
Museet	167
Kunstnerisk profil som prosess.....	169
Åpningsseremoni ved Kunstsenteret og Museet.....	170
Plassering i kunstfeltet, de <i>innviddes</i> dom	172
Kunstsenteret	173
Museet	177
Kunstsenteret mot et nytt felt.....	178
Kapittel 10 Konklusjon.....	181
Ett tankesett	181
To tankesett	183
Grenser	184
Økonomisk og kunstfaglig sfære	184
Verdiflyt på tvers av grenser.....	187
Felt og kapital	188
Epilog	193
Andre Kilder – Aviser	200
Publikasjoner ved kunstsenteret og museet	200

Kapittel 1

Introduksjon



”Fools rush in where angels fear to tread” (Alexander Pope (1688-1744) Bateson 1990).

På leiting etter relevant litteratur for å belyse materialet, kom jeg over sitatet som er referert i en bok av Gregory Bateson og Margareth Meads datter, Mary Catherine Bateson (1990). Boka satte jeg tilbake i Universitetsbibliotekets hyller, men setningen dukket fra tid til annen opp under arbeidet med antropologien. Til slutt endte den opp med å innlede oppgaven.

Setningen forteller om grenser, grenser som uvitende snubles over, eller grenser som trosses i opposisjon eller mangel på respekt. Det kan være grenser som skamfylt brytes i mangel av alternativ, eller på grunn av maktesløshet. Til grensene er det knyttet verdi, de definerer hva som er rett eller galt, og hvem som er innenfor og utenfor. Denne oppgaven handler om grenser mellom rett og galt innen den kulturelle konteksten som jeg kaller *kunstfeltet*.

Feltarbeidet er utført ved to kunstinstitusjoner i Norge – som heretter vil bli omtalt som Kunstsenteret og Museet. Begge kunstinstitusjonene ble initiert på grunn av donasjon av hovedsakelig én kunstsamling. I dag er arbeidsoppgavene knyttet til forvaltning av disse samlingene og å arrangere utstillinger av samlingene og visuell

samtidskunst, det vil si maleri, fotografi, video og installasjon. Kunstsenteret og Museets historie, organisatoriske struktur, dets donatorer, kunstsamlingen, og dagens ansatte blir presentert i kapittel 2.

Etter fire måneders feltarbeid ved Museet, begynte jeg ved Kunstsenteret. Allerede første dag erfarte jeg en annerledeshet fra det vante ved Museet. Jeg merket det på de ansattes væremåte og på diskusjonene på møtene. Etter en periode erfarte jeg at grupper av ansatte la svært ulikt betydningsinnhold i samlingen og utstillinger. Det på tross av at de utvilsomt utgjorde kollektivt konstruerte *symboler*. Det var et spenningsforhold mellom økonomiske hensyn knyttet til Kunstsenterets drift, og hensyn til kunstobjektene kunstneriske kvalitet. Prosessene genererte et mønster som fikk konsekvens på to plan. Internt påvirker fraværet av et felles meningsunivers følelsen av fellesskap og kollektiv identitet. Eksternt generer handlingen et mønster som jeg definerer som kunstinstitusjonenes kunstnerisk profil. Erfaring av forskjell mellom Kunstsenteret og Museet danner oppgavens problemstilling. Hva er det som gjør at to kunstinstitusjoner som formidler hovedsakelig lik kunst i epoke og type og i samme felt, generer så ulike mønstre?

Problemstillingen føyer seg til trenden innen museumsantropologi, der det de siste to tiåra har blitt en dreining fra studiet av materialitet til sosiale relasjoner. Relatert til min problemstilling, er forskning om de sosiale prosessene blant ansatte ved museet relevant (Bouquet 1996, Bourdieu 1991 og Handler 1993). Artikkelen ”An Anthropological Definition of the Museum and its Purpose”, er et bidrag i denne debatten. I artikkelen argumenterer Richard Handler (1993) for at kunstobjektene som tidligere ble vurdert ut fra estetiske eller objektive kriterier, nå blir gjenstand for sosial eller politisk forhandling om verdi (1993:34). Det er en vinkling som har influert min problemstilling og analysen av mitt materiale.

Videre vil jeg introdusere konteksten, i hovedsak tematisk, for problemstillingen. Jeg presenterer museet og materialiteten som finnes der, og deres posisjon i samfunnet. Jeg har indikert at det innen samme felt, og innen samme kunstinstitusjon, finnes ulik vurdering av verdi. Det er sentralt i oppgaven, og jeg presenterer økonomi og kunsthøgskole som er nødvendig for driften av en kunstinstitusjon.

Problemet er at de representerer to ulike profesjoner med ulik rasjonalitet og verdisyn. Det får konsekvenser for praksis.

Tematisk kontekst

Materialitet og museet

Etnografiske museer og kunstmuseer er steder for materiell kultur. Etnografiske objekter og kunstobjekter er valgt ut av en helhet og inn i en museal setting, grunnet egenskaper som verdsettes i den museale konteksten og den vitenskapelige disiplinen som de tilhører. Innen kunsthistorie er kunstobjektet sentralt, og det blir vurdert og klassifisert ut fra faglige kategorier; fysiske, estetiske og historiske (Tansey og Kleiner 1996). Materialitet har stått sentralt i antropologien, men da helst i relasjon til noe annet. I det tradisjonelle feltarbeidets holistiske analyseperspektiv, så antropologen objektene i forhold til økonomi, religion eller politikk i funksjonalistiske analyser. Der ble objektene knyttet til hvilken status eller betydning de hadde for andre samfunnsmessige forhold.

Studier av materialitet innen antropologien er påvirket av teoretiske diskusjoner innen andre felt, heller enn at det selv har vært førende for diskusjonene. Det har derfor ikke vært en samlet tilnærming til studiet av materialitet (Coote & Shelton 1992). Satt på spissen, kan man si at i kunsthistorie er fokus på forholdet mellom individ og kunstobjekt, enten individet er kunstner, kunsthistoriker eller betrakter. I den antropologiske tradisjonen, ses materialiteten i relasjon til et kollektivt hele. Selv om det er to ulike disipliner, er det eksempler på at tidligere etnografisk definerte objekter og deres estetikk fra starten av 1900 tallet blir anerkjent i enkelte vestlige museums- og kunstmiljø.

Susan Pearce (1992) mener at det i det vestlige verdigrunnlag og i den vestlige vitenskapen, er en nedrangering og en sekundaritet av materialitet. Dette ligger i følge Pearce i navnet *material* og *matter*, som stammer fra *mother*. Det maskuline er aktivt og skaper, mens den feminine verden av materielle ting er passiv mottaker. En arv fra den kristne tro med mannen og Gud som skapere. Tanken forfølges videre i

middelaldersk, europeisk tanke, med et skille mellom *mind* og *matter*. En tradisjon som vitenskapen har holdt ved like ved å vektlegge, *mind* fremfor *matter*. Objektenees konkrethet er en kontrast til den åndelige, vitenskapelige og filosofiske diskursen. Det er lingvistiske mangler for å gi en fullverdig beskrivelse av objektet. For å fullt ut å sanse objektet, må det ses, kanskje tas på. I akademia har språket og skriften en viktig posisjon, og fordi materialitet ikke like lett lar seg diskutere, argumenterer Pearce for at det derfor heller ikke har en sentral plass innen vitenskapen.

Etnografiske museer

Nedprioritering av forskning på materialitet har påvirket den status og interesse som museet har hatt, og har, innen antropologisk forskning. Noe som er naturlig, siden museene huser materielle objekter, og aktiviteten dreier seg om forvaltning, forskning og formidling av disse (Stocking 1985). Det er også av betydning at der ble et skille mellom akademia og museet på 1890-tallet, da de etnografiske museene i større grad gjorde seg gjeldene med personell og feltstudier. Universitetet utviklet da en komplementær, og over tid alternativt og dominerende institusjonell setting (Stocking 1985).

Innen museumsantropologien utviklet det seg to ulike agendaer, både teoretisk og ideologisk. De ble satt av Pitt Rivers (1827 – 1900) og Franz Boas (1858 – 1942). Rivers, opprinnelig soldat og grunnlegger av et etnografisk museum (encyclopedia of Social and Cultural Anthropology 1998), rangerte objekter hierarkisk med vestlig, definerte kvaliteter som basis for evalueringen. Bakgrunnen for arbeidet var et evolusjonistisk og diffusjonistisk syn på kulturell skapelse. Boas, som opprinnelig var tysk, men hadde sitt vitenskapelige virke i USA, hadde en kulturrelativistisk tilnærming. Han arrangerte objektene kontekstuellt og i forhold til sosial funksjon, i stedet for å systematisere i forhold til likhet. Han ønsket også å samle materiell og bringe det videre inn i fremtiden som historisk bevis. Boas regnes gjerne, sammen med Bronislaw Malanowski (1884 – 1942), som en av de første moderne antropologer, og han ble læremester for flere fremstående antropologer (Hylland

Eriksen 1993). Begge tilnæringer ble påvirket av de begrensninger som de følte lå i faget i forhold til museum og museumspraksis (Pearce 1992).

Museumssamlingene forble viktige i forhold til antropologisk forskning, spesielt i forhold til diffusjonisme som eksisterte som teoretisk forklaring på kulturell utvikling frem til 1920-tallet. Fra da av, og frem til 1980-åra, hadde etnografiske museer og kuratorer ved etnografiske museer liten status. Samlingene ble nedprioritert både i forhold til samlingsutvikling, forskning, forvaltning og formidling. I de siste to tiåra er det som nevnt en positiv og alternativ vinkling med vekt på museer som sosiale felt.

Museer

Antikkens *museion* var en læreinstusjon eller et tempel, viet de ni musere, gudinnene av poesi, musikk og litteratur. Ingen av dem hadde oppgaver som var spesielt relatert til å samle og huse materialitet. Det var heller templer og kirker som skapte tradisjon med innsamling og lagring av materielle gjenstander. De blir i dag i enkelte sammenhenger sett på som forstadiet til museer slik vi kjenner dem i dag (Stocking 1985, Stortingsmelding nr. 22 1999-2000: 74). Museer er en del av det kulturelle mønstret i Europa, og har spredd seg til de deler av verden som er influert av Europas institusjoner (Pearce 1992). Museet som moderne institusjon, startet i det spede i Italia i det 15. århundre med private samlinger, gjerne med innslag av kunst fra antikken. Samlingene var eid av konger, fyrster eller andre høytstående personer, og fungerte som et maktsymbol innen snevre kretser. De var liten grad offentlig tilgjengelige (Stortingsmelding nr. 22 1999-2000:74). Samlingene gikk over til å bli statlig eller offentlig bevart fra starten av det 18. århundre. Dette århundre kalles den klassiske perioden i moderne intellektuell aktivitet, og i denne perioden ble institusjonen museum opprettet. Troen på individet og muligheter for fremskritt var gjeldende, takket være industriell utvikling og utvikling av vitenskapene. Med vitenskapen kom troen på å definere en objektiv virkelighet, og gjennom det spesifisering og systematikk som ga grunnlag for emnebaserte institusjoner for kunst,

naturhistorie og museum for arkeologi og eldre historie (Pearce 1992; Stortingsmelding nr. 22 1999-2000). Museene vokste parallelt med kapitalismens vekst. De ble et viktig nasjonalt symbol, der nasjonen posisjonerte seg politisk, ideologisk, religiøst eller som besitter av kunnskap eller åndelige verdier, overfor andre nasjoner eller folkegrupper. De fikk også en rolle som et ledd i folkeopplysningen (Pearce 1992, Stocking 1985, Stortingsmelding nr. 22 1999-2000). Vestens ide om den lineære tiden, med et skille mellom fortiden som det forgjengelige og nåtiden, ble forsterket av Newtons konsept om den matematiske tiden. Det bidro til ønske om å bevare noe fra fortiden inn i fremtiden (Pearce 1992).

Kunstmuseer

I Norge ble det første kunstmuseet etablert i 1836. Det var forløperen til dagens Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design. Kunstsenteret ble åpnet i 1968, mens Museet ble åpnet i 1994. I Norge var det i år 2000 33 kunst- og kunstindustrimuseum (Stortingsmelding nr. 22 1999-2000).

Kunstmuseet i samfunnet

En sterk, statlig sosialdemokratisk ideologi og praksis ligger til grunn for at staten innen flere sektorer i samfunnet har gått inn for å styre utviklingen etter 2. verdenskrig. Det gjelder også i kulturpolitisk sammenheng (Larsen i Lien, Lidén og Vike 2001). Statlig subsidiering av kulturinstitusjoner er et forsøk på å demokratisere kulturen ved å sikre økt tilgang på kulturgoder (Lien, Lidén og Vike 2001: 19). Kulturmeldingen i 1973, med regjeringen Korvald og i 1974 med regjeringen Bratteli, utvider det tradisjonelle kulturbegrepet til også å inkludere idrett og amatørvirksomhet (Hindahl og Talèn 1992). Det signaliserer et ønske om en anti-elitisk og desentralisert folkelig kultur. Det utvidede kulturbegrep er videreført i de senere kulturmeldingene (kultur- og kirke departementet 2006). Statlige museer har

også hatt praksis med å ikke ta inngangspenger, fordi nasjonale kunstsatter skal være tilgjengelig for allmennheten¹.

I henhold til Mangset og Spilling i Hindahl og Talèn (1992), har ikke statlig initiativ til lik tilgang til kultur resultert i endring i den sosiale ulikheten i befolkningens kulturaktivitetsmønster.

Kunst som betydningsunivers

Immanuel Kant definerer den estetiske smaken i "Kritikk av dømmekraften" (1790): "Smaksdommen er altså ingen erkjennelsesdom, og følgelig er den ikke logisk, men estetisk. Med estetisk forstår man det hvis bestemmelsesgrunn ikke kan være annet enn subjektiv" (Kant i Solhjell 2001). Forholdet mellom subjekt og det som blir estetisk vurdert, er det sentrale. For Kant var det estetiske kunst, men også natur.

Bruk av materialitet for sosial distinksjon, ble påpekt av Thorstein Veblen allerede i 1899 (1976), og hans arbeid inspirerte franskmannen Pierre Bourdieu. Pierre Bourdieu (1973 i Hylland Eriksen 1996) kaller kunst, religion og språk tilhørende den Neo-Kantianske tradisjonen, symbolske systemer. I kontrast til Kant som ser forholdet mellom subjektet og objekt, ser Bourdieu på forholdet mellom samfunnsklasser og objekt. "Distinksjonen", med undertittelen "en sosiologisk kritikk av dømmekraften" (Bourdieu 2002), kan leses som et motargument til Kant. Bourdieu mener at de som behersker de symbolske eller kulturelle kodene knyttet til de symbolske systemene, utøver en skjult makt. Den er også knyttet til politiske og økonomiske interesser, og tjener de herskende klassene (Hylland Eriksen 1996).

Bourdieu bruker begrepet felt som en analytisk avgrensning av den sosiale helheten, med sikte på empirisk studium (Rosenlund 1991). Viktig i Bourdieus felt, er maktforholdet mellom individer eller institusjoner knyttet til tilgang på den kapitalen som er ettertraktet i feltet (Jenkins 1992). Bourdieu er den første som bruker kapital

¹ I Stortingsprop. nr. 1 (1999-2000) er det antydnet en endring ved at Kultur- og kirke departementet anbefaler statlige museer moderat bruk av inngangspenger, men med en gratis dag hver uke (Stortingsmelding nr. 22 1999-2000).

for å betegne andre enn økonomiske forhold, og han introduserer kulturell, symbolsk og sosial kapital. Nærmere introduksjon til de ulike begrepene kommer i kapittel 3.

Innen kunstinstitusjonen og kunstfeltet, blir kunstobjektene normalt og naturlig vurdert hovedsakelig ut fra deres kulturelle og symbolske kapital. Dag Solhjell (2001) mener at det er tre verdigrunnlag som er utgangspunkt for å ta et standpunkt til kunst; det ekskluderende, det inkluderende og det kommersielle. Kunstfeltet som jeg beskriver tilhører den ekskluderende verdikonteksten og bygger på den forestilling at kunstverket ikke har noen viktig funksjon eller verdi ut over seg selv. Økonomisk kapital er derfor ikke av betydning innen konteksten. Som vi har sett (Bourdieu og Veblen) kan kunstobjektene sies å ha elementer av samme posisjon utenfor kunstfeltet. En forskjell fra kunstfeltet er at den folkelige klassifikasjonen normalt også inkluderer det økonomiske aspektet ved kunstobjektet, altså dets økonomiske kapital.

Veblen (1976 [1899]) viser hvordan øvre klasser bruker kunst, arkitektur og fritidsaktiviteter for å demonstrere egen overflod og velstand, både i tid og penger. ”Den arbeidsfrie klassen” bryter med prinsippene i den klassiske, sosialøkonomiske læren om ”the economic man”. Dumont (1972) i Kopytoff (1986:70) viser hvordan mennesket, i tillegg til å klassifisere, hierarkiserer mellom de klassifiserte kategoriene. Praxis og teoretiske vinklinger plasserer kunstobjektene høyt i et objektshierarki. Kunstobjektet står i kontrast til håndverket. Det ligger også i ordet, håndverk er praktisk, produsert med det mål å gjøre nytte. Kunstobjekter er ikke produsert for nytte (Veblen 1976 [1899]). Deres estetiske særpreg og knapphet i antall øker deres betydning som middel for sosial distinksjon (Bourdieu 2002). Kunstobjektene blir behandlet i en vitenskapelig kontekst av kunsthistorikere. Med det tillegges kunstobjektene et åndelig og et intellektuelt aspekt. Alfred Gell (1999) argumenterer for at samfunnet sakraliserer kunstobjekter.

Kunstobjektet i kunstfeltet

I kunstfeltet har kunsten en posisjon som *hellig* (Durkheim i Douglas 1986). Med det følger et sett av konvensjoner som hviler på en bestemt type arbeidsdeling (Douglas 1986) og praksis overfor kunstobjektene. Kunstobjektene kan klassifiseres som et objekt, hvis bruk hovedsakelig er retorisk og sosial. Kunstobjektene fungerer som *incarnated sign* (Appadurai 1986: 38) eller *singularities* (Kopytoff 1986: 69). *Singularities* kan defineres som motsatsen til en vare, definert av Kopytoff:

”To be saleable for money or to be exchangeable for a wide array of other things is to have something in common with a large number of exchangeable things that, taken together, partake of a single universe of comparable values...- the opposite of being uncommon, incomparable, unique, singular, and therefore not exchangeable for anything else”(Kopytoff 1986: 69).

Viktig er at det følger et spesielt register for konsum overfor objektene, og at dette utgjør en *distinksjon* mellom dem og andre objekter. Forskjellen er av stor betydning. Ikke bare fordi den utgjør en klassifikatorisk forskjell på objektene, men også på verdier innen kunstfeltet som står i kontrast til de som gjelder i et kapitalistisk markedssystem (Bourdieu i Hylland Eriksen 1996).

I henhold til Bourdieus definisjon av symbolske systemer, er det de kunstfaglige ansatte i profesjonen kunsthistoriker som har definisjonsmakt. Grunnet utdanningen har de status som *spesialist* (Bourdieu i Hylland-Eriksen 1996) innen kunstfeltet. Pearce (1992) definerer kuratorer som nøkkelpersoner ved museer, fordi de har kunnskap til å klassifisere objekter. De kan bestemme hvilke kunstobjekter som skal inkluderes og ekskluderes ved museet, og i arbeidet med kunstobjektene ved museet. Etter en tid forsto jeg at *kvalitet* er et viktig begrep for kunstfaglig klassifikasjon av kunstobjektene, og med det om de skal inkluderes i den museale settingen der de blir tillagt symbolsk verdi. Flere vitenskapelige arbeider innen sosialantropologien har lagt vekt på at kunstfaglige ansatte er i en posisjon der de har stor makt. De kan definere hvordan verden ser ut og utdefinere alternative former for kunnskap og inkludere og ekskludere grupper (Aslaksen 1997, Bouquet 1996,

Bourdieu 1991, Handler 1993, Klausen 1977 og Pearce 1992). Blant de kunstfaglige ansatte er det en gruppe som utmerker seg fordi de har kunnskap som er betydningsfull i feltet, de kaller jeg *de innvidde* (Douglas 1986).

Kunstobjektet ved kunstinstitusjonen er en del av en større kontekst, enten samlingen eller utstilling. Ideen om at helheten er større enn delene, gjør at kunstobjektene klassifisert i kategorien samling eller utstilling tillegges en ekstra verdi (Pearce 1992). Med utstillingen følger en katalog som forteller om perioden som utstillingen skal være ved museet, og om kunstner, kunstart og kunstobjektene som er representert i utstillingen. Jeg behandler *samling og utstilling med katalog som symboler* som handling er sentrert rundt. Jeg definerer dem som *regulative symboler* (Krogstad 1985) som er av betydning for de sosiale prosessene mellom ansatte innen institusjonen, og *deklarative symboler* (Krogstad 1985), fordi de er med på å danne kunstinstitusjonens profil, det vil si en identitet som markerer et skille mellom dem og andre kunstinstitusjoner.

Økonomisk og moralsk verdi i samme felt

Kunsten har alltid hatt et nært forhold til autoriteter i samfunnet. Kirken har vært og er i enkelte kulturelle meningssystemer, en institusjon med makt og autoritet. Historisk har kunsten funksjonelt stått til tjeneste for religionen, og omvendt i både for- og nåtid brukt religiøse tema som inspirasjon. Moderne museer ble etablert samtidig som kirken som institusjon ble svakere (Pearce 1992). Gell (1999) påstår at kunsten har overtatt den maktposisjon som kirken tidligere hadde. Det er likhetstrekk mellom de trosforestillinger som finnes blant ”troende” innen religion og i kunstfeltet. Det gjelder objektene seremonielle og sentrale funksjon, og ikke minst likheten mellom religionens og kunstens hus. Det er gjerne store og monumentale bygg, sentralt plassert og med en arkitektur som utmerker seg (Coote og Shelton 1992).

Kapitalismen og museene vokste side ved side (Pearce 1992). Etableringen av museer og samlinger har vært avhengige av personers, grupper eller nasjoners

rikdom. Kunstinstitusjonene som er fokus i mitt feltarbeid, er initiert grunnet økonomisk sterke donatorer som brukte deler av formuen til kunstinvestering. Kunsten og økonomien har alltid vært knyttet sammen. Kunstnere har utført oppdrag på bestilling av pengesterke mennesker eller kunstinteresserte personer i rollen som mesen². I moderne tider kan rollen som mesen, sies å være overtatt av gallerister som støtter kunstnere som de har tro på at vil slå an og senere gi avkastning i form av økonomisk inntjening. Det ytes også statlige støtteordninger til kunstnere som ikke kan livnære seg i markedssystemet.

Forholdet mellom kunst og økonomi er sentralt i oppgaven. Som jeg allerede har indikert, består kunstobjektet av en dualitet. Det får konsekvenser i form av verdien som tillegges objektet. Det avhenger av den kulturelle konteksten og den enkelte situasjonen. Det viser seg at også profesjonene, i form av stillingsgrupper, vurderer kunstobjektets verdi ulikt.

Et viktig spørsmål innen økonomisk antropologi, har vært om den samme økonomiske rasjonaliteten gjelder i alle kulturer. Et dominerende syn har vært at det nyttemaksimerende individ er et resultat av kapitalismen, mens tradisjonelle folkeslag følger andre rasjonaliteter (Hylland Eriksen 1996). Laura Bohannan og Paul Bohannans antropologiske arbeider blant Tivene i Nigeria, viser at verdi er kulturelt betinget, og at det må vurderes ut fra dens spesifikke kontekst (1955, 1959 og 1968 i Bloch og Parry 1989 i Hylland Eriksen 1996). Innen samme økonomiske system finnes det økonomiske sfærer med et tilhørende sett av transaksjon og varer (Hylland Eriksen 1996). De teoretiske perspektivene som jeg har brukt for å analysere eget materiale, er påvirket av Bohannan og Bohannans bidrag. I artikkelen "Økonomiske sfærer i Darfur" (1967 i Hylland Eriksen 1996) og introduksjonen til boka "Money and the morality of exchange" (1989 i Hylland Eriksen 1996), viser Barth og Bloch

² Velstående person som støtter kunstnere og vitenskapsmenn økonomisk. Etterden romerske stasmanen Gajus Cilnius *Maecenas* (ca. 70 – 8 f.Kr.), som var meget velstående og gjerne omga seg med diktere som han støttet økonomisk (Caplex 1990).

og Parry, med utgangspunkt i ulike empiriske kontekster, transaksjoner mellom sfærer som til dels er hierarkisk rangert innen samme økonomiske system. Det er essensielt at det mellom sfærene finnes legitime kanaler for transaksjon eller sirkulasjon av verdi, og at det finnes grenser som ikke må overskrides. Perspektivet har jeg brukt i analysen av praksis knyttet til forvaltning og formidling av kunstobjektene på Kunstsenteret og Museet. Til en av sfærene er det knyttet et moralsk aspekt. Det gjør at verdikonvertering og sirkulasjon må følge gjeldende verdier i den kulturelle konteksten for å unngå moralske reprimander. For analytiske formål, relaterer jeg denne sfæren til arbeid med forvaltning og formidling av kunst. Den andre sfæren er den økonomiske driften av kunstinstitusjonene.

Jeg har ovenfor forklart kunstobjektets posisjon som *hellig, incarnated sign* (Appadurai 1986) eller *singularities* (Koytoff 1986) i *kunstfeltet* blant de kunstfaglige ansatte. I Koytoffs teoretiske bidrag er det sentralt at objektets status ikke er statisk, men at det kan pendle mellom to poler; *singularities* og *vare*. Det er en dualitet som også Klausen (1992) og Bourdieu påpeker at finnes ved kunstobjektet. Et viktig aspekt er også at objektets status er åpen for individuell manipulasjon (Appadurai 1986). For kunstfaglige ansatte og andre som deler deres syn på hvordan kunstobjekter skal forvaltes og formidles, er det viktig å beskytte kunstobjektene slik at de ikke gjøres tilgjengelig i markedssfæren som en vare. Skillet mellom de to kan relateres til Mary Douglas' begreper *renhet* og *urenhet*. Når etablerte distinksjoner mellom kunst og økonomi trues, og kategorier synes å kollapse, mobiliseres kollektive urenhetsfantasier (Solheim 1997). Gruppen kalt *de innvidde*, gir korreks med det mål å beskytte kunsten mot å bli profanisert gjennom å bli en *vare*.

Som vist, har flere antropologer påpekt definisjonsmakten som de kunstfaglige besitter. I likhet med kunstobjektene, kan de kunstfaglige ansatte miste sin særegne posisjon som *spesialist*, der *kvalitet* er den uavhengige variabelen for klassifikasjon og utvelgelse av kunstobjektene. Økonomen, som også arbeider ved samme institusjon, kan gjøre krav på definisjonsmakt, der det kunstneriske sammen med *besøksantall* og *økonomi*, utgjør en av tre likestilte variabler for utvelgelse av kunst. Forholdet kan relateres til Roland Barthes (1915- 1980) begrep *mytologier*. Barthes kaller myten en

ytring, et kommunikasjonssystem eller et budskap (1999:165) som fylles med en naturlighet basert på ideologi istedenfor historiske fakta. Økonomen behandler de kunstfagliges naturlige (Douglas 1986) definisjonsmakt som en *myte*.

Kunstinstitusjonens dualitet

Det internasjonale museumsrådet (ICOM) har definert museum på følgende måte:

”Eit museum er ein ikkje-kommersiell, permanent institusjon som skal tena samfunnet og samfunnsutviklinga. Institusjonen skal vera open for publikum. Eit museum skal samla inn, bevare og sikra, forska i, formidla og stille ut materielle vitnemål om menneska og omgjevnadene deira. Føremålet er å gje høve til studiar, opplæring og oppleving.” (Stortingsmeldinga nr. 22 1999-2000: 75).

Definisjonen samsvarer med hovedmålet for Museet som er et av tre museer tilhørende kommunen der det ligger: ”(...)skal gjøre(...)kommunes enestående samlinger av billedkunst og skulptur tilgjengelig for publikum, sørge for at samlingene forvaltes forsvarlig, stimulere forskningsaktivitet ved museene(...)”.

Den samsvarer også med stiftelsens formål ved Kunstsenteret:

”Stiftelsen har som formål å drive er senter for kunst- fortrinnsvis billende kunst(...)inkludert de bygninger som finnes(...)Stiftelsen skal forvalte en samling av modernistisk kunst og samtidskunst. Forvaltning, samlingsutvikling og formidling skal skje i henhold til internasjonal standard.”

Knappe økonomiske midler var kilde til frustrasjon ved både Kunstsenteret og Museet. Det satte begrensninger knyttet til gjennomføringen av punktene definert ovenfor og det kvalitative innholdet i dem. Kirke- og kulturdepartementets stortingsmelding (Kjelder til kunnskap og oppleving. Om arkiv, bibliotek og museum i ei IKT-tid og om bygningsmessige rammevilkår på kulturområdet nr. 22 1999-

2000), viser at museenes egeninntekt³ har økt med 34 % i perioden 1994 til 1998. Til sammenligning økte de offentlige driftstilskuddene med 15 % i samme periode. Det tyder på at museene samla sett har økt innsatsen for å skaffe egeninntekter.

En av mine informanter, kunstnerisk direktør ved Kunstsenteret, mener at Norge som et av verdens rikeste land, burde være blant de 5 øverste på en liste over hvor mye penger som brukes på kultur blant landene i Europa (Samtiden 4 -2003). Slik er det ikke. Kunstnerisk direktørs utsagn, sitert nedenunder, kan ses i sammenheng med Mangset og Spillings (Hindahl og Talèn 1992) undersøkelse om befolkningens kulturaktivitetsmønster:

” De økonomiske tilskuddene til samtidskunst fra stat og finansverden er ikke bare avgjørende for hva institusjoner kjøper av verker og hvordan de sprer informasjon om kunst, men også for kunstens verdi i nasjonal kultur. Dette former i sin tur holdningen til kunst hos publikum generelt og det kulturelt interesserte publikum spesielt.” (Samtiden 4-2003: 107).

Museum, definert av det internasjonale museumsrådet (ICOM), skal ikke drive kommersielt. Stortingsmeldinga (nr. 22 1999-2000: 78) viser økt egeninntjening, den har økt med 34 % i perioden 1994 til 1998. Årsaken er kanskje manglende offentlig støtte. Intensjonen slik den er gjengitt i ICOM samsvarer ikke med de statlige rammevilkåra, og den gjenspeiles heller ikke i den lokale virkeligheten.

Ut fra et *kunstfaglig tankesett* (Douglas 1986), som også reflekteres i ICOMs definisjon, er økonomien underordnet det kunstneriske virket ved kunstinstitusjonene. Men økonomien er en nødvendig del av driften av en kunstinstitusjon. Det vises ved kasseoppgjøret i resepsjonen, og ved at kunstinstitusjonen som andre bedrifter, er pålagt revisorgodkjent regnskap. Bloch og Parry (1989) viser også betydningen av sfæren som de kaller ”short-term acquisitive endavours”, og som jeg for analytiske formål relaterer til økonomisk praksis ved kunstinstitusjonene:

³ Utregningen er basert på gjennomsnittlig inntjening fra 484 museer som er registrert i museumsstatistikken fra Statistisk sentralbyrå og Norsk museumsutvikling (Stortingsmeldinga nr. 22: 78).

”...all these systems make – indeed have to make – some ideological space...that this ideological space should exist is, we believe, inevitable – for the maintenance of the long-term order is both pragmatically and conceptually dependent on individual short-term acquisitive endeavours. Not only do the latter in fact provide much of the material wherewithal necessary for the reproduction of the encompassing order, but it also has to be acknowledged that this order can only perpetuate itself through the biological and economic activities of individuals” (Bloch og Parry 1989: 26).

Dominansen til de kunstfagliges trosforestilling vises i vurderingen av kunstobjektet, hvilken profesjon som er *spesialist* (Bourdieu i Hyllan Eriksen 1986) og ICOMs definisjon av museum. Derfor er arbeid med *forvaltning og formidling av samling og utstilling med katalog*, knyttet til den overordnede sfæren. Som nevnt viser de teoretiske perspektivene som jeg har brukt for analyse av mitt materiale, at verdi må forstås kontekstuel. Forholdet mellom sfærene kan oppleves å være annerledes sett fra et økonomisk synspunkt. Krav om økonomisk inntjening (Stortingsmeldinga nr. 22 1999-2000:78) krever handling som inkluderer *besøkstall og økonomi* som likestilte variabler til *kunstnerisk kvalitet*. Fordi den kulturelle konteksten er *kunstfeltet*, vurderes handling basert i kunstfaglig *tankesett* som *ren*. Mens den som er basert i et økonomisk, vurderes som *uren* og blir møtt med moralsk fordømmelse fordi den rokker ved kunstobjektets posisjon som *hellig*.

Prosessanalyse som metode, har som formål å vise effekten av aktørenes valg. I oppgaven presenteres aktører organisert i korporasjoner (Kunstsenteret og Museet) som formidler hovedsakelig lik kunst i epoke og type og i samme felt. Jeg viser hvordan forskjellig trosforestilling med tilknyttet verdi, generer ulik praksis overfor kunstobjektene. Målet er å vise hvordan handlingen skaper et mønster, kalt kunstinstusjonenes kunstneriske profil. Kunstnerisk profil kan sies å være en aggregert konsekvens av de beskrevne enkelthendelsene (Brox 2005). Den kan også ses på som en aggregert konsekvens av de *innvidde* sin håndhevelse av konvensjonene i kunstfeltet, fremmet gjennom *diskurs*. Kunstinstusjonenes organisatoriske struktur og deres historie, er også av betydning for praksis. Temaet blir derfor viet et eget kapittel.

Kapitteloversikt

Kapittel 2 introduserer leseren til Kunstsenteret og Museet. Jeg beskriver forberedelser til, og gjennomføring av, feltarbeid med vekt på bruk av metode for å skaffe data. Utfordringer med feltarbeid utført i egen kontekst blir diskutert, også knyttet til etikk og utveksling av kunnskap.

I kapittel 3 introduserer jeg relevant teori relatert til problemstilling, og utdyper det som jeg har introdusert i dette kapitlet.

I kapittel 4 diskuterer jeg egenskaper ved medlemmer i gruppen kalt de *innvidde*, og beskriver kunnskapen som gir dem rett til å dømme rett og galt i kunstfeltet. Jeg presenterer også økonomien og forsøker å vise motsetningene mellom de to ulike kunnskapsuniversene som skal ivaretas innen samme kunstinstitusjon.

I kapittel 5 komparerer jeg inngangspartiet med salgsvarer og utstillingssalene med kunstobjektene. Analytisk kan grensen mellom rommet kalt inngangspartiet og utstillingssalen, sammenlignes med Mary Douglas (1997) ide om rituell kontroll av viktige grenser, opprinnelig kroppslige, men her arkitektoniske (Dovey 1999). Jeg ser hvordan kunstinstitusjonens rom endrer karakter når jeg beskriver de ansattes plassering av kunst og salgsvarer i rommet, eller bort fra rommet grunnet forskjell i klassifisering.

I kapittel 6 diskuterer jeg samling og utstilling behandlet som deklorative symboler (Krogstad 1985). Analysen er front-stage (Goffman 1969, Crouch i Tonboe 1994). Jeg ser på handling relatert til valg av utstilling, salg fra utstilling og salg fra samling.

Kapittel 7 foregår hovedsakelig back-stage (Goffman 1969, Crouch i Tonboe 1994) med vekt på utstilling med katalog som regulative symboler (Krogstad 1985). Jeg legger særlig vekt på skriften som et samlende symbol for kunstfaglig ansatte, og trekker linjer til språkets betydning for å skape et forestilt fellesskap (Anderson 2006). Sirkulasjon av kunstfagliges kulturelle kapital i kunstfeltet og kunstfagliges definisjonsmakt blir diskutert.

I kapittel 8 supplerer jeg min synkrone analyse med et diakront perspektiv, og ser på betydningen av historie og organisatorisk struktur for praksis i nåtiden.

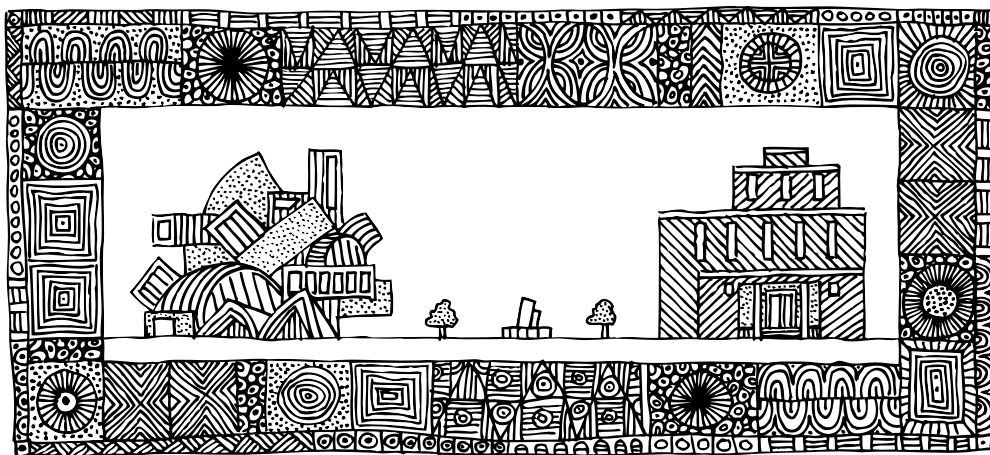
I kapittel 9 diskuteres dannelsen av kunstnerisk profil som en konsekvens av praksis ved kunstinstitusjonene og respons på praksis fra kunstfeltet. Dette gjenspeiles også i deres valg av seremonier knyttet til utstillingsåpninger og valg av avis for annonsering. En sterk kunstnerisk profil er nært knyttet til at kunstinstitusjonene følger vedtatte regler i kunstfeltet for å få troverdighet. Jeg relaterer det til den naturlighet som preger feltet, både i autoritet og i konvensjoner, ved hjelp av Alfred Gells (1999) og Roland Barthes` (1999) teoretiske perspektiv. Relevant er også spørsmålet om urenheter kan skape kreativitet. Hvis ikke, hvilke konsekvenser får uorden?

Kapittel 10 trekker sammen trådene til en konklusjon.

Avslutningsvis følger en epilog.

Kapittel 2

Introduksjon til felt og metodiske tilnærminger



I forrige kapittel skisserte jeg kort strukturelle forhold; sosiale, historiske og politiske, som er av betydning for den posisjonen som kunstinstitusjonene har i Norge. Nå vil jeg gå fra makro til mikronivå og fortelle om selve kunstinstitusjonene. Jeg beskriver donatorene, kunstsamlingen, og prosessen mot åpning av Kunstsenteret og Museet. Det er mye faktainformasjon men jeg anser opplysningene som viktig fordi kunstinstitusjonene (fysisk og abstrakt), dets donatorer og samlingen fremstår som en symbolsk helhet med betydning for ansatte og skapelsen av dagens kunstneriske profil.

Jeg beskriver kort lederhistorien ved begge steder før jeg går videre til nåtiden og beskriver dagens organisatoriske struktur og fordeling av ansatte i stillingsgruppene; kunsthaglig, resepsjon- og museumsbutikk, teknisk, vakter og økonomisk-administrativ ansatt.

Avslutningsvis presenterer jeg besøkstall og antall arrangerte utstillinger ved hvert av stedene. De kvantitative måltallene kan sies å indikere i hvor stor grad stedene ”lykkes”. Om det stemmer med oppfatningen i kunstfeltet, gjenstår å se.

I neste del diskuterer jeg forberedelse og gjennomføring av feltarbeid. Hensyn i forkant av, og under feltarbeid, samt konsekvenser av å gjøre feltarbeid i egen kulturell kontekst.

Introduksjon til felt

Donatorer og samlinger

En samling består av to former for påstander (Pearce 1992), en implisitt og en eksplisitt. Den implisitte, samlingen og samlerens identitet blir diskutert i kapitlet. Den eksplisitte, kunstinstitusjonens formidling og forvaltning av samlingen beskriver jeg i kapittel 6.

Donatorene ønsket et sted for forvaltning og formidling av samlingene og påvirket derfor økonomisk, politisk og sosialt til opprettelsen av kunstinstitusjonene. Objekter som går fra en posisjon som objekt i en privat samling til å bli inkludert i en museal setting har gjennomgått to faser for utvelgelse der den sistnevnte gir objektet en posisjon som *singularities* og objektet blir (ideelt sett) ekskludert fra markedssfæren av salgbare objekter kalt *varer*. Samleren(e) får prestisje fordi samlingen som er basert på deres klassifiseringsverdier blir presentert i den offentlige sfæren på steder som fremstår som kunnskapsrike i vurdering av kunstobjektene kvalitative egenskaper nettopp fordi kommersielle hensyn (ideelt sett) ikke er av betydning. Donatorene ved kunstsenteret og museet bevarer sin identitet og lever videre gjennom samlingen som de forærer og kunstinstitusjonen som bærer deres navn (Pearce 1992).

Donatorer og samlinger

Museet⁴

Samlingen ved Museet består av tre individuelle samlinger. To av samlingene er enkeltkunstneres etterlatte arbeider som er gitt av familien til kommunen⁵. Den tredje samlingen består av utvalgte kunstverker. Donatoren av denne samlingen begynte allerede i tenårene å kjøpe og samle kunst, flere av kunstverkene er av kunstnere med en uttrykksform som samtiden ikke hadde blikk for. Donatoren fikk på mange måter en rolle som mesen ved å gi kunstnere økonomisk og annen støtte.

I 1936 gav han sin samling av norsk billedkunst, bestående av ca. 300 malerier og ca. 600 arbeider på papir til kommunen. Kunstverkene i samlingen er fra århundreskifte og frem til 1970 årene. Tyngdepunktet i samlingen er tredvetallsmodernistene og deres inspirator Rolf Nesch. Edvard Munch og Ludvig Karstens arbeider er sentrale i samlingen. Der er også flere sentrale 1940- og 50-tallsmalerier av Jacob Weidemann.

Det er denne donatoren og hans samling som dominerer ved Museet, her finnes flest kjente kunstnerne og kunstverk, museet bærer hans navn og bilder tilhørende samlingen blir vist i den øverste etasjen ved Museet som er det mest sentrale utstillingsrommet. Han hadde et krav om å holde bilder fra samlingen atskilt fra bilder tilhørende de andre samlingene under utstillinger.

Kunstsenteret

Kunstsenteret identifiseres med donatorene, et ektepar, av den opprinnelige samlingen, selv om enkeltkunst og samlinger av kunst er kommet til senere. Det var

⁴ Opplysningene stammer fra Gunnar Sørensen tale skrevet i forbindelse med museets åpning i 1994.

⁵ Den ene samlingen består av 300 malerier og 100 tegninger av naturbilder fra Sør-, Vest- og Øst-Norge. Samlingen dekker kunstnerens (1838 – 1932) produksjon fra 1956 og frem til hans død. Samlingen ble gitt til kommunen i 1933. Den andre samlingen består av kunstnerens (1871 – 1958) nærmere 160 arbeider med motiv fra tidens originaler og kjente personer fra hovedstaden, og fra middelhavslandene. Samlingen ble gitt til kommunen i 1972.

en periodesamling på ca. 300 verk, hovedsakelig fra 1950-årene, vesentlig fransk og COBRA⁶. Senere er det kommet til norske enkeltkunstnere som på et eller annet vis har forholdt seg til de europeiske hovedstrømmingene som samlingen for øvrig representerer, blant annet Jacob Weidemann, Edvard Munch, Gunnar Gundersen og Jens Johannesen, Ingrid Sitter og Olav Strømme. Gjenstander og litteratur om den kvinnelige donatoren er også utstilt og bevart ved Kunstsenteret (Kunstsenteret 1988).

I 1988 var samlingen steget til 2000 verk, mye takket være donasjoner og gaver fra kunstnere og samlere (Kunstsenteret 1988). I 2003 består samlingen av 5000 verk (administrerende direktør). Bilder har kommet til samlingen, men noen har også forlatt den. Frem til donatorens død i 1978 betraktet han den som sin private samling, og verk ble solgt og kjøpt, samt at enkelte samlingsregistrerte verk i 1978 gikk til arvingene. Siden er det solgt flere bilder. I 2004 ble det også solgt et bilde av en fransk maler. Avgjørelsen om salg av det siste bildet ble tatt mens jeg utførte feltarbeid og i kapittel seks analysert som en *uren* handling.

Ved åpningen i 1968 hadde mange av bildene i samlingen en posisjon som klassikere i etterkrigstidens maleri. For å gjøre senteret mer levende og moderne var det i tillegg til bilder fra samlingen dans, musikk, teater og skiftende utstillinger innen billedkunst. Kunstsenteret ble et sentrum for tverrkunstneriske aktiviteter. De utførte en pionerinnsats på mange områder og personer som den gang var tilknyttet stedet gjør eller har gjort seg gjeldende innen ulike områder i norsk kulturliv. Fra begynnelsen av 90-tallet ble billedkunst det dominerende ved Kunstsenteret (Kunstsenteret 1988).

⁶ Kunstnerne tilhørte landene Danmark, Belgia og Nederland, COBRA er en forkortelse av landenes hovedsteder.

Sammenligning

Begge de mannlige donatorene ved Kunstsenteret og Museet var forretningsmenn som investerte penger de tjente på kunst, allerede fra ungdommen. Jeg mener allikevel at det er en forskjell mellom. Mens donatoren ved Kunstsenteret kjøpte internasjonal samtidskunst av kunstnere som var etablerte og hadde et navn, hadde donatoren ved Museet nær kontakt med kunstnere som i større grad var outsiders i kunstfeltet. Donatorens forhold til kunstnerne blir i litteratur fremstilt som å ha flere aspekter, han var håndlanger, løpegutt, sekretær og bidro på flere områder enn med økonomiske ressurser. Han har beskrevet forholdet til kunstnerne i egne bøker og han har utgitt bøker i samarbeid med kunstnere (publikasjoner ved Museet).

Kunstsenterets samling besto opprinnelig av internasjonale kunstnere selv om norske kunstnere er blitt representert i ettertid. Museets samling består derimot av norske kunstnere.

Etablering og struktur

Museet

Kommunes kunstsamlinger ble opprettet i 1946. Forutsetningen for donasjonen av den betydeligste samlingen ved museet i 1936 var at kommunen innen 3 år skulle skaffe permanente lokaler til samlingen. Krigen forkludret de opprinnelige planene om å oppføre en museumsbygning, og det var også vanskelig å realisere i etterkrigstiden. Fra 1952 og frem til 1973 ble samlingen utplassert på et av landets studentbyer, i 1973 ble samlingen vist ved et av kommunens museer der det siden ble magasinert. Utallige forslag om plassering av samlingen ble diskutert før det ble enighet mellom kommunen og donatoren om at de nåværende lokalene skulle huse samlingen og de to andre samlingene.

I perioden 1977 – 1981 fortsatte kommunen sitt arbeid med å gjøre plass til samlingene i de nåværende lokalene, men det økonomiske fundamentet (og den politiske vilje?) var ikke til stede. Først med nytt byråd i 1991 ble planen om nytt

museum til samlingene igjen tatt opp, da hadde sønnene til donatoren gitt uttrykk for at de vurderte andre alternativer for samling fordi kommunen ikke oppfylte sine forpliktelser. I juni 1992 leverte et arbeidsutvalg nedsatt av kommunen sin innstilling der valget falt på de nåværende 4000 kvm store lokalene som gir 2000 kvm utstillingsflate fordelt på tre etasjer. Det var ikke råd til nybygg. Arbeidsutvalget mente at Museet i tillegg til de tre faste samlingene skulle vise skiftende utstillinger av kommunes kunstverk som vanligvis var i etater og institusjoner. Museet skulle også gjenspeile kommunens engasjement for kunst ved å vise arbeider i konkurranser om utsmykkingsoppdrag og kunstverk som var innkjøpt til byen. Det kunne også være aktuelt å låne utstillinger fra utenlandske museer som gjenytelse for utlån av verk fra de to andre museene.

I 1993 ble ombyggingsarbeidet startet og 3. juni 1994 ble Museet åpnet.

Ut fra kunstsamlingenes årsberetning kan jeg ikke se at museet får annen en kommunal støtte, et unntak er sponsorer som museet selv samarbeider med.

Kunstsenteret

Stiftelsen der donatorene satt som øverste ledere ble opprettet i 1961, gaven fra donatorene bestod av deres private kunstsamling, penger til å reise et bygg, og et fond på ca. 12 millioner som skulle sikre driften av kunstsenteret. Fondet gikk imidlertid til å reise bygget som ble dyrere enn antatt. Det ble reist et nytt driftsfond av donatoren (ektefellen døde rett etter åpningen) i løpet av kunstsenterets to første år.

Representantskapet valgte i 1967 å kalle stedet et kunstsenter og ikke museum. Betegnelsen kunstsenter ble brukt fordi man ønsket at det skulle være et levende sted for nåtidens kunst. Kunstsenterets direktør fra 1968 og frem til 1988 og magister i kunsthistorie skriver i anledning kunstsenterets 20 års jubileum:

”Et museum er for folk flest et sted der fortiden bevares. Hva om man kunne tenke seg et sted som tok vare på fremtiden? Vi må betrakte hele verden som nedslagsfelt når det gjelder ideer som bestemmer våre utstillinger og arrangementer. Vi la oss fra første stund på en djerv profil: En aktualitetslinje med avantgardistisk⁷ islett, tverrkunstnerisk og ikke så sjelden over grensen til det populære og subkulturelle”.

Den 23. august 1968 ble kunstsenteret åpnet.

I 1994 ble det satt opp et tilbygg, opprinnelig for å vise samlingen permanent. I 2003 ble det andre tilbygget på kunstsenteret åpnet, bygget er en gave fra en kunstsamler, gallerist⁸ og magister i kunsthistorie og hans stiftelse. I feltarbeidsperioden ble det holdt en utstilling med blant annet kunstnere som representerer galleriet til donatoren av tilbygget. Utstillingen blir analysert i kapittel 6 analysert som *uren* handling nr. II.

I 1980 og 1987 ble det gjort vedtektsendringer i forhold til stiftelsens opprinnelige vedtekter. I 1980 skiftet kunstsenteret identitet fra privat til offentlig stiftelse. Styret ble øverste styrende organ istedenfor representantskapet, de økonomiske betingelsene ble også endret (se nedenfor). Målet med vedtektsendringen i 1987 var å utvide senterets bygningsmasse og øvrige virksomhet ved å ha mulighet til å knytte til seg flere donatorer parallelt med de opprinnelige samlingene og tilhørende stiftelser. I 1987 ble Stiftelsen for internasjonal samtidskunst opprettet, den hadde mål om å bygge opp en ny samling ved kjøp, gaver og deposita i samarbeid med tidligere etablerte stiftelser.

Det er inngått en intensjonsavtale om innlemmelse i Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design i 2005. Det er et punkt som blir analysert knyttet til *troverdighet* i kunstfeltet i kapittel 9.

⁷ Dag Solhjell beskriver tidsbegrepet som: ”en metafor med positiv betoning – som peker mot en gruppe aktører i en heltmodig, utsatt posisjon i kunstinstitusjonen”. For å bli anvendt i kunstverden, forutsetter avantgardebegrepet at: ”Noe er i bevegelse...bevegelsen har en retning...det gir mening å snakke om ny kunst som er mer avansert...noen befinner seg i forkant av denne bevegelsen...de er nyskapende...disse betraktes som en tropp, en sluttet gruppe...gruppen har et mål som skal angripes med en viss taktikk..” (2001: 162 – 163).

⁸ En person som driver et kommersielt galleri der det forgår kjøp og salg av kunst.

Kommunen gir kontanttilskudd til kunstsenteret i tillegg til drift av bygg og eiendom, fylkeskommunene yter også økonomisk støtte og i 2003 ble kunstsenteret fast post på statsbudsjettet. Kunstsenterets egne inntekter utgjør 9, 4 millioner av samlede inntekter på 26,0 millioner kroner (årsberetning 2003).

Sammenligning

Det var ulike tanker og vyer knyttet til etableringen av Kunstsenteret og Museet. Kunstsenteret var tenkt en posisjon i Norge og i internasjonal målestokk. Bak sto pengesterke mennesker. Donatorene fikk stor innflytelse som styreledere, og donatoren disponerte samlingen frem til han døde i 1978. Donatoren solgte og kjøpte bilder selv om ikke valgene samsvarte med datidens administrerende direktør sine ønsker. Ved Museet kan de samme forholdene skrives med negativt fortegn. Kommunens forhold til samlingen er preget av pliktfølelse heller enn entusiasme og verdsettelse av gavene, det gikk 58 år før hoveddonators samling fikk egnede og permanente lokaler, det fikk donatoren ikke selv oppleve. Det ble tvist mellom kommunens kunstsamlinger og donator om råderetten til utstillingen, voldgiftssak og endelig dom i 1978 ga kommune uavkortet disposisjonsrett. Trolig var det dårlig erfaring som gjorde at donatoren av hovedsamlingen forærte andre deler av samlingen til en annen av landets kommuner.

Innstillingen fra arbeidsutvalget viste heller ikke de store tankene for Museet, det kan virke som det ikke var tiltenkt en oppgave eller en identitet i kraft av seg selv, det skulle avlaste eller huse kunstobjekter på vegne av andre kommunale enheter. Museumsleder fra 1994 og frem til 2001 sier i åpningstalen: "...med museets åpning 3. juni i år fikk ...kommunes kunstsamlinger ansvaret for nok en institusjon..." - som om det var en belastning.

Ved Kunstsenteret skjer det endringer, de får to tilbygg og bilder kommer til og forlater samlingen. Det viser utvikling men også bevegelse bort fra donatorenes ønsker for stedet. Ved Museet er det ikke gjort endringer siden etableringen i 1994.

Arkitektur og omgivelser

En utførelig beskrivelse av landskapet eller omgivelsen var en viktig del av de klassiske monografiene tilhørende ”den britiske skolen” i sosialantropologi. Det skulle gi leseren en følelse av ”å være der”, samtidig som det var antropologens utgangspunkt eller ramme for videre studier (Hirsch 1995). Jeg vil kort beskrive landskapet som rammer inn kunstinstitusjonene og de arkitektoniske bygningene. Det viser hvilke tanker eller omtanke som ligger bak etableringen av stedene og det påvirker i dagens representasjon av kollektive symboler.

Museet

Museet er på ingen måter iøynefallende, det er faktisk lite som forteller forbi passerende at det finnes et museum der det finnes. Fra gateplanet nordvest – en gate litt på utsiden av sentrumskjernen, men allikevel sentralt - går man inn på en åpen plass. Til venstre, rett etter at man har tatt av gata og inn på plassen, er det ei brei, enkel trapp som fører ned på et ”fortau” som går langs ved bygget. I veggen ved trappa er det et skilt der navnet på Museet står skrevet, uten videre veivisning. Det er reine, enkle trekk og alt er i grå stein eller sort asfalt. Jeg går ned trappa og følger ”fortauet”. På høyre side i det grå steinbygget er det store vinduer med gardiner eller persiener helt eller delvis dratt foran. I enden er det en enkel dobbeltdør – inngangen til Museet. Over døra er det et skilt med navnet på Museet, ved venstre side en messingplate som forteller hvilke samlinger som finnes der. Foran døra er det i Museets åpningstid satt opp et skilt med en plakat som er relatert til en av utstillingene.

En alternativ atkomst er et fortuet som går fra byens sentrumskjerne til en parkeringsplass med inngangen til et parkeringshus i enden. Fra parkeringsplassen går ei bred trapp med rekkverk i midten opp til ”fortauet” utenfor Museet. Fortsetter jeg på fortuet istedenfor å gå opp trappa, passer jeg en garasjeport under en stor, mørk tunnel og kommer til en dobbeltdør i glass felt inn i en vegg av

glassbygggestener. Døra fører gjesten inn i et koselig kafélokale. Fra kafeen er det inngang til museets 2. etasje.

Kunstsenteret

Kunstsenteret ligger landlig plassert. Besøkende, bortsett fra de som bor nær, må kjøre bil eller buss for å komme dit. Et stort grønt areal og løvskog omkranser bygget. Annen bebyggelse forsvinner bak skog, en liten kolle eller rundt en sving. Ved innkjøringen til Kunstsenteret er en ruvende, iøynefallende skulptur av A. Haukeland på høyre side; den første abstrakte friluftsskulpturen i Norge. Skulpturen er en hyllest til kunstsenterets kvinnelige donator. Til venstre er en liten skulptur av samme kunstner. Etter en liten sving ser man bygningen, en hvit, ikke så høy og ikke så dominerende bygningen i betong. På høyre side, rett før bygget, går det trapp ned mot sjøen som omkranser Kunstsenterets sør-vestlige del.

Resultatet av arkitektkonkurransen ble bygningen kalt: ”Ny-ekspresjonismens første betydelige manifest i Norge” (Nordberg-Schultz 1988). Kunstsenteret form som en vifte med hovedinngangen som sentrum. Langs veien mot inngangen er en fløy med svære glassvinduer, innenfor vinduene er det en gang med betong/steinvegg på andre siden. I veggen er det 7 hull - kontorene til de administrativt og kunstfaglige ansatte.

Gjesten blir møtt av tre svære bannere som henger ned langs en høy murveggen ved inngangspartiets venstre side – en presentasjon av pågående utstillinger i bilde og tekst. Videre gjennom en av to doble glassdører, to ganger, så er gjesten i inngangspartiet.

I 1994 tegnet arkitektene et påbygg lignende det resterende bygget i form, stil, farge og materiale på sørsiden av kunstsenteret, ned mot fjorden. Tilbygget som ble åpnet i 2003 skiller seg ut ved at det er formet som en sirkel i umalt tre.

Området rundt Kunstsenteret er preget av natur i form av løvskog med stier, grønne sletter og fjorden – og kultur i form av skulpturer. Nær Kunstsenteret på toppen av en liten kolle er stedets donatorer gravlagt.

Sammenligning

Det er to ulike steder i bygg og plassering. Det ene er urbant, det andre er landlig. Området rundt Kunstsenteret preges av donatorene og deres ønsker for stedet, Museet forsvinner i omgivelsene. De økonomiske investeringene er ulike og det reflekterer byggene og omgivelsene. Kommunen fant ikke økonomisk rom til å reise et nytt bygg for å huse de tre hjemløse samlingene, og arkitektene måtte ombygge et eksisterende bygg slik at det kunne fungere som et museum. Kunstfaglige ansatte klagde på trange lokaler med lav takhøyde som vanskeliggjorde en god plassering av kunst i rommet. Kunstsenteret ble planlagt og bygd i en hensikt. De budsjetterte byggekostnadene, samt fondet på 12 millioner som skulle sikre driften, ble ofret for de kunstneriske vyene man hadde for stedet. Ved Kunstsenteret var det diskusjon omkring den siste utbygningen i 2003 fordi den brøt med det opprinnelige arkitektoniske uttrykket og den ødelegger fjordutsikten som donatorene ønsket.

Ansatte

Antall ansatte fordelt på de ulike stillingsgruppene gir en indikasjon på hvilken betydning kunstsenteret og museet legger i forholdet kunstfaglig:økonomisk vist gjennom menneskelige ressurser. Lederhistorien er interessant knyttet til anerkjennelse av kunstfaglige som spesialist, det vil si om øverst ansvarlig for kunstnerisk virksomhet er utdannet økonom eller kunsthistoriker.

Museet

På Museet er det 12 ansatte fordelt på 9 heltidsstillinger herav en stilling som blir delt av to personer, en 50% stilling, og to fast deltid vakt. Av disse er 3 personer kunstfaglig ansatt (inkludert museumsleder), 1 person administrativt ansatt, 1½ stilling teknisk ansatt, 1 stilling i resepsjonen, 2 stillinger vakt og to deltidstillinger vakt.

På tross av at det er et ungt museum så har det lenge hatt en og samme leder. Fra Museets åpning i 1994 og frem til 2000 var samme person, en mannlig kunsthistoriker leder.

Kunstsenteret

Ved Kunstsenteret er det 19 ansatte fordelt på 16,8 heltidsstillinger, herav to stillinger som hver blir delt av to personer og en 80% stilling. Av disse er 3, 8 personer ansatt i kunstfaglige stillinger (2,8 aktivt, fordi kunstnerisk direktør var i større perioder sykmeldt for å si opp stillingen), 4 stillinger er innen økonomi og administrasjon (inkludert administrativ direktør), 4 stillinger innen drift, 3 stillinger innen salg og markedsføring og 2 stillinger i resepsjonen.

Fra Kunstsenterets start og frem til 1988 var en mannlig kunsthistoriker leder ved kunstsenteret. Deretter har det vært 3 administrerende direktører der ingen har hatt sertifisert kunstfaglig utdanning (Bourdieu i Rosenlund 2000: 40-42) (kapittel 4), den første og sist ansatte av dem hadde øverste ansvar for kunstnerisk aktivitet. Forrige administrerende direktøren ansatte dagens kunstneriske direktør som hadde øverst kunstnerisk ansvar.

Begge de to første administrerende direktørene var fra tid til annen ved Kunstsenteret, de står oppført som konsulenter under rubrikken for ansatte i årsmeldingen 2003. En av dem var kurator for en av utstillingene som ble vist i perioden jeg utførte feltarbeid ved kunstsenteret. Av ansatte som hadde arbeidet sammen med dem ble de ofte nevnt som markante kulturpersonligheter.

Hvor lenge folk har vært ansatt et sted forteller noe om arbeidsmiljø eller om de ansatte føler at "der er godt å være". Tallene nedenfor viser hvor lenge folk har vært ansatt ved Kunstsenteret og Museet, det er omtrentlige tall og de gjelder fra ansettelse frem til feltarbeidet ble utført. Ved Kunstsenteret har de tre kunstfaglige vært ansatt i 6 (kunstnerisk direktør), 3 og 7 år. På Museet i 1 (museumsleder), 8 år og 5 måneder. På Kunstsenteret har administrerende direktør vært ansatt i 3 år og de administrativt ansatte har vært ansatt i 33, 30 og 20 år. Ved Museet i 6 år. Ved

Kunstsenteret har de teknisk ansatte vært ansatt i 10, 6 og 5 år. Ved Museet i 10 og 1 år. I resepsjon og butikk ved Kunstsenteret har de vært ansatt i 5 og 3 år, men to av dem som nå jobber i administrasjonen ble først ansatt i resepsjonen. Ved Museet har de som jobber i resepsjonen vært i 10 år.

Innen hver stillingsgruppe finnes det flere stillingsbetegnelser. Innen gruppen for kunstfaglig ansatte finnes det ansatte som arbeider med formidling med større grad av pedagogisk innhold (tilbud tradisjonelt rettet mot skole og barnehage), teknisk (arbeider med å ha riktig temperatur, fuktighet og lys for best ivaretagelse av bildene og restaurering av bilder) og kuratorer (bestemmer oppbyggingen av en utstilling både i forhold til utvelgelse i forkant og monteringen i utstillingslokalene, og katalogen som følger med denne). Blant administrativt ansatte finnes det ansatte som arbeider med lønn og regnskap, salg i butikken, markedsføring og informasjon og kontorarbeid knyttet til prosjekter, annonsering, koordinering og administrering. Innen gruppen for teknisk ansatte er det nivåer av hvor mye ansvar og selvstendighet som er lagt til stillingen. Teknisk ansatte arbeider med tilrettelegging og klargjøring for montering av nye utstillinger og indre vedlikehold av bygningen.

Grunnet anonymisering viser jeg til stillingsgruppe og ikke stillingsbetegnelse, med unntak av ledelsen som blir omtalt som musumsleder ved museet og administrerende og kunstnerisk direktør ved kunstsenteret.

Sammenligning

Museet har 12 ansatte fordelt på 8, 5 heltidsstillinger, men Kunstsenteret har 19 ansatte fordelt på 16, 8 heltidsstillinger. På Museet er det ikke stillinger for salg og markedsføring, mens på Kunstsenteret har de ikke ansatt vakter. Det er prosentvis høyere antall kunstfaglige ansatte ved Museet enn ved Kunstsenteret. Den første lederen ved begge steder har sittet relativt lenge. Det er også verdt å legge merke til at tidligere ansatte, som er en del av Kunstsenterets historie, fortsatt medvirker og påvirker der.

Kvantitative måltall, Museet

Museet gjennomførte i 2003 9 spesialutstillinger og hadde 23.189 besøkende, et negativt avvik på 6811 personer i forhold til plantall for samme periode (Årsmeldingen 2003).

Kvantitative måltall, Kunstsenteret

Det ble arrangert 15 utstillinger ved Kunstsenteret i løpet av 2003. Samlet publikumstall i 2003 var 79.240 personer mot 67.775 året før, en økning på 17% (Årsmeldingen 2003).

Sammenligning

En kvantitativ analyse indikerer at Kunstsenteret driver bra med en økning i besøkstall på 11.465 personer fra året før, 15 gjennomførte utstillinger indikerer høy kunstnerisk aktivitet. Museet har også høy aktivitet på utstillingsfronten, 9 utstillinger men de har et negativt avvik på 6811 personer i forhold til plantall på antall besøkende.

Metodologiske tilnærminger

Grenser er som nevnt viktig i oppgava. Grenser har vært og er relevant i sentrale diskusjoner i antropologien. Hvordan antropologen skal klare å fremstille "the natives point of view", "vår" fortelling om "dem". Antropologen Carol Delaney (1988: 293) betegner grensen "razors edge". Der er etiske grenser å forvalte – og vitenskapelige, de er ikke alltid like forenbare.

Selv krysset jeg ingen geografiske landegrenser for å utføre feltarbeidet, og mange med meg. Jeg begynte på hovedfag på samme tid som Signe Howell introduserte det godt brukte begrepet "bakgård" (2001) om feltarbeid utført i Norge. Jeg minnes "velkomsten" til faget som var preget av ulike faglige standpunkt om hvor et feltarbeid burde utføres – "ute" eller "hjemme". Antallet studenter,

sosialantropologer og vitenskapelig ansatte som utfører feltarbeid uten å krysse geografiske landegrenser viser at nordisk etnografi har sin rett – blant antropologer i Norden. Bekymring for kvaliteten på det empiriske materiale er et viktig argument i Signe Howells artikkel (2001:23). I det følgende gjør jeg rede for grep for å bestrebe bruk av deltagende observasjon og komparasjon. Geografisk nærhet til feltet innebærer et annet forhold til informantene, anonymisering og tilbakeføring av kunnskap er tema som blir diskutert.

Posisjonering

Grad av sammenfall mellom antropologens og informantens forklaringsmodeller er en viktig dimensjon, er sammenfallet stort skapes ikke kultursjokk som ses på som en metodologisk styrke i å erfare forskjell (Harvey, Strathern i Howell 2001: 17, Hastrup i Frøystad 2003). Marilyn Strathern bruker begrepet ”autoantropolog” for å betegne antropologi ”...som blir utført i den intellektuelle konteksten som produserer den” (Howell 2001: 17).

Estetikken i kunst, det å skape kunst - håndverksmessig eller sosialt, og kunst som gir sosial verdi har alltid engasjert meg. Interessen for temaet gir utslag i deltakelse på kunstauksjoner, besøk på kunstutstillinger, også kunstinstitusjonene der jeg har utført feltarbeid. Jeg har også erfaring fra feltet i stillingen som informasjonskonsulent ved et museum (ikke kunst), gjennom venner som arbeider som utøvende kunstnere og fordi jeg arrangerer halvårige kunstutstillinger på min nåværende arbeidsplass (som er et serverings- og overnattingssted). Bakgrunnen min ser ut til å være farlig nær mine informantere, jeg begynte til og med å studere kunsthistorie ved et av landets universiteter, men studiet ble byttet ut til fordel for antropologi.

Allikevel opplevde jeg praksis som ga meg klump i magen eller frustrasjon, om det ikke kan kalles kultursjokk så var det en *forskjell* som ga opphav til følelsesmessige reaksjoner. Jeg kunne føle *fremmedhet* overfor den faglige

tilnærmingen til kunstobjektet. Det var et kunnskapsunivers med en faglig fokus og terminologi som ikke stemte overens med mitt forhold til kunstverk.

Selvsagt ga min interesse for temaet konsekvenser i den forstand at jeg likte å være på kunstinstitusjonene og jeg likte det de arbeidet med og for, ”eventyrlysten” (Howell 2001:22) manglet ikke. Jeg ble, i egen øyne i hvert fall, ikke i samme grad en ”outsider” som mange antropologer kan erfare (Lien 2001). Jeg har heller ikke opplevd feltarbeidet som det myteomspunnet ”rites de passage” som det kan bli fremstilt som. På tross av det danner mine data i form av observasjon og erfaring i feltet (4 kladdebøker) og intervju (300 maskinskrevne sider) grunnlaget for oppgavens problemstilling og dermed dens innhold og form.

En konsekvens av at jeg holdt meg innen egne geografiske grenser var at mitt arbeidssted var kjent blant informantene i feltet. Det skapte en situasjon der det ikke bare var meg som spurte eller viste manglende kunnskap, det gjorde også de overfor mitt ”felt”. Det bidro nok til å skape større grad av dialog noe som jeg spesielt verdisatte i starten da det var viktig å få innpass og tilgang til personer og kontekster på en måte som ga tilstrekkelig etnografisk innsikt (Lien 2001).

På leiting etter et sted å utføre feltarbeid

Mitt ønske var å utføre feltarbeid på to svært ulike kunstinstitusjoner, en statlig som i hovedsak formidlet historisk kunst og som var grunnlagt i 1837, og en privat som formidlet samtidskunst og som ble grunnlagt i 1993. Jeg ønsket å vektlegge konsekvenser av ulik organisering og forskjellige kunstobjekter knyttet til formidling.

Resultatet av skriftlig forespørsel med påfølgende samtale, var at jeg var velkommen til å bruke bibliotek og å være i institusjonenes offentlige rom. Senere i oppgaven er det definert som ”front-stage” (Goffman i Crouch i Tonboe 1994). Jeg fikk ikke være ”back-stage” (Goffman i Crouch i Tonboe 1994). Jeg kontaktet en annen kunstinstitusjon men fikk også der avslag på *deltakelse* blant ansatte.

Avslagene ble begrunnet i plassmangel, vanskeligheter med å innlemme meg i deres hverdag, de ønsket ikke eksternt innblikk i driften eller det var motstand fra de

ansatte som gjorde at ledelsen ikke ønsket å gjennomføre prosjektet mot ansattes vilje. Tilbakemeldingene jeg fikk var at problemstillingen var relevant og interessant men de ville helst ikke ha den utprøvd i eget miljø, avslagene kan derfor også forstås som et behov for informasjonskontroll (Vike: 2001).

Kunstsenteret

Fleksibilitet er viktig i forkant av og under feltarbeid (Cato Wadel: forelesningsnotater). Jeg forsto at mitt ærend måtte fremstilles på et annet vis og tenkte at dersom jeg kunne delta i diskusjonen om hva et feltarbeid vil innebære for kunstinstitusjonen og de ansatte kunne jeg i hvert fall luke bort noen av de negative innspillene. Jeg kontaktet Kunstsenteret og snakket først med en person med lederstilling innen stillingsgruppen økonomisk-administrativ ansatte. Personen fortalte at de var skeptiske til hospitanter fordi det var en doktorgradsstipendiat fra Bedriftsøkonomisk Institutt som hadde hospitert hos dem, og siden kritisert dem for å være og å drive kommersielt i Dagens Næringsliv. Da jeg snakket med administrerende direktør var han i utgangspunktet positiv til at jeg kunne utføre et feltarbeid ved stedet. Han ba meg oversende en presentasjon av meg selv og implikasjoner av feltarbeidet for de ansatte relatert til metode for innsamling av data. Jeg ga informasjon om feltarbeidet, metode, tidsperspektiv og jeg vektla anonymisering av institusjonen og dens ansatte. I skrivet ba jeg om selv å få presentere planlagt feltarbeid for de ansatte, og den 25. mars 2003 deltok jeg på administrasjonsmøte som er et frivillig informasjonsmøte for alle ansatte og avholdes en gang per måned. På møtet var 8 ansatte av totalt 18 møtt frem. Da jeg hadde presentert mitt ærend ble det pratet om løst og fast, de stilte spørsmål om meg og arbeidsplassen min, mindre om selve feltarbeidet. En kunstfaglig ansatt anbefalte meg å begynne på høsten grunnet større utstillingsaktivitet. Administrerende direktør kikket på de ansatte og sa: ”Ja, da er det vel greit?” Jeg ble bedt om å ta kontakt til høsten igjen og forholde meg til administrerende direktør sin sekretær. Altså en kvikk avgjørelse som ikke ble diskutert med de ansatte uten mitt nærvær.

Museet

Museumslederen var i utgangspunktet positiv til feltarbeid ved Museet og ba om et møte med meg før han snakket med de ansatte og informerte sine overordnede i kommunen. Den 11. april 2003 ga jeg samme informasjon til ham, museumsleder var i større grad enn administrerende direktør diskuterende i forhold til feltarbeidet og valg av kunstinstitusjoner for komparasjon fordi han mente at de var svært ulike.

Da vi per telefon avtalte nytt møte ga han uttrykk for at det var delte meninger om utføringen av feltarbeidet blant de ansatte. Den 22. april presenterte jeg meg for de ansatte ved Museet, forum var kontormøtet der kunstfaglig, teknisk og økonomisk-administrativ ansatte er representert, totalt 6 personer. Etter en kort presentasjon av museumsleder og meg selv ble møtet avbrutt fordi NRK ringte og sa at de kom i løpet av en halv time for å lage en reportasje om en utstilling som skulle åpnes (jeg var informert om at møtet sannsynligvis ville bli forkortet på forhånd). Ting var ikke klart i utstillingslokalet og jeg tilbød min hjelp. Teknisk ansatt var den eneste som ga tilbakemelding til meg: ”Det er bare å begynne det”. Museumsleder ga beskjed om at han måtte diskutere et eventuelt feltarbeid videre med de ansatte. Det tok noe tid før jeg fikk beskjed om at jeg kunne begynne ved museet. Avgjørelsen var i mye større grad gjenstand for diskusjon der de ansatte fikk si sin mening uten at jeg var tilstede.

Mitt første møte med stedene og de ansatte og hvordan beslutningen om mitt opphold hos dem ble tatt ga meg førstehåndsinformasjon om ledelsesstil, ønske om involvering eller engasjement blant de ansatte og ikke minst grad av diskusjon i forkant av en avgjørelse som får konsekvenser for stedet og de ansatte. Det var en første observasjon som føyde seg inn i rekken av flere og sammen danner sosiale og kulturelle mønstre ved Kunstsenteret og Museet.

Gjennomføring av feltarbeid

Min interesse for temaet kunst kunne vært uttrykt med en annen vinkling enn gjennom museumsintitusjoner som jo er et mellomledd mellom kunsten og publikum. Det var viktig for meg å utføre feltarbeid innen visse rammer, og kunstinstitusjonen

ga meg disse i form av at de utgjorde et *geografisk univers* der de ansatte utgjorde et *nettverksdefinert univers* (Frøystad 2003: 45). Feltarbeidet har likheter med det som Marianne Lien utførte i forbindelse med skrivingen av doktoravhandlingen og boka ”Marketing and Modernity” (Frøystad 2003). Jeg arbeidet ved både Kunstsenteret og Museet 3 faste dager i uka med en kjernetid fra kl. 10 -15. Feltarbeidet gikk over 8 måneder⁹, jeg startet på Museet 12. mai 2003 og hadde siste arbeidsdag på Kunstsenteret den 22. januar 2004.

Under presentasjonen ved begge steder la jeg vekt på at jeg ønsket å *delta* i arbeidet ved kunstinstitusjonene. Museumsleder hadde i samarbeid med enkelte ansatte lagd en oversikt over arbeidsoppgaver som de ønsket hjelp til og som jeg kunne utføre. Den ansatte fungerte som min kontaktperson i perioden. Jeg fikk oppgaver forbundet med opp- eller nedrigging av utstillinger, hjelpe til i magasinene, distribusjon av informasjonsmateriell om museet og utstillingene, eller formidling til skoler og barnehager. Jeg arbeidet som museumsvakt, transkriberte intervju med en kunstner, ordnet billedarkiv, diverse ryddearbeid eller henting av materiell ved andre museer.

Ved Kunstsenteret var det litt mer tilfeldig hvor og når jeg arbeidet, enkeltpersoner som trengte hjelp spurte meg om avlastning, jeg tilbød hjelpe direkte til personer eller på fellesmøter. Jeg gikk omkring i lokalene ”front-stage” (Goffman i Crouch i Tonboe 1994); utstillingslokaler, pauserommet eller i resepsjonen. Foruten å arbeide i resepsjonen var jeg håndlanger ved oppmontering av utstillinger, jeg hang opp salgsgrafikk og utførte praktiske oppgaver i forbindelse med åpning av utstillinger, utsendelse av invitasjoner og legge inn planlagte arrangementer i en database. I perioder tok jeg med PC og satt på ”min” plass - pauserommet til teknisk avdeling - og transkriberte intervjuene fra museet.

På Museet arbeidet jeg sammen med teknisk ansatte, noen ganger alene, men oftest hakk i hel på en av de ansatte. Når jeg arbeidet sammen med de kunstfaglige

⁹ Jeg hadde ferie i juli måned, starten av august og jul.

fikk jeg gjerne en beskrivelse av det som jeg skulle gjøre og utførte arbeidet stort sett alene på et av kontorene som jeg fikk låne for så å diskutere arbeidet sammen med den kunstfaglige etterpåk. På Kunstsenteret arbeidet jeg stort sett sammen med ansatte på teknisk avdeling eller i resepsjonen. Jeg utførte også arbeidsoppgaver for kunstfaglig- eller administrativt ansatte, men aldri på deres kontor. Jeg deltok dessuten på alle møter ved Kunstsenteret og Museet og i lunsjen sammen med de ansatte.

Signe Howell ser vanskeligheter ved å gjennomføre et feltarbeid basert på klassisk etnografisk fremgangsmåte og derigjennom en holistisk fremstilling av fortolkningen basert på feltarbeid i egen kultur (2001:19). Halvard Vike karakteriserer moderne organisasjoner: ”Organisasjoner av den typen som jeg tar for meg her, er derimot sterkt formaliserte og i sin natur lite åpne for aktører uten en etablert plass i systemet av etablerte posisjoner. Det er ofte vanskelig å få tilgang, og det tradisjonelle antropologiske kravet om å etablere nærhet, bevege seg i alle eller de fleste relevante kontekster – kort sagt: kravet til holisme – kan sjelden tilfredsstilles” (2003: 189). (Andre antropologer uttrykker at *holisme* er utopisk (Thornton i Frøystad 2003)).

Innen det avgrensede *geografiske og nettverksdefinerte universet* hadde jeg tilgang. Jeg hadde fysisk tilgang (unntatt magasinene ved Kunstsenteret) til alle rom, jeg hadde tilgang på alle formelle kontekster i form av møter, uformelle i form av lunsjer og ble mer eller mindre invitert på halvformelle som utstillingsåpninger. Jeg hadde ikke tilgang på alle uformelle sosiale kontekster men snakket med alle ansatte¹⁰ i alle stillingskategorier to ganger og jeg fikk personlige data samt utdanning- og jobberfaring (se intervju), jeg var innom alle kontorer og kjente alle med navn og personlighet¹¹. Egne erfaringer fra feltarbeidet passer bedre med et annet av Halvard Vikes utsagn: ”...studiet av formelle organisasjoner ikke er annen form for antropologi enn studiet av småskalasamfunnene” (2003:201).

¹⁰ Tre personer ved museet ønsket ikke å la seg intervjuet og én person ved kunstsenteret fant ikke tid til å la seg intervjuet.

¹¹ I den grad det lar seg gjøre i løpet av 4 måneder.

Jeg følte ikke at de ansatte utgjorde en homogen gruppe slik Kathinka Frøystad påpeker at kan være tilfellet med informanter som er gjenstand for urban antropologi (2003: 46). Faktisk var uforenelige kunnskapsunivers blant gruppen av ansatte årsak til at problemstillingen ble endret¹².

Deltagende observasjon

Deltagende observasjon regnes som den grunnleggende klassiske metoden for innsamling av data. Metoden ”definerer til og med hva som er fagets egenart, og utgjør dermed dets fortrinn vis-à-vis andre fag” (Frøystad 2003:41). Nettopp ønske om å kunne bruke feltteknikker som kan sies å tilhøre samlebetegnelsen deltagende observasjon (Frøystad 2003:41) gjorde at jeg sterkt ønsket å gjøre feltarbeid ved en kunstinstitusjon selv om det temadefinerte universet (Frøystad 2003: 45) kunne ha latt seg utforske i et annet felt. Fordi jeg var på samme sted med de samme menneskene over en periode på ca 4 måneder hver av stedene, til sammen 8 måneder, fikk jeg ta del i de samme formelle fora flere ganger der det ble tatt beslutninger knyttet til samme tema - forvaltning og formidling av samling og utstillinger med tilhørende katalog. Gjentatt praksis i behandling av materialiteten øker reliabiliteten (Pelto og Pelto 1996), det vil si påliteligheten i den observerte praksisen basert på frekvens. Jeg observerte og erfarte hendelsesforløp som over tid danner mønstre som fikk konsekvenser både for ansatte og den materialiteten som de forvalter.

Jeg hadde selv bedt om arbeidsoppgaver for å delta, men merket også at for mye forpliktelser i form av arbeidsoppgaver fikk negative konsekvenser for andre metoder for innsamling av data slik Carol Delaney (1988: 293) beskriver. Var jeg stedbunden som f.eks i resepsjonen opplevde jeg å ikke kunne delta på møter.

¹² Det heterogene som er fokus for analysen er motsetninga mellom økonomisk-administrativ ansatte og kunstfaglige ansatte, i kapittel 8 viser jeg i en fotnote til hierarkisering mellom stillingsgrupper både i plassering i rom og i sosial anseelse som jeg erfarte men som det ikke ble plass nok til å skrive om i oppgava, det er heller ikke så relevant for problemstillingen.

Arbeidsoppgaver med tidsfrist førte et par ganger til at jeg hoppet over lunsjen med de andre.

Komparasjon

Utføring av feltarbeid ved *to* kunstinstitusjoner er basert på et annet av fagets styrke og egenart – komparasjon (Howell 2003: 17). Som nevnt er likheter mellom informantene og meg. Faren for at det er *hjemmeblindhet* (Gullestad i Frøystad 2003) er til stede, det truer den analytiske distansen som kreves for analyse. Her er *nærhet* og *distanse* (Borchgrevink 2003) to viktige begreper.

Jeg ønsket hjelp til å reflektere over det spesielle ved hvert av stedene. Den *nærheten* som jeg fikk etter en tid ved kunstinstitusjonen fikk jeg samtidig *distanse* til fordi samme mål, forvaltningen av samlingen og formidlingen av samlingen og andre kunstobjekter, ble gjennomført ulikt.

Et annet grep som jeg gjorde, og som jeg forsto at jeg måtte gjøre etter å ha vært ved Kunstsenteret et par måneder, var å relatere praksis ved kunstinstitusjonene til en tredje part – *de innvidde* (kapittel 4). Det vil si at jeg så Museets og Kunstsenterets handling relatert til en tredje part og de trosforestillinger med tilhørende verdier som der finnes. Cato Wadels ”Bob” (Wadel i Frøystad 2003) ble konstruert for å se tingene ”utenifra”. Jeg valgte å bruke gruppen kalt *de innvidde* av samme grunn, for å forstå moral i kontekst (Borchgrevink 2003: 265), slik skapte jeg en ønsket analytisk distanse til praksis ved kunstinstitusjonene.

Det at jeg inkluderte gruppen kalt *de innvidde* innebær ingen endring i *geografisk* eller *nettverksdefinert univers*, som vist i kapittel fem definerer jeg museumsleder som medlem av gruppen, mens kunstnerisk direktør forfekter dets idealer. Relevante utsagn fra andre medlemmer av gruppen har jeg funnet i media. Inkluderingen får en videre konsekvens i at avhandlingen inkluderer elementer av en nasjonal kulturpolitisk debatt.

Intervju

Etter å ha vært på kunstinstitusjonene relativt kort tid startet jeg med den første intervjurunden. Jeg delte ut et skjema med tema for intervjuet, navn på ansatte, aktuelle datoer for intervju, og klokkeslett til alle ansatte. Ansatte ga tilbakemelding direkte til meg, dersom enkelte ikke ønsket å la seg intervjuet ble det mellom oss.

Under det første intervjuet tok jeg håndskrevne notater fordi jeg tenkte at bruk av diktafon var litt skremmende. Vanskeligheter med å få notert alt de ansatte sa, samt at min notering forårsaket opphold i samtalen førte til at jeg brukte diktafon ved andre intervju. Av betydning var også at de trolig var blitt mer fortrolig med min tilstedeværelse og intervjusituasjonen. I forkant av og under det andre intervjuet leste jeg det som jeg hadde skrevet ned under første intervju. De ansatte kunne da korrigere ting som var feil forstått eller ting som de ikke ønsket at jeg skulle ha med. På den måten fikk jeg en følelse av hvor sensitiv hver enkelt var i forhold til informasjon om egen person.

Begge intervjuene var løst strukturert, jeg kom innom alle punktene, men når det ble snakket om og hvor mye som ble sagt var opp til informanten.

Ved Museet intervjuet jeg åtte personer to ganger, enkelte ”sensurerte” mye av det som jeg hadde skrevet i det første intervjuet under det andre intervjuet. Ved kunstsenteret intervjuet jeg 18 personer to ganger. Ved kunstsenteret var folk ivrigere etter å bli intervjuet og flere av de som jobbet deltid tok kontakt for å gjøre avtale om intervju siden de hadde fri en periode.

Under transkriberingen av intervjuene ble jeg er bevisst på at mine egne erfaringer og kunnskap påvirket spørsmålsstillingen (Denzin 1989). Kunstsenteret hadde blitt negativt debattert i media og i kunstfaglige miljøer. Da jeg transkriberte intervjuene de påfølgende månedene etter feltarbeidet ble jeg bevisst at jeg i større grad enn jeg selv var klar over formulerte spørsmål og stilte ledende spørsmål i forhold til konflikten ved kunstsenteret og den kunstfaglige kvaliteten. Senere i oppgaven analyserer jeg diskursen knyttet til Halvard Vikes utsagn: ”Språket (i vid

betydning) er ikke transparent i absolutt forstand; det bidrar til å *skape* verden (1999: 109-110). Jeg er klar over at min spørsmålsstilling kanskje bidro til å skape svarene.

Ansattes utsagn er tatt ut av den helheten de ble uttalt i. Informanten kan ha lagt andre intensjoner i utsagnet enn det som jeg har brukt dem for å illustrere. De er brukt i analytiske øyemed for å understreke en handling eller kontekst. Målet er å vise en prosess som danner mønstre ved institusjonene. Utsagnene er derfor ikke rettet mot den ansatte.

Formelle fora

Møtene var fine forum for observasjon og komparasjon av prosesser i forkant av praksis. Ved Museet deltok jeg i tillegg til kontormøtet på konservatormøte hver tirsdag (Konservatormøtet ble flyttet fra mandager til tirsdager fordi jeg ikke kunne være ved museet på mandager. Museet var stengt på mandager, for de kunstfaglige ansatte var dette derfor en bedre dag). På konservatormøtene deltok museumsleder og de to kunstfaglige.

På Kunstsenteret deltok jeg i tillegg til administrasjonsmøtet én gang per måned, på fagmøte¹³ og programmøte¹⁴ som var annenhver onsdag. På fagmøtet deltok kunstnerisk direktør, tre kunstfaglige ansatte, to økonomisk-administrativt ansatte og en teknisk ansatt. Programkomiteen består av samme gruppe samt administrerende direktør og en leder innen stillingsgruppen økonomisk-administrativt ansatt.

Som vist består alle møtene av grupper fra ulike stillingskategorier, et unntak er konservatormøtet ved museet som kun består av kunstfaglige ansatte. Møtene sa meg mye om lederstil og ansattes opptreden i form av markering av egen person og samhandling med andre ansatte. Det var forum der jeg observerte om det formelle

¹³ Fagmøtet vurderer utstillingsforslag fra avdelingen selv og behandler skriftlige søknader fra kunstnere, senterets ansatte, kunstagenter, gallerier og andre.

¹⁴ Komiteen diskuterer utstillingsforslag som er presentert av fagavdelingen og utstillingsideer for fremtiden, den tar også endelig avgjørelse om utstillingsprogram.

hierarkiet i form av statuser samsvarte med det uformelle. Ved kunstsenteret kunne jeg også observere hvordan samme sak ble diskutert ulikt alt etter hvem som var til stede, fordi samme sak ble diskutert i to forum – fagmøte og program møte. Fagmøtet ble ledet av kunstnerisk direktør mens program møtet ble ledet av administrerende direktør.

Uformelle fora

På museet spiste ansatte lunsj sammen i kafeen i museumsbygget. I en periode var kafeen stengt, da gikk vi ut og spiste på en kafé i nærområdet. ”Vi”, er museumsleder, en administrativt ansatt, to kunstfaglige ansatt og to teknisk ansatte. Vaktene og ansatte i resepsjonen samarbeidet om lunsjavviklingen, og spiste ikke sammen med de andre stillingsgruppene. Jeg besøkte flere utstillinger ved gallerier og kunstinstitusjoner sammen med spesielt de to kunstfaglige ansatte i arbeidstiden.

På kunstsenteret måtte jeg selv passe på lunsjpausen i 12-tiden på dagen, jeg var ivrig etter å få spise lunsj med de andre fordi det var ellers mange jeg ellers ikke traff. I lunsjpausen satt ansatte ved to bord; et lite rundt til høyre i gangen og et større rektangulært til venstre. De som arbeidet i administrasjonen og de kunstfaglige ansatte, satt ved det lille runde. Ved det andre større og rektangulære, satt ansatte fra teknisk avdeling og sivilarbeiderne. Enkelte personer vekslet mellom å sitte ved det lille runde bordet og det lange rektangulære. Når noen fra administrasjonen eller kunstfaglige ansatte satt ved ”feil” bord, kunne det bemerkes, som rundt lunsjtider 10. oktober: ”Sitter du her?” Deretter ble det tilføyd spøkefullt til meg: ”Apartheid.” De kunne også trykke seg sammen for å få klemt en stol rundt det lille bordet, når det var rikelig med plass rundt bordet tre meter unna.

Etiske implikasjoner

Antropologens etiske (i betydning moralsk) ansvar for en emisk (i betydning forståelsesfull) fremstillingen av ”de andre” ligger implisitt i faget. Antropologisk tekst er forvaltning av tillit. Geografisk nærhet til feltet og informantenes

meningsunivers gir andre utfordringer i utøvelsen av rollen som antropolog.

”Personene som i en sammenheng er informanter kan i en annen sammenheng dukke opp som verbale aktører i en ”opplyst allmennhet”” (Lien 2001). Informantens kritiske spørsmål om antropologens metoder, argumenter og analyse av data krever ikke bare en emisk tilnærming men også at den er vitenskapelig kvalitativt godt utført. Etterprøvbarheten i antropologens arbeid relateres igjen til hans eller hennes troverdighet. Tettere forhold mellom informant og antropolog vil antakelig også få konsekvenser for antropologens deltakelse i samfunnsdebatter, der antropologer har et potensial til å bli mer synlig enn det de er i dag.

Normalt fremstilles forholdet mellom informanten og sosialantropologen som et usymmetrisk maktforhold. Antropologen produserer vitenskap av menneskelig studiemateriell og det krever kunnskap om forskningsetikk gitt gjennom forskningsetiske retningslinjer for samfunnsvitenskap, jus og humaniora (NESH 1996) (Sverre Lie 2005). Forskningsetikk berører først og fremst forskerens handlinger som kan komme i konflikt med andre utenforliggende verdier og hensyn. Det er en særlig plikt å passe på at de som berøres av forskningsprosessen ikke føler seg krenket eller lider overlast (Engelstad 1998).

Faktisk var det jeg som innledet forespørselen om å gjøre feltarbeid med lovnad om å anonymisere, en ”sensitivitet” som Halvard Vike (2001) mener at er for dominerende til stede innen faget. Ved Kunstsenteret ble, slik jeg husker det, krav om anonymisering aldri nevnt av de ansatte. Det på tross av at de var sjenerøse med detaljer om livet ved Kunstsenteret. De hadde også dårlig erfaring med tidligere hospitanter som genererte negativ omtale i media. Der var også konkrete hendelser som fikk negativ omtale i media og forårsaket uro internt. Ved Museet var behovet for anonymisering til stede, ansatte forsikret seg om at det de sa ble anonymisert og de ville i forkant av intervjuene vite hva jeg skulle bruke informasjonen til.

15 sider innledende informasjon om Museet og Kunstsenteret kan forstås som å stride mot min intensjon om anonymisering, men som sagt så mener jeg at den er relevant for leserens forståelse av senere analyse. Ansatte blir anonymisert og hendelser og utsagn som kan lede direkte mot en person har jeg prøvd å utelate. Jeg

mener at det ikke får analytiske konsekvenser fordi fokus i problemstillingen er ulike meningsunivers knyttet til profesjoner og dikotomien økonomi:kunst. Jeg har blandet to hendelser i et case grunnet et analytisk poeng heller av hensyn til anonymisering. NESH (1996: 14 – 15) sier følgende om offentlige personer:

”Offentlige personer må regne med at de offentlige sidene ved det de gjør, kan gjøres gjenstand for forskning. Hensynet til offentlige personers selvbestemmelse og frihet medfører likevel at de bør informeres om hensikten med forskningen...”.

Museumsleder, administrerende direktør og kunstnerisk direktør er i kraft av stillingen offentlige personer. Jeg har derfor brukt eksempler knyttet til dem og utsagn fra dem for å vise mønstre av samhandling og konsekvenser av disse.

Empirien i avhandlingen beskriver hendelser, ved Kunstsenteret spesielt, som ikke betraktes som positive (sett fra kunstfeltets ståsted). Under feltarbeidet var de representative for Kunstsenteret og en uttalelse ville gi et forvrengt bilde av situasjonen. De samme hendelsene kan betraktes som ”offentlige” fordi de ble omtalt i media da de ble utført, de var også allment kjente innad i institusjonen. Mitt formål med å bruke hendelsene som empiriske eksempler er ikke å rangere de to ulike kontekstene; Kunstsenteret og Museet. Det er heller å se handlingsvalg basert på uforenelige meningsunivers (Vike 2003).

Feltarbeidet - et lite minutt i kunstinstitusjonenes lange liv

I henhold til diskusjonen om anonymisering er tidsperspektivet av betydning, feltarbeidet ble utført i 2003 og første måned av januar 2004, oppgaven blir offentlig i 2007. Mange av temaene som den gang var ømtålige, har tiden gjort mindre betente. Det har ved begge steder skjedd endringer som gjør at empirien er ”historie” for de ansatte. Jeg vil allikevel hevde at den grunnleggende problemstillingen er relevant.

Analytisk gjør tidsperspektivet at jeg fått *avstand* til erfaringene ved kunstinstitusjonene. Sammen med lesing av teori i etterkant av feltarbeidet, utgjør det

to faktorer som har bidratt til at jeg lettere ser stoffet utenfra, med en etisk (i betydningen analytisk) tilnærming.

Et par ansatte ved Museet uttrykte på første intervju: ”*Hadde du kommet for et og et halvt år siden så hadde svarene vært andre*”. Innsamling av data er gjort avgrenset i tid (Falk Moore & Borofsky 1994) og informantene er påvirket av konteksten der og da (Pelto og Pelto 1978). Det er spesielt viktig å påpeke knyttet til mitt feltarbeid. Ved Museet var det stabilt, ved Kunstsenteret utførte jeg feltarbeidet da en to års konflikt mellom kunstnerisk og administrerende direktør kulminerte ved at kunstnerisk direktør sa opp. For min del ga konflikten positivt utbytte i den forstand at *grensene* med de tilhørende *verdiene* ble gjort veldig klare.

Skala, størrelsen på gruppen, er også en faktor av betydning for grad av samhold og kommunikasjon. Ansatte ved Museet uttrykte at de måtte samarbeide og være fleksibel fordi de var så få og en ekskludering ville være så iøynefallende og ødeleggende for hele arbeidsmiljøet.

Tilbakeføring av kunnskap

Halvard Vike sier at ”i prinsippet får alt vi skriver og sier om dem konsekvenser for dem” (2001: 77). Resultatet av et feltarbeid, formidlet gjennom en hovedoppgave, bør ses på som en mulighet til å se egen arbeidsplass i et annet perspektiv og se sammenhenger som nødvendigvis ikke er åpenbare for aktørene selv (Gullestad 2003). Kanskje kan en nærhet i *forklaringsmodeller* og *geografi* hjelpe til med å gjøre antropologens kunnskap og studier en del av det offentlige rom.

Hovedoppgaven skal leveres til Kunstsenteret og Museet, hvis de ønsker det blir det et påfølgende møte med diskusjon om oppgavens innhold. Slik får jeg tilbakemelding på arbeidet mitt og de får en mulighet til å uttrykke enighet eller uenighet med innholdet.

Avslutning

Jeg har utført et feltarbeid basert på multisited data. Jeg har supplert min synkron analyse med en diakron analyse. Runar Døving mener at ting er en metodologisk strategi i studiet av moderne samfunn (2003: 165). Sosiale prosesser knyttet til materialitet er det oppgaven handler om, jeg har også brukt arkitektur og plassering av ting i rom for å vise tingens betydning. Bruken av kvantitative og kvalitative data er litt underfundig. Tall fra kunstinstitusjonene årsrapporter viser en forskjell som kan indikere ulik rasjonalitet, det har jeg vist ovenfor. Jeg har også analysert måldokumentenes tekst og sett hvordan kvantitativ og kvalitativ tekst kan relateres til ledelsens trosforestilling. Videre har jeg sett på samsvar mellom måldokumentenes tekst og ansattes praksis. Måldokumentenes kvalitative og kvantitative innhold blir brukt i tekstanalyse, og som utgangspunkt for å se om de fungerer som entydige fenomener med felles forståelse og standardiserte handlingsmønstre (Vike 2003).

I feltarbeidsperioden og i ettertid har jeg fulgt noe med på kunstfaglig omtale av kunstinstitusjonene i Aftenposten og Dagen Næringsliv. Når jeg tilfeldig har oppdaget tema av interesse har jeg kjøpt Samtiden, Klassekampen og Morgenbladet. Relevante diskusjoner i media er inkludert i analysen som en del av kunstfeltets *diskurs*.

Forskjell mellom stedene og de ansatt, samt egen fortrolighet i utøvelsen av rollen som ”feltarbeider”, gjorde at jeg fikk jeg ulik mengde og type data, innsamlet med samme metode. Ved Museet hadde jeg en mer deltagende rolle og fikk mer informasjon gjennom uformelt samvær blant ansatte. Jeg førte dagbok begge steder, notatene ved museet ble gjort om kvelden samme eller påfølgende dag, de ble mer som et resymé av dagens hendelser. Ved Kunstsenteret ble jeg flinkere til å notere direkte sitat, og gi en grundigere beskrivelse av samhandlingssituasjonen. Det er flere årsaker til det. Erfaring er nevnt ovenfor og større sikkerhet i hva jeg trenger av informasjon. At de ansatte virket mer fortrolig med at jeg tok notater i deres nærvær og deres meddelsomhet under intervjuene gjorde at jeg ble mer komfortabel med å

skrive om dem mens de var der. Jeg så også behovet for den type data i og med at jeg arbeidet mindre arbeid sammen med dem.

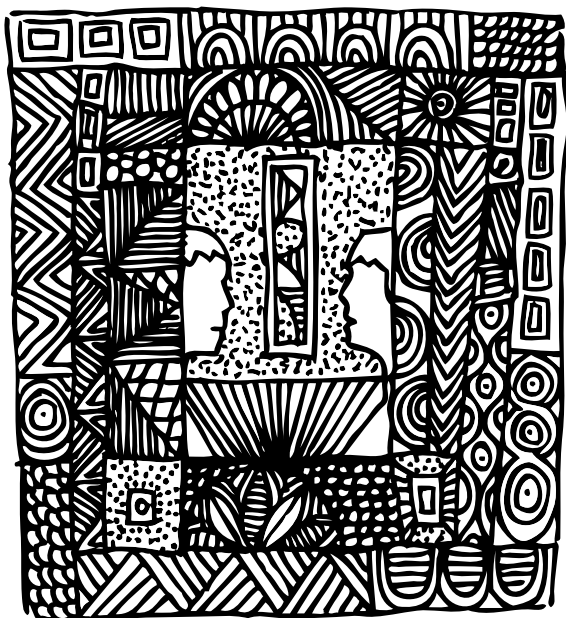
Til slutt

Under feltarbeidet snublet jeg uvitende over noen grenser, enkelte forsto jeg flau der og da, andre oppdaget jeg i prosessen med å transkribere intervju fra lydbånd til PC. Kanskje overskrider jeg enkelte av informantenes personlige grenser i avhandlingen, da må jeg be vedkommende om unnskyldning. Avhandlingen er skrevet med respekt for kunstfeltet og for arbeidet som de ansatte, mine informanter, utfører fra sitt ståsted om å bidra positivt til det feltet forvalter – kunsten.

For sikkerhet sin skyld: Kategoriene ”fools” og ”angels” må ikke tas bokstavelig.

Kapittel 3

Teoretiske perspektiver



I artikkelen ”An Anthropological Definition of the Museum and its Purpose” publisert i tidsskriftet “Museum Anthropology” (volum 17, nr. 1. 1993), argumenterer Richard Handler for at museene først og fremst er en sosial arena der de sosiale prosessene omkring arbeidet og fremstillingen av kunstobjektet legger føringer for hvordan de oppfattes. Det fører til endret innfallsvinkel på forskning om museer og kunstobjekter fra at det tidligere var fokus på kunstobjektens estetiske eller objektive kriterier til nå å bli gjenstand for sosial eller politisk forhandling om verdi (1993:34).

Handlers argument er valgt som innfallsvinkel i denne hovedoppgaven. Videre er antropologen Igor Kopytoffs perspektiv om varens skiftende karakter sentralt. Varens verdi kan fastsettes ut fra markedsverdi, og en moralsk økonomi der både kulturelt og kognitivt perspektiv er av betydning (Kopytoff 1986). Sammenhengen mellom vare og kunstobjekt diskuterer jeg på neste side.

Fredrik Barth (1967) og Jonathan Parry og Maurice Bloch (1989) viser tilstedeværelsen av økonomisk kontra moralsk verdi knyttet til to relaterte, men

separate sfærer innen samme økonomiske system. Deres analytiske bidrag viser verdisirkulasjon og konvertering innen og mellom sfærens grenser. Det er en tilnærming som er relevant for min analyse fordi det i felten er aktører med ulike trosforestillinger som generer ulik moralitet. Kunstfeltet som arena kan sies å utgjøre et kulturelt fellesskap. Halvard Vike (1999:111) hevder at kulturelt fellesskap er basert på tro, forestillinger, fortolkninger og vaner som i begrenset grad er manipulerbare. Disse danner grunnlag for mer eller mindre standardiserte former for kunnskap som er (mer eller mindre) felles innenfor det kulturelle fellesskapet. Delt kunnskap innen det kulturelle fellesskapet er styrende for motivasjon, handling og effekt. Vike argumenterer derfor for at handlingen er konvensjonelt forankret. Vikes argumentasjon er sentral i den videre diskusjonen.

Definisjon av kunstobjekt

Kunstobjektene som er gjenstand for diskusjonen, kan i henhold til Kopytoffs definisjon kategoriseres som en vare.

”A commodity is a thing that has use value and that can be exchanged in a discrete transaction for a counterpart, the very fact of exchange indicating that the counterpart has, in the immediate context, an equivalent value.” (Kopytoff 1986:68).

Det er interessant at det ikke er hvilken som helst vare. Arjun Appadurai, definerer varer eller eiendeler som gjenstand som hovedsakelig brukes retorisk og sosialt. De fungerer som ”*incarnated sign*”. Behovet som de responderer er hovedsakelig politisk. Det er knyttet et spesielt register for konsum til varene:

”1) restriction, either by price or law, to elites; 2) complexity of acquisition, which may or may not be a function of real ”scarcity”; 3) semiotic virtuosity, that is, the capacity to sign fairly complex social messages (...): 4) specialized knowledge as a prerequisite for their ”appropriate” consumption, that is, regulation by fashion; and 5) a high degree of linkage of their consumption to body, person and personality.” (Appadurai 1986:38).

Diskusjonen knyttet til tema i kapittel 1 og empiri viser at alle 5 punktene gjelder for kunstobjekter. Kopytoff foreslår en prosessuell modell i forhold til klassifisering av en vare, der varen defineres relatert til to ideelle poler:

”To be saleable for money or to be exchangeable for a wide array of other things is to have something in common with a large number of exchangeable things that, taken together, partake of a single univers of comparable values...- the opposite of being uncommon, incomparable, unique, singular, and therefore not exchangeable for anything else.”(Kopytoff 1986:69).

Varene som Appadurai (1986) omtaler samsvarer med Kopytoffs (1986) singulariteter som er motpolen til ordinære objekter. Sentralt for Kopytoffs modell er at varens status ikke er statisk, heller ikke statusen som singularitet. Varens status er til en viss grad åpen for individuell manipulasjon (Appadurai 1986).

Kunstinstitusjonen forvalter og formidler kunstobjekter tilhørende den private samlingen, og de arrangerer utstillinger for en tidsavgrenset periode. Kunstbjektene klassifiseres som singulariteter og kjennetegnes ved faktorene knyttet til varer som fungerer som ”incarnated sign” (Appadurai 1986: 38).

Hvordan skapes det kulturelle fellesskapet?

Émile Durkheim (1858 -1917) grunnla den moderne franske antropologien og sosiologien, og utøvde stor innflytelse på britisk antropologi. Durkheim ønsket å forklare sosiale forhold ut fra sosiale variabler istedenfor individuelle, biologiske og psykologiske variabler som tidligere ofte var brukt som forklaringsfaktor, og han så på samfunnet som en organisme eller et eget system. Rundt Durkheim vokste det opp et meget aktivt miljø av samfunnsforskere, blant dem hans nevø Marcel Mauss.

Samfunn eller kultur som utgangspunkt for felles klassifikasjon eller standardiserte former for kunnskap er grunnleggende i Durkheims teori og tekster. Antropologen Mary Douglas (1986) overfører Durkheims ide til å gjelde innen institusjoner i moderne samfunn. Douglas hevder at praksis viser, i kontrast med økonomiske eller politisk teorier, at mennesker tenker fellesskap heller enn

nyttmaksimering og mener at samhold i den sosiale gruppen er basert på en gjensidig sosial og kognitiv prosess initiert av samfunnet eller institusjonen heller enn individet. Kriterier eller egenskaper som skaper legitimitet er kulturelt bestemt. De kriterier som gjelder for kunstfeltet og kunstinstitusjonene kommer jeg tilbake til senere i kapitlet.

Kunstfeltet utgjør i utgangspunktet et kulturelt fellesskap og det analyseres på to nivå. På et overordnet nivå finnes den abstrakte, uformelle gruppen som representerer kunstfeltet i Norge fordi deltakerne i gruppen deltar i kunstdebatten eller diskursen i riksdekkende medium. Denne gruppen diskuterer jeg senere i lys av Benedict Andersons *imagined communities* (2006) og antropologen Anthony P. Cohens *community* (1992). Det underordnede nivået er de to konkrete kunstinstitusjonene der jeg har gjort feltarbeid, og de ansatte som arbeider der. Hver av kunstinstitusjonene analyseres (i tillegg) som et eget kulturelt fellesskap i relatert til Cohens begrep *community* (1992).

Kunstinstitusjonenes handling påvirkes av den dominerende tanken eller diskursen i kunstfeltet utført av det som kan betegnes som eliten innen kunstfeltet (Bourdieu 1986, Shore og Nugent 2002). Empiri viser at de kognitive prosessene og dermed praksis påvirkes av kunstinstitusjonens organisatoriske struktur og historie (Anderson 2006, Cohen 1992, Jenkins 1992, Connerton 1989 og Douglas 1986). Institusjonens legitimitet dannes derfor i like stor grad gjennom en intellektuell prosess som en politisk, økonomisk eller juridisk (Douglas 1986).

Så langt har jeg ønsket å vise at individets handling springer ut fra et kulturelt fellesskap og den kunnskapen eller form for klassifikasjonen som gjelder innen dette. Hva som er rett eller galt, hvem som blir inkludert eller ekskludert er definert av dette fellesskapet, og slik danner det en strukturell ramme for individenes praksis. Individet har grader av fritt spillerom, men er sterkt styrt av de konvensjonene som gjelder innen det fellesskapet som de definerer seg til å tilhøre.

Pierre Bourdieu (1930 – 2002). Han startet sin forskerkarriere som antropolog, men det er hans arbeider innen kultursosiologi som har gitt ham et allment kjent navn (Rosenlund 1991). Han ønsker å forklare forholdet mellom samfunnsstrukturer og

individenes praksis innen disse. *Habitus* er begrepet som knytter sammen Bourdieus sosiale rom og sosiale felt, de sosiale strukturene, med sosial praksis. *Habitus* er generelle skjema av persepsjon og tanke, prinsipper for tolkning og klassifikasjon og verdistandarder. *Habitus* er kroppslig viten, og Bourdieu mener at individets handling styres gjennom vanemønstre. Praksis er en konsekvens av de sosiale strukturen, samtidig som det selv strukturerer fordi det er homologi mellom disse variablene (Rosenlund 2000: 49-50). Samme innfallsvinkel mener jeg Mary Douglas (1986) har. Institusjonens medlemmer tilpasser seg de konvensjoner som finnes innen institusjonen uten fullt ut å være klar over det. Bourdieu kaller de trosforestillinger, fortolkninger og vaner som den sosiale agenten ikke er bevisst og som danner grunnlag for klassifikasjon eller kunnskap for *doxa* eller *doxisk erfaring* (Jenkins 1992).

Tro, forestillinger, fortolkninger og vaner

Kunsten har en posisjon i kunstfeltet som jeg relaterer til *det hellige* i teksten ”The Elementary Forms of the Religious Life” (Durkheim og Mauss i Douglas 1986). For Durkheim var det hellige delt klassifikasjon av samfunnets medlemmer, og det skapte et verdenssyn som menneskene kunne organisere og forstå ut fra. Samfunnet anser det hellige som viktig for opprettholdelsen av verdenssynet og det kollektive samholdet, og det er truende dersom det blir profanisert (Douglas 1986). I kunstfeltet viser empiri at de kunstfaglige arbeider i mot kommersialisering av kunsten. Fellesskapet forvalter derfor *det hellige* gjennom et nødvendig sett med konvensjoner som hviler på en bestemt type arbeidsdeling (Douglas 1986). I kunstfeltet er det kunsthistorikeren med kunstfaglig kompetanse som tradisjonelt har definert de gjeldende konvensjonene. Durkheim mente at hans teoretiske perspektiv gjaldt for primitive samfunn med organisk solidaritet og arbeidsdeling. Douglas (1986) hevder at samme prinsipp finnes i moderne samfunn og at det er analytisk relevant for moderne samfunn. Hun viderefører tanken til å gjelde innen moderne

institusjoner. Hennes argument er at institusjonene danner en kollektiv konvensjon som påvirker de ansattes tankesett og handling.

Raymond Firth (1992) diskuterer i "Art and Anthropology" ulike definisjoner på kunst. Han argumenterer for at kunsthistorie og teknikken relatert til utøvelse av kunst er regelbundne disipliner, i kontrast til hvordan kunstfeltet kan fremstilles som fritenkende og bohemaktig (1992:16-17). Empiri viser at aktørens praksis i feltet er relatert til rett og galt på et mer abstrakt nivå enn profesjon og teknikk, og at grenseovertrødelser forårsaker voldsomme reaksjoner. Jeg vil derfor påstå at troen som er knyttet til kunstfeltet ligner den som kjennetegner religion. Firth definerer kunst:

"Art as I see it is part of the result of attributing meaningful pattern to experience or imagined experience. It is primarily a matter of perception of order in relations, accompanied by a feeling of rightness in that order, not necessarily pleasurable or beautiful, but satisfying some inner recognition of values."(1992:16).

Clifford Geertz definerer religion:

"...a system of symbols which act to establish powerful pervasive and long-lasting moods and motivations in men by formulating conceptions of a general order and existence and clothing these conceptions with such an aura of factuality that the moods and motivations seem uniquely realistic." (Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology 1996:482).

Begge definisjoner vektlegger tilstedeværelsen av et sett klassifikasjoner eller form for kunnskap som påvirker hvordan verden erfarer. Felles for aktørene i feltet er at de mer eller mindre deler aksepten av et verdensbilde med kunst som det hellige og med det følger et sett av verdier eller moralitet.

Sosiale konstruksjoner av moralitet har vært implisitt i mye antropologisk forskning om moralitet, men selve emnet moralitet har i liten grad vært tema for antropologisk diskusjon (Howell 1997). Signe Howell betegner det innbyrdes, dynamiske forholdet mellom abstrakte, moralske verdier "bør" og empiriske realiteter

”er” som kjernen i antropologisk forskning. Moralitet er nevnt som en konsekvens av trosforestillingen eller verdenssynet til medlemmene i trosfellesskapet. I det ligger at moraliteten er relativ og at den er konstituerende for selvet til hvert enkelt medlem i fellesskapet. Moralitet knyttet til person og fellesskap ligger derfor til grunn for diskurs og praksis i kunstfeltet.

Ellen Aslaksen bruker Cohens perspektiv på *fellesskap* for å belyse unge kunstneres erfaring med, og strategier for å etablere kunstnerisk virksomhet i midten av 1990-årene:

”Fellesskapet er en symbolsk og følelsesmessig enhet som bare lar seg avgrense gjennom sine symbolske uttrykk og følelsesmessige kvaliteter. Det er en realitet i den grad de enkelte tilslutter seg de symbolene fellesskapet uttrykker seg gjennom... Ideer og verdier som virker inn på kunstnernes handlinger, og som er avgjørende for å underbygge en meningsfull orden.” (1997:10).

Felles for Aslaksen analyse, og min, er at det er bevisstheten eller ideen som danner grunnlaget for en følelse av fellesskap. Cohen (1992) sier eksplisitt at virkeligheten av samholdet i folks erfaring ligger i deres tilknytning til eller deltagelse overfor enkelte symboler. I henhold til Benedict Andersons utsagn: ”Much the most important thing about language is its capacity for generating imagined communities, building in effect *particular solidarities*.” (2006: 84), kan også språket betegnes som et integrerende symbol. Det er flere aspekt ved språket som jeg kommer tilbake til.

Sentrale symboler har i antropologisk litteratur blitt kalt dominerende (Victor Turner) eller nøkkelsymboler (Ortner i Krogstad 1985). Sherry Ortner tar for seg nøkkelsymboler og hevder at de har følgende indikatorer:

- ”1. The natives tells us that x is culturally important.
2. The natives seem positively or negatively aroused about x, rather than indifferent.
3. x comes up in many different contexts. These contexts may be behavioral or systemic: x comes up in many different symbolic domains (myth, ritual, art, formal rhetoric etc.).
4. There is greater cultural elaboration surrounding x, e.g., elaboration of vocabulary, or elaboration of details of x’s nature, compared with similar phenomena in the culture.
5. There are greater cultural restrictions surrounding x, either in sheer number of rules, or severity of sanctions regarding its misuse.”
(Krogstad 1985:21).

Empirisk er det grunnlag for å si at *samling og utstilling med katalog* er tre dominerende symbol knyttet til kunstinstitusjonene og kan defineres som nøkkelsymboler. Videre blir kunstinstitusjonene og det de rommer, begrepsmessig og materielt, behandlet som symbolske dimensjoner (Cohen 1992).

Anne Krogstads hovedfag fra punkermiljøet i Skippergaten (1985) er blitt en klassiker innen norsk antropologi. I oppgaven operer hun med *deklarative og regulative symboler*. Deklarative symboler er rettet mot et bredt publikum og uttrykker brukernes syn på samfunnet og deres syn på seg selv som offentlige personer. Regulative symboler uttrykker brukernes oppfatning av de normer som regulerer gruppeatferd. For analytiske formål beskriver jeg *samling og utstilling med katalog* som deklarative og regulative symboler. De er viktige i dannelsen av kunstinstitusjonenes profil utad og markerer et skille mellom dem og andre kunstinstitusjoner. De samme symbolene har også betydning for sosiale prosesser innen kunstinstitusjonene.

Cohen (1992) mener at symboler kan deles av flere medlemmer av samme gruppe fordi symboler kan tilpasses individets omgivelser, individene trenger derfor ikke å dele mening selv om de deler samme symbol. Dette er en definisjon som vektlegger samholdet heller enn kontrastene. Bourdieus påstand om at språk er et symbolsk system som danner en distinksjon mellom *spesialisten* som behersker språket og de andre (Shore og Nugent 2002) får støtte av Anderson (2006). I tillegg

til at språket er integrerende for gruppen, kan det være en kilde for klassifikasjon og utøvelse av makt.

Makt knyttet til dominans og falsk bevissthet er en egenskap som tradisjonelt forbindes med ideologi (Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology 1996). Falsk bevissthet innen feltet er ikke en relevant vinkling fordi troen på kunstens posisjon er virkelig nok. Det er derimot relevant å vurdere om troen, forestillingene, fortolkningene og vanene som dominerer i kunstfeltet deles av alle i det kulturelle fellesskapet? Hvis ikke, hvilke konsekvenser får det?

Mangel på én standardiserte form for kunnskap i kunstfeltet

Douglas (1986) bruker Durkheim og Ludwik Fleck, vitenskapsfilosof, for å vise at samme tanke kategorier er nødvendig for å skape lik forståelse av situasjonen og dermed like premisser for argumentasjon. Hun definerer en tankeverden, innen denne er en dynamikk mellom en indre elite av rangerte innvidde i senteret, og de utenfor.

Det er det *kunstfaglige tankesettet* som gjelder i den *kunstfaglige tankeverden*. Samlet har jeg definert dem som *kunstfeltet*. Eliten i *kunstfeltet* kaller jeg de *innvidde*. Det ser ut til at det er nødvendig å introdusere en *økonomisk tankeverden* for å fange opp alle tankesettene innen kunstinstitusjonene. Introduksjonen av enda en tankeverden innen samme institusjon bryter med kjernen i teorien om den kollektive tankens suverenitet ovenfor. Institusjonen er ikke lengre en konvensjon, og tankeverdenene består til og med av tankesett som kan klassifiseres som motpoler (Lewis i Douglas 1986).

Perspektivet er relevant for å beskrive og analysere forholdet mellom gruppen kalt de innvidde og kunstinstitusjonene, men også innen kunstinstitusjonene. I henhold til Vikes (1999) definisjon, kan vi her se flere kulturelle fellesskap grunnlagt på ulik kunnskap eller ulik grad av tro. Det kan synes som at både den rasjonalitet og verdi som ligger til grunn for handling innen kunstfeltet er basert på kunstfaglig tankesett, i neste avsnitt vil jeg vise hva det innebærer.

Egenskaper ved tankesett i kunstfeltet

I "Purity and danger" (1997) forklarer Douglas hvordan kollektive meningskategorier danner sosial, kulturell og symbolsk orden. Douglas er inspirert av fransk strukturalisme, og hun bruker Levi-Strauss teoretiske perspektiv om at den menneskelig bevissthet organiserer virkeligheten ut fra binære kontraster og at det former kulturen. Verdt å nevne er at begge antropologer befinner seg noe på siden av hovedstrømningene i antropologi. Levi-Strauss er blitt kritisert fordi hans ideer er svært abstrakte og fordi de er ment å vise kognitiv universell klassifisering. Kritikken går gjerne på at de ikke samsvarer med empiri. Likevel regnes Levi-Strauss teoretisk som et svært viktig bidrag innen antropologien i andre halvdel av det tyvende århundre (Hylland Eriksen 1993, 1996, Vike 1999). Douglas bruker Levi-Strauss teori om menneskelig binær tenkning og bringer det sammen med Durkheim og Mauss arbeid om klassifikasjon (Hylland Eriksen 1993). Originaliteten, sett fra et antropologisk synspunkt, er temaene for analyse. Begrepene *rent* og *urent* brukes på bibelske narrativer, institusjoner og samfunnsmessige klassifikasjonen av kroppen (Miller 2003).

Mary Douglas definerer (1997) kulturell orden som differensiering mellom kategorier - en sortering og avgrensning av ting som hører sammen fra ting som er fremmed og utenfor og hører hjemme andre steder. Denne sorterings- og separasjonsvirksomheten forutsetter – og skaper – et sett av symbolske distinksjoner eller grenser, og det er disse skillelinjene som holder orden på og gir mening til ethvert kulturelt meningsunivers. Douglas har videreutviklet William James tese om *dirt* som *matter out of place* og lansere begrepene *det rene* og *det urene*. *Det rene* er det som holder seg til egen kategori, mens *det urene* flyter over grensene og lager kluss i kategoriene og kulturens eget klassifiseringssystem. *Det urene* er derfor forbudt og farlig fordi det truer den symbolske orden og signaliserer oppløsning. (Solheim i Douglas 1997).

Kunsten blir klassifisert som hellig, ikke bare i den tankeverden der den blir kategorisert å tilhøre, men også i samfunnet generelt har den en høy plassering i

klassifiseringshierarkiet (Bourdieu 1996, 1991, 2002, Gell 1999, Klausen 1992, Kopytoff 1986). Antropologer har påpekt kunstobjektene dobbelthet eller tosidighet. Kopytoff hevder at siden kunstobjektene ikke er en integrert del av byttestrukturen i komplekse samfunn, finnes det ingen synlig bekreftelse på deres posisjon i samfunnet. Det gjør det nødvendig å tillegge en høy, ikke monetær verdi for å markere den prestisjen som er knyttet til objektene. Verdien blir definert utenfor byttesystemet gjennom frie og vanligvis mindre systemer som er knyttet til estetikk, moralitet, religion eller kunnskapssystemer knyttet til profesjonalitet. Kunstobjektene blir kategorisert ut fra karakteristikk som blir sett på som moralsk upassende å kople med markedssfæren. Samtidig finnes de samme kunstobjektene i et monetært verdisystem der de blir høyt verdsett fordi de har høy pris (Kopytoff 1986:82).

Bourdieu beskriver det samme og påstår at bl.a. vitenskap, kunst og religion er universer med førkapitalistisk økonomi (Jakobsen 2002). De ble skapt parallelt med kapitalismens frammarsj og i opposisjon til markedsøkonomien. Innen disse universene etterstrebes ikke økonomiske verdier, men sosiale eller kulturelle. Rasjonaliteten er en annen (Jakobsen 2002). Økonomisk kapital er den overordnede og den dominante formen i vårt samfunn, kulturell kapital blir dominert over selv om den har ervervet en betydelig posisjon gjennom et langt historisk perspektiv (Wacquant i Rosenlund 2000).

Kunstobjektene opptrer i sfæren knyttet til åndelige og intellektuelle verdier, og i sfæren knyttet til økonomi. Kunstinstitusjonene må forholde seg til økonomi når de velger utstillingsprogram og når de planlegger utformingen av katalogen som følger med utstillingen. Det gjelder i forvaltningen av samlingen og formidlingen av kunsten, og mulig inntjening i form av primært besøksantall og sekundært salg fra utstillingene. Samme tosidighet som Kopytoff (1986) påpeker at er en karakteristikk ved kunstobjektene og som jeg ser er en realitet i kunstinstitusjonenes daglige virke, påpeker Bourdieu at finnes innen kunstfeltet (Jakobsen 2002). Separasjon av de to verdene er derfor ideell mer en reell. Dobeltheten skaper en skjørhet ved kunstobjektene og kunstinstitusjonenes posisjon fordi den er som oftest forhandlbar og den kan plasseres i to sfærer der den ene som oftest er hierarkisk rangert over den

andre. Skjørheten kan relateres til Douglas (1997) og Durkheims teori om samfunnets organisering rundt beskyttelsen av det hellige, og det forklarer den sterke tilstedeværelsen av konvensjoner og moralitet som gjør seg gjeldende i kunstfeltet.

Durkheim i hevder at det hellige er samfunnsskapt, Douglas påpeker det abstrakte ved klassifikasjonen og deres analogier. Det er derfor ikke konkrete egenskaper ved kunsten eller kommersialismen som gjør at sammenblanding defineres som ”galt”. Det er menneskene i feltet eller dynamikken i feltet som har klassifisert det til å være sånn. Hvilke forbud eller konvensjoner som finnes i kunstfeltet for å skjerme kunsten mot det kommersielle, og for å hindre at kunsten mister sin distinktive karakter, blir analysert. Gruppen kalt *de innvidde* styrer hva som er rett eller galt innen kunstfeltet og de reagerer på *matter out of place* med fordømmelse. Slik vedlikeholder de den autoritet og tillit som de har i kunstfeltet. *De innvidde* deler makten i kunstfeltet med kuratorene eller de kunstfaglige ansatte ved kunstinstitusjonene. Susan M. Pearce (1992) definerer kuratorer som nøkkelpersoner ved museer fordi de har kunnskap til å klassifisere objekter til å bli inkludert i en museal kontekst, og å gi enkelte objekter prioritet i forhold til konservering, dokumentasjon, utstilling eller bruk i publikasjoner innen museet.

Verdi knyttet til kulturelt felt

Bourdieu bruker felt som en analytisk avgrensning av den sosiale helheten med sikte på empirisk studium (Rosenlund 1991). Richard Jenkins, sosiolog, definerer Bourdieus felt som et strukturert system av sosiale posisjoner, enten individer eller institusjoner som har et innbyrdes maktforhold avhengig av tilgang til den kapitalen som er ettertraktet i feltet (Jenkins 1992).

De innvidde har symbolsk kapital, definert som prestisje og høy grad av sosial respekt. De har ervervet anseelsen basert på deres kulturelle kapital, definert som legitimert kunnskap (Jenkins 1992). Kuratorene eller de kunstfaglige har også kulturell kapital. Kulturell og sosial kapital har stor verdi innen kunstfeltet. Den økonomiske kapitalen, bestående av rikdom som lett og umiddelbart kan konverteres,

er av avgjørende betydning for kunstinstitusjonenes eksistens. Men den er, i Douglas (1997) vokabular, *matter out of place* i relasjon til kunsten i det kunstfaglige feltet. Sosial kapital er definert til å være ulike former for verdisatte forhold til betydningsfulle andre (Jenkins 1992). Lennart Rosenlund (2000) definerer sosial kapital til å være en form for kapital som kan investeres og som produserer profitt. Han trekker frem sosiale relasjoner etablert av foreldregenerasjonen og som etterkommeren kan arve og bruke for å mobilisere andre former for kapital. Spesielt den siste tolkningen reflekterer aspekt av strukturalisme i Bourdieus teoretiske bidrag, og ideen om klassens eller sosiale gruppers makt. Det har også betydning at det empiriske materialet er fra Frankrike, en annen kulturell kontekst, 30 til 40 år tilbake i tid (Jakobsen 2002). Antropologer har brukt begrepet sosial kapital for å omfatte mer enn det Rosenlunds definisjon muliggjør (Øyvind Fuglerud 2006). Min bruk av begrepet samsvarer med Kjetil Jakobsens definisjon: ”Forbindelser, vennskap, tillit og politikk” (2002: XXVII). Det er to former for sosial kapital som er interessant i feltet. De innvidde besitter sosial kapital fordi de er del av et viktig nettverk innen kunstfeltet. De er *de betydningsfulle andre* (Jenkins 1992) som aktørene i kunstfeltet har respekt for og som de er lydhøre ovenfor. Den andre formen for sosial kapital er de sosiale prosessene (Handler 1993) innad i kunstinstitusjonene mellom ansatte, og mellom ledelse og ansatte. Grad av enighet internt og samsvar mellom ansattes og institusjonens mål, definert av ledelsen, er av betydning fordi enighet om forvaltningen og formidlingen på kunstobjektene og det kunstfaglige arbeidet ved kunstinstitusjonen har betydning for en positiv verdisirkulasjon ved kunstinstitusjonene.

Beskrivelsen av kunstfeltet fører frem til kjernen i problemstillingen. Handlers (1993) perspektiv vektlegger prosess. Bourdieu bryter med strukturalisme¹⁵ som teoretisk tilnærming og tillegger individet mål og strategier basert på egen erfaring av virkeligheten, det genererer handlingsmønstre kalt habitus (Jenkins 1992). Ulike felt

¹⁵ J. Elster i Richard Jenkins 1992: 82 mener at Bourdieu mangler en årsaksmekanisme som forbinder habitus til det som folk faktisk gjør, han derfor indikerer at Bourdieus verk inneholder et funksjonelt preg.

fremmer og foretrekker ulike *habitus*. Jenkins (1992) definerer Bourdieus felt som *a field of struggles* der agentenes strategi er knyttet til bevaring eller forbedring av deres posisjon overfor den kapitalen som er betydningsfull i feltet. En forutsetning er at deltagerne i feltet deler troen på legitimiteten og verdien til kapitalen som dominerer i feltet. Det samsvarer med Mary Douglas (1986) ide om den kollektive tanken som vedlikeholdende for institusjonen. Ved kunstinstitusjonene er det aktører med et økonomisk tankesett og aktører med et kunstfaglig tankesett. Analysen innebærer derfor også å vise aktørenes kamp i forhold til hvilken kapital som skal gjelde i feltet. Jenkins (1992) definerer grensene mellom Bourdieus felt som foranderlige. Aktørenes kamp for vedlikehold av feltets grenser er et annet aspekt ved analysen. Det er i tråd med Mary Douglas (1997) ide om grensemarkering.

Verdikonvertering- og sirkulasjon, samt tøying av feltets grenser

Artikkelen ”Økonomiske sfærer i Darfur” av Fredrik Barth (1967) og introduksjonen i boka ”Money and the Morality of Exchange”, skrevet av Jonathan Parry og Maurice Bloch (1989), har gitt viktige bidrag til min analyse.

Barth (1967) bruker sfærebegrepet i analysen av det økonomiske systemet, og argumenterer for at man i avgrensingen av sfærer må ta hensyn til sirkulasjonen av verdier i det økonomiske systemet i sin helhet, og ikke bare bruke direkte konvertibilitet som kriterium (Barth 1967). For min analyse medfører perspektivet at jeg ikke kategorisk må atskille handling knyttet til kunstfaglige gjøremål og handling knyttet til økonomi innen to avgrensede sfærer. Ideelt, fra et kunstfaglig synspunkt, skulle det vært en sfære; en som håndterer kunstobjektene i henhold til regler om kulturell og symbolsk verdi definert av *de innvidde*. Den andre sfæren finnes av nødvendige årsaker. Sfærene er hierarkisk rangerte; sfæren knyttet til en kvalitativ behandling av kunstobjektene rager over sfæren som forholder seg til det kvantitativ ved dem.

For analytiske formål ble hver av sfærene splittet opp i mindre enheter og jeg oppdager legitime kanaler innen og mellom sfærene, og barrierer som forhindrer eller

begrenser flyt mellom sfærer. Målet for aktørene er en vellykket forvaltning av aktiva med de muligheter som finnes innen hver sfære, og å finne legitime kanaler mellom de ulike sfærene for å maksimere utkommet (Barth i Hylland Eriksen 1996:374). Det samsvarer med Jenkins (1992) beskrivelse av Bourdieus felt som a *field of struggles*. Men Barth går et skritt videre og beskriver ny virksomhet som utnytter avvikene i verdifastsettelsen mellom sfærene i det økonomiske systemet. Den nye virksomheten går ut på verdiflyt på tvers av grensene.

I "Money and the Morality of Exchange" argumenterer Bloch og Parry for at kommersielt bytte der penger er involvert har en tendens innen antropologisk forskning til å bli vurdert som moralsk dårligere enn annen form for bytte (1989). De mener, i tråd med Barth (1967) og Kopytoff (1989), at verdiens (her penger) mening eller konsekvens for moral er situasjonelt definert og under konstant reforhandling. Fokus må derfor være mening tillagt pengene og moralitet knyttet til bytte innen et større transaksjonssystem, analysert gjennom transformasjonsprosesser.

Bloch og Parry (1989) argumenterer empirisk for at det eksisterer to relaterte, men separate transaksjoner. En transaksjon er forbundet med reproduksjon av sosial eller kosmisk orden. I den sfæren er det lang tidshorisont. Den andre sfæren av transaksjoner er knyttet til individuelle krav og behov, og den har en kortere tidshorisont. Det er fruktbart å sammenligne Bloch og Parry's to sfærer og relasjonen mellom disse med forholdet mellom kunst og økonomi. I likhet med forholdet mellom sfærene er gjensidig avhengige av hverandre og forholdet mellom dem er regulert. Sfæren knyttet til langtidssyklusen er, i likhet med feltet knyttet til kunst eller et kunstfaglig tankesett, alltid positivt assosiert med sentrale regler knyttet til moralitet. I sfæren knyttet til korttidssyklusen, for analytiske formål sammenlignet med feltet for økonomi, er ikke handlingene i samme grad knyttet til moralsk bevissthet fordi handling her ikke er direkte relevant for den andre sfæren. Et unntak er når effekten av handlingen i sfæren knyttet til korttidssyklusen blir konvertert til å ha betydning for vedlikehold av sosial og kosmisk orden i sfæren knyttet til langtidssyklusen. Da blir handlingen moralsk positiv (Bloch og Parry 1989). Motsatt blir handling i sfæren knyttet til korttidssyklusen som kun er et mål i seg selv, og som

derfor ikke er underordnet reproduksjonen i langtidssfæren, forbundet med moralsk forkastelse. Verst tenkelig er det når den hierarkiske rangeringen av sfærene blir forskjøvet og individer bruker ressurser i sfæren knyttet til langtidssyklusen for egne korttids transaksjoner (Bloch og Parry 1989: 27). Samme forhold som Bloch og Parry (1989) beskriver angående hierarkiske rangering av sfærene og regler for konvertering mellom dem grunnet verdien som blir tillagt innholdet i hver av dem, viser seg i mitt materiale.

Konsekvenser av revaluering av sfærene og verdifastsettelsen innen disse

Teorien og min empiri viser at det er en hierarkisering av objekter eller varer og sfærene som objektene sirkulerer i. Klausen (1992) bekrefter at det er en elite innen kunst, en maktelite som legitimeres pga kunnskap. Berkaak og Ruud (1994: 211) uttaler at det ofte er slik:

”(...)i et samfunn at kulturell makt opprettholdes ved at en liten gruppe har såkalt hegemoni, dvs. en slags enerett til å definere og formidle ”felles” symbolske uttrykksformer i forbindelse med religion, moral og kunst”.

Tradisjonelt og normalt, i den forstand at det er naturlig (Douglas 1986), har de kunstfaglige ansatte dominert fremfor de økonomisk ansatte i det kunstfaglige feltet. De besitter kunnskapen som brukes for forvaltning og formidling av kunst, definert som essensen i kunstinstitusjonenes virke. Eksempler i materialet viser handling som ikke følger det mønsteret. Barth (1967) hevder at resultatet av verdiflyt på tvers av grensene kan forårsake en revaluering mellom sfærene og verdifastsettelsen innen disse. Det kan også oppstå moralske sanksjoner som stanser denne formen for entreprenørvirksomhet. Bloch og Parry beskriver tilstanden ved ombytting av sfærene som ”the world is rotten”.(1989: 28).

Mary Douglas (1986) beskriver offentlige og standardiserte verdier både innen institusjoner og innen samfunnets kultur, *det rene*. De bidrar til å regulere offentlige betydningsunivers. I idéstrukturen som danner orden er det kraft til å beskytte selve

strukturen, men det er også krefter som truer med å forstyrre orden, det er kalt *det urene* (Douglas 1997). Innen strukturen belønnes konformitet, men hvordan er reaksjonen på sosialt avvik eller urenheter? Douglas (1997) mener det er fire punkter i idéstrukturen eller orden som er spesielt utsatt for sosialt avvik eller urenheter: Det er yttergrensene, systemets indre linjer, linjens marginalområder og intern selvmotsigelse. De innvidde danner den offentlige moralkodeksen (bestående av systemets indre linjer og linjens marginalområder) som dominerer innen kunstfeltets yttergrenser. Sosialt avvik avhenger av om kunstinstitusjonene handler konformt med disse. Intern selvmotsigelse er radikal uenighet innen kunstinstitusjonen.

De offentlige og standardiserte verdiene har autoritet. Strukturen søker konform atferd og prøver å forhindre avvik fra denne. Når det er negativ handling, *overses det urene* eller reaksjonen er fordømmende. Douglas mener at det dannes et konservativt system av forutinntatthet og hinder mot endring og hun spør om *urenheter* kan skape kreativitet? En mulighet er positiv handling som konfronterer *urenheten* og prøver å skape et nytt virkelighetsmønster som har plass til det.

Spørsmålet er interessant fordi det i løpet av feltarbeidet skjedde *urene* handlinger ved Kunstsenteret og *de innvidde* responderte på handlingene med moralske sanksjoner. Barth (1967) definerer to mulige reaksjoner på entreprenørvirksomheten, det vil si handling på tvers av sfærer med ulikt verdi innhold. Den ene er opphør av handling grunnet moralske sanksjoner. Det skjedde ikke ved Kunstsenteret. En annen mulig konsekvens er en revaluering mellom sfærene, det vil si at verdifastsettelsen i de to sfærene blir brakt på linje med hverandre (Barth i Hylland Eriksen 1996). Det er en endring som kan skapelse et nytt virkelighetsmønster (Douglas 1997), og kunstfeltet forandres fra et beskyttet system til å være allment tilgjengelig (Appardurai 1986).

Avslutningsvis skal jeg skissere to ulike teoretiske perspektiv for å illustrere tendensen til en revaluering. Dette skjer ikke mellom sfærene i sin helhet, i kunstfeltet i sin helhet, men ved Kunstsenteret. Praksis kan klassifiseres som desakralisering av kunsten (Gell 1999) eller demytifisering av kunsten (Barthes 1999). Det er en prosess som fører til endring i kunstfeltets form.

Alfred Gell (1971 – 1998), nærmer seg diskusjonen som antropolog. Han argumenterer for hvorfor kunst er et neglisjert tema innen spesielt britisk antropologi. Gell mener at med studiet av estetikk og kunst følger en moralitet som avhenger av troen på det sanne og det gode i det estetiske objektet. En tro han sammenligner med forholdet mellom teologi og religion. For å skrive om estetikk, kreves ”metodologisk ateisme” (Berger i Gell 1999:160). Det vil si at enheten som er gjenstand for forskning behandles objektivt uavhengig av forskerens religiøse overbevisning. Først når en slik antakelse er gjort, klarer man å utføre de intellektuelle manøvrene som er karakteristisk for antropologiske analyser av et religiøst system. Gell mener at for å klare å utøve ”metodologisk ateisme” må kunstobjektet som bør behandles rent og ahistorisk, ikke som et middel for å uttrykke sosiale distinksjoner eller symbolske betydninger.

Kunstsenterets brudd på orden i kunstfeltet kan også ses i lys av franskmannen Roland Barthes (1915- 1980) begrep *mytologier*. Barthes (1999) kaller myten en ytring, et kommunikasjonssystem eller et budskap. Han mener at gjennom myten forsvinner tingenes historiske egenskaper og fylles istedenfor med en naturlighet. ”Myten blir derfor en avpolitisert ytring der ordet politikk må forstås som en helhet av menneskelige relasjoner i sin reelle, sosiale struktur, i sin evne til å skape verden.” (1999:197). Barthes definerer dermed falsk selvfølgelighet som en myte. I Barthes forfatterskap er det den borgerlige franske ideologien som blir definert til naturlig, allmenn kultur. Orvar Løfgren og Jonas Frykman (1979) og Marianne Gullestad (1989) har beskrevet samme forhold, men i andre empiriske kontekster.

Praksis i kunstfeltet får konsekvenser. Kunstsenteret klarer ikke i Barths (1967) terminologi å skape en revaluering mellom sfærene. Verdifastsettelsen i de to sfærene blir ikke brakt på linje med hverandre. Det skjer heller ikke en omhierarkisering av de to sfærene som kunstobjektene opptrer i (Bloch og Parry 1989). Dette medfører konsekvenser for Kunstsenterets mulighet for verdikonvertering fra sfæren knyttet til korttidssyklusen over i sfæren knyttet til langtidssyklusen fordi de mangler kredibilitet. Kreditt kommer fra det latinske *credere* som betyr makt, betydning og autoritet (Jakobsen 2002: LXIX). I mangel av

kreditt relaterer Kunstsenteret seg bort fra kunstfeltet der *de innvidde* har definisjonsmakten og over til et nytt felt som har en folkelig heller enn profesjonsbasert klassifisering overfor kunstobjektene. I innledningen viste jeg til Handlers (1993) argumentasjon for museene som sosiale arenaer der det foregår sosiale og politiske forhandlinger om kunstobjektene verdi. Det gjør at det kan stilles spørsmål om hvem som har rett til å kontrollere kulturelle ressurser. Kunstsenteret utforderer den tradisjonelle oppfatningen om kunsthistorikers definisjonsmakt. Effekten er at de selv blir skjøvet utenfor det etablerte kunstfeltet.

En annen konsekvens av Kunstsenterets handling er at det fører til intern selvmotsigelse. Internt oppsto en situasjon som jeg relaterer til den engelske antropologen Gregory Bateson (1904 – 1980) begrep symmetriske skismogenese. Bateson bruker skismogenese som analytisk modell for å forsøke å forstå enkelte dynamiske aspekt ved kulturelle prosesser som han studerte på New Guinea, samt forskjeller som han og Margaret Mead observerte i ulike felt (New Guinea og Bali). Skismogenese beskriver samhandling i en sosial relasjon der partenes oppførsel påvirker hverandre gjensidig. I symmetrisk skismogenese er partene like i forhold til konkurranse og rivalisering og prosessen kjennetegnes ved at en bestemt oppførsel stimulerer mer oppførsel av samme slag (Brox 2000). Innen kunstsenteret er det kamp både om grensene og om hvilken form for verdi som skal være gjeldende i feltet. Kampen står mellom økonomisk-administrative og kunstfaglige ansatte. Representanter fra begge stillingsgrupper mener de har rett på avgjørende myndighet for forvaltningen og formidlingen av kunstobjektene, men de begrunner det ut fra to ulike rasjonaliteter. Ansatte i den kunstfaglige stillingsgruppen mener at avgjørende myndighet for forvaltningen og formidlingen av kunstobjektene naturlig er deres ansvar grunnet ervervet kunnskap. Ledelsens argument er at det må være en balanse mellom økonomi, publikumsantall og det kunstneriske arbeidet og at det er deres myndighet og ansvar å etablere en slik balanse.

Douglas (1997) beskriver at angrep innenfra kan straffes for igjen å bekrefte strukturen offentlig. Moralsk fordømmelse fra gruppen kalt *de innvidde* resulterte ikke i endret praksis, det samme gjaldt moralsk fordømmelse fra kunstfaglige ansatte.

Andre straffemetoder hadde ikke de ansatte fordi ledelsen sammen med styret representerte motsatsen til det kunstfaglige verdisynet. Douglas (1986) definerer en institusjon som en konvensjon. For å skape en diskurs må det være enighet om basiskategoriene. Det er ikke tilfellet ved Kunstsenteret. Konflikten mellom økonomisk-administrativt ansatte og kunstfaglige ansatte fortsetter frem til skisma, brudd, konkretisert med kunstfagliges ”flukt” fra Kunstsenteret.

I neste kapittel beskriver jeg egenskaper ved de to kunnskapsuniversene som her fremstilles som motstridene. Jeg relaterer det til museumsleder ved Museet og kunstnerisk direktør og administrerende direktør ved Kunstsenteret. Det er sentralt å vise hvordan forskjellig tankesett med ulik verdi får praktiske konsekvenser for driften ved kunstinstitusjonene.

Kapittel 4

De innvidde, det ideelle og det reelle



I kapittel 3 definerte jeg de *innviddes sentrale* posisjon i kunstfeltet. Jeg beskrev emosjonelle aspekter ved det menneskelige fellesskapet og en sterk tilstedeværelse av moral som jeg mener skyldes bipolariteten ved kunstsfæren og det den hegner om. *Det hellige* kan også klassifiseres i den økonomiske sfæren. Der blir det vurdert ut fra økonomiske, heller enn intellektuelle og åndelige verdier. Det er ikke en ønskelig konvertering. Objekter, praksis og symboler knyttet til kunstsfæren må kontrolleres, og skjermes fra den økonomiske rasjonaliteten som anses som en anomali i kunstfeltet. *De innvidde* arbeider for å vedlikeholde orden i feltet.

I kapitlets første del diskuterer jeg egenskaper ved medlemmene i gruppen. Kunnskapen som gir dem legitimitet til å dømme rett og galt er essensiell. Informasjon om hvilke egenskaper som kjennetegner medlemmene i gruppen, og dynamikken i denne har jeg fått fra to av mine informanter; kunstnerisk direktør ved

Kunstsenteret og museumsleder ved Museet. Jeg relaterer diskusjonen til Bourdieus perspektiv på symbolske makt (1973 i Hylland Eriksen 1996) og antropologiske studier av elitekulturer (Shore og Nugent 2002). Jeg bruker Cohen (1992) og Anderson (2006) for å vise tilstedeværelsen av trosforestillinger relatert til den samme symbolske verden (Vike 2003).

I andre del presenterer jeg økonomien som en begrensende struktur. Kunstinstitusjonene må forholde seg til denne i planleggingen av det kunstneriske arbeidet. Økonomen har et annet sett trosforestillinger, verdier og en annen rasjonalitet. Jeg forsøker å vise motsetningene mellom de to kunnskapsuniversene som skal ivaretas innen sammen kunstinstitusjon.

Den ideelle virkeligheten

Uttalelser fra ansatte, omtale i media, og ikke minst handling og utsagn fra kunstnerisk direktør og museumsleder, gjør at jeg klassifiserer museumsleder som medlem i gruppen kalt *de innvidde* i Norge. Kunstnerisk direktør deler samme trosforestillingene, og har den nødvendige kunnskapen, men jeg oppfattet ikke han som en aktiv deltaker i det norske kunstfeltet. Han forholder seg til et større, internasjonalt.

Ansatte ved Museet om museumsleder:

13. juni 2003:

”Visste hvem [museumslederen]¹⁶ var. Kunstinstitusjonen (der museumslederen jobbet før)¹⁷ er det hippeste stedet. [Museumslederen] er en veldig dyktig fyr.

17. juni 2003:

¹⁶ Jeg bruker denne type parentes når person eller sted uttales med egenavn.

¹⁷ Jeg bruker denne type parentes når jeg føyer til en bemerkning.

”Veldig stor respekt for [museumslederen] som fagperson og leder...
kjenner til ham fra feltet, kjente ham fra studietiden.”

5. september 2003:

” Det stemmer det vi fikk høre før han kom, mange gav han gode skussmål. Jeg tror han ble oppfordret til å søke i hvert fall. Utmerket seg under studiene, gjorde seg bemerket i positiv forstand, teoretisk. Var aviskritiker. Jeg har jo visst om han, at han jobbet på kunstinstitusjon (der museumslederen jobbet før) og er forholdsvis ung innenfor det systemet. Så er det få plasser, Norge er en liten verden.”

Også en ansatt ved Kunstsenteret hadde erfart museumslederens faglige kunnskaper:

3. desember 2003.

”Det var slik en spennende formidling. Måten han hadde satt seg inn i kunstneren og kunsten der. Det var en sterk, intens glød i formidlingen. Jeg gikk ut som et lykkeligere menneske.”

På forum for sosialantropologi i mai 2004 deltok jeg på en workshop med museer som tema. Arne Martin Klausen omtalte museumslederen som: ”En av våre fremste kunsthistorikere.”

Ansatte ved Kunstsenteret om kunstnerisk direktør

31. januar 2004.

”(...)man fornemmet at han hadde, han hadde en syvende sans som var veldig, veldig spennende. Og du bare fornemmet den store kunnskapen som han satt inne med og det kontakt feltet som han hadde, hvor han orienterte seg, hvor intelligent han var. Så den spenninga synes jeg det er kjempetrist at er borte altså(...)Tragisk for huset at han er borte altså”.

8. desember 2003.

”[Kunstnerisk direktør] hadde et veldig kontaktnett i den internasjonale kunstverden som jeg mener var veldig viktig for oss, og nå er han borte. Jeg er litt redd for at vi, jeg vet ikke hva (...)men at vi blir provinsielle på en måte. At vi ikke følger med”.

10. desember 2003.

”(...)Faglig flink, tror vi har hatt godt av å ha ham her. [Kunstnerisk direktør] er høyt kvalifisert”.

Museumsleder uttalte seg også om hans faglige kvalifikasjoner:

”[Kunstnerisk direktør] har hatt et kompetansefelt som ingen andre i Norge har, det transkulturelle feltet, utenomeuropeisk kunst. Han har gjort en del bra utstillinger på Kunstsenteret. Ikke skjønner jeg hvordan han har fått det til med de betingelsene som har vært der, men det har han altså gjort. Det står veldig respekt av det han har gjort der.”

Kunnskap som kulturell kapital

Gjennom utsagnene er det mulig å identifisere kulturell kapital knyttet til kunstfaglig kunnskap.

Bourdieu var den første som brukte kapitalbegrepet for å betegne verdi relatert til annet en økonomi. Kulturell kapital er i følge Bourdieus perspektiv en av de sentrale kapitalformene. Det er en verdi som kan innarbeides via familien i barne- og ungdomsårene og akkumulere under innflytelse av utdannelsessystemet. Den kan også erverves gjennom utdanning. I ”Distinksjonen” (2002) er utdanning fremhevet som en svært sentral form for kulturell kapital. Gjennom høyere utdanning erverves sertifisert kunnskap garantert av utdanningssystemet og en konkret og objektifisert form for kapital gjennom vitnemålet (Rosenlund 2000). Dersom den teoretiske kunnskapen mangler, mangler noe vesentlig. En ansatt ved Kunstsenteret uttalte om en tidligere ansatt:

”(...)han hadde ikke den utdannelsen. Han hadde tilegnet seg veldig mye og kunne veldig, veldig mye. Men han var ikke kunsthistoriker og dermed var det litt vanskelig for andre kunsthistorikere i Norge og jobbe sammen med ham. Det var liksom litt sånn: ”Å han, nei”. Det var vanskelig(...)de snakker ikke samme språk”.

Utdanning og uteksaminering kan ses på som et overgangsrituale som Arnold van Gennep definerer som riter som følger enhver endring av sted, tilstand, sosial posisjon og alder (Turner i Hylland Eriksen 1996). Etter avlagt eksamen får personen sosial status som kunsthistoriker og blir inkludert i et fellesskap med mer eller mindre felles kunnskap som referanserammer.

Cohen bruker Durkheims begrep mekanisk og organisk solidaritet for å betegne ulike sosiale former på samme tid og i samme samfunn. Han sammenligner mekanisk solidaritet med community. Cohen definerer mekanisk samfunn som: ”(...)more or less organized totality of beliefs and sentiments common to all the members of the group: this is the collective type(...)” (1992:24). Fellesskapet eksisterer innen mer komplekse sosiale former som han sammenligner med organisk solidaritet (1992). Det kan være interessant å relatere mekanismen innen gruppen kalt de innvidde til mekanisk solidaritet. Gruppen eksisterer i en større helhet som kan sammenlignes med kunstfeltet.

Som nevnt i kapittel 1, kan kunstfeltet sies å tilhøre den *ekskluderende verdikonteksten* (Solhjell 2001). Solhjell betegner de som tilhører denne konteksten *det eksklusive kretsløpet*, og det kan sies å samsvare med gruppen kalt *de innvidde*. Begrunnelsen kommer jeg tilbake til. De kan defineres som en elite. Meisel i Shore og Nugent (2002) argumenterer for at det blant medlemmene i en gruppe som er definert som en eliten er en bevissthet, enighet og en form for sammensvergelse som gjør at de konstituerer seg som en gruppe, og utvikler en kultur som er gjenkjennelig for dets medlemmer. *De innvidde* er ikke kun et instrumentelt eller midlertidig praktisk arrangement. Medlemskap er ikke basert på ansettelse eller formell utnevnelse, men heller et usagt samtykke eller viten blant medlemmene om hvem som er inne og ute. Troen på kunsten som det partikulære og kunnskap om kunst

skaper bevissthet og enighet blant gruppens medlemmer. Dette danner en kollektivitet. Det er et tenkt fellesskap og kan sammenlignes med Benedict Anderson *imagined communities* (2006), men i mindre skala. Anderson mener at skriftspråket er viktig for å skape følelsen av samhold innen religion og innen nasjonen. Under utdanningen erverver kunsthistorikeren et profesjonsspråk som danner grunnlag for klassifisering av kunst, i å skrive tekst (kapittel 7) og som er viktig i diskursen:

”(...)the conviction that languages were (...)the personal property of quite specific groups – their daily speakers and readers – and moreover that these groups, imagined as communities, were entitled to their autonomous place in a fraternity of equals”. (Anderson 2006: 84).

Utdanning alene er ikke nok for å bli en god kunsthistoriker. I tillegg må personen besitte Bourdieus begrep, kulturell kompetanse. Kulturell kompetanse innebærer kjennskap til den intellektuelle verden. Der har kunst har en sentral posisjon. For å profitere på investeringene i feltet kreves kunnskap om feltets logikk og spilleregler. Ikke som innlært kunnskap, men ved at utøveren har det i fingertuppene og naturlig behersker praksis i det sosiale feltet. (Rosenlund 2000). Bourdieus kulturelle kompetanse er ikke ment å gjelde for spesialister. Jeg mener allikevel at de samme mekanismene gjelder her, men med høyere krav til kunnskapens kompleksitet. Denne formen for kunnskap dannes i en kombinasjon av de kvalifikasjoner som Ellen Aslaksen (1997) beskriver ved 90-tallets unge kunstnere: Utdanning, teoretisk kunnskap og opparbeidede ferdigheter. Den teoretiske bakgrunnen har jeg nevnt. Det kreves i tillegg til enhver tid en oppdatering om kunstnere og kunstobjekter i offentlig, formelle fora (gallerier og kunstinstitusjoner) og uformelle fora (atelier). I tillegg kreves medfødt talent med visjonære evner, definert av Arne Martin Klausen i begrepet *sjaman* (Klausen i Ellen Aslaksen 1997). Kunnskapen kreves for å skille ut den kunsten som *kommer* og som har *kvalitet*. Kunstnerisk direktør og museumsleder omtales som personer med en *syvende sans* og intuisjon. Kunnskapen lager et skille mellom de som fører an og de som følger. Det skaper et skille mellom *kunsthistorikeren* definert i forrige avsnitt og de kunsthistorikerne som blir medlem av gruppen kalt *de innvidde*. En egenskap som

til en viss grad kan sammenlignes med den originalitet som kreves av en suksessfull kunstner.

Estetikk er sentralt innen feltet. Opphenging av kunst er en kunnskap som kunsthistorikere utøver i rollen som kurator for utstillingen. Slik sett ”signerer” kuratoren utstillingslokalet. Hvordan kunstnerisk direktør og museumsleder plasserte bildene i rommet var blant de karakteristika som ansatte ga av dem:

Ansatt om museumsleder: ”(...)han hadde en offensiv holdning til det å endre den døde måten å presentere ting på, henge det statisk på rekke og rad(...)”.

Ansatt om kunstnerisk direktør: ”Kunstnerisk direktør var veldig stram og streng ved opphenging av bilder, da var det skikkelig rom mellom det ene og det andre bildet, det er han kjent for. Han skapte ro til hvert bilde.”

Plassering av kunst i rommet er den tredje formen for kunnskap knyttet til profesjonen kunsthistoriker. Kunnskapen sikrer *kvalitet*. *Kvalitet* er et viktig begrep og symbol i feltet. Det ble brukt av de kunstfaglige som argumentasjon for å velge kunstner og kunstverk. Det ble også brukt som kriterium for valg av utstilling. Både Aslaksen (1997) og Klausen (1992) omtaler kvalitet som kulturell verdi, men sett fra kunstnerens ståsted i produksjon av kunstobjektet. Hvilke egenskaper ved kunstobjektet, og dermed kunstneren, gir dets god kvalitet?

Kunstnerisk direktør ved Kunstsenteret definerer i artikkelen ”Ansvarlighetens kunst” kvalitet i verkets innhold og kontekst som: ”(...)elementene legger noe til vår bevissthet som utvider grensen for vår viten(...)Betrakteren får en intellektuell konfrontasjon, som trigger formulering av meninger og holdninger og utvekslingen av ideer”(Samtiden 4-2003:105). En ansatt ved teknisk avdeling ved Kunstsenteret fortalte at kunstnerisk direktør hadde sagt til ham: ”(...)dersom du går ut igjen (av utstillingssalen) som en annerledes person, da har kunsten oppnådd noe”.

Museumsleder og kunstnerisk direktør har investert kunnskap, og de høster profitt både i arbeidsmarkede og i kunstfeltet. Museumsleder arbeidet på ”det

hippeste stedet” selv om han er ”forholdsvis ung innenfor det systemet” og det er ” få plasser”. Kunstnerisk direktør har ”kontaktnett i den internasjonale kunstverden”. Det gjør at de høster ”veldig respekt”, ses på som ”veldig dyktig” og får ”gode skussmål”, og at ”...det er tragisk for huset (Kunstsenteret) at han (kunstnerisk direktør) er borte”. Kunnskapen generer henvendelser fra aktører i feltet; media, utvalg og komiteer, stillinger, kuratorarbeid og skriving i kataloger. Arbeid som igjen gjør at medlemmene styrker sine posisjoner i gruppen og i feltet - hvis de utføres bra og i moderate mengder. Dag Solhjells formidler samme perspektiv:

”(...)den som tilhører(...)det eksklusive kretsløpet – har derfor evnen til å gi kunstnerisk anerkjennelse. En formidler i dette kretsløpet har fordel av at ”hennes” kunstnere blir mer anerkjent – for da øker også hennes anerkjennelse som formidler”(2001: 134).

Moralitet i gruppen *de innvidde*

De innvidde danner ikke en stabil gruppe. Nye inkluderes dersom de viser nødvendige kvalifikasjoner, og noen faller fra dersom de ikke forvalter kunnskapen korrekt i henhold til feltets logikk. Kunstfaglig ansatt ved Kunstsenteret:

”[Kunsthistorikeren] hadde det (faglig stor respekt), men har mistet den fordi han dummet seg ut på tv.” Museumsleder sier det samme: ” [kunstinstitusjonen] har på en måte en høy terskel og da gjelder det at de treffer riktig(...)ellers så ødelegger de for sin egen troverdighet(...)det er rett og slett ikke bra nok.” Utsagnet betegner kunstinstitusjonens troverdighet, som må være godt nok orientert og oppdatert i kunstfeltet for å treffe riktig. Men det må også medlemmene i gruppen kalt de innvidde være. Diskusjonen viser at det er en hierarkisering av kunsthistorikere. ”Terskelen er høy” for å få innpass i gruppen kalt de innvidde og medlemmene blir også etter innpass vurdert om de er sin plass verdig. De blir utsatt for moral korreks basert på hva de sier og hva de praktiserer. På mange måter er graden av moralitet i kunstfeltet sterkest overfor medlemmene i gruppen.

De innvidde definert som elite

På bakgrunn av diskusjonen ser det ut som om det er fruktbart å analysere *de innvidde* som en elite. Det er deres interesser og normative verdier, etablert gjennom *diskursen*, som setter agendaen og definerer "the natural order of things". (Shore og Nugent 2002:2).

Det må minst være et hierarki på to nivå for å kunne definere seg som elite. Den dominerende eliten må lage en distinksjon. Distinksjonen er mellom et partikularistisk sett av interesser, normer og praksiser som eliten representerer og et universelt sett som "massene" representerer (Cohen i Shore og Nugent 2002), men "massen" må mer eller mindre tilhøre samme trosfellesskap for å bekrefte elitens overlegenhet. Det vil si at de tror det partikulære som eliten representerer tjener den videre offentlige eller nasjonale interesse (Shore og Nugent 2002). I hvilken grad det samsvarer med forholdet mellom kunstfeltet representert ved gruppen kalt *de innvidde*, og hver av kunstinstitusjonene kommer jeg tilbake til.

For å skape et skille mellom de partikulære og de universelle må elitene besitte en form for ressurs (Shore og Nugent 2002). Det er den kulturelle kapitalen definert ovenfor. Det er flere eksempler på at makten til å kategorisere og klassifisere kunst er nært knyttet til profesjonen kunsthistoriker. I teksten "On Symbolic Power" (1973 i Hylland Eriksen) definerer Bourdieu ulike symbolske systemer; kunst, religion og språk. Han mener at de som har definisjonsmakt innen disse systemene, i mitt felt de som klassifiserer og kategoriserer kunst, har makt. Eliten, de innvidde, er i en særstilling blant disse, og det ser ut som at diskursen mellom de innvidde er drivkraften for bevegelse innen kunstfeltet, og evaluering av aktørers praksis. Innspill av medlemmer i gruppen kalt de innviddes blir tillagt stor grad av betydning fordi de har opparbeidet troverdighet i feltet. De har også sosial kapital i kraft av posisjonen som de betydningsfulle andre. Museumsleder omtaler kanskje best selv den sosiale dynamikken i diskursen:

”Vurdering av kunst er avhengig av den diskusjonen som er rundt den kunsten, at du har så mange som mulig og at du har så god føling med den diskusjonen som mulig ... Det er ikke lenger sånn at man bare går foran et bilde og så går kunsthistorikeren som en opphøyet viter, elevert smaksdommer og sier at det er bra og det er dårlig. Det er kunst og det er ikke kunst, det er ikke sånn lenger. Kunsten bestemmes utfra en større sosial diskursiv arena, og det er heller på en måte det å være del av den og ta stilling til den selvfølgelig, men som en medaktør og ikke som en dommer.

Jeg: Er det enkelt i den diskusjonen som leder an?

Museumsleder: Det er det selvfølgelig, sånn vil det jo alltid være i miljøer... det har noe med kompetanse og kredibilitet...

Jeg: Selv om folk kanskje ikke mener det?

Museumsleder: Nei, altså, de mener det men. Du skjønner jo hvordan det sosiale stigma er. Du skjønner jo hvordan det sosiale stigmaet er! Konsensus lages jo ut fra sosialt spill også, ikke bare noe som er, det er noe som skapes utfra skjult og åpen samtale.”

I utsagnet ovenfor avviser museumsleder kunsthistorikernes makt men stadfester allikevel at det i diskusjonen er enkelte som har stor påvirkning i form av kompetanse og kredibilitet, og det må da være kunstfaglig kompetanse og kredibilitet det er snakk om?

Bourdieu (Hylland Eriksen 1996) hevder at symbolmakten er den form for makt som er minst synlig og den skiller seg fra andre former for makt ved at den: ”(...)bare kan utøves med samtykke fra dem som ikke ønsker å vite at de er utsatt for den eller engang at de selv utøver den”(Hylland Eriksen 1996:336). *Spesialisten* har ressurser eller egenskaper som gjør at deres partikularisme i forhold til ”massen” godkjennes. Det vil si at symbol-makten både bidrar til samfunnets strukturelle opprettholdelse og tjener interessene til de som skaper de symbolske strukturene (Hylland Eriksen 1996). På det grunnlaget argumenterer Bourdieu for at de symbolske systemer er ideologi. Vike (1999) betegner samme forhold, og han legger til en dimensjon; nemlig at *diskursen* selv skaper en tilstand:

”En viktig begrunnelse for, og konsekvens av, at studiet av symbolsystemer har blitt viet langt større oppmerksomhet enn tidligere, er erkjennelsen av at symboler ikke ganske enkelt reflekterer den observerbare verden, eller primært brukes som redskap for å kommunisere en allerede etablert ”empirisk” forståelse. Språket (i vid betydning) er ikke transparent i absolutt forstand; det bidrar til å skape verden (1999: 109-110).

Perspektivet er et relevant i forhold til Handlers tekst om museet som arena for sosiale eller politiske forhandlinger om verdi. Det er også i tråd med Barthes (1999), Bourdieu (Hylland Eriksen 1996) og Pearce (1992) som hevder at kunnskapskilden mystifiseres fordi det ikke vises at den er sosialt konstruert eller produsert. Den fremstilles som naturlig og legitim og autorativ for de som besitter den. I en spesiell posisjon er medlemmer i gruppen kalt *de innvidde*. En kunstfaglig ansatt som ikke var medlem av *de innvidde* uttalte: ”Du vet det blir jo veldig...det blir jo regulert. Det blir jo et lite samfunn som har sine egne lover og regler”.

Kunstinstitusjonens motsetninger

Jeg bygger videre på Mary Douglas ide om at den menneskelig bevissthet organiserer virkeligheten ut fra kontraster (kapittel 1). For analytiske formål er Douglas ide om binær klassifikasjon innen ulike profesjoner en fin måte å vise ulikhet mellom de to profesjonene økonom og kunsthistoriker. Douglas mener at økonomers skjema av kultur i ordnede par ser slik ut: ”Åndelig:materiell, poesi og religion:økonomi, spekulativ filosofi:anvendt vitenskap, vage metaforer:stram teori, umålbart:målbart”(1986:64). Elementene som er på samme side av taksonomien blir klassifisert sammen. Hver av klassene blir tillagt moralsk og politisk innhold som får konsekvenser for arbeidsdeling eller tilskrivelse av spesielle egenskaper. Det sosialt strukturerte forbindes med det som er naturlig, og det danner en naturlig orden. Når det er samsvar mellom analogien og verdi i den sosiale strukturen, forsterker det sosiale mønsteret de logiske mønstrene. Det sosiale og det intellektuelle styrker hverandre gjensidig.

Da en profesjon gjerne dominerer i visse institusjoner, konkluderer Douglas med at ”institutions bestow sameness” (1986). Jeg har så langt i oppgaven prøvd å beskrive dynamikken i de kunstfaglige ansattes rasjonalitet som normalt og naturlig dominerer i kunstfeltet. Den samsvarer også mer eller mindre med egenskaper og verdier til den ene klassen i taksonomien ovenfor.

Profesjoner

Rasjonaliteten som Douglas definerer å tilhøre i den andre klassen samsvarer med Polanyi´s tredje form for økonomisk integrasjon, markedsbyttet. Karl Polanyi (1886 – 1964) var en sentral person i formalist-substantivist debatten som dominerte innen faget i 1960 åra. Polanyi hevder at det finnes tre hovedtyper av økonomisk integrasjon: Resiprositet, redistribusjon og markedsbytte. En konkret økonomi som domineres av en av disse rasjonalitetsformene må forstås som uttrykk for denne rasjonaliteten, og ikke som et uttrykk for antatte universelle ”økonomiske lover” (Nielsen 2000). Polanyi mente at klassisk sosialøkonomisk teori kun gjelder i økonomi dominert av markedsbytte, der kapitalistiske økonomiske transaksjoners formål er maksimering av profitt på et marked der priser fastsettes ved en avveining av tilbud og etterspørsel (2000: 84). Middelet er generelle penger¹⁸. Penger brukes ikke til ødslet forbruk (Veblen 1976 [1899]) eller for å synliggjøre makt (Bourdieu 2002), men til reinvestering i prosjekter som gir enda større profitt. Den kapitalistiske markedsøkonomien er derfor:

¹⁸ Polanyi mener at moderne penger har en tredobbel funksjon: ”Som byttemiddel, som betalingsmiddel og som verdistandard. Med moderne penger, ofte kalt generelle penger oppstår en allmenn standard for å tallfeste ting, begivenheter og forpliktelser, og rangere dem langs den samme, abstrakte endimensjonale verdiskalaen. Med denne type penger er det lett å forestille seg en autonom økonomisk sfære”(Nielsen 2000: 89). ”Spesielle penger har en eller annen konfigurasjon av en eller to av trekkene ovenfor. Når varer og tjenester produseres, sirkulerer og konsumeres skjer det like mye i kraft av deres magiske, moralske, estetiske og politiske kvaliteter, som i kraft av deres pris målt i penger” (Nielsen 2000: 80).

”(...)et selvregulerende system av markeder(...)en økonomi styrt av markedspriser og ingen ting annen enn markedspriser(...)et system som er i stand til å organisere hele det økonomiske liv uten hjelp eller innblanding utenfra” (Polanyi i Nielsen 2000: 89).

Strengt tatt viser Polanyis definisjon den andre virkeligheten ved kunstinstitusjonen, ansatte som skal ivareta den økonomiske driften. Det er en sfære som kan relateres til Polanyis markedsbytte slik det er forklart ovenfor. I forrige kapittel definerte jeg Bourdieus økonomiske kapitalbegrep. Det inkluderer i tillegg en ”(...)sosial relasjon, en energi som kun eksisterer og kun produserer dens effekt i et felt der den blir produsert og reproduisert”, og får dens ”(...)verdi og effektivitet av de spesielle lovene som gjelder for hvert enkelt felt”(Bourdieu 1984:113). Det vil si at penger har ikke verdi i seg selv. Det blir gitt verdi dersom det er enighet om det i det sosiale feltet. Troen på penger garanterer deres verdi (Rosenlund 2000). Dersom Bourdieus perspektiv blir brukt på kunstfeltet, har ikke økonomer og deres rasjonalitet verdi i kunstfeltet. Det er et utsagn som får medhold fra en ansatt ved Kunstsenteret, selv utdannet siviløkonom:

”Min økonomiske utdanning er ikke noe verdt i deres øyne. Her er det helt underordnet(...)La oss si at du jobber i Norsk Hydro, så ville på en måte faget økonomi, det ville være en overordna, viktig del av organisasjonen. Så da hadde de vært lydhøre overfor den personen. Fordi det er ofte økonomer og ingeniører som er opplært til å lede(...)det er det de er utdannet til. Men hvis du hadde vært kunsthistoriker, så hadde det ikke vært så viktig. Men her er det helt snudd opp ned. De fagområdene er så langt fra hverandre. De er omtrent like lite informerte om hva en siviløkonom eller en ingeniør er, som jeg vet hva en kurator og en kunsthistoriker er. Her er de de viktigste i verden(...)”.

Relevansen i den diskuterte teorien blir styrket av utsagnet, en økonom og en kunsthistoriker kan klassifiseres i to ulike kategorier. Det kan også de økonomiske og de kunstfaglige oppgavene som profesjonene er satt til å forvalte. Videre vil jeg diskutere hvordan kravet om å forvalte to så forskjellige funksjoner ved kunstinstitusjonen blir ivaretatt i praksis av museumsleder ved Museet og

administrerende direktør og kunstnerisk direktør ved Kunstsenteret. Jeg benytter data hentet fra intervju, praksis i møtene og måldokumenter.

Den reelle virkeligheten

Møtene ved museet

Møtene ble som jeg har diskutert i kapittel 2 viktig for observasjon og komparasjon mellom de to kunstinstitusjonene. På konservatormøtet (kunstfaglig relaterte oppgaver) ved Museet inntok museumsleder en mer ledende og dominerende rolle enn han utøvet på kontormøtene (økonomisk-administrative oppgaver). Der var han mer søkende i forhold til råd hos de andre og virket mindre klar på beslutning. Forskjell i den autoritet og sikkerhet som han utstalte i de to fora, bekrefter han indirekte i intervju september 2003:

”Hvordan er det å være leder? Det må ta mye av tiden, fokuset som du tidligere kunne bruke til kunst. Det er det ikke tvil om. Det er jeg meget ambivalent til. Det har jo vært interessant på sett og vis, men det er klart at for en som kanskje først og fremst er faglig interessert, så er det klart at det er litt frustrasjon. Jeg vet ikke nødvendigvis om jeg synes at lederoppgaver er riktig for meg i litt perspektiv. Det vet jeg ikke. Det er nok ting jeg savner. Jeg savner nok å jobbe mer faglig. Det gjør jeg.”

I Goffman sine termer, viderutviklet fra Jean-Paul Sartre, har museumsleder et selvbilde der den kunstfaglige delen av rollen omfavnes. Det eksisterer rolledistanse til den økonomisk-administrative delen (Barth i Hylland Eriksen 1993). Han overkommuniserer rollen som kunstfaglige og den sikkerhet og komfortabelhet som han der føler (Barth i Hylland Eriksen 1993).

Konflikt, ansvar og myndighet ved Kunstsenteret

Forrige administrerende direktør og nåværende kunstneriske direktør ble ansatt i 1998. De to direktørene var likestilt i myndighet, men med ansvar for hvert sitt fagfelt. Dagens administrerende direktør ble ansatt i 2001. I oktober 2002 ble

måldokumentet ”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet” vedtatt i styret. Dokumentet gir administrerende direktør økt myndighet. Under punktet: ”Beslutning om utstillingsprogram” står det skrevet: ”Endelig beslutning om utstillingsprogram, kostnader, inntekter og publikumsmål tas av administrerende direktør/styret etter innstilling fra kunstnerisk direktør/fagavdelingen.” Kunstnerisk direktør fratras øverste myndighet og ansvar for det kunstneriske ved Kunstsenteret.

Handlingen ovenfor antyder at administrerende direktør ved kunstsenteret ikke er ambivalent til lederstatusen. Det stemmer med uttalelsene i førstegangsintervjuet: ”Jeg har lang erfaring fra ledelse. Jeg kan administrasjon og det å administrere kulturvirksomheter(...)Styret trengte en sterk og tydelig leder.” Han definerer driften ved kunstinstitusjonen som en krakk med tre ben:”(...)Jeg sammenligner generelt Kunstsenteret som en virksomhet med tre ben (kunstnerisk, besøksantall og økonomi) der alle tre er like viktige(...)alle tre må balansere”. Administrerende direktør fortsetter: ”Til syvende og sist så er det mitt ansvar å forsøke å sørge for at de balanserer.”

Administrerende direktør ved Kunstsenteret fikk som sagt øverste beslutningsmyndighet også overfor den kunstneriske aktiviteten ved stedet i 2002. En avgjørelse som kunstnerisk direktør under et intervju senere omtalte: ”Nå er det uprofesjonelle mennesker som bestemmer her, over hodet på de profesjonelle.” Kunstnerisk direktør uttrykker egen profesjonalitet ved å si at stedet er tilført ekspertise gjennom de siste 5 – 6 åra (den perioden som han har vært ansatt). Begge har i Goffmans terminologi et selvbylde som omfavner lederrollen på egne vegne, men mot direktøren som forvalter et annet fagområde.

Ved begge kunstinstitusjoner er det motstridende interesser, mellom det kunstfaglige og det økonomisk-administrative. Motsetningen uttrykkes av museumsleder som skal forvalte begge felt, og motsetningene kommer til uttrykk ved konflikt mellom kunstnerisk direktør og administrerende direktør som er satt til å forvalte hvert sitt felt.

På 1970 tallet skjedde det en endring innen antropologien generelt. Tendensen var økende mistro til samfunnstypologier og store generaliseringer. Det var behov for

spesifikk empiriske kunnskap om spesifikke empiriske situasjoner (Nielsen 2000, Vike 1999). Det medførte en dreining av oppmerksomhet vekk fra det materielle og mot det kognitive, mot symbolikk, moral og identitet. Bloch og Perry (1989) hevder at det finnes like mange typer ”penger” (og dermed like mange former for ”økonomi”) som det er samfunn. Tilskrivning av verdi må forstås som en del av vårt totale verditilskrivningssystem, vår moralitet, og denne er unik for hvert samfunn, kanskje til og med for hver situasjon (Nielsen 2000: 98). Det er et perspektiv som må relateres til de to stillingsgruppene.

Administrerende direktør sidestiller variablene kunstnerisk kvalitet, besøksantall og økonomi. Relatert til Douglas ide om organisering av virkeligheten i polare par, utgjør aktivitetene som administrerende direktør lister opp to klasser: Den ene klassen er den kunstneriske kvaliteten. Den andre er besøksantall og økonomi. Hvilken klasse som er hierarkisk rangert over den andre er kulturelt definert. I kapittel 3 viste jeg med utgangspunkt i Bourdieus *felt* og Bloch og Parry’s sfærer at kunstfaglig rasjonalitet råder i kunstfeltet. Administrerende direktørs handling motsir dette, uttrykt gjennom kunstnerisk direktør: ”Vi skal vise et stykke kunst, nå er det bare penger og besøkstall som betyr noe. Jeg kan ikke arbeide under de forholdene. Vet ikke om andre profesjonelle som vil inn i disse forholdene.” Uttalelsen er basert i et *kunstfaglig tankesett*, der besøksantall og økonomi kun er støttefunksjoner eller de er uavhengige variabler for det kunstneriske arbeidet. Ved at administrerende direktør påtar seg ansvar også for den kunstneriske kvaliteten bryter han med prinsippet om naturlig arbeidsdeling slik det er omtalt. I høyeste grad bryter det med de tre typene av kunnskap som kreves for å klassifisere kunst. Istedenfor å innordne seg de konvensjonene som dominerer i *kunstfeltet*, utfordrer administrerende direktør dem. Det kan relateres til sitatet i diskusjonen om eliter ovenfor: ”Eliter krever respekt. Når de mister det så er de ikke lengre eliter.” (Herzfeld i Shore og Nugent 2002: 9)

Jeg vil prøve å belyse ledelsens praksis ved å relatere den til begrepet makt som kommer fra det latinske *potere*. *Potere* betyr å være i stand til eller ha mulighet til å oppnå noe. Makt defineres som en kapasitet - å ha makt til noe. Allikevel legger vi i

dagliglivet mer vekt på makt i betydningen ”makt over”, makt som forhold mellom mennesker. Det er ”makt til” som er det primære, den er kilden til og målet med relasjonen i ”makt over” (Dovey 1999). For å ha ”makt til” i kunstinstitusjonsfeltet er enkelte kriterier nødvendige – kunnskap (om kunst), erfaring (om kunst) og en viss intuisjon (om hvilken kunst som er fremtidsrettet). ”Makt over” har man derimot i kraft av stillingsbetegnelsen og plassering i stillingshierarkiet. Museumsleder forholder seg til det han har ”makt til”. Kunstnerisk direktør blir fratatt myndighet overfor det han har ”makt til”, i favør av administrerende direktør som har ”makt over”. Administrerende direktør handler ut fra et tankersett der kunnskap og erfaring fra ledelse gir han ”makt til” å handle.

Måldokumenter

Interne dokumenter er tilsynelatende entydige fenomener, men praktisk betydning får de først gjennom måten folk tror på dem på, og gjennom en eventuell felles forståelse og standardiserte handlingsmønstre. De kan da relateres til ”doksiske” kategorier (Bourdieu 2002, Vike 2003). Med utgangspunkt i to ulike rasjonaliteter ønsker jeg å vise hvordan administrerende direktør og museumsleder forholder seg til kvantitative formuleringer i måldokumentene. Ved Kunstsenteret ble måldokumentet *”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet”* vedtatt i oktober 2002. Ved museet er måldokumentet *”Strategisk plan”*.

”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet” ved Kunstsenteret

Under punktet ”Programmets struktur” står det at utstillingsprogrammet skal bestå av:

”3 hovedutstillinger, fordelt på 3 sesonger(...)Disse skal utgjøre bærebjelkene for publikumsantallet for senteret. Totalt holdes årlig ca. 6 utstillinger pluss presentasjoner av samlingene, der de utstillingene som ikke er hovedutstillinger ikke nødvendigvis har like store krav til publikumsinteresse”.

Det står videre at: ”Programstrukturen skal gjøre det mulig for Kunstsenteret å oppnå sine kunstneriske, økonomiske og publikumsmessige mål”. Under punktet: ”Vurdering av det enkelt utstillingsprosjekt” står det skrevet:

”Før et utstillingsprosjekt igangsettes (og kan godkjennes) må følgende foreligge: Bakgrunn for prosjektet og valg av kunstner(e), mulige samarbeidsinstitusjoner, kunstnerens tidligere utstillinger, anslått kostnadsramme – muligheter for offentlig støtte, spesielle tilskudd og sponsorer, antatt publikumsappell – tall og kommentarer med sammenligning, tidsperiode og varighet, plan for videre arbeid med utstillingen”.

Under punktet ”Publikumsmål” står det:

”Programmet bør ha et publikumsmål på 70 – 100000. Utstillingsprogrammets struktur utgjør en mekanisme for å oppnå dette gjennom de 3 sesonginndelingene: Vinter: 20.000 besøkende, Sommer: 25.000 besøkende og høst: 35.000 besøkende.”

”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet” gjenspeiler administrerende direktør sitt utsagn sitert ovenfor: ”(...)Jeg sammenligner generelt Kunstsenteret som en virksomhet med tre ben (kunstnerisk, besøksantall og økonomi) der alle tre er like viktige(...)alle tre må balansere”. Programmet gir retningslinjer for valg av utstillinger som er en aktivitet som naturlig tilhører ansatte med kunstfaglig kompetanse. I kriterier for valg av utstillinger er det et vokabular som tilhører det økonomiske tankesettet, kvantitative måltall. Det er nødvendig å tenke både økonomi og publikumsantall i driften av en kunstinstitusjon, men ut fra et kunstfaglig tankesett skal ikke utstillinger velges på grunnlag av estimert publikumsantall slik teksten under ”Publikumsmål” og til dels ”Programmets struktur” indikerer. Det skal heller ikke velges på grunnlag av de økonomiske faktorene som er listet opp i ”Vurdering av det enkelt utstillingsprosjekt”.

”Strategisk plan” ved Museet

I *strategisk plan* vil jeg ta tak i punkt 5 og 6.

Punkt 5. ”Utvikle pedagogisk tilbud av høy kvalitet i form av undervisnings/ og formidlingsrettede aktiviteter og spesielle arrangementer. Det skal legges vekt på å nå barn, ungdom og nye brukergrupper.”

Punkt 6: ”Styrke synliggjøringen av museet og utvikle en informasjonsmarkedsstrategi.”

For å beskrive målene er det er ikke som ved kunstsenteret brukt kvantitative måltall. Det er brukt ord som ”styrke”, ”utvikle” og ”legges vekt på”. Kontrasten mellom museumsleders og administrerende direktørs tankesett, kan forstås gjennom museumsleders utsagn relatert til evalueringen av utstillingene:

”To ting som politikere og egentlig også hele kunstsamlingene ser på – besøkstall og budsjettet – salg og salgsinntekter. Det synes jeg også kanskje er litt frustrerende for jeg er jo også vant med den kunstfaglige evalueringen av prosjekter. Var dette virkelig et bra prosjekt, er dette god kunst? Ja, hele den diskusjonen rundt kunsten – om det var 6000 eller 4000 eller det var 10000 (besøkende). Ja, ja, det er klart at det er viktig, men det er jo kunsten også.”

Museumsleder fortsetter: ”(...)jeg synes alt sånn med målgruppe er veldig vanskelig, beregne mennesker i målgrupper(...)det skjønner ikke jeg noe av”.

Museumsleder forholder seg til arbeidet som er relatert til den kunstfaglige delen av stillingen. Han beskriver den økonomiske og publikumsmessige biten som ”frustrerende” eller ”det forstår jeg meg ikke på”. Med det motsier han delvis de to punktene i ”Strategisk plan” som er relevant for økonomi og besøkstall.

På konservatormøtene ble økonomien heller diskutert som en ramme som ”satte nivået” på innholdet i den kunstfaglige diskusjonen; kunstverk og kunstnere. Økonomien ble i hovedsak diskutert sammen med ledelsen i den kommunale kunstsamlingen en gang i måneden. Museumsleder ville gjerne diskutere kunst med dem også: ”Det gjelder veldig mye økonomi og administrasjon, det gjelder veldig lite fag(...)Det er liksom ikke noen andre i hele kunstsamlingen som jeg har å bryne meg på og diskutere ting med”.

Måldokumentene fremstiller essensen av motsetningene ved kunstinstitusjonene, og det kan relateres til utfordringene som ble introdusert i

introduksjonskapitlet og relatert til teori i kapittel 3. Økonomi og kunsthøgskolen er grunnleggende og sentrale funksjoner ved kunsthøgskolen. Det er ulike, og til dels motstridende trosforestillinger og verdisyn som er knyttet til forvaltningen av disiplinene. Tradisjonelt og naturlig har kunsthøgskolen ansatt definisjonsmakt i kunsthøgskolen på grunn av kunnskapen som de bruker for å klassifisere og kategorisere kunstobjektene. Kunnskapen gir dem kulturell og symbolsk makt. Det er også denne typen av verdi som er betydningsfull i kunsthøgskolen.

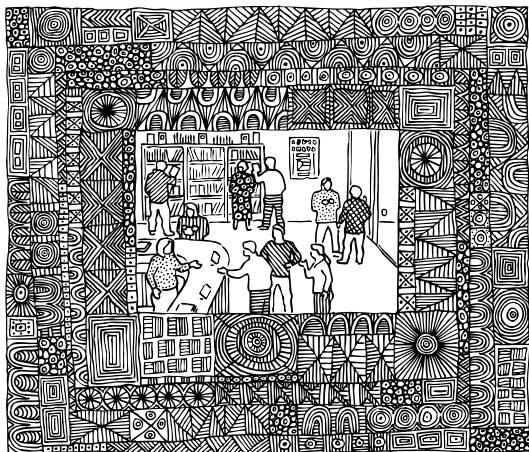
Prosesen som er beskrevet ovenfor viser at ansatte med økonomisk tankesett utfordrer hvilken verdi som skal være av betydning i feltet. Økonomisk kapital, som er en annen av Bourdieus sentrale kapitalformer, introduseres i feltet. De kunsthøgskolen ansatte som her er representert med kunsthøgskolen direktør og museumsleder, ønsker ikke en verdisirkulering der dette kapitalbegrepet er inkludert. Det er flere årsaker til det. Først og fremst er det knyttet til deres verdisyn og moral. Økonomi er ”matter out of place” i sfæren for kunst. For det andre blir deres posisjon som *spesialist* utfordret. For det tredje innebærer en introduksjon av den økonomiske kapitalen en devaluering av kunstobjektet fordi *kvaliteten* ikke alene er kriterium for utvelgelse.

I neste kapittel ønsker jeg å vise hvordan de to kollektivene av mer eller mindre konvensjonaliserte kognitive skjemaer påvirker handling overfor samling og utstilling med katalog.

Kapittel 5

Materialitet

Plassering av kunst og salgsvarer i rommet



Antropologers bruk av arkitektur og rom for analyse, er Pierre Bourdieus etnografiske beskrivelse av Berberenes Kabyle hus et eksempel på (Jenkins 1992). Bourdieus begrep habitus stammer fra kunsthistorikeren Erwin Panofsky studie innen gotisk kirkearkitektur og filosofi (Bourdieu, Broady i Rosenlund, 2000). I ”Rules and Meanings, the Anthropology of Everyday Knowledge”, diskuterer Mary Douglas (1977) rommet og plassering av ting i rommet som et ytre uttrykk for moralsk orden og kunnskapen som støtter denne. Det er en tanke som empirien i kapitlet synes å stemme overens med.

For analytiske formål deler jeg kunstinstitusjonen inn i to områder; front- og backstage (Goffman, Crouch i Tonboe 1994). Frontstage er det offentlige området som er tilgjengelig for publikum og alle ansatte. Backstage er normalt kun tilgjengelig for ansatte. I kapitlet diskuteres inngangspartiet med salgsvarer i komparasjon med utstillingssalene og kunstobjektene. Begge steder er områder som defineres som front-stage. Jeg relaterer analysen til Mary Douglas` idé om pollusjonsorientert samfunn (1997), og hypotesen om at kulturelle systemer vil tendere mot å utvikle ideer om urenheter og rituell besmittelse i forhold til grenser og

distinksjoner som fremstår som spesielt sårbare og truet. Analytisk kan grensen mellom rommet kalt inngangspartiet og utstillingssalen sammenlignes med hennes ide om rituell kontroll av viktige grenser, opprinnelig kroppslige, men her arkitektoniske (Dovey, 1999).

Jeg observerte og vet av egen erfaring at ved passering av de romlige grensene endres praksis, både kroppslig og tale. Til hvert av områdene er det altså knyttet en forventet offentlig praksis. Forskjellen markeres også ved billetten som selges i kunstinstitusjonens resepsjon som er plassert i inngangspartiet. Den festes et synlig sted på kroppen og tillater den besøkende fri pasasje forbi resepsjonen og inn til kunstsalerne der det er utstillinger av kunst.

Grensen indikerer også ulik behandling av objektene som finnes innen hvert av områdene. Jeg tar utgangspunkt i Yi-Fu Tuan (1977) spesifisering av relasjonen mellom rom og sted. Rom er mer abstrakt enn sted. Rommet er udefinert. Sted blir det først når vi blir kjent med det og tillegger det verdi. I likhet med objekter, tillegges stedene i rommet ulik verdi. De tiltrekker eller frastøter i ulik grad, og objekter eller personer plasseres i rommet og på steder etter hvilken verdi de tillegges. Det er interessant å se hvordan kunstinstitusjonens rom endrer karakter når jeg beskriver de ansattes plassering av kunst og salgsvarer i rommet, eller bort fra rommet på grunn av forskjellig klassifisering av dem. Det kan ses i sammenheng med Kim Dovey's påstand om at bygde omgivelser formidler, konstruerer og reproducerer maktrelasjoner (1999). Autoritet blir legitimert og stabilisert gjennom bruk av symboler som er institusjonelt fastspikret. Kontekst tar vi ofte for gitt og den kan innebære en form for makt som er godt skjult. Kim Doveys vinkling samsvarer med Bourdieus symbolmakt (Hylland Eriksen 1996), bare at her er det arkitekturen eller rommet som strukturerer praksis. Det er også en dimensjon som ligger i Bourdieus *habitus* begrep.

Kunstsenteret

Romlig utforming

Inngangspartiet kan avgrenses til et sirkelformet rom der det i midten er en sirkel i stein og betong. På høyre side markerer et par trappetrinn opp, skillet mellom inngangspartiet og kontor- og møtelokaler og kafé. Til venstre er den nye museumsbutikken. Veggene er av glass og den er markert og opplyst med spotter. Rett fremfor meg, foran sirkelen i stein og betong, er resepsjonen.

Fra midten av inngangspartiet og til venstre går det en bred gang østover. Litt borti gangen er det en dør som fører til en utstillingssal på høyre side og en litt mindre på venstre side. Følger jeg gangen videre kommer jeg inn i bygget som ble reist i 1994, opprinnelig for å huse kunstsenteret samling. Først kommer jeg til et liten sal. Går jeg ned noen trappetrinn kommer jeg til en svær, åpen sal i hvitt, formet som et nøkkelhull. Salen er rund og ganske bred der jeg kommer ned trappene i østenden, med et stort "kikkehull" med rekkverk rundt ned til salen under. Salen smalner inn, opp noen trappetrinn til et platå med vinduer mot sørøst. Tilbake i rotunden, rett frem for inngangspartiet, er en bred gang som fører frem til to utstillingssaler, en til venstre og en større til høyre. Fra den store utstillingssalen er det dør inn til platået med vinduer mot sørøst. Den opprinnelige tanken var at alle salene skulle være tilgjengelige fra vestibylen med et system av "veier" mellom utstillingssalene. Arkitekt Christian Nordberg Schultz beskriver den arkitektoniske utformingen: "Vi er ikke lengre i den naturverden som vestibylen og "veiene" tilhører, men i en kunsts verdens, som nærmer seg det sakrale." (Kunstsenteret 1988:14).

Museet

Det er to atkomster. Hovedatkomsten er inn en enkel dør til inngangspartiet som ligger på samme plan som det øverste utstillingsområdet. Til høyre ligger resepsjonen og til venstre er det plassert salgsmateriell på en hylle langs veggen. I inngangspartiet er det lagt grå-svart stein på gulvet som fortsetter et par meter forbi resepsjonen.

Steinen byttes ut med vegg til vegg teppe i utstillingsområdet. En alternativ atkomst er via et kafélokale der en glassvegg går over to av museets etasjer. Fra kafeen er det dør inn til det midtre utstillingsplanet. I Museet, inn mot glassveggen, er det et stort åpent midtparti som bryter alle tre utstillingsplan. Utstillingsarealene fremstår som åpne saler, inndelt av enkle, men stabilt utformede løsvegger. En metalltrapp går fra inngangspartiet i øverste etasje og fører ned til de ulike etasjene. Trapp, gelendre, brystning og rekkverk er av metall i samme stil. Lokalene gir et minimalistisk helhetspreg¹⁹.

Plassering av kunst og salgsvare i rommet

Kunstsenteret

Over rotunden er det plassert et metallbelte på to – tre meter i bredde. Det opprinnelig materiale i stein og betong er synlig opp mot taket og ned mot gulvet. På beltet henger det salgsgrafikk. Kunstsenteret samarbeider med et firma som en gang per måned kommer og bytter ut grafikken med ny. Til høyre for inngangspartiet er det monterte med salgsutstilling av glassvarer, smykker og fat. Til venstre for inngangspartiet er museumsbutikken med vegger i glass slik at varene innenfor synes godt. Der er designvarer i glass og metall, radio og notisbøker for salg. Der finnes bøker, hefter, postere og postkort om og med Kunstsenteret og dets donatorer, eller kunstnere som har hatt utstilling ved Kunstsenteret, eller kunstnere og kunstverk som er representert i samlingen. Kunstbutikken forlenges utover i inngangspartiet i form av stativ og hyller som er plassert to, tre meter utenfor glassveggen til butikken og på veggen på motsatt side. Langs ved steinpartiet i midten er det plassert en pakkedisk som har glassoverflate og hyller der det er stilt ut salgsprodukter.

¹⁹ Deler av den romlige beskrivelsen er basert på Gunnar Sørensens manuskriptet til Museets åpningstale.

Museet

Til venstre for inngangsdøra er det salgsmateriell, hovedsakelig kort, bøker og plakater. Det er plassert i en enkel trehyll som er montert på veggen.

Resepsjonsdiskens øvre del er lagd av glass og i denne er hyller med salgsmateriell, hovedsakelig bøker og kataloger.

Rommet og objektene klassifisert i sfærer

Det er flere faktorer som indikerer en forskjell mellom inngangspartiet og utstillingssalene innenfor. For analytiske formål relaterer jeg dem til sfærer der utstillingssalen tilhører den som er knyttet til forvaltning av kunstfaglige verdier. Denne rager over den andre sfæren både i langsiktighet og i å være positivt assosiert med sentrale regler knyttet til moralitet. Inngangspartiet kan relateres til den andre sfæren der praksis ikke har samme betydning for de gjeldende kunstfaglige verdier. Denne sfæren kan derfor i større grad domineres av økonomiske prinsipper. (Bloch og Parry). Videre analyse er knyttet til dikotomien varer - kunst og salg - ikke salg.

Salgsvarene, spesielt ved Kunstsenteret, er godt markert med spotter for å profilere eller markere salgsgjenstandene. I tillegg er salgsvarene ved Kunstsenteret spredt over et større område slik at de i synsinntrykk dominerer inngangspartiet. Prisen er markert med prislapp på hvert enkelt produkt, eller på en prisoversikt som er plassert sammen med salgsvarene. På metallbeltet på rotunden henger kunstgrafikk tett i tett, og under hvert enkelt bilde er en liten prislapp. Inngangspartiet domineres av objekter som klassifiseres i kategorien varer tilhørende den ene polen i Kopytoffs (1986) kontinuum. Kunstobjektene i utstillingssalene er klassifisert i kategorien singulariteter i den motsatte polen. Alt i fremstillingen av kunstobjektene indikerer at de er særskilte. Hvert enkelt kunstverk er presentert for seg, gjerne med god avstand til andre verk, dersom ikke kuratoren har en ide med fremstillingen som krever at kunstobjektene plasseres samlet. Hvert verk blir klassifisert med et lite, hvitt papir påskrevet tittel og årstall for når det ble lagd. Papiret med informasjon plasseres på veggen i god avstand fra verket. Det er ingen informasjon om pris eller salg. Det er

heller ingen av de små, røde klistremerkene som galleriene bruker for å markere salg. Museumsobjektene fremstilles som ikke salgbare. Først etter fire måneders feltarbeid ved Museet skjønnte jeg at kunstverkene tilhørende spesialutstillingene, ikke utstillingene av bilder fra samlingen, var til salgs. En dag oppdaget jeg en ganske stor hvit lapp ved siden av lerretet som viste et videoverk av en ung, norsk kunstner. Lappen informerte om at verket var innkjøpt av en sentral, norsk kunstinstitusjon. Den var plassert over det lille, rektangulære papiret som fortalte om videoverkets tittel og årstall, og den var betraktelig større enn dette. Her er det ønskelig å informere om salg. Begrunnelsen vil jeg diskutere i neste kapittel.

Hierarkisering av salgsvarer

Nå over til inngangspartiet og kategorien salgsvarer. Kopytoff (1986) påpeker med Dumont at i tillegg til klassifikasjon, hierarkiserer mennesker mellom de klassifiserte kategoriene. Det ser ut til at det er en hierarkisering innen kategorien salgsvarer, og det er fruktbart å relatere salgsvarens plassering i hierarkiet avhengig av deres tilknytning til de to sfærene som er beskrevet i kapittel 3. Diskusjonen kan relateres til begrepskontrasten introdusert i forrige kapittel; *balansen mellom det kunstneriske, økonomiske og publikumstall og kunstfaglig kvalitet*.

Ved begge steder er det et utvalg bøker, postkort og postere av kunstverk og kunstnere som er eller har vært knyttet til kunstinstitusjonene. Det er også postkort og bøker av og om donatorene. Det er en type salgsmateriell som er akseptert av ansatte i både kunstfaglige og økonomisk-administrative stillinger fordi de omhandler kunstobjekter eller personer som fremmer kunstobjektene. Kunstnerisk direktør sier at ansvarlige i butikken hører på råd fra "dem" (det vil si fagavdelingen) i forhold til innkjøp. Bøker om kunst og kunstnere er salgobjekt som gjerne er forbundet med åndelige, intellektuelle verdier. De er gjerne skrevet av kunsthistorikere. I henhold til Mary Douglas perspektiv om binær klassifikasjon, slik det ble presentert i kapittel 4, er kunstbøker og kunst på samme side av taksonomien åndelig: materiell og kan klassifiseres i samme kategori. I tillegg til designprodukter i glass, keramikk og

metall, har Kunstsenteret radio, smykker og diverse notisbøker. Det er produkter som ikke har noen relasjon til kunsten. Kunstnerisk direktør fortalte at han hadde bedt de ansvarlige om å kjøpe inn eksepsjonelle og spesielle ting, lagd for butikker i kunstinstitusjoner. Men han hadde blitt bedt om ”å holde kjeft”. De nevnte objektene tilhører andre siden av taksonomien og klassifiseres derfor i kategorien ”materiell”. Svaret som kunstnerisk direktør ble møtt med, kan forstås slik at de kunstfaglige får gi råd om salgsvarer som er knyttet til den kunnskap som de har ervervet. Utover det ønsker økonomisk-administrativt ansatt å ha ansvar for inngangspartiet.

På rotunden ved inngangen til Kunstsenteret henger det tett med kunstgrafikk på metallbeltet. Bildene er lagd av anerkjente kunstnere, men siden det er trykk²⁰ koster bildene fra ca. kr. 1500,- og oppover. Grafikk defineres som kunst. Det er et bilde lagd av en kunstner og rammet inn med passe-partout²¹ og ramme. Knyttet til diskusjonen om binær klassifikasjon overfor skulle man tro at grafikk var et salgsprodukt som blir anerkjent av både kunstfaglige og økonomisk-administrativt ansatte. Men opphengingen av metallbeltet over steinrotunden og grafikkutsalget var gjenstand for konflikt. Magebeltet på rotunden ble vedtatt hengt opp i feltarbeidsperioden. Jeg fikk derfor ta del i diskusjonene omkring avgjørelsen, som f.eks på fagmøtet 16. oktober. En kunstfaglig ansatt spurte de andre i fagmøtet om de var blitt forespurt om endringen i inngangspartiets fysiske utseende. De undret seg over at ikke fagmøtet, som formelt fora, var forespurt fordi: ”Dette burde være organet for det”. Fagutvalget reagerte på magebeltet med grafikk på tre punkter.

²⁰ Et grafisk trykk kan reproduseres i mange eksemplarer i motsetning til maleri som det kun er et av, derfor er prisen lavere. Hvert enkelt trykk regnes i likhet med maleriet som et originalt kunstverk.

²¹ Tykk, papplignende ramme som ligger mellom trykket og glasset som beskytter det. Passe-partout har både en estetisk og en praktisk funksjon.

1. Kunstfaglige ansatte definerer og kontrollerer deler av det offentlige rommet ved kunstinstitusjonene. Det er én av tre typer kunnskap nevnt i kapittel 4. I utstillingssalene er det kunsthistorikeren i rollen som kurator som definerer bruk av rommet ved at han eller hun bestemmer hvor kunsten skal plasseres. Kunstneren kan påvirke plasseringen av kunsten dersom han eller hun er til stede, og teknisk ansatte kan påvirke dersom det er tekniske faktorer som hindrer kuratorens ide om plasseringen av kunsten. I arbeidet med å kurere en utstilling tar kunsthistorikeren i bruk to former for kunnskap; romlig forståelse i å presentere kunsten og kunnskap om kunstobjektene og relasjonen dem imellom. Slik forteller helheten i utstillingen mer enn hvert enkelt bilde hver for seg, og et kunnskaps- og forståelsessystem genereres (Pearce 1992). Fagutvalget representerer all kunstfaglig kompetanse ved Kunstsenteret. Det ville vært naturlig at de hadde påvirkningskraft på utformingen av inngangspartiet på grunn av deres kompetanse. Men deres autonomi er ikke like selvsagt her som i utstillingssalene.

2. Grafikken varierer i farge og størrelse og trykkene hang tett. Dersom et trykk ble solgt kunne det gå en stund før det ble hengt opp et nytt, og det ble et hull i rekken av trykk. Plassering av kunst i rommet ble av ansatte fremstilt som en viktig egenskap ved museumsleder og kunstnerisk direktør som fagpersoner. Opphengingen av kunst er en kunnskap som kunsthistorikeren eller kuratoren for utstillingen besitter, og en kompetanse som de utøver. Salgsgrafikken ble ikke hengt opp slik som deltagerne på fagmøtet mente at det burde. ”Opphengingen kan gjøres 90 % bedre” uttalte kunstnerisk direktør under fagmøtet.

3. Grafikken som henger på rotunden ble solgt i gallerier, kunstbutikker, og til og med på nettet i store deler av landet. Grafikken er mer en vare knyttet til ideen om markedsbytte enn det er singularities. Da kunstinstitusjonene forvalter billedkunst som kan klassifiseres som singularities, blir kvalitetsgapet mellom dem og trykkene stort. Kunstnerisk direktør klassifiserer i tillegg bildene som ”dårlig arbeid”. Relasjonen til en antropologisk klassiker kan illustrere den uorden som skapes: ”Where the women are, the cattle are not”. (Evans Pritchard i Douglas, 1977) Ved både Kunstsenteret og Museet ble det solgt postere av kunstverk som hadde vært stilt

ut eller som var i en pågående utstilling eller som tilhørte samlingen. Ved bruk av poster blir skillett mellom kunst og kopi av kunst klart.

Singularities klassifiseres som kunstobjekter det er det ingen tvil om.

Grafikken som henger på magebeltet selges som kunst. Kunstsenteret operer med to typer av kunst. Selv om de er separert i rom, er grafikken *matter out of place* fordi den også opptrer i andre arenaer som ikke en gang er del av diskursen blant *de innvidde* – nettbutikk og galleri som selger billigere trykk.

Romlig utforming for å markere grenser

Beskrivelsen av inngangspartiet og utstillingssalene viser at gangen ved Kunstsenteret og gulvbelegget ved Museet er arkitektoniske grensemarkører mellom det jeg for analytiske formål definerer som to sfærer. Overgangen fra stein til teppe på gulvet hjelper i tillegg besøkende til å følge museal praksis om å lage lite lyd.

I kontrast til inngangspartiet fremstår utstillingssalene som ”renere”. Veggene er som oftest lyse. På de store hvite flatene er det billedkunst, fotografi, skrift, tegning eller videofremvisning. Installasjoner tok vegg eller gulvflater. Presentasjon av kunstner, kunst, eller epoke henger atskilt fra kunsten, gjerne ved inngangen til rommet - i god avstand til kunstverkene. Presentasjonen er nøytral, svart, enkel skrift på hvitt ark, montert i glass eller i plast.

Utstillingssalen har en scenografi der alt som er kunstverket uvedkommende fjernes. Virkemidlene er redusert til det minst mulige, og øyet møter tilsynelatende bare kunst. Brian O´Doherty betegner det som ”Den hvite kubene” :

”Den hvite kubene er den mest retoriske av utstillingsrommene fordi den søker å skape en illusjon om en formidlingsfri kunst, om et rom som ikke påvirker kunsten. Dens tale forteller om en nøytral kontekst for kunstverkene, der kunstverkernes kvalitet alene er årsaken til at de er der” (Solhjell 1994a: 37 i Solhjell 2001:103).

Konsekvenser for plassering av varer i rommet

Kunstfaglige og økonomisk-administrativt ansatte forholder seg til konvensjoner basert på kunstfaglig rasjonalitet i utstillingssalen med kunstobjekter. Inngangspartiet er ikke like strengt kunstfaglig definert, og et økonomisk tankesett kan finne plass uten moralsk reprimande, hvilket er en umulighet i utstillingssalen. Slik sett utgjør inngangspartiet et arkitektonisk grenseområde mellom den profane verden utenfor kunstinstitusjonene og den sakrale verden i utstillingssalene.

Det er lyse farger i både inngangspartiet og utstillingssalen, men fargen gir et større inntrykk av ”renhet” og ro i utstillingssalen fordi det er så mange elementer som forstyrrer i inngangspartiet. Når inngangspartiet blir preget av ansattes plassering av salgsvarer er det en forskjell mellom Kunstsenteret og Museet både i omfang og type varer. Museets økonomiske sfære tilhørende inngangspartiet er diskret og underlagt den kunstfaglige tilhørende utstillingssalen både i øyesyn og henhold til salgsvarer.

Det kan se ut som det er grunnlag for å plassere spesielt bøker og kataloger øverst i hierarkiet av salgsvarer. De er knyttet til de samme intellektuelle og åndelige verdiene som kunst, og de tilhører samme side av taksonomien og klassifiseres sammen (Douglas 1986). Salget av bøker og kataloger spesielt, men også postere og postkort, fremmer samlingene og utstillingen på en positiv måte. De omtaler dem og gir kunnskap om dem. Slik sett konverterer salgsvarene kulturell kapital knyttet til kunstinstitusjonene.

Det ser ut som at dikotomien økonomi: kunst også gjør seg gjeldende i inngangspartiet. På samme måte som det er et trekk ved kunstobjektet (Kopytoff 1986), og en faktor som kunstinstitusjonen må forholde seg til i deres daglige virke. Tittelen på Kopytoff sin tekst: ”The Cultural Biography of Things: Commoditization as Process” (1986) indikerer et prosessuelt forløp, der materielt liv er i endring. Det samsvarer med Crouch i Tonbo (1994) som mener at aktiviteter kan transformere og rekonstruere rommets symbolske betydning. Det kan se ut som om inngangspartiet ved Kunstsenteret kan klassifiseres som ”*a fields of struggels*” mellom kunstfaglige

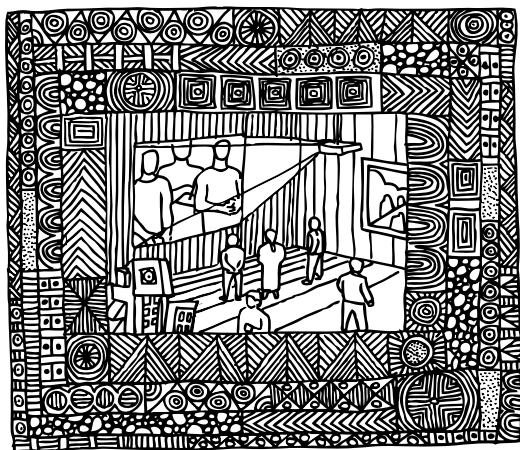
og økonomiske profesjoner (jfr. kapittel 3). Inngangspartiet er, i henhold til Douglas (1997) teori om urenhet, truet. Endringen får konsekvenser for kunstfagliges ansvar og praksis som er klassifisering og opphenging av kunst. De kunstfaglige mobiliserer seg kollektivt ved å ta opp temaet i fagmøtet.

Endring i bruk av rommet kan relateres til Mary Douglas (1977) ide om at rommet og plassering av ting i rommet er et ytre uttrykk for moralsk orden, og kunnskapen som støtter den. De økonomisk-administrativt ansatte ser bruk av inngangspartiet som en legitim kanal for å fremme økonomisk rasjonalitet. Med det mister kunsthistorikeren autoritet og makt knyttet til den tredje formen for kunnskap (jfr. kapittel 3) som er av særlig betydning her, plassering av kunst i rommet. Når de økonomisk-administrativt ansatte stiller spørsmålstegn ved de kunstfagliges makt som spesialist (Bourdieu 1996), stiller de også spørsmål ved den naturligheten som er tillagt profesjonens kompetanse og deres posisjon som elite. (Barthes 1999, Douglas 1986, Pearce 1992, Shore og Nugent, 2002)

Arkitekten Christian Nordberg Schultz (1988) beskrev inngangspartiet: "Vi er ikke lengre i den naturverden som vestibulen og "veiene" tilhører, men vi er i en kunstens verden, som nærmer seg det sakrale". En ansatt ved teknisk avdeling sa til meg en dag vi sto og så på og diskuterte inngangspartiet ved Kunstsenteret: "Det ser litt sånn danskebåttaktig ut". Den romlige arkitekturen er endret, fordi rommet er fylt med salgsvarer som etter transaksjon generer økonomisk kapital. Det ser ut til at økonomisk-administrative ansatte har større myndighet i rommet enn de kunstfaglige. Relatert til Bourdieus felt er det nå økonomiske verdier som dominerer. Uttrykt av ansvarlig for område: "Det er sikkert meninger om det også, (magebeltet med grafikk) så lenge det selger er det greit."

Kapittel 6

Forvaltning av symbolsk materialitet. Utstilling og samling



Samling og utstilling med katalog er sentrale og grunnleggende aktiviteter ved kunstinstitusjonen. Stedene ble initiert på grunnlag av hovedsakelig én samling, og forvaltning av samlingen er nedfelt i overordnede måldokumenter begge steder. Pearce (1992) deler samlingen i to deler eller former for påstander: Den implisitte, samleren og samlingens karakter, har jeg beskrevet i kapittel 2. Den eksplisitte, formidling og forvaltning av samlingen, vil jeg beskrive i de neste to kapitlene.

Utstilling er den aktiviteten som per i dag i størst grad preger kunstinstitusjonen. Utad synes det å være hovedaktiviteten til kunstinstitusjonene, og besøkende kommer mye avhengig av hvilke utstillinger som de kan tilby. Utstillingsaktiviteten følger kalenderåret. Årets utstillingsprogram blir styrende for hele kunstinstitusjonen og ansatte i alle stillingskategorier. Aktivitets- og stressnivået kulminerer dagene før og selve dagen utstillingen åpner. Kunstsenteret hadde eget måldokument for utforming av utstillingsprogrammet, mens Museet har retningslinjer for valg av utstillinger som ett av flere punkt i sitt måldokument. Pearce (1992) beskriver museene som en av de karakteristiske metanarrativene som samfunnet med dets ideer om kunnskap og virkelighet har blitt konstituert på siden midten av det 15. århundre. I denne fremstillingen er utstillingene en viktig del, fordi utvelgelsen av

objekter og den fysiske organiseringen av objekter i forhold til hverandre, er viktig for hvordan kunnskap og forståelse er generert.

Utstillingen er hovedsakelig visuell. Katalogen som følger med utstillingen, er et skriftlig dokument, men normalt illustrert med bilder. Katalogen gir informasjon om kunstneren og den pågående utstillingen, og den er et historisk dokument i etterkant. På mange måter lever utstillingen videre gjennom katalogen, fordi utstillingen eksisterer normalt kun for en tidsbegrenset periode.

Empirisk er det grunnlag for å si at samlingen og utstilling med katalog er nøkkelsymboler (Ortner i Krogstad 1985) som aktiviteten er sentrert rundt: ”(...)museums are institutions devoted to the collection, preservation, exhibition, study and interpretation of material objects.” (Stocking 1985: 4). Cohens (1992) perspektiv tillater at flere betydninger kan tillegges samme symbol, og det samsvarer med mitt materiale der både kunstfaglige og økonomisk-administrativt ansatte har en idé om verdi knyttet til kunstobjektene i samlingen og utstillingene. Materialet viser imidlertid at symboler ikke bare virker integrerende, fordi idéen om verdi ikke synes å harmonere mellom grupper av profesjoner.

Grensemarkering er sentralt i Cohens begrep *community*. Så langt i oppgaven har jeg vist, både gjennom teori og empiri, at det er *grenser* knyttet til profesjonen kunsthistoriker. Det samme gjelder arbeidsoppgavene som de utfører. Innen kunstinstitusjonene fordrer fortsatt eksistens av grensene at de blir respektert, jamfør diskusjonen om eliter i kapittel 4. Endring i måldokumentet og økonomisk-administrativ dominans i inngangspartiet ved Kunstsenteret (kapittel 4 og 5), tyder på at grensene ikke blir respektert. I henhold til Cohens perspektiv kan det synes som det er nødvendig å se samlingen og utstilling med katalog som symboler som også uttrykker ulikhet (Bourdieu i Hylland Eriksen 1996, Anderson 2006).

Jeg deler analysen av samling og utstilling med katalog inn i to kapitler. I dette kapitlet er analysen *front-stage* (Goffman, Crouch i Tonboe 1994). *Samlingen og utstillingene* blir behandlet som *deklarative symboler* (Krogstad 1985), fordi de danner kunstinstitusjonenes profil utad og markerer med det skillet mellom dem og andre kunstinstitusjoner:

”I se people (museum insides) working hard to maintain or to renew the institutional infrastructure that brings other people (visitors) into the museum, and that brings the museum to the attention of insiders working at other museums” (Handler, 1993:33).

I neste kapittel vil prosessen i forkant av valgene bli diskutert, og de foregår back-stage (Goffman i Crouch i Tonboe 1994). Katalogen og utstillingen blir behandlet som regulative symboler fordi ansattes arbeid er relatert til dem. (Krogstad 1985)

”What is the relationship between activities which natives self-consciously frame as central and those other activities which constitute the social work of constructing the frame? Needless to say, an anthropologist would find the framing as significant as the framed object” (Handler, 1993:33).

Begge analyser er koplet opp mot sirkulering og konvertering av verdi. For analytiske formål bruker jeg samling og utstilling med katalog for å vise hvilke ideer om urenheter og besmittelse som finnes innen feltet. I forrige kapittel fortalte jeg at det var først etter fire måneders feltarbeid ved Museet at jeg skjønnte at kunstobjektene i spesialutstillingene var til salgs. Dersom jeg ikke hadde oppdaget lappen ved videoverket, hadde jeg kanskje ikke blitt oppmerksom på at det foregikk salg ved Museet. Douglas (1986) sier at sosialt avvik i enkelte tilfeller bedre kan indikere kulturelle eller institusjonelle urenhetskrefter i idéstrukturer. Ved Kunstsenteret var det tre tilfeller av praksis som brøt med den gjeldende moralkodeksen i kunstfeltet. Handlingene gjaldt valg av utstilling, salg fra utstilling og salg fra samling.

Valg av utstilling ved Kunstsenteret

Utstillingen ble avholdt på Kunstsenteret ca. et halvt år før jeg begynte feltarbeidet der. Den ble nevnt av flere av de ansatte ved Kunstsenteret, fordi den var kontroversiell i kunstsammenheng og fordi den ble gjennomført mot kunstnerisk direktørs vilje og medvirkning. Museumsleder var den som først fortalte meg om

utstillingen: ”Du kan si at når [kunstsenteret] gjorde ”x-utstillingen”, så kan du si at de tapte veldig mye kredibilitet. Det gikk jo på det med kommers kunst”.

Utstillingen besto av verker med direkte og lite skjulte assosiasjoner til et kommersielt produkt. Produsenten av produktet hadde gitt kunstnere i oppdrag å lage verk knyttet til dette. Kunstnerne aksepterte og leverte sine ting. Administrerende direktør sa ja til å ha utstillingen ved Kunstsenteret. Kunstnerisk direktør sa til meg:

”Etter en måned ble det fortalt at utstillingen ikke var bra nok (en utstilling som han var ansvarlig for) og mot fagavdelingens vilje ble det besluttet at den skulle tas ned og erstattes av ”x-utstillingen”. Utstillingen ble publisert. Det kom mange mennesker, men kunstsenteret fikk dårlig medieomtale.”

Da kunstnerisk direktør nektet å kurere ”x-utstillingen”, ble ansvaret gitt til en av de andre ansatte som kategoriserer jobben som: ”(...)det er jo det verste du kunne ha gjort i norsk kunstmiljø. Det å stå inne for den utstillingen der, det er jo, ja, det er lik ”kunstthora” liksom. Da har man virkelig solgt seg. Det er ikke tull i det hele tatt”.

Reaksjonene er voldsomme. Internt nekter kunstnerisk direktør å ha noe med utstillingen å gjøre. Flere ansatte i administrativt-økonomiske, kunstfaglige og tekniske stillinger betegner utstillingen som skadelig for Kunstsenterets omdømme. Eksternt er det reaksjoner, referert ved museumsleder. Det ser ut til at symbolske grenser eller barrierer er blitt overtrådt og har forvoldt moralsk harme. Men hvilke grenser er overskredet?

Kvalitet ble ikke trukket frem som kriterium for motstand mot utstillingen. Økonomisk-administrativt ansatt sier: ”Det var lagd av kunstnere som vi hadde gjort hva som helst for å få hit.” Begrepskontrasten *kunstnerisk kvalitet* og *balanse mellom økonomi og besøkstall* er derfor ikke relevant som utgangspunkt for analyse. Utstillingen var plassert i en av Kunstsenterets utstillingssaler, kurert av en kunsthistoriker. Det er derfor ikke snakk om manglende kunstfaglig kompetanse i plassering i rom eller plassering som skaper tvetydighet eller udefinerbar status (Douglas 1997). Museumsleder påpeker hva som skaper uorden: ”Det gikk jo på det

med kommers kunst.” Kunstnerne var anerkjente, men de var kjøpt og betalt. Det interessante er at i dette tilfellet skjedde feilen før produktet var produsert.

Produksjon av et produkt, relateres til markedsbyttet der moderne eller generelle penger blir brukt som betalingsmiddel. De fungerer som en allmenn standard for å tallfeste en verdi (Nielsen 2000). Kontrasten er skapelsen av et kunstobjekt, uttrykt ved kunstnerisk direktør: ”Han eller hun (kunstneren) må ikke gjøre knefall for rikdommens avguder, men gi kulturen ærgjerrige ideer, oppløftende idealer og et bemerkelsesverdig billedspråk” (Samtiden 4 – 2003:109).

Sjefskonservator, kunsthistoriker og kurator ved et av Østlandets museer omtaler ”x-utstillingen” på kultursidene under rubrikken ”kunstdebatt” i august 2003:

”Én gang i livet (så langt) har jeg oppnådd å bli moralsk sjokkert av en kunstutstilling(...)Det sjokkerende(...)var at(...)pengene var brukt til å få ellers respektable kunstnere med en integritet som hadde stått til troende til her å prostituere ikke bare seg selv, men verre: sin kunst.”

Initierings- og produksjonsprosessen er viktig for hva resultatet av prosessen blir klassifisert å være (produkt eller kunstobjekt). Det er en vinkling som kan relateres til Marx og de sosiale relasjonene under produksjonen som viktig for grad av fremmedgjøringen mellom subjekt og objekt (Kopytoff, 1986). Det ser ut til at det i det kunstfaglige feltet er ideelle forhold knyttet til opphavsmann av idé, og produsent av objektet. Skaperkraften eller inspirasjonen kan komme fra begge klasser i det polare paret økonomi:kunst, men den må ikke være initiert fra klassen økonomi. Gjensidig inspirasjon og påvirkning mellom elementene som er på samme side av taksonomien, musikk, teater, litteratur og poesi, blir derimot sett på som verdifull. I ”Ung og lovende. 90-tallets unge kunstnere – erfaringer og arbeidsvilkår” (1997) diskuterer Aslaksen forholdet mellom kunstnerne og det kommersielle samfunnet, og hun argumenterer for at de ikke lenger i samme grad er atskilte meningssfærer. Hun mener at unge kunstnere (Aslaksen fremhever spesielt konseptkunsten) er positive til å kople kunstnerisk virksomhet med økonomisk inntjening. En årsak er distansen mellom de unge, uetablerte kunstnerne og det etablerte kunstlivet representert ved kunstsentrer, kunstinstitusjoner, gallerier og kunstorganisasjonene. Sistnevnte

forvalter en del av betingelsene for de unge kunstneres virksomhet fordi de har definisjonsmakt.

I *kunstheltet* er det et ideal å skille mellom vitenskapene kunst og økonomi. Hver disiplin tillegges et moralsk og politisk innhold (Douglas 1986). Så langt i oppgaven har jeg ved flere anledninger vist eller referert til kunstens avhengighet av økonomiske midler for eksistens, sist gjennom Aslaksens forskning. I dette tilfellet skjer produksjon av produktene utenfor kunstfeltet, der gruppen kalt *de innvidde* fungerer som estetisk og etisk kontrollør. Det er fruktbart å anta at uorden kom i stand fordi utstillingen med kommersielt bestilte *produkter* ble tatt inn i sfæren for: ”(..)ærgjerrige ideer, oppløftende idealer og et bemerkelsesverdig billedspråk”, som *kunstobjekter*.

Handlingen i eksemplet ovenfor foregår i utstillingssalen, og der er det ikke rom for økonomisk rasjonalitet. I forrige kapittel fant økonomisk rasjonalitet en legitim kanal for fremming av økonomisk verdi i inngangspartiet. Det skjedde selv om kunstfaglige ansatte ved Kunstsenteret mislikte aktiviteten i området og følte at deres kompetanse var forbigått. I eksemplet ovenfor skjer handling på tvers av barrierene som eksisterer mellom de to sfærene. Vi har sett praksis som forsøker å transformere produkter tilhørende den økonomiske sfæren til kunstobjekter i sfæren der kunstfaglig moralitet er gjeldende. En tilstand som Bloch og Parry beskriver med metaforen: ”The world is rotten” (1989: 28). Reaksjonene samsvarer med grad av alvor i handlingen. Kunstnerisk direktør nekter å ha noe med utstillingen å gjøre, og *de innvidde* i kunstfeltet omtaler handlingen som moralsk forkastlig.

Salg fra utstillingene ved Museet og Kunstsenteret

I forrige kapittel beskrev jeg hvordan Museet informerte om salg av et videoverk og konkluderte med at det var salg det var ønskelig å informere om. Lappen var plassert over det lille, rektangulære papiret som informerte om videoverkets tittel og årstall, og den var større enn dette. På lappen sto det skrevet at verket var innkjøpt av en sentral, norsk kunstinstitusjon.

Museumsleder var kunstnerisk ansvarlig for utstillingen av videoverk av en ung, norsk kunstner bosatt i Berlin. Allerede på det første konservatormøtet som jeg deltok på ved Museet, den 20. mai, satte museumsleder kunstneren og hennes arbeider inn i en kunstfaglig kontekst. Han fortsatte med en personlig vurdering av arbeidene og trakk frem en favoritt som han ville vise på PC-en. Det var det samme verket som senere ble markert solgt.

Ved Kunstsenteret ble det i januar åpnet en utstilling med tolv anerkjente, unge, norske kunstnere. Det spesielle var at kunstnerne representerte tre private gallerier. Et av galleriene eies av mannen som står bak doneringen av tilbygget der utstillingen ble holdt. Galleriene plukket ut kunstnerne og kunstverkene. En ekstern kunsthistoriker skrev forordet i katalogen, mens Kunstsenteret sto for utsending av invitasjoner og åpningen.

Historien jeg nå forteller kan relateres til sitatet i introduksjonen: "For fools rush in where angels fear to tread" (Pope i Bateson 1990) - relatert til egen person. Et av bildene på utstillingen var av en norsk kvinnelig kunstner som jeg i mange år har likt svært godt. Jeg ville gjerne vite om bildet var til salgs og prisen. Ved en tilfeldighet traff jeg en bekjent i utstillingssalen. Han var interessert i å kjøpe samme bilde. Han fortalte meg at han var blitt oppringt av galleristen og bedt om å ta en tur for et eventuelt kjøp. "I morgen (dagen da utstillingen offisielt åpnet) er det for sent. Da er alt solgt", sa han til meg. Jeg spurte en økonomisk-administrativt ansatt om det var en salgsutstilling. Den ansatte kontaktet en annen økonomisk-administrativt ansatt som benektet dette. Jeg gikk til resepsjonen der jeg visste at prislister lå, men den ansatte i resepsjonen hadde ikke fått prislister og kontaktet samme økonomisk-administrativt ansatt som igjen benektet salg.

Under pressekonferansen samme dag spurte jeg en ansatt om prislister. Personen visste ikke og hadde selv etterlyst dem. Vedkommende trodde at økonomisk-administrativt ansatt jobbet med dem. Jeg spurte to andre ansatte som også var med på pressekonferansen, deriblant en kunstfaglig ansatt. Ingen visste. Påfølgende dag fortalte jeg i lunsjen at jeg hadde truffet en bekjent som sa at bildene var til salgs. Samme økonomisk-administrativt ansatte (stakkar) sa at bildene ikke var

til salgs. Jeg spurte videre om deling av provisjon ved eventuelt salg. Administrerende direktør fortalte meg det før han forlot bordet. En annen administrativ ansatt sa at hun heller ikke visste noe om salg. Samtidig ropte administrerende direktør på meg. Han var på økonomisk-administrativt ansatt sitt kontor. ”Det er ingen salgsutstilling” sa han strengt til meg. Han fortalte videre at Kunstsenteret hadde avtalt med galleristene at det ikke skulle være salg. Han ba så økonomisk-administrative ansatt om å sjekke med galleriene. Det er unødvendig å si at det var stille blant de gjenværende ansatte rundt lunsjbordet da jeg kom ut fra kontoret.

Noen dager senere får utstillingen omtale i Dagens Næringsliv. Over to sider med overskriften: ”Fra sal til salgshall [navnet på donatoren av tilbygget]”. Ingressen sier: ”Til salgs: Tre private gallerier stiller ut bilder de selv har valgt ut(...)ved [Kunstsenteret]. Flere av bildene er til salgs, selv om arrangørene er påpasselige med ikke å kalle utstillingen en salgsutstilling” (Dagens Næringsliv 4. februar 2004).

En sjefskonservator ved et av landets ledende museer uttaler om utstillingen: ”Det blir først og fremst en kommersiell sak hvor gallerier får presentere sin kunstnerstall og kan fremme seg selv. Da operer [kunstsenteret] som et galleri, og ikke et museum”(Dagens Næringsliv, 4. februar 2004).

Episoden er interessant på flere vis enn å vise utfordringer knyttet til utøvelsen av rollen som antropolog, eller i prosessen med å bli antropolog. For min analyse er det interessant at salg ved Museet konverteres til kulturell og symbolsk kapital. Relatert til den spesifikke utstillingen, vises ikke Kunstsenterets kulturelle kapital, og de mister symbolsk kapital.

Overskriften i Dagens Næringsliv lyver noe. Kunstsenteret krevde overfor galleriene at det ikke skulle være en salgsutstilling. Galleriene fremhevet heller ikke salg som årsak til utstillingen. Flere av maleriene var allerede solgt eller de var i privat eie. To representanter fra galleriene forteller om den lille, men viktige forskjellen som gjør at Kunstsenteret taper troverdighet i kunstfeltet: ”Generelt er det slik at utstillinger på store institusjoner, som [Kunstsenteret], oppfattes av publikum som et musealt grep. På den måten er ikke utstillingen markedsdrivende i første

omgang.” Den andre representanten sier: ”Vi har en klar avtale om at dette er ingen salgsutstilling, men en museumsutstilling. Derfor er det ingen prisliste der.” (Dagens Næringsliv 4. februar 2004).

Det er private, kommersielle gallerier som lever av å selge bilder. Det er ikke rollen til kunstinstitusjonen. På grunnlag av kunstfaglig kompetanse skal de presentere bilder med andre mål enn økonomisk fortjeneste. Forskjellen er påpekt ovenfor: ”Salgutstilling med prisliste” og ”museumsutstilling som musealt grep.” Selv om både galleriene og kunstinstitusjonene er aktører i det norske kunstfeltet, er det fruktbart å relatere forskjellen mellom dem til to ulike økonomiske system heller enn sfærer. Materialet viser at det er en uoverskridelig grense eller barriere mellom den kommersielle verden som galleriene representerer og den kunstfaglige som kunstinstitusjonene representerer. I det økonomiske systemet knyttet til galleriene, gjelder Polanyis forståelse av markedsbytte slik jeg har gjort rede for i kapittel 4. I det økonomiske systemet knyttet til kunstinstitusjonene, produseres, sirkulerer og konsumeres varene like mye i kraft av deres magiske, moralske, estetiske og politiske kvaliteter, som i kraft av deres pris målt i penger (Nielsen, 2000).

Ved begge kunstinstitusjoner er det unge, anerkjente kunstnere. Mye tyder på at kunstnerne tilknyttet Kunstsenteret er mer etablerte og derfor tryggere å anvende fordi de har mer symbolsk kapital og dermed mer sosial kapital i kunstfeltet enn videokunstneren ved Museet. Museumsleder påpeker selv den symbolske risikoen ved prosjektet: ”Det er ikke noe selvsagt at [videokunstneren] er en veldig bra kunstner”. Han fortsetter:

”[Museet] har veldig lav symbolsk verdi i det norske kunstfeltet i forhold til [kunstinstitusjon x, kunstinstitusjon y], noen gallerier og sånn... Det har jeg tenkt at man kan utnytte. Det kan være noe bra å ha en lav status og hente inn fra det marginale feltet”.

Galleriene som museumsleder refererer til, er de samme som har representanter fra sin ”stall” ved Kunstsenteret. Det er derfor ingen ting med troverdigheten knyttet til valg av kunstner som gjør at Kunstsenteret kommer dårligere ut enn Museet. Det er heller ikke noe i veien med galleriene som

Kunstsenteret samarbeider med. Museumsleder rangerer dem over Museet i symbolsk anerkjennelse. Kunstnere som er valgt ut til å bli en del av gallerienes ”stall”, forteller at det er stor kulturell kompetanse blant gallerienes ansatte. Problemet er ”omveien” som kunstnerne tar via galleriene før de blir representert ved Kunstsenteret. De to økonomiske systemene blir blandet.

Salget av videoverket fra Museet genererer symbolsk kapital til kunstinstitusjonen. Det er solgt til en statlig kunstinstitusjon synonym med kunstfaglig kompetanse, symbolsk og kulturell kapital. Ved at Museet valgte denne utstillingen, dette kunstverket som *de betydningsfulle andre* i kunstfeltet vurderer som verdt å kjøpe, får Museet og dets kunstfaglige stab symbolsk kapital. Derfor er handlingen, i Douglas` vokabular, ren. Museumsleder har, ifølge Barths vokabular (Barth i Hylland Eriksen, 1996), hatt en vellykket forvaltning av aktiva. Kopytoff (1986) ser for seg at objektet har en livshistorie (Appadurai 1986), altså en prosessuell tilskrivelse av objektets status. *Singularities* kan ta uregelmessige streiftog inn i varesfæren, for så å raskt gå tilbake til den lukkede kunstsfæren og gjenoppta statusen som *singularities*. Det kan skje uten at transaksjonen oppfattes som moralsk negativ. Det nevnte eksemplet viser at videoverkets korte status som *vare* konverterer positivt symbolsk kapital for alle involverte parter (samt økonomisk kapital for Museet og kunstner).

Salg fra samlingen ved Kunstsenteret

Rett i forkant av intervjuet med kunstnerisk direktør, var det vedtatt å selge to malerier fra den opprinnelige samlingen. Kunstnerisk direktør var opprørt over avgjørelsen:

”Det strider mot ikonreglene. Man kan selge kun for å gjøre samlingen bedre. Kun når man utvikler samlingen er det lov(...)ikke for penger. Det er ikke etisk riktig.”

Bildene som skulle selges, var valgt ut av samlingen etter anbefaling av kunstnerisk direktør. Formålet var å sette pengene i et investeringsfond for

Kunstsenteret. En kunstfaglig ansatt omtalte salget: ”De selger våre barn. Kunne du tenke deg å selge dine barn? Det er et slags fundament for huset som de vil ha penger for. De pengene blir bare borte.” Utsagnet: ”Å selge våre barn”, sier trolig leseren mer enn: ”Å selge kunst fra samlingen.” Det forteller om grad av umoral i handlingen. Utsagnet kan relateres til Benedict Anderson (2006) som beskriver bruk av vokabular knyttet til slektskap for å vise kjærlighet til nasjonen, samtidig som det betegner noe som man naturlig er knyttet til.

Handlingen har elementer av likhet med forrige eksempel. Auksjonshuset som formidler salget, forholder seg til et økonomisk system der markedsbytte gjelder. Men i motsetning til eksemplet ovenfor, finnes det moralsk legale kanaler for sirkulasjon på tvers av de to økonomiske sfærene med ulik gjeldende verdi. Kunstnerisk direktør forteller hva som gjør salg uten moralske reprimander mulig: ”Man kan selge kun for å gjøre samlingen bedre. Kun når man utvikler samlingen er det lov(...)ikke for penger.” Dersom pengene fra salget av maleriet ble reinvestert i kunst, ville det vært legalt. Da ville objektene kalt *singularities* kun være i varesfæren for en kort periode for igjen bli singularities. Dette har ikke kunstfaglig ansatt noe tro på at vil skje: ”De pengene blir bare borte.”

Avgjørelsen om salg, ga Kunstsenteret oppmerksomhet på Dagsrevyen og i større riksdekkende aviser som Dagens Næringsliv og Aftenposten. Jeg har utklipp fra debatten i et tidsrom som spenner fra 30. november 2004 til 8. februar 2005. Jeg vil nedenfor trekke frem elementer i debatten som omhandler konsekvenser for Kunstsenterets verdisirkulasjon- og konvertering. For analytiske formål definerer jeg debatten som en kunstfaglig diskurs, der ordene er symboler uten visuelle eller fysiske uttrykk, men ideer som representerer verdier (Cohen 1992, Vike 2003). Diskursen som er gjengitt nedenfor, og den jeg mer sporadisk har vist til gjennom kapitlet, er relevant knyttet til den senere diskusjonen om dannelse av kunstnerisk profil i kapittel 9. Den relateres til Vikes påstand om: ”(...)språket (i vid betydning) er ikke transparent i absolutt forstand; det bidrar til å skape verden” (1999:109-110).

I Aftenposten 30. november 2004 får salget en sides oppmerksomhet under overskriften: ”Salg signaliserer fiasko.” Professor i kunsthistorie Øivind Storm

Bjerke, er uenig i salget, og valget av de to bildene. Han mener at fond bør bygges opp av sponsormidler og gaver. ”Salget viser en ledelse som ikke har gjort jobben sin. Det signaliserer én ting; fiasko.” Kunstprofessoren, som selv har arbeidet ved Kunstsenteret i åtte år, sier videre at et av bildene som skal selges er blant Kunstsenterets mest etterspurte bilder internasjonalt. Det var stadig utlånt til utstillinger ute. ”Det er samlingen som gir status, og når du kvitter deg med deler av den bygger du ned Kunstsenterets status”, sier han. Det er et utsagn som han får støtte i av Kunstsenterets første direktør som mener salget ”vil forringe senterets renommé i resten av verden”. Han legger til ytterligere et moralsk aspekt. Donatorene ville aldri ha godkjent salg av maleriene.

Artikkelen omhandler verdikonvertering på flere plan. Først og fremst er det en diskurs om profesjonalitet, ikke ulik den jeg beskrev i kapittel 4. Professor i kunsthistorie betegner konverteringen av kunst til monetær kapital som et tegn på dårlig ledelse; ”fiasko”. Det er en påstand som han får medhold i av donatoren av det nye tilbygget som betegner handlingen som ”bevisstløs” (Dagens Næringsliv 3. februar 2005). Samme dag i Aftenposten, kritiserer tidligere kunstnerisk direktør ved Kunstsenteret det planlagte kunstsalg, og han sier at ”salg er godtatt hvis formålet er å sikre nye innkjøp”. Men han er ”svært skeptisk til å avhende kunstverk når målet er å ta penger fra salget og bruke det på å drive Kunstsenteret og betale regninger” (Aftenposten 3. februar 2005).

Administrerende direktør svarer direktør på kritikken: ”Dette er helt galt. Saken har ingenting med dagens økonomiske situasjon eller driften å gjøre. Vi arbeider med en langsiktig plan for Kunstsenteret, både når det gjelder å utvikle samlingen og utstillingsprogrammet.” Administrerende direktør påpeker at Kunstsenteret har anledning til å selge kunst, såfremt det skjer i tråd med vedtektene som tillegger fylkesmannen i fylket myndighet til å forhindre salg (Aftenposten, 3. februar 2005). Antakelig får ikke administrerende direktør gehør. Ansattes kunstfaglige kompetanse er kunstinstitusjonens kulturelle kapital. Bruk av kulturell kapital i henhold til de konvensjonene som finnes i kunstfeltet, genererer symbolsk kapital. Eksempler viser at Kunstsenteret får mindre av disse kapitalformene, og mer

økonomisk kapital. Dermed taper de troverdighet i kunstfeltet og blant *de innvidde* som deltakerne i avisdebatten kan sies å være medlem av.

I Aftenposten, 30. november 2004, uttaler administrerende direktør: ” De to bildene står kun for tre til fire prosent av den totale samlingsverdien.” For å forsvare salget, bruker han Bourdieus økonomiske kapitalbegrep slik det er beskrevet i kapittel 4. Som nevnt er det en *sosial relasjon* knyttet til alle Bourdieus kapitalformer. Det blir kun gitt verdi dersom det er enighet om det i det sosiale feltet. Det indikerer at administrerende direktørs argument ikke vil møte forståelse hos den andre parten.

Videre sier administrerende direktør at bildene ikke er de mest sentrale i samlingen. Det var også kunstnerisk direktør som valgte de to spesifikke bildene ut av samlingen. Gjennom media blir administrerende direktør motsagt av en professor i kunsthistorie, Kunstsenterets direktør de første 20 årene, selv utdannet kunsthistoriker og donatoren av tilbygget, magister i kunsthistorie. Som vist i den teoretiske diskusjonen om hvordan kulturell kapital erverves og omsettes til troverdighet i kapittel 4, er størrelsesforholdet som David mot Goliat.

Kunstprofessor Øivind Storm Bjerke har arbeidet ved Kunstsenteret i åtte år. Både han og Kunstsenterets første direktør som også var en nær medarbeider av donatorene, sier at et av bildene som skal selges, er blant Kunstsenterets mest etterspurte bilder internasjonalt. Maleriet er et sterkt deklarativt symbol hvis symbolske kapital er metonymisk med Kunstsenteret. Det er derfor ikke bare salg av kunst for penger som er negativt, men også valg av maleri som skal selges. Maleriet rangerer høyt i en kunstfaglig klassifisering av samlingens kunstobjekter. Det er et kunstobjekt med høy status.

Relatert til Kopytoffs perspektiv på at objekter har sin livshistorie (Appadurai 1986), vil jeg følge maleriet og se hvordan dets symbolske kapital konverteres til ulike former for kapital i dets ulike faser. Jeg følger også partene som er involvert i salget – Kunstsenteret, Auksjonshuset og maleriets nye eiere. Auksjonshuset som skal selge de to bildene, spiller på bildets symbolske kapital: ”[Donatorene] presenteres bredt i katalogen til [Auksjonshuset], hvor det gjøres et stort nummer av både samlingen og

hvor mange steder bildene har vært utstilt” (Dagens Næringsliv 3. februar 2005).

Tidligere direktør uttaler seg i samme artikkel i krassere ordelag enn sitert ovenfor:

”Jeg er helt sikker på at [donatorene] aldri ville solgt disse maleriene. De tilhører kjernesamlingen som det aldri skulle selges fra. Det er tragisk og reduserer identiteten til samlingen og derfor hele [navnet på donatorene] – stiftelsen. Det skulle være forbudt for senteret.”

Fra opprinnelig å være en del av den positive og sterke symbolske kapitalen til *Kunstsenteret*, konverterer salget av maleriet negativ symbolisk kapital til *Kunstsenteret*. Styret ved *Kunstsenteret* og ledelsen får negativ kulturell kapital, det vil si at de taper troverdighet i kunstfeltet. Derimot etableres positiv symbolisk kapital til Auksjonshuset som er betrodd å formidle salget. Etter salg, konverterer maleriet økonomisk kapital til *Kunstsenteret* og Auksjonshuset i form av vederlag for salget. Kjøperen nyter imidlertid nå godt av dens symbolske kapital som trolig har steget fordi maleriet ble solgt for 1 200 000 pund, selv om prisantydningen var på mellom 600 000 og 800 000 pund (Aftenposten, 8. februar 2005).

Malerienes sterke symbolske kapital uttrykkes gjennom synonymene ”arvesølvet” av [tidligere direktør] og ”gullbeholdningen” av [donatoren av tilbygget ved *Kunstsenteret*] (Dagens næringsliv 3. februar 2005).

Diskursen avsluttes 8. februar 2005 med en side i Aftenposten der overskriften skaper assosiasjoner til en nekrolog: ”Én av to [kunstnernavn]-bilder er borte”. ”Det kontroversielle salget av de to [kunstnernavn]-bildene ble gjennomført for å tilføre [*Kunstsenteret*] sårt tiltrengt kapital”.

Valg av ord og valg av personer som uttaler seg om salget, reflekterer seksjonen som debatterer salg av maleriene - kultursidene i både Aftenposten og Dagens Næringsliv. Fremstillingen hadde antakeligvis vært en annen dersom saken ble omtalt av en journalist med økonomisk bakgrunn på de samme avisenes økonomisider.

Avsluttende kommentar

Handlingene diskutert i dette og forrige kapittel, kan relateres til forholdet mellom tilgjengelighet og utilgjengelighet. Appadurai beskriver prosessen jeg har forsøkt å vise gjennom empiri, som forholdet mellom allmenn tilgjengelighet og beskyttede system:

”Enclaving seeks to protect certain things from commoditization, diversion frequently is aimed at drawing protected things into the zone of commoditization. Diversion, however, can also take the form of strategic shifts in path within a zone of commoditization.” (Appadurai, 1986: 26).

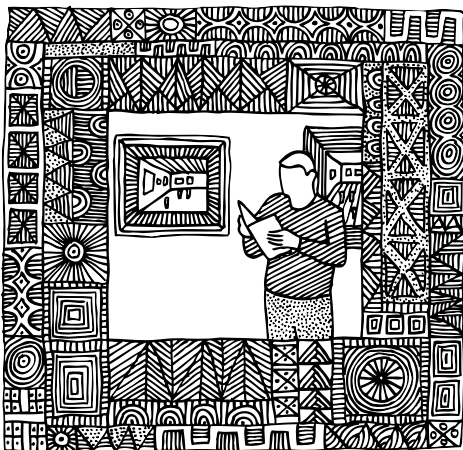
Kunstfaglig praksis overfor utstilling og samling samsvarer med Appadurais begrep *enclaving*. Relatert til Kopytoff (1986) vil det si at kunstobjektene bevarer identiteten som *singularities*. To av eksemplene fra Kunstsenteret viser handling som tar kunstobjektene ut av et beskyttet system og gjør dem i større grad offentlig tilgjengelig. Det samsvarer med Appadurais begrep *diversion*.

I teorkapitlet indikerte jeg at *urene* handlinger hadde funnet sted ved Kunstsenteret, og jeg spurte via Douglas (1997) om *urenhet* kan skape kreativitet. Appadurai stiller samme spørsmål, men med bruk av begrepet *diversion*: ”The diversion of commodities from specified paths is always a sign of creativity or crisis, whether aesthetic or economic” (Appadurai 1986: 26).

Kreativitet eller krise? Det ligger heldigvis utenfor oppgavens rammer og min misjon å bedømme. Spørsmålet vil derimot bli relatert til empiri og teori i kapittel 10. I neste kapittel ønsker jeg å diskutere *utstilling* og *katalogen som regulative symboler* (Krogstad 1985). Da beveger vi oss back-stage (Goffman, Crouch i Tonboe 1994).

Kapittel 7

Symbolisk materialitet som krever og generer kulturell kapital Katalog og valg av utstilling



I forrige kapittel beskrev jeg samlingen og utstillingene med katalog som viktige symboler ved kunstinstitusjonene og som praksis er sentrert rundt. Analysen fokuserte på materialiteten; valg av utstilling, salg fra utstillinger og kunstobjektene i samlingen. I dette kapitlet ønsker jeg å se på de samme symbolene, men som uttrykk for kunstfaglig kompetanse eller kulturell kapital. Analysen har hovedvekt på *utstilling med katalog som regulative symboler* og foregår hovedsakelig *back-stage* (Goffman, Crouch i Tonboe 1994).

Jeg valgte å relatere analysen av katalogen til kunsthistorikeren som fagperson, i tillegg til at den er et viktig symbol for kunstinstitusjonen. Det ser ut til at det å skrive og kunstfaglig skrift, er et samlende symbol for kunsthistorikere. I kapittel 4 diskuterte jeg tre varianter av kunnskap, der den sertifiserte kunnskapen, garantert av utdanningssystemet, er nødvendig for å få tittelen kunsthistoriker. Grad av kulturell kompetanse forteller hvor bra kunsthistorikeren mestrer rollen. For analytiske formål betegner jeg vokabularet som kunsthistorikeren erverver under utdanningen, som et språk. Dette blir forsterket i arbeidet som kunsthistoriker. Det er likhetstrekk med Benedict Andersons (2006) ”imagined communities”. Han mener at utviklingen av

skriftspråket og massekommunikasjon, kalt "print capitalism", er en viktig årsak til dannelsen av disse.

Pierre Bourdieu kaller språk et symbolsk system (1973 i Hylland Eriksen 1996). Det danner en distinksjon mellom spesialisten som behersker språket og de andre (Shore og Nugent 2002), og han får støtte av Anderson (2006). Men det er eksempler på at de kunstfagliges kulturelle kapital, her kunstfaglig ansattes katalogtekst og kunnskap knyttet til valg av utstillinger, i ulik grad sirkulerer i kunstfeltet. Jeg relaterer kunsthistorikerens definisjonsmakt til opprettholdelsen av grenser mellom stillingsgrupper. Her er det de økonomisk-administrativt ansatte som de ønsker å skille seg ut i fra (Anderson 2006, Barth i Cohen 1992).

Katalogen, et betydningsfullt symbol

Utstillingene ved kunstinsitasjonen varer i/er for en tidsavgrenset periode, dersom de ikke består av kunstobjekter tilhørende samlingen. Under feltarbeidet erfarte jeg at mange utstillinger levde videre gjennom muntlige fortellinger blant de ansatte, som eksemplet med "x-utstillingen" viser. Ved begge steder var det også et arkiv med fotografi av utstillingens plassering i rommet. Det ser allikevel ut til at katalogen er det medium som utstillingen mest helhetlig lever videre gjennom, og som best samsvarer med kunsthistorikerens intensjon med utstillingen. Dette fordi kurator for utstillingen normalt skriver teksten i katalogen. Det er en observasjon som bekreftes av Pnina Wentz: "An exhibition catalogue, even a simple listing, may be of considerable value, as it may constitute the only record of the existence of the works of art on display and the only evidence that the exhibition took place (1996: 172). Ideen om at helheten er mer enn delene, er en passende beskrivelse på forholdet mellom utstilling og katalog. Katalogen er derfor et sterkt symbol, uttrykt gjennom kunstnerisk direktør ved Kunstsenteret: "Katalogen fungerer som et historisk dokument, fylt med informasjon. Den er et kvalitetstegn og gir stedet PR, forteller om museets profil og gir det et rykte".

Katalog ved Museet

Museumsleder er ansvarlig for den tidligere omtalte utstillingen av videoverk, og med det også å lage en katalog til utstillingen. Ferdig katalog er om lag på størrelse 10cm x 15cm og inneholder 32 sider. Fargen er udefinerbar grønn-brun, og kunstnerens navn står skrevet med hvite bokstaver øverst på omslaget. Forsiden viser et bilde av en dame som er naken oventil, smurt inn med brunkrem på både overkropp og ansikt. Rundt hoftene aner man et mønstret, batikaktig stoff, og på hodet har hun et hvitt kjøkkenhandkle eller putevar, surret rundt og festet som en turban. Ansiktet viser en oppskjørtet kvinne, oppsperrede øyne og åpen, skrikende munn. Bildet er uskarpt, og det er kun konturene av armene som veives omkring, som vises. På baksiden av katalogen, nederst, er navnet på Museet.

Jeg blar om. Midt på siden, litt oppe, står navnet på kunstneren med store fonter og fet skrift. Nederst på siden står navnet på Museet og to datoer, der den første markerer når utstillingen åpner, den siste når den er ferdig. Nederst står logoen og navnet på Museet. På neste side dekker et bilde hele siden. Det viser kunstneren i sort shorts og sort singlet foran en stor, skinnende, vinrød Chevrolet. I bakgrunnen er det en bygård med stillas foran. I den ene hånden holder hun en øl, med den andre drar hun opp singleten og blottet et bart bryst. Hun ler, litt rått kanskje?

På motsatt side er det tettskrevne sider med tekst under overskriften ”Bryksomme videosnutter” og med museumsleders navn skrevet under. På totalt seks sider beskriver, analyserer og kontekstualiserer museumsleder video som kunstform relatert til kunstneren og hennes arbeid. Videre beskrives og analyseres kunstneren og hennes arbeider med utgangspunkt i verk som er representert på utstillingen.

Teksten brekkes opp av totalt fire sider med stillbilder fra videoen, der fire kvadratiske bilder med tekst er satt sammen på hver side over to sider. Bildene er satt sammen slik at leseren får en indikasjon om essensen i handlingen, de utgjør en liten fortelling.

Resten av katalogen består av tekst fra en annen videokunstner og studiekollega av kunstneren. På sju sider, tre med tekst og fire med bilder, fremstiller

han i en fortellende form hennes arbeid. Deretter følger en engelsk oversettelse av museumsleder sin tekst, en verksliste, et tosidig bilde der bl.a. kunstneren avbildes, stillbilder fra diverse videoer og kunstnerens CV med en oversikt over deltagelse på utstillinger og utdannelse.

På siste side står øverst navnet på Museet og katalognummer. Samme informasjon om utstillingen som på første side og navn på ansvarlige for katalogen; museumsleder, kunstner og den tredje personen som har bidratt med tekst til katalogen.

Katalog ved Kunstsenteret

Ved Kunstsenteret deltok jeg kun på én diskusjon om katalogens innhold i tekst og bilder. Ellers var diskusjonene utelukkende om økonomi. Det gjaldt katalogen til utstillingen i tilbygget med 12 unge norske kunstnere tilhørende ”stallen” til tre gallerier.

Katalogens omslag er blått/lilla med en rødlig nyanse nederst på siden, den måler 21cm x 23cm og består av 63 sider. Foran, midt på katalogen, står navnet på de tre galleriene skrevet i hvitt. Navnene til de 12 kunstnerne er skrevet i sort bak galleriet de tilhører. På neste side er navnet på galleriet skrevet i sort og kunstnernavnene skrevet i grått. Nederst på siden er navnet på tilbygget (der utstilling avholdes) skrevet i sort, deretter Kunstsenterets navn, det geografiske stedet der Kunstsenteret er plassert og dato for utstillingperioden skrevet i grått.

De 12 første sidene er viet teksten: ”Standardbilder. Om maleriets forsoning med det levende språket.” Under overskriften står navnet på en kjent, norsk kunsthistoriker. De seks første sidene bruker han til å diskutere kulturspråket, jazzmusikk og freestylekjøring for å ”(...)skape et friere klima for diskusjon omkring billedkunst – som i tilfellet med denne utstillingen er billedkunst som mer eller mindre tydelig forholder seg til den maleriske tradisjon.” På de åtte resterende sidene, presenter han de 12 kunstnerne, ved å diskutere deres særpreg og trekke referanser til andre kunstnere eller kunstarter. På de resterende 48 sidene får hver kunstner fire

sider til disposisjon. På første siden står navnet på galleriet, plassert midt på siden i grått. Under, navnet på kunstneren, skrevet i sort. De to neste sidene dekkes av bilde av to malerier som er representert på utstillingen. På den siste siden blir kunstneren presentert med navn, fødselsår, bo- og arbeidssted. Videre gir teksten informasjon om utdanning, separatutstillinger som de har hatt og gruppeutstillinger som de har deltatt på. Den forteller om det er statlige institusjoner som har kjøpt kunsten og når, og om kunstneren har hatt utsmykningsoppdrag, hvor og når.

Øverst på katalogens siste side står tidsrommet for utstillingen. Under er navnet på utstillingssalen (som er oppkalt etter donatoren) og navnet på Kunstsenteret skrevet. Videre er det informasjon om hvem som har bidratt med tekst, foto og design. De tre galleriene listes opp alfabetisk, og nederst på siden er Kunstsenteret skrevet med navn og logo.

Katalogens og skrivekunsten, symbolsk konstruksjon av *community*

Teksten i katalogene referert til ovenfor, er ikke en tekst utelukkende til informasjon. Den gir leserne en kontekst for å forstå kunstform, kunstobjekt og kunstner og sammenhengen mellom dem. Dessuten utøver kunsthistorikeren sin profesjon ved å tillegge et analytisk perspektiv til kunstneren og han eller hennes verk. Det er interessant at teksten også er litterær, teksten er i seg selv. Kunsthistorikere skaper tekst. Teksten er deres kunstverk, og de som har evne og talent får anerkjennelse. Det kan være fruktbart å sammenligne teksten med kunstobjektet og de mekanismer som skaper dets symbolske verdi. I tillegg til originalitet, er det en sfære av eksklusivitet knyttet til både kunstobjektet og teksten. For stor tilgang reduserer verdien, det kan illustreres med et utsagn av en kunstfaglig ansatt om en kunsthistoriker som hyppig brukes: ”Den mannen driter tekster.” Formuleringen er ikke positivt ladet.

Kunstnerisk direktør omtaler katalogen: ”Den er et kvalitetstegn og gir stedet PR, forteller om museets profil og gir det et rykte.” Det kan se ut som om at katalogen er et metonym på kunstinstitusjonen, den enes kvalitet gjenspeiler den andres. Samme forhold kan sies å være mellom katalog og kunstfaglig kompetanse.

Det er fruktbart å anta at kvaliteten på teksten i katalogen brukes for å evaluere kunsthistorikere, og at katalogen derfor er et element i diskursen som jeg i kapittel 4 definerte som viktig for kunstfeltets dynamikk.

Det er en påstand som får støtte i den avsluttende innledningen til kunsthistorikeren som har skrevet teksten i Kunstsenterets katalog:

”Det har kanskje blitt mange navn og referanser i denne artikkelen. Kunstnerne vil selvfølgelig kjenne seg igjen(...)det er vanskelig å få en kritisk offentlighet rundt nyere norsk kunst hvis vi ikke skaffer oss langt flere fellesreferanser (som forfatteren mener name droppingen gir)(...)Den mest effektive, aggressive kritikk av name dropping, består i at man forutsetter at den som dropper navnene ikke vet hva de står for. I noen tilfeller vet faktisk vedkommende som dropper dem en hel del om disse navnene, mens den som er først ute med å rope fy, kanskje ikke vet det.”

Benedict Anderson beskriver språkets integrerende og ekskluderende funksjon på flere nivå, historisk og kulturelt. I arbeidet med å vise nasjonalismens opprinnelse, vektlegger han det skrevne språket (2006: 134) og sier at språket i seg selv ikke er et instrument for eksklusjon. Slik jeg forstår hans tanke, er det forholdet mellom de som behersker språket og de som ikke gjør det som forklarer ideen om samhold, ikke språket i seg selv. Han starter med å beskrive de klassiske samfunnene og begrunner verdensreligionenes mulighet for geografisk utbredning med det hellige språket og skrevet tekst (2006: 13). Slik de klassiske samfunnene var knyttet sammen av hellig språk, er kunsthistorikerne som nevnt i kapittel 4 knyttet sammen av språket som erverves gjennom utdanningen og gjennom kjennskap til ”navnene som droppes”. Vinklingen har et hierarkisk aspekt på to nivå, kunnskap om det hellige språket er inkluderende og medfører medlemskap, og det skaper et skille mellom de som behersker språket eller her, ”navnene”, og de andre.

Videre i utviklingen av nasjonalstatene, får religionenes språk mindre betydning til fordel for skapelsen av et nasjonalt språk. Benedict Anderson omtaler den lexicografiske revolusjonen i Europa som skaper og gradvis sprer en overbevisning om at språk, i det minste i Europa, er en personlig eiendom til

spesifikke grupper. Det gjelder for de gruppene som til daglig snakker og leser det, og videre at disse gruppene, imaginert som samfunn, var berettiget en plass i et brorskap av likesinnede (2006: 84). Det ser ut til at teksten i katalogen har en lignende betydning blant gruppen kunsthistorikere. Det er eksemplifisert med først Dag Solhjell og deretter kunstnerisk direktør:

”Katalogforordet er en særegen faglitterær sjanger som nesten bare dyrkes av kunsthistorikere. Det kan være så vitenskapelig forankret at det regnes som faglig meritterende ved søknader til vitenskapelige stillinger eller stipendier” (Solhjell 2001: 118).

Påstanden sammenfaller med kunstnerisk direktørs utsagn: ”Før var det 10 institusjoner i Norge og Skandinavia som fikk katalogen, den var for dårlig, de ville ikke ha den. Nå sender de deres for de vil ha ”vår”. En god katalogtekst er viktig i kunstfaglige miljø, og den er et middel for å følge med utviklingen i kunstfeltet og blant kunsthistorikere.

Katalogen og skrivekunsten, symbolsk konstruksjon av grenser

Det ser ut til at katalogen er et symbol som skaper grenser mellom stillingsgruppene kunstfaglig og økonomisk-administrativt ansatte, en forskjell som kommer til uttrykk i fordeling av arbeidsoppgaver knyttet til produksjon av katalogen.

Økonomisk-administrativt ansatt ved Kunstsenteret forteller om arbeidsoppgavene som er tillagt stillingen: ”Jeg og kurator er sammen ansvarlige for trykte saker i forbindelse med utstillingen, vi lager et image, et bilde på utstillingen. Alt bortsett fra katalogen, jeg er ikke ansvarlig fra katalogen.” En administrativt ansatt ved Kunstsenteret forteller om arbeidsoppgavene forbundet med produksjon av katalog:

”(...)samle inn foto materiale og passe på å få nok opplysninger i forhold til at det som står i katalogen er korrekt. Samle inn bibliografier av alle kunstnerne, få tekster og få oversatt dem og alt sånn, frister og sånn. Det er mye koordineringsarbeid. Det er også litt reaserchjobb.”

Jeg: ”Men det er kurator som skriver.” Administrativt ansatt: ”Kurator skriver selve hovedteksten, så gjør jeg resten omtrent, og bestemmer hvem de skal ha med, kanskje de skal ha med flere artikler av kunstner og sånn, ikke sant.” Jeg spør om vedkommende får sitt navn på katalogen som anerkjennelse for den store jobben som er gjort. Det har ikke administrativt ansatt vært så nøye på: ”(...)men dersom jeg hadde gjort det så hadde det sett imponerende ut i dag (latter).”

I kapittel 4 beskrev jeg forholdet mellom gruppen kalt *de innvidde* og kunstinstitusjonene. Det kan sammenlignes med kunsthistorikeren som her representerer det partikularistiske sett av interesser, normer og praksiser. Dette utgjør en distinksjon til det universelle som de administrativt ansatte representerer. Forholdet har likhetstrekk med Bourdieus begrep: *Spesialisten* der rollen ”(...)bare kan utøves med samtykke fra dem som ikke ønsker å vite at de er utsatt for den eller en gang selv utøver den” (Bourdieu 1973 i Hylland Eriksen 1996). De administrativt ansatte ved Kunstsenteret behersker ikke det skrevne språket (Anderson 2006), og derfor får ikke deres arbeidsinnsats samme anerkjennelse som kunsthistorikerens. Det er en forskjell som ingen ansatte i de ulike stillingsgruppene tenker nevneverdig over. Det ser ut til at materialet samsvarer med antropologisk teori om sosial konstruksjon av legitim og autoritativ kunnskap (Bourdieu i Hylland Eriksen 1996, 2001, Gell 1999, Handler 1993 og Pearce 1992). Jeg vil videre relatere denne diskusjonen til den omtalte katalogen og utstillingen ved Museet og Kunstsenteret.

Investert kapital og ”kapitalavkastning”

”Katalogens størrelse og utstyr er ganske talende for den betydning formidleren mener utstillingen har. Jo finere og større katalog, jo finere, større og viktigere utstilling” (Solhjell 2001: 117). Beskrivelsen av de to katalogene viser forskjell i størrelse, både i antall sider og format på arkene, antall bilder og størrelsen på bildene. Forskjellen forsterkes av at arkene på Kunstsenterets katalog er tykkere og glanset. Totalt gir den et mer eksklusivt preg enn Museets katalog. Hver enkelt kunstner blir godt presentert i både skrift og bilde i form av god plass. Forskjellen

utgjør antakelig ganske mye i kroner og øre, allikevel er det fruktbart å anta at investert økonomisk kapital i katalogen ikke gir betydelig avkastning i feltet, mens det motsatte er tilfellet med Museets katalog.

Utformingen av katalogen ble diskutert på programmet²² av ansatte ved Kunstsenteret og en representant fra et av galleriene som er representert på utstillingen. Personen informerer om at katalogen blir på 70 sider, nevner papirtype og trykkeri og føyer til at det er regnet for å være et bra trykkeri. ”Det er dyrt, men vi tar kostnadene for at det skal være topp. Vi betaler alt.”

Administrerende direktør spør: ”Har det fått en tittel?” Katalogens tittel diskuteres og representanten fra galleriet sier at det er ønskelig med en nøktern, beskrivende tittel som verken er ladet eller som befester maleriet. En kunstfaglig ansatt ved Kunstsenteret kommer med et forslag, men representanten fra galleriet fortsetter og informerer om hvem som skal skrive teksten i katalogen, en kjent, norsk kunsthistoriker. Personen sier videre at det ikke skal være noe bilde på forsiden av katalogen: ”Alle synes det er best, det er veldig konkurranse og da slipper vi å velge. Det er ønskelig at det kommer en utenfra som forteller hvor bildene skal henge, materialet er valgt.” Kunstfaglig ansatt ved Kunstsenteret setter spørsmålsteget ved valg av kunsthistoriker til å skrive teksten og hvorfor de bruker en annen til å kurere utstillingen. De ansatte ved Kunstsenteret ønsker et visuelt uttrykk til bannere og annonser, et som trekker og gir gjenkjennelse. Galleristen problematiserte dette fordi det er 12 kunstnere (og konkurrenter) formidlet av tre gallerier (og konkurrenter). Det er mange ambisjoner samlet på en utstilling. Han mener navnene er så bra at de alene trekker folk til utstillingen. Diskusjonen dreier mot invitasjoner, pressekonferanse, paneldebatt og åpningen av utstillingen, avbrutt av kunstfaglig ansatt: ”Det går an å sette sammen 12 bilder, det burde være spennende for en designer”. Representanten fra galleriet holder på sitt, og samtalen er igjen tilbake til åpningsseremonien.

²² På programmet deltar administrerende direktør, kunstnerisk direktør, tre kunstfaglige ansatte, tre administrativt ansatte og en teknisk ansatt. Komiteen diskuterer utstillingsforslag som er presentert av fagavdelingen og utstillingsideer for fremtiden, den tar også endelig avgjørelse om utstillingsprogram (Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet ved [Kunstsenteret] oktober 2002).

I prosessen med å lage utstilling og katalog er det behov for kunstfaglige kompetanse ved valg av kunstnere, valg av kunstverk og hvordan de skal henge i rommet. Materialet ovenfor viser at kunstnerne er tilknyttet galleriene, så kunstnerne er allerede valgt av galleristen. ”Materialet er valgt”, og ”det er ønskelig at det kommer en utenfra som forteller hvor det skal henge”. Katalogens tekst, illustrert med bilder, er kunsthistorikerens domene. I programkomiteen sitter normalt tre kunstfaglige ansatte, herav også kunstnerisk direktør²³. Ingen av dem eller andre ansatte ved Kunstsenteret, har hatt påvirkning på punktene nevnt ovenfor. De har kommet med innvendinger, og en kunstfaglig ansatt uttrykte til og med uenighet med to av beslutningene. Utstillingen og katalogens utforming og utseende ble i hovedsak bestemt av galleriet: ”Vi betaler alt.” Inneforstått: ”Vi bestemmer alt.”

Den kunstfaglige staben ved Museet, representert ved museumsleder, har i sterk grad vært med på å styre produksjonen av katalogen. På første side gis det informasjon om kunstner og ansvarlig for utstillingen ved at navnet på Museet og dets logo er markert og synlig til stede. Det er også trykt på siste side og bak på omslaget. Museumslederens navn er trykt på katalogen sammen med navnet til kunstneren og den tredje personen som bidro med tekst. Navnet på katalogen et bevis på at museumsleder besitter kulturell kapital. Kunnskapen som han brukt til å produsere en kvalitativt god katalog og tekst, blir konvertert til symbolsk kapital. Det gjelder for ham som fagperson, de kunstfaglige ansatte og Museet som han representerer.

Mangelfull deltakelse fra ansatte ved Kunstsenteret kommer til uttrykk i katalogen på flere måter. På omslaget og på førstesiden står navnet på galleriene og kunstnerne skrevet. Nederst på første side står først salen som utstillingen er vist i, deretter navnet på Kunstsenteret og så dets geografiske plassering. En uvanlig presentasjon som fremmer salen, og ikke Kunstsenteret. Den skaper heller ikke direkte gjenkjennelse til Kunstsenterets normale profilering i navn og logo. På siste

²³ Kunstnerisk direktør var ikke til stede 29. november 2003 fordi arbeidsforholdet var avsluttet og han hadde ikke arbeidsplikt i oppsigelsesperioden.

side er kunstinstitusjonens navn og logo skrevet etter navnet til de tre galleriene. I motsetning til Museets katalog, er budskapet i Kunstsenterets katalog uklart. Hvem er ansvarlig for utstillingen? Tre private galleri eller Kunstsenteret? Hvilke forhold er det mellom galleriet, der galleristen har donert et tilbygg til Kunstsenteret, og Kunstsenteret? Ingen ansatte har fått sitt navn i katalogen (inneforstått; de har ikke bidratt), men en kunsthistoriker som ikke tilhører Kunstsenterets stab har skrevet teksten i katalogen og en annen har kurert utstillingen. Visuelt gir katalogen et flott inntrykk, men pengene som er investert i katalogen gir ikke Kunstsenteret, og spesielt de kunstfaglige ansatte, kapital av betydning i gjengjeld. Faktisk mister Kunstsenteret symbolsk kapital fordi deres legitimitet som nøytral kunstformidler trekkes i tvil. Som vi har sett har ikke de kunstfaglige ansatte deltatt i katalogutformingen. Lest gjennom katalogen har ikke kunstsenteret kulturell kapital.

Dag Solhjell, norsk kunstsosiolog, uttaler seg om utstillingen i Dagens Næringsliv 5. februar 2004:

”En kurator er en kunstnerisk redaktør. Gir man fra seg den rollen, mister man all troverdighet. På sikt er effekten at andre kommer inn og påvirker utstillingsprogrammet mot egne interesser. Hadde [Kunstsenteret] vært børsnotert, ville kursen i dag vært lav” (Dagens Næringsliv 5. februar 2004).

Her er det ikke snakk om barrierer eller grenser mellom sfærer. Det ser ut til at språket som gir kunstfaglige ansatte ved Kunstsenteret symbolsk makt (Bourdieu 1973 i Hylland Eriksen), ved at de kan klassifisere kunst versus ikke kunst (Pearce 1992), tas bort fra dem. Den kapital eller verdi som de kunstfaglige besitter grunnet utdanning og arbeidserfaring, brukes ikke. Det vil si at den sirkulerer ikke i kunstsfæren og har derfor ikke mulighet til å bli konvertert videre til kulturell eller symbolsk verdi. Derfor mister de sin status som *spesialist* innen Kunstsenteret, og grensen mellom dem og de økonomisk administrativt ansatte (Cohen 1992) svekkes.

Katalogens tilgjengelighet

Katalogen tilhørende den pågående utstillingen ved Museet, lå synlig og lett tilgjengelig på resepsjonsskranken. Der ble den plassert ved utstillingsåpningen. Ved Museet visste jeg når katalogene var kommet. Det kom pappesker, ansvarlig person for katalogen hadde dem på kontoret sitt, det var prat om dem.

Kunstnerisk direktør uttalte: ”Vi produserer seks – sju kataloger per år, man må lete for å finne dem, de anses ikke som verdifulle nok. De koster oss mye, men vi bruker ikke publikasjonene.” På hans kontor var det kataloger fra utstillingene som han var ansvarlig for. Også på andre kontorer lå katalogene på rad og rekke. I begge tilfeller private kontor som ikke var tilgjengelig for andre. På samme vis som kunstfaglig kompetanse, sirkulerer ikke katalogene innen Kunstsenteret og mellom Kunstsenteret og dets besøkende. Det kan være at jeg tar feil, men faktum er at jeg ikke har reflektert over, eller registrert, hvor katalogene ved Kunstsenteret fantes.

Valg av utstilling ved Kunstsenteret og Museet

Jeg vil videre diskutere samme tema, bruk av kunstfaglige ansattes kulturelle kapital, men relatert til valg av utstillinger og utstillingenes innhold.

Museumsleder begynte konservatormøtet²⁴ den 20. mai med å informere om utstillingen som han er ansvarlig for. En utstilling med en ung, nordisk kunstner, nå bosatt i Berlin. Han forteller om verkene på et kontekstualiserende, diskuterende vis. Det er to nye videoprojekter, de er en videreføring av "Fuglinden", et tidligere verk. Han nevner titler på tidligere verk. Gjennom titler på kunstverk; "Fuglinden", "Bamsen" eller "Harvest", formidles samtidig, for de andre innvidde, informasjon om lyd, bilder, tematikk og kronologi. Det er en analyserende fremstilling av de ulike verkene og relasjonen dem imellom. Sammensetningen av verkene i utstillingen blir vurdert. Verket "Harvest" er vist ved en annen kunstinstitusjon, men det var i et annet fylke, derfor kan den vises her. Det er nødvendig å ha med et tidligere verk, ellers blir utstillingen for "tynn". "Tynt", "tam", "ikke nok" eller "for spredt" er ord som blir brukt i prosessen i utvelgelse av kunstverk i utstillingen, det er ord som står i kontrast til *kvalitet*. En kunstfaglig ansatt ved Museet sier: "Møtene er fora for samtale, meningsutveksling og idéproduksjon." Personens uttalelser var i overensstemmelse med mine observasjoner.

Ved Kunstsenteret diskuteres utstillingsprogrammet. Kunstnerisk direktør uttaler: "Kunstsenteret må overfor kunstneren kreve å sjekke prosjektets kvalitet. Det må ha god kvalitet." Administrerende direktør svarer ved å spørre om det er nye verk. Kunstnerisk direktør bekrefter: "Ja." Administrerende direktør spør: "De vil gi salgsinntekter?" Svaret er: "Nei, ingen vil kjøpe dem." Sammensetningen av faggrupper (kapittel 2) viser at Kunstsenteret inkluderer flere profesjoner i klassifiseringen av kunst kontra Museet der kun kunsthistorikere deltar på konservatormøtene. Relatert til Benedict Andersons idé om språkets integrerende og ekskluderende funksjon (2006), ser det ut til at inkluderingen av flere faggrupper med

²⁴ Konservatormøtene ved museet består som nevnt av museumsleder og to kunstfaglige ansatte.

ulikt språk (Douglas 1986) reduserer bruken av det kunstfaglige språket fordi dets vokabular må være forståelig for alle møtedeltakerne. Mary Douglas påstand om at det må være enighet om basiskategoriene for å skape en diskurs (1986: 55), er ikke til stede. På samme måte blir *kvalitet* som er et kunstfaglig viktig symbol, én av tre faktorer av betydning for valg av kunstner og kunstverk. De to andre er økonomisk viktige symboler; besøksantall og *økonomi*.

Utdrag fra diskusjonene om valg av utstillingsprogram, kan for analytiske formål relateres til Mary Douglas' (1986) idé om binær klassifikasjon mellom profesjonene økonom og kunsthistoriker. Ved de to kunstinstitusjonene vurderes valg av kunstner og kunstverk, knyttet til *kvalitet* og *besøkstall* og *økonomi*. I analysen av måldokumentene (jfr. kapittel 4) viste jeg at *kvalitet* danner en klasse. *Besøkstall* og *økonomi* danner en annen klasse. De to klassene blir tillagt ulikt moralsk og politisk innhold, fordi de har sin opprinnelse i ulik trosforestilling og kunnskap. Ved Museet vurderes utstillingsvalg ut fra *kvalitet*. Ved Kunstsenteret blir endelig utstillingsprogram bestemt på grunnlag at *kvalitet*, *besøkstall* og *økonomi*. Relatert til Émil Durkheims teoretiske perspektiv om delt sosial klassifikasjon eller standardiserte former for kunnskap, videreført til å gjelde innen moderne institusjoner av Mary Douglas (kapittel 3), utarbeides ikke utstillingsprogrammet ved Kunstsenteret ut fra *én* grunnleggende kunnskap. Det er to typer kunnskap, og som nevnt kan de klassifiseres som bipolare par.

Empirisk er hoveduttrykket at Museet setter sammen utstillingene selv, uttrykt av en av deltakerne på konservatormøtet: "I forbindelse med utstillingen er det research, kjempemasse arbeid." Ved Kunstsenteret gjorde de kunstfaglige også det, men flere av utstillingene var kurert av eksterne kunstfaglige. Økonomisk-administrativt ansatt ved Kunstsenteret, og deltaker på både fagmøtene og program møtene, uttrykker:

"Kurator og kurator fru Blom(...)[den kunstfaglige ansatte] lager ikke utstillinger fra bunnen av for å si det sånn. Det høres ut som [den kunstfaglige ansatte] lager utstillinger fra bunnen av, det gjør ikke [den kunstfaglige ansatte]. Så det er en kurator i gåseøyne type jobb."

Det ser ut til at forvaltningen av de kunstfagliges kapital, skrevet tekst i katalog og valg av kunstner og kunstobjekter til utstillingene, ikke sirkulerer. Dermed brukes den ikke for hva den er verdt. Jeg fortalte ansatte ved Kunstsenteret om mine observasjoner knyttet til ulik bruk av møtene som diskusjonsforum ved Museet og Kunstsenteret. Administrativ ansatt som deltar i både fag- og program møte svarer:

”Ja, men det har du vært med for lite på. Det er ikke typisk, det er en spesiell situasjon nå fordi [den kunstfaglige ansatte] er alene. Det har vært lange og mange diskusjoner, frem og tilbake med utstillinger om de skal være eller ikke, mange har uttalt seg, den er helt spesiell den situasjonen som er nå. Så du må ikke ta den som typisk eller representativ for valg av utstillinger altså.”

En annen administrativ ansatt som også deltar i begge møter svarer:

”Det tror jeg har med det å gjøre at de (Museet) har mye, mye, mindre aktivitetsprogram(...)Her ligger egentlig aktivitetsnivået fem eller ti hakk over personalressursene og de økonomiske ressursene(...)Det går ut på at det kan bli slitasje, konflikter, folk mener eller bryr seg veldig mye om hva folk gjør og hva folk ikke gjør fordi de kanskje sliter mer enn andre og slike ting. Pluss at det også kan gå på kvaliteten løs rett og slett.”

Kunsthøgskolen ansatt: ”Hva slags kunstinstitusjon er det med kun én kurator, kun én kunstfaglig person!? Har du lest Dagens Næringsliv i dag?” Sitatene indikerer med ulik innfallsvinkel årsaken til at Museet klarer å gjøre bruk av de ansattes kompetanse slik at det generer symbolsk kapital til Museet, mens Kunstsenteret ikke klarer det. Mot slutten av feltarbeidet arbeidet det kun én person med kurering av utstillinger. Når Kunstsenteret selv besitter liten kulturell kompetanse, er det behov for ekstern kunstfaglig kompetanse. Men den blir ad hoc og gir ikke stabil kulturell kapital til Kunstsenteret. Det kan se ut som om det får kvalitetsmessige konsekvenser. Det blir videre diskutert.

Nedbryting av symbolske grenser

Det ser ut til at den diskuterte empirien kan relateres til de kunstfaglige ansatte og deres posisjon som elite. Empirien kan også relateres til nedbryting av grenser (Cohen 1992, Bloch og Parry 1989) mellom faggruppene kunstfaglig og økonomisk-administrativt ansatte. Da kunstnerisk direktør sluttet ved Kunstsenteret, oppsto en diskusjon internt om en eventuell strukturell omorganisering, knyttet til hvilken stilling eller hvilket forum som skal behandle spørsmål av kunstfaglig art.

Alternativet til en kunstnerisk direktør, er innleid kunstnerisk kompetanse eller et kunstnerisk råd, slik vi har sett at Kunstsenteret til dels allerede opererer. Diskusjonen utviklet seg til å bli en offentlig debatt om hvilken profesjon som bør ha øverste myndighet ved en kulturinstitusjon. Jeg bruker deler av denne offentlige debatten til analysen av materialet, samt to hendelser ved Kunstsenteret som analytisk kan relateres til Pierre Bourdieus felt som ”*a field of struggles*” (Jenkins 1992: 85).

Kampen gjelder også hvilken kapital som er av betydning i felten, og dermed også dets grenser. Den 5. februar 2004 uttaler administrerende direktør i Dagens Næringsliv:

”Det er en utstillings kvalitet og kommunikasjonsevne, ikke hvem som er kurator, som er avgjørende.” [Administrerende direktør] legger til at han hilser velkommen en debatt om det er forbeholdt spesielle profesjoner å kurere utstillinger. ”Denne delen av kulturlivet er vel snart den eneste som har unngått en slik debatt.

Kommentaren var egentlig et motsvar på kritikken om gallerienes kurering av utstillingen som ble avholdt ved Kunstsenteret. Sitatet har analytisk nytteverdi, fordi administrerende direktør nevner kjernen av det som utgjør en distinksjon mellom eliten og ”massen”. Som vi har sett i kapittel 4 besitter eliten en ressurs som de andre, her de økonomisk-administrative, ikke besitter. Administrerende direktør stiller spørsmål om de kunstfagliges ressurs faktisk er nødvendig for å klassifisere tingenes orden, og utfordrer med det de kunstfagliges posisjon som eliten.

Jeg har påvist likhetstrekk mellom eliten og Cohens (1992) *community*. Medlemmene har noe til felles med hverandre som gjør at de skiller seg fra medlemmer i andre grupper på en betydelig måte. Grensen mellom gruppene er derfor viktig (Barth i Cohen 1992). Kunstfaglige ansatte, her definert som *community*, er mentalt konstruert (Douglas 1986). Den sertifiserte kunnskapen, garantert av utdanningssystemet, gir de kunstfaglige ansatte den ”objektive” manifestasjon som gir dem troverdighet (Cohen 1992). Det skiller mellom kunstfaglige ansatte og økonomisk-administrative ansatte. Når det settes spørsmålstegn ved kunnskapens eksklusive legitimitet knyttet til klassifisering av kunst, trues også grensene til de kunstfagliges *community*. Cohen mener at *community* reagerer med motstand mot endring av dets grenser. Det samsvarer med teori relatert til verdikonvertering- og sirkulering på tvers av grenser eller barrierer (Barth 1969, Bloch og Parry 1989 i Hylland Eriksen). Cohen begrunner motstanden:

”They do so because their members feel themselves to be under so severe a threat from some extrinsic source that if they do not speak out now they may be silenced for ever...and they do so because their members find their identities as individuals through their occupancy of the community’s social space: if outsiders trespass in that space, then its occupants’ own sense of self is felt to be debased and defaced. This sense is always tenuous when the physical and structural boundaries which previously divided the community from the rest of the world are increasingly blurred. It can therefore easily be depicted as under treat: it is a ready means of mobilizing collectivity” (Cohens 1992: 109).

Den kollektive mobiliseringen kom: Avisen som kunstfaglig ansatt viste til, var en helside i Dagens Næringsliv. Torsdag den 22. januar 2004 står det skrevet: ”Tungtvektene i norsk kunstliv advarer styret ved [Kunstsenteret] mot å droppe funksjonen som kunstnerisk leder.” Advarselen kom i forkant av styremøtet. På dette skal styrets nedsatte komité av styremedlemmer og administrerende direktør vurdere alternative organisatoriske løsninger til en kunstnerisk direktør. Kunstsenterets første direktør uttaler:

”Det er en meget trist utvikling. Et museum uten kunstnerisk leder er en umulighet(...)Et museum uten klar kunstnerisk profil har ingen berettigelse. Det er den kunstneriske lederen som kan gi stedet en profil. Jeg vet ikke om noen annen som kan overta en slik rolle(...).”

En tidligere sjef ved en av landets største kunstinstitusjoner sier: ”Hvis man bare har tenkt å være et sted(...)kan man klare seg uten. Men skal man være en kunstinstitusjon med klar kunstnerisk profil(...)er det viktig med kunstnerisk ledelse.”

Sjefskonservator ved et av landets største kunstinstitusjoner uttaler: ” Tidligere var det tungt faglig personale der. Det er det ikke nå lenger, og det er synd.” Sjefskonservatoren mener at en kunstnerisk leder er helt vesentlig for å ha troverdighet som kunstinstitusjon, og at det er takket være tidligere direktør, sitert ovenfor, at institusjonen tidligere var et kunstnerisk kraftsentrum.

Påfølgende dag, den 23. januar 2004, er det ny helside i Dagens Næringsliv: Kinodirektør Ingeborg Moræus Hansen, tidligere teatersjef Ellen Horn og tidligere direktør ved Folkemuseet og nå direktør i institusjonen ”Fritt Ord”, slår fast at Kunstsenteret må ha kunstnerisk leder. De sier at saken er prinsipiell interessant angående ledelsens profesjon ved kunstinstitusjoner.

En lignende diskusjon, men i mindre skala, skjer på et program møte ved Kunstsenteret den 29. oktober. Administrativt ansatt og deltaker på både fagutvalg og program møte: ”Jeg mener betegnelsen ”fag møte” er feil, kunstnerisk direktør foreslår og kurator foreslår, det er ikke noe fag møte, for vi foreslår ingen ting.” Kunstnerisk direktør sukker, kommer med en avvergende håndbevegelse og sier ”[administrativ ansatt]!”, men to andre administrativ ansatte nikker og samtykker. Samme administrativ ansatt fortsetter:

” Jeg tror ikke alltid de utstillingene som blir valgt trekker så mye folk, men jeg tør ikke si det, fordi jeg vet at kunstnerisk direktør og konservator mener noe annet. Det er to kuratorer her, verden er ikke alltid som de sier og det må vi tørre å si.”

Møtet forsetter. Administrerende direktør sier at katalogutgiftene er altfor høye, det er ønskelig å ta en prinsipiell diskusjon på hvor mye arbeid og penger som skal legges ned i hver enkelt katalog. Administrativ ansatt føyer til at diskusjonen også bør gjelde utstillingskostnadene. Administrerende direktør ber fagmøtet om å se over budsjettet og redusere det med et betraktelig beløp. Han ber videre medlemmene i fagutvalget om å tenke over det administrativt ansatt sier. Kunstfaglig ansatt blir sint og utbryter:

”Utenlandske kunstnere vil ikke gidde å stille ut her hvis de ikke får katalog. Skal utstillingene settes sammen av luft og kjærlighet? Jeg tvang kunstnere som jeg kjenner til å ha utstilling, det er ikke penger å betale. Det er ikke måten å gjøre det på i fremtiden.”

Kunstnerisk direktør sier det samme under intervjuet: ”Her er ikke penger til å kjøpe kunst, ikke kommisjon, ikke kataloger. Kunstnere vil ikke komme hit når de ikke får verdien av kataloger.”

Episoden viser at de kunstfaglige ansattes autoritet til klassifikasjon trekkes i tvil, og de kunstfaglige kommer med motangrep. Som vi har sett eksempel på, er utstilling med katalog viktig som kulturell og symbolsk kapital for kunstinstitusjonen og kunsthistorikeren. Når administrerende direktør ønsker å kutte utgifter fordi han er bekymret for de økonomiske konsekvensene, opplever kunstfaglige ansatte det som angrep på kjernen i deres kunstfaglige virke.

Ved Museet gir museumsleder beskjed om redusert budsjett som medfører ikke bare mindre kostbare kataloger, men også kutt av kataloger til enkelte av utstillingene. Beskjeden skapte ikke nevneverdige reaksjoner. Ved Kunstsenteret kom kravet om redusert budsjett fra administrerende direktør til fagutvalget, ledet av en kunstfaglig ansatt. På Museet blir den overlevert av museumsleder, som har magistergrad i kunsthistorie, til kunstfaglige ansatte.

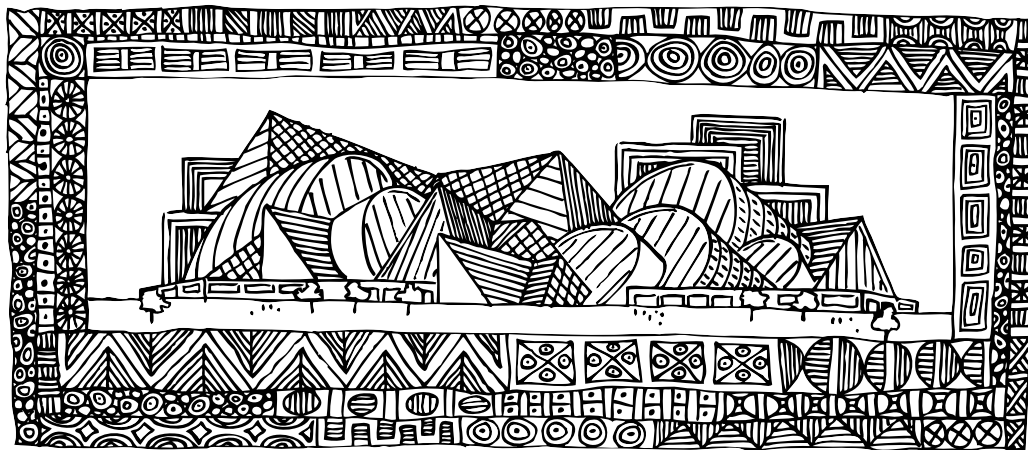
Profesjonen til personen som overleverer budskapet, tror jeg gjør en forskjell. Administrerende direktør er en ekstern som truer gruppen av kunsthistorikere, definert som community. Museumsleder er derimot en intern, som besitter nødvendig kunnskap. Han utøver dessuten rollen som kunsthistoriker overbevisende. Uttalelser

fra ansatte, og observert praksis, viser at museumsleder også har sosial kapital, slik Bourdieus kapitalbegrep er forklart i kapittel 3, knyttet til utøvelsen av rollen som leder.

I de to siste kapitlene har jeg vist hvordan viktige symboler, samlingen og utstilling med katalog blir forvaltet ved Kunstsenteret og Museet. Det er symboler med stor grad av symbolsk kapital, og som normalt og naturlig forvaltes av kunsthistorikere grunnet deres kulturelle kapital. Kunsthistorikernes posisjon som elite blir utfordret verbalt av økonomisk-administrativt ansatte ved Kunstsenteret. I praksis ser vi eksempler på at deres kulturelle kapital ikke sirkulerer, og dermed genererer den ikke kulturell og symbolsk kapital til Kunstsenteret. En forklaring på forskjellen er at det ved Kunstsenteret er ideologisk pluralisme. Ved Museet blir denne, om den finnes, ikke uttrykt. Tilstrekkelig empiri viser at organisasjonsstrukturen er av betydning for praksis, det mener jeg at også institusjonenes historie er. Det er faktorer som blir diskutert i neste kapittel.

Kapittel 8

Historie og organisatorisk struktur, påvirkning på praksis



I kapitlet skal jeg vise eksempler på at fortiden blir tatt vare på som unike hendelser, eller at hendelser som hører fortiden til repeteres i nåtid. På den måten gjøres fortiden relevant i nåtiden. Det er ansattes praksis slik den er beskrevet i kapittel 4 – 7 som er fokus i kapitlet, og jeg ser praksisen i lys av kunstinstitusjonenes historie og organisatoriske struktur. I analysen har jeg brukt Paul Connerton (1989) og Mary Douglas (1987) teoretiske perspektiv, de ønsker å vise hvordan fortiden er viktig for erfaring og praksis i nåtiden. For analytiske formål relaterer jeg praksis til Bourdieus *habitus*, som følger *doxa* ved kunstinstitusjonene.

I analysen ser jeg på kollektivt eller sosialt minne. I kontrast til tidligere analyse som har fokusert på kunstfaglige og økonomisk-administrative grupper av ansatte, behandler jeg ansatte ved henholdsvis Kunstsenteret og Museet som en enhet²⁵ og jeg relaterer hver av institusjonene til Cohens begrep *community* (1992).

²⁵ Jeg analyserer det som skaper en likhet mellom ansatte relatert til sted, og som gjør at ansatte kan defineres som en gruppe, selv om empiri viser at det er mer relevant å klassifisere dem i grupper av ansatte. Jeg gjorde en analyse av plassering og utforming av ansattes kontorplasser og områder i forhold til stillings- og statushierarkiet ved kunstinstitusjonene relatert til territorialitet. Den territoriale fordelingen i kunstinstitusjonene ble for analytiske formål sammenlignet med en by, der ulik status er relatert til ulike territorier og de ulike territoriene derfor forbindes med ulike klasser, eller med de som er innenfor og utenfor. De ansatte er territorielt fordelt på 3 (4) steder ved begge

Kunstinstitusjonene og det de rommer, begrepsmessig og materielt, har symbolske dimensjoner. Disse er mentale konstruksjoner, og fungerer som et middel for de ansatte til å skape meningsfylt arbeid og uttrykke kunstinstitusjonenes spesielle mening for dem (Cohen 1992). Materialet viser større representasjon av kollektive symboler ved Kunstsenteret enn ved Museet, og det får følger for hvor sterk tilknytning ansatte har til stedet.

Historie og struktur ved Kunstsenteret

Jeg spør en administrativ ansatt som har vært ved Kunstsenteret i 14 år, i hvilken grad tidligere erfaring har betydning for nåtiden:

kunstinstitusjoner: De kunstfaglige og administrativt ansatte og leder for teknisk avdeling i kontorfløyen, ansatte i resepsjonen og teknisk ansatte som har kontor i kjelleren. Ved Museet er det i tillegg vakter som går rundt omkring på bygget. Tilknytning til territorium gjør seg i større grad gjeldende for ansatte ved Kunstsenteret. Det vises også ved plassering i lunsjen, der det er ganske skarp inndeling mellom kunstfaglig og administrativ ansatte ved et bord, og ansatte ved teknisk avdeling rundt et annet bord. Ved Museet er det ingen som gir uttrykk for at det er en hierarkisk rangering av stillingsgrupper, men en av gruppene som jeg intervjuet følte seg utenfor, vaktene. Definerer av en egen, privat plass i rommet øker i omfang proporsjonalt med plassering i stillingshierarkiet. Vaktene har ikke en gang en plass i rommet som de kan kalle sin. Neste trinn er de som arbeider i resepsjonen, de har plass i rommet, men den er ikke privat, den er offentlig. Deretter kommer teknisk avdeling, eller regi, som har en plass, men de beveger seg i tillegg både i det offentlige og det private rommet. Øverst i stillingshierarkiet er de administrativt- og kunstfaglige ansatte. Størrelsen på den private plassen indikerer posisjonen i stillingshierarkiet. Kunstfaglige ansatte viser sin tradisjonelle, autorative posisjon fordi de markerer det offentlige rommet eller territoria ved kunstinstitusjonen i rollen som kurator. Grunnet omfang i antall sider og problemstilling, ble analysen utelatt i det endelige oppgaveutkastet.

”Du kan si at(...)det som gjør Kunstsenteret spesielt i forhold til andre museer, er det at vi ikke har vært statlig, vi har ikke vært offentlig(...)det ble en offentlig stiftelse på slutten av 90-tallet, slik at alt var mye friere her i forhold til(...)personer som ble ansatt, forhold til arbeidsoppgavene som ble gjort, i forhold til hvordan man forholdt seg til kunstnere og kunstnermiljø og sånne ting. Og det er klart at det påvirker enda. Jeg ser det i forhold til at både styre og nåværende leder forholder seg til den historien(...)Så her har det vært spesielt, det er et lite museum og personrelasjoner har veldig stor betydning(...)jeg var plutselig i utstillingen fordi [tidligere direktør] spurte om jeg kunne lage en utstilling, så lagde jeg utstilling da(...)Det er klart både hvilke relasjoner du har og hvilke ressurser du har. Du har muligheter her dersom du viser at du kan noe, viser at du er driftig, så kan du få til en del.”

Det ser ut til at Kunstsenterets fortid gjøres relevant på tre plan. Fordi de var en privat stiftelse, hadde de ikke samme krav knyttet til stillingsbeskrivelser som statlige eller kommunale kunstinstitusjoner har. Det var de ansatte veldig bevisst, og det ble satt i positiv kontrast til det statlige mer rigide. I kapittel 4 ble en tidligere direktør omtalt: ”Han hadde tilegnet seg veldig mye og kunne veldig, veldig mye, men han var ikke kunsthistoriker(...)det rent formelle hadde ikke han”. Tidligere og nåtidig praksis viser at personen og hans eller hennes kunnskap er med på å forme stillingens innhold. Det påvirker i større grad enn strukturelle rammer som for eksempel krav om sertifisert kunnskap garantert av utdanningssystemet (Rosenlund 2000).

Kunstsenterets økonomi er omtalt i kapittel 2, og det har vært svært usikre økonomiske perioder. En kunsthistoriker uttalte i forbindelse med Kunstsenterets økonomiske historie: ”Historien har stor innvirkning på de i huset. Alle vet veldig godt hva som har foregått.” Erfaring fra økonomisk urolige tider, sammen med krav om egeninntjening grunnet Kunstsenterets organisering som privat stiftelse, gjør at Kunstsenteret må tjene penger. Økonomisk-administrativ ansatt uttalte: ”Jeg vet i hvert fall en ting og det er at vi har krav på oss til å tjene penger.” Administrativ ansatt samtykker:

”Det er snakk om hva som er det ideelle og hva som er det reelle. Hva er realistisk(...)Det er klart at vi er avhengig av et visst type publikumsbesøk for å få det til å gå rundt. Ok, da biter vi av og til i det sure eplet og gjør en ting fordi at her kan vi få inntjening, så får vi la det gå da. For da får vi råd til å gjøre andre ting.”

Ansatte kunne ideelt sett ønsket seg utstillinger med jevnt over høyere kunstfaglig kvalitet, men innser at med nåværende økonomiske rammer, må det også tas kommersielle hensyn. Kunstfaglig ansatt uttalte: ”Det er sjelden at en god utstilling trekker folk og at man tjener penger på den(...)” Administrativt ansatt:

”(...)vil ha en kombinasjon av gode utstillinger og kommersielle utstillinger, det er vi ganske enige i, og det er konklusjonen bakover av de forskjellige veiene man har prøvd(...)hvis man kombinerer det lette og det vanskelige, så er det noen som får øynene opp for det som de ikke hadde trodd at de kanskje skulle få”.

Historien omtalt i kapittel 2, viser at Kunstsenteret var unikt da det ble bygd. Manglende konkurranse og økonomisk ressurssterke donatorer i ryggen, ga det dem en svært selvstendig posisjon. Dagens administrerende direktør definerer Kunstsenteret: ”En fri og selvstendig institusjon(...)” I det ligger, uttrykt av administrativ ansatt:

”Vi tør å ta avgjørelser der vi blir kritisert, (pause) for å være kommersielle. Slike ting. Så det er, det er den pendlingen mellom å ha kommersielle og ikke-kommersielle utstillinger, brede og smale utstillinger. Vi gjør prosjekter som, jeg kan ikke tenke meg hvem andre som skal gjøre dem.”

Historie og struktur ved Museet

To personer var i feltarbeidsperioden forholdsvis nylig ansatt ved Museet, museumsleder og teknisk ansatt. De hadde arbeidet der i ca. ett år. Museumsleder uttaler: ”Det tok tid å lære å forholde seg til det kommunale systemet. Det er et byråkratisk, rigid og komplekst system.” Teknisk ansatt sier han føler han har mer å tilføre i jobben sin, men at han i starten erfarte en kommunal regel som sier: ”Hold

deg til det du er ansatt for å gjøre.” En ansatt sier: ”Det er feil å skulle tilpasse en kunstinstitusjon inn i et kommunalt system.” ”Å klare å finne billige løsninger for å få gjennomført ting blir en jobb i jobben”, uttrykker en annen. ”Energien brukes feil”, sier en tredje.

Felles for utsagnene er at strukturen ikke er tilrettelagt driften av en kunstinstitusjon. ”Nå ser du hva som styrer utstillingsvalg,” sa museumsleder halvt ironisk, halvt oppgitt etter et konservatormøte. Ønskede utstillinger hadde blitt kuttet grunnet pengemangel. Knappe budsjett ga lite penger for de kunstfaglige til å reise og holde seg faglig oppdatert, teknisk ansatte hadde ikke penger til å kjøpe nødvendig utstyr og drømte om en grundig oppussing i stedet for lappverk. Administrativt ansatt klagde på byråkratiet som vanskeliggjorde gjøremål tillagt en kunstinstitusjon, for eksempel utlån av kunstverk mellom ulike nasjoner.

På øverste nivå forholder Museet seg til politikere. Fordi politikerne ikke utgjør en nær²⁶ og stabil²⁷ ledelse, uttrykte ansatte at det var vanskelig å relatere driften av Museet til dem.

Konsekvenser av organisatorisk struktur og historie på praksis

Etableringen av kollektivt minne har alltid vært sentralt i vitenskapen, jamfør Thomas Kuhns paradigmebegrep (2000). Begrepet som Kuhn selv mente skulle beskrive materiell eller konkret vitenskap, har fått stor betydning for samfunnsvitenskapen, deriblant antropologi (Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology 1996). Kuhns tanke om historien som en kontinuitet, og brudd med kontinuiteten, mener jeg er å finne i Paul Connertons ”How societies remember” (1989). Paul Connerton vektlegger den kollektive skapelsen av minne, derfor er det likheter mellom hans teoretiske perspektiv og Cohens *community* (1992).

²⁶ Museumsleder forholder seg til direktøren og administrasjonen i kunstsamlingen og får dermed ikke direkte påvirkningskraft på politikere.

²⁷ Ansatte utrykte mangel på politiske, langsiktige visjoner som Museet kan bruke som et styringsverktøy.

De mener at det materielle rommet som den særskilte gruppen tilhører, er viktig for konstruksjon av mening. Det er fordi gruppen er interessert i de samme minnene og forholder seg til disse i konstruksjonen av et kollektiv (Connerton 1989). Det er et relevant perspektiv for å vise hvilken mening kunstinstitusjonene har for de ansatte.

Jeg har nevnt Bourdieus idé om praksis relatert til tid, men han er også opptatt av praksis relatert til rom. Det er likheter mellom Bourdieus *habitus* og Connerton fordi de knytter videreføring av fortiden eller minnet til kroppslig praksis. En forskjell er at det som nevnt er vanskelig å se endring innen rammene av Bourdieus teoretiske rammeverk. Det finnes i Connertons idé om kroppslige praksis som under visse betingelser kan skape radikale endringer.

I kapitlet ønsker jeg å forklare forholdet mellom kunstinstitusjonenes og ansattes praksis med Bourdieus begrep *doxa* og *habitus* slik de er beskrevet i kapittel 3. I kapitlet er kunstinstitusjonens *doxa* relevant, mot tidligere kapitler der *doxa* i *kunstheltet* er relevant for analyse. Slik blir *doxa* ved kunstinstitusjonen en struktur som setter *grenser* som de ansatte forholder til.

Bourdieu tillegger aktørene en hensikt. Denne må ikke forveksles med teorien om den rasjonelle aktør som Bourdieu uttrykker seg kritisk til (Jenkins 1992:72). *Habitus* er begrepet som skaper en brobygging mellom strukturen og individets hensikt. *Habitus* erverves mer gjennom erfaring enn gjennom eksplisitt læring, og bærer(e) er derfor ikke denne fullt ut bevisst. Summert kan det sies at *habitus* er et produkt av historien, og denne produserer individuelle og kollektive praksiser (Jenkins 1992). Før jeg går videre vil jeg sammenligne Bourdieus perspektiv slik det her er fremstilt med Douglas (1986) perspektiv. Hun fremstiller institusjonene som organisatorer av informasjon og mener at institusjonen danner en konvensjon for praksis basert på tidligere erfaringer, ikke ulikt det som Bourdieus begrep *doxa* rommer. Institusjonen kan ende opp med å lagre all nyttig informasjon og det former ansatte handling, ikke ulikt forholdet mellom Bourdieus begrep *doxa* og *habitus*.

Kunstsenteret

Med utgangspunkt i de teoretiske perspektivene, er det interessant å se ansattes valg av utstilling og salg av maleri fra den opprinnelige samlingen i lys av Kunstsenterets *doxa* heller enn *doxa* i kunstfeltet. Det ser ut som at Kunstsenterets idéstruktur av offentlige og standardiserte verdier (Douglas 1997, 1986), ikke sammenfaller med kunstfeltets²⁸. Relatert til Kunstsenterets fortid, er ikke handlingene *matter out of place*.

Ved å forholde seg til institusjonell historie i stedet for kunstfeltet, velger kunstsenteret en posisjon som ”urokråken i det norske kunstmiljøet”, ”frifant” eller ”enfant terrible”. En posisjon som de ansatte beskriver: ”Noen må jo ha den, og om vi ikke hadde tatt den selv så hadde de gitt den til oss, ikke sant.” (Latter). Fint ”å vise dem fingeren”, kritikken ”bryr meg overhode ikke”. De betegner også kunstfeltet som ”arrogant”, ”et snevert felt med maoistiske holdninger som begrenser kunsten så enormt”, eller tenker at de som kritiserer ”kanskje er misunnelige”.

Trivsel i sin posisjon og nærhet til egen historie, kom til uttrykk i forbindelse med at Kunstsenteret hadde en intensjonsavtale om en eventuell tilknytning til Nasjonalmuseet for Kunst, Arkitektur og Design i 2005. I feltarbeidsperioden var avgjørelsen om en eventuell tilknytning kun et år frem i tid. Ansatte forholdt seg til spørsmålet, relatert til manglende ønske om å bli underlagt én ledelse heller enn å være tilknyttet et større kunstmiljø. De begrunnet det med ønske om å være tro mot donatorene og stiftelsens visjon. Utsagnet; ”Kunstsenteret er ikke et hus som andre kan fylle med aktivitet”, ble i den forbindelse fremmet. Utsagnet kan relateres til Anthony P. Cohens begrep *community* og klassifikasjon mellom *oss* og *de andre* (1992: 12). Det kommer jeg tilbake til senere i kapitlet.

Internt kan atferden relateres til utsagnet: ”Du har muligheter her dersom du viser at du kan noe, viser du at du er driftig, så kan du få til en del.” Praksis viser at

²⁸ Viktig å nevne er at praksis ved Kunstsenteret klassifiseres som urene handlinger av de kunstfaglige ansatte, fordi de forholder seg til trosforestillingerne forvaltet av gruppen kalt *de innvidde*.

mange av Kunstsenterets ansatte hadde ”arbeidet seg oppover”, og at stillingens omfang ble utvidet, selv om ikke sertifisert kunnskap lå til grunn. Et eksempel er administrerende direktør som har øverste myndighet, også for kunstfaglig virksomhet. Internt stilles spørsmålstegn ved de kunstfaglige ansattes eksklusive rett til klassifisering av kunst. Økonomisk-administrativ ansatte utvider sitt virke til å gjelde også i felt som normalt er kunstfaglig definert. Stillingsbeskrivelsene ved Kunstsenteret viser flere antall stillinger innen salg og markedsføring, ved Museet er der ingen. Utradisjonelt for kunstfeltet, men ikke for Kunstsenteret ble stillingen ”moneymaker” lyst ut.

Var det mulighet for avansement som drev de ansatte? Var det engasjement? Eller var det personligheter samlet i en institusjonell personlighet? De ansatte var engasjerte. En administrativt ansatt uttrykker: ”Det nytter ikke å være litt midt i mellom liksom, for å være her så man brenne veldig for det man driver med.” En økonomisk-administrativ ansatt sier: ”Det er(...)ehm(...)sterke personligheter på huset.” Ansatte ble betegnet som ”temperamentsfulle”, ”bestemte personer” eller ”stabukker”. Det ble uttrykt også gjennom språk og kroppsspråk. Jeg merket meg at tilstedeværelsen av personlige ting på kontorene var mye større ved Kunstsenteret enn ved Museet. De markerte sin posisjon gjennom materielle symboler, ikke bare verbalt. På private steder plasserte de personlige eiendeler, som bilder av kjære, designprodukter eller klær og sko. Engasjementet som gjaldt på tvers av stillingskategoriene, gikk over mot dedikasjon ovenfor Kunstsenteret og jobben. Det kom til uttrykk gjennom initiativ til aktiviteter: I helger med stor pågang, stilte de ansatte opp for å avlaste ansatte i resepsjonen, eller for å være tilgjengelig for spørsmål fra publikum, og for å gi informasjon til publikum. Det var kamp for det de trodde på, et engasjement som for enkelte førte til sykemelding eller avsluttet arbeidsforhold.

Kunstsenteret er beskrevet som en individuell aktør med handling som har potensial for endring innen kunstfeltet, i motsetning til Museet. Ansatte ved Kunstsenteret preges også av individualitet og til dels impulsivitet, heller enn diskusjon og samspill. Flere ansatte ga uttrykk for at de savnet å jobbe i team, uttrykt

av ansatt: ”Vi er ikke flinke til å fremheve hverandre eller ha forståelse for hverandre, vi trenger oppmerksomheten selv. Jeg savner forum for diskusjon og samtale.” Kunstfaglig ansatt sier: ”Her er litt mye sololøp, det er feil.” Utsagnet samsvarer med det vi tidligere har sett (kapittel 5, 6 og 7). Det er manglende diskusjon og informasjon i forkant av at ting blir satt i gang. Det medfører misforståelser eller indignerte ansatte som er uenige i avgjørelsen.

Det manglet ikke forum med mulighet for diskusjon, men disse var preget av hastige diskusjoner eller nærmest overlevering av informasjon til andre om hva som var bestemt. Det gjaldt spesielt spørsmål av kunstfaglig art (kapittel 7). Strukturen på møtene gjorde dessuten sitt til at gode diskusjoner var vanskelig. Fag- og program møtene ved Kunstsenteret var møter med mye temperament, og taletrengte ansatte ble til tider avbrutt med et irritert dunk i bordet av hånden til administrerende direktør. ”Nei, nå må dere se å følge med!” ”Nå er det tre diskusjoner som foregår samtidig her.” Heller enn å motta informasjon personlig, og eventuelt stille spørsmål eller diskutere mulige beslutninger, skjer mye av kommunikasjonen, spesielt til de ”utenfor” kontorfløyen, per elektronisk post. Innenfor er det større grad av informasjonsflyt mellom ansatte som har et godt kollegialt forhold. Det er ulik distribusjon av informasjon, og flere uttrykte misnøye med informasjonsflyten som også forårsaket konflikter mellom stillingsgrupper. Grupper som var avhengig av informasjon fra hverandre for å forberede og planlegge jobbing fremover.

Museet

Samsvar med ideen om ansattes atferd som et samspill mellom ansatte, og gruppen av ansatte og kunstinstitusjonen bygd opp over tid, ser vi blant Museets og Kunstsenterets ansatte (Bourdieu i Jenkins 1992, Connerton 1989, Douglas 1986). Engasjement blant ansatte ved Museet ble formidlet mer stillferdig, hvis det i det hele tatt ble formidlet. Jeg forsto det fordi kunstfaglig ansatte brukte egne penger for å reise til kunstbiennaler for faglig oppdatering, gjennom diskusjoner, på ekskursjoner til andre kunstinstitusjoner eller i lunsjen. Det kom til uttrykk gjennom mengde

arbeid som ble lagt ned i tekst, forberedelser til utstilling eller et nervøst blikk og en forsiktig kommentar når jeg var med å bære malerier av Norges mest anerkjente kunstnere. Mange hadde en privat interesse for kunst, enten som utøver, betrakter eller student.

Ansatte ved museet forholder seg til *doxa* i *kunstheltet* og ved Museet. Empiri viser at ansatte er oppgitte over de økonomiske forholdene, men praksis viser at de, i motsetning til ansatte ved Kunstsenteret, forholder de seg til de økonomiske strukturelle rammene satt av kommunes kunstsamling. Museumsleder i form av sin status som museumsleder, søker sponsormidler:

”Jeg hadde litt overdrevet forestilling om muligheten til å skaffe sponsorinntekter(...)sitter langt inne, kanskje spesielt overfor [Museet] som har relativt lav profil. Ikke tydelig i offentligheten, samtidig som det er kommunalt, og alle vet at kommunen har ganske dårlig økonomi, mange vegrer seg for å gå inn å bli en slags erstatter på dårlig kommunal drift.”

Museumsleder som har arbeidet et år ved Museet, bærer preg av sin sju års lange fartstid ved en privat kunstinstusjon. Han uttaler: ”(...)jeg har prøvd å få de enda mer på banen med forslag om at de skal komme med initiativ til utstillinger, men det har ikke lyktes helt enda.” ”Ikke mange som skal si noe (gjelder direktøren for kunstsamlingen ”som stoler fullt og helt på meg” og ansatte), savner diskusjonene.” Utsagnet står i kontrast til kunstfaglig ansatt ved Museet: ”Man driver ikke med personlige initiativer i øst og vest, [museumsleder] er sjefen for alt liksom(...)kan legge en del av seg selv, sin persolige touch, det er åpenhet for det, og det gjøres.”

En av vaktene ved Museet uttaler: ”Du er der du har havna liksom (i stillingshierarkiet), å stå på litt ekstra for å komme videre, det er ikke noe vits”, står i kontrast til administrativ ansatt uttalelse ved Kunstsenteret: ”Du har muligheter her dersom du viser at du kan noe, viser at du er driftig, så kan du få til en del.” Utsagnet står ikke i kontrast til praksis på møtene, der museumsleder har en enkel jobb knyttet til koordinering av ansattes innspill, sammenlignet med administrerende direktør ved

Kunstsenteret. Det vises gjennom samspill og diskusjonen, ting blir diskutert og koordinert mellom de nødvendige stilingsgruppene god tid i forkant av arrangement. Muntlig kommunikasjonen mellom Museets ansatte skjer kontinuerlig, alle kunstfaglig og administrativt ansatte befinner seg i et område på cirka 20 x 5 meter, kontordørene er åpne og diskusjonene blir derfor ”offentlige”. Under lunsjen, der teknisk, kunstfaglig og administrativ personell sitter samlet, blir også arbeid diskutert, eller det er utveksling av nødvendig informasjon. Informasjonsflyten var inkluderende og muntlig.

Ulik væremåte blant de ansatte vises også i intervju situasjonen som er beskrevet i kapittel 2.

Institusjoner for likesinnede

Det kan se ut som at de ansatte med en personlighet som samsvarer med kunstinstitusjonens *doxa* eller de konvensjoner som gjelder der, fortsetter å arbeide der. Det samsvarer med Mary Douglas (1986) utsagn: ”Institutions bestow sameness”, og Pierre Bourdieus metafor: ”A feel for the game: The practical mastery of the logic or of the imminent necessity of a game(...)” (Jenkins 1992:70). Fordi institusjonene bidrar til å forme deltakernes tenkemåte og atferdsmønster (Douglas i Vike 2003) hevder Douglas at menneskelige valg knyttes til sosiale institusjoner, og at disse velger for dem, heller enn at det er private valg (1986).

Materialet kan knyttes til *grenser* på en annen måte enn det som tidligere er diskutert. Når jeg spurte ansatte ved Museet hvilke konsekvenser det fikk at Museet var kommunalt organisert, svarte flere: ”Det er jo en trygg og god arbeidsplass.” ”Jeg ville arbeide i kommunen på grunn av trygghet, da er jeg garantert jobb.” Det kommunale museet gir ansatte trygge og faste grenser. Ved Kunstsenteret finnes ikke de samme grensene, empirisk er hoveduttrykket at de tøytes og også passeres. Administrativ ansatt ved Kunstsenteret uttaler: ”Det er en spesiell organisering, det er ikke gitt at man trives. Man liker det, eller så liker man det ikke.” En administrativ ansatt uttaler: ”Det er utrolig mange såra og vonbråtnete mennesker der ute som har

vært her før(...)det er tøft, men så ser det ut til at tiden leger alle sår, og så kommer de tilbake.”

Det kan se ut som at en av årsakene til at folk tilgir og kommer tilbake, er en sterk tilknytning til stedet grunnet mengden positive symbolske dimensjoner ved Kunstsenteret.

Symbolske dimensjoner ved kunstinstitusjonene

Som vi har sett kan historie og organisatorisk struktur defineres som symbolske dimensjoner. Disse er av betydning for hvordan ansatte oppfatter kunstinstitusjonene som sted. Det stemmer med Cohens uttalelse: ”(...)in our everyday discourse, the past, itself symbolic, is recalled to us symbolically.” (1992:101).

Både Cohen og Connerton mener, som nevnt ovenfor, at materialitet er viktig for konstruksjon av fellesskap. Kunstinstitusjonenes omgivelser, arkitektur og materielle innhold med opprinnelig interiør og samlingen er viktig for de ansatte. Salg fra samlingen er et eksempel som viser den betydning som det materielle har for de ansatte, og at det er nært forbundet med en større helhet, i det spesielle eksemplet er det symbolet *Kunstsenteret*.

Avslutningsvis vil jeg bruke kunstinstitusjonenes historie og organisatoriske struktur, samt materialiteten som finnes ved stedene, for å vise at symbolske dimensjoner er ulikt representert ved de to stedene.

Kunstsenteret

Utsagnet ovenfor: ”Kunstsenteret er ikke et hus som andre kan fylle med aktivitet”, relaterte jeg til Anthony P. Cohens begrep *community* og klassifisering mellom *oss* og *de andre* (1992: 12), altså vektlegging av forskjell. Slik jeg leser Cohen (1992), er han først og fremst interessert i symbolenes betydning for dannelse av samhold innen *community*, grunnet folks tilknytning eller deltagelse overfor enkelte symboler.

De ansatte ved Kunstsenteret bruker omgivelsene, opprinnelig arkitektur, veggene (vist gjennom diskusjonen om bruk av inngangspartiet), møblene og

gardinene som symboler de forholder seg positivt til. Slik blir fortiden viktig i nåtiden, materialtet blir brukt som et kontuute mellom fortid og nåtid. Hvorfor ansatte så engasjert fortalte at jeg satt i en stol like gammel som Kunstsenteret, eller med ærefrykt pekte på gardinene og fortalte at de var blant det opprinnelige interiøret, relaterer jeg til historien. Gardinene og stolene blir et metonymi på Kunstsenterets tidligere posisjon i kunstfeltet. Det ser ut til at ansatte bruker metonymien slik at en del av det stolte og store som tilhører fortiden, blir gjort virksomt i nåtiden. Det er et eksempel på at tilsynelatende vanlige objekter blir brukt som historiske merkelapper for å beskrive det komplekse, og ofte ideologiske (Cohen 1992). Ved å inkludere alle symbolske dimensjoner; donatorene, bygging av Kunstsenteret, foræring av samling, organisatorisk struktur og historie, konstrueres et sterkt og positivt symbol som vises gjennom ansattes engasjement og moral. En moral og et engasjement som er rettet mot sted, uttrykt gjennom kunstfaglig ansatt: "Jeg gjør det for stedet." Kunstnerisk direktør: "Kunstsenteret er en viktig institusjon. Jeg elsker stedet." Økonomisk administrativ ansatt: "Huset har jo vært et slags ikon hele tiden(...)det er et veldig spesielt sted(...)det har vært spesielt alltid. Alltid."

Museet

Jeg har beskrevet Museets ikke så altfor stolte historie, preget av politisk og økonomisk ansvarsvegring. Det er interessant at historie og struktur ved Museet til en viss grad blir sammenfallende, og historien knyttet til donatoren og hans egenskaper som samler blir glemt. Det som huskes, er kommunens mangel på vilje og handling, videreført i nåtid, uttalt av museumsleder:

"Det har noe med økonomi å gjøre selvfølgelig, men det har også noe med en genuin kunstinteresse å gjøre(...)Her er det mer en forpliktelse, en gave som er gitt. Egentlig har vi ikke lyst til å gi bort de pengene, vi ville brukt det på noe helt annet. Men fader heller, vi er forpliktet til å drive disse museene. Det er liksom litt omvendt nøkkel(...) vi (kommunes kunstsamling) gir fullstendig beng i det de (museene) driver med. Det er litt den følelsen jeg har, det er litt motsatte greia der."

Empirisk er hoveduttrykket ved Museet at de symbolske dimensjonene er med negativt fortegn, fremfor positivt. Det ser ut som at historien gjentas gjennom ansattes utsagn. I forkant av feltarbeidet ringte jeg for å få oversendt årsberetningen til kommunes kunstsamlinger, og tilføyde at den kanskje ikke var ferdig. Personen lo litt og sa at kommunen brukte ikke tid og penger på å lage flotte årsberetninger: ”Årsberetningen er kun noen hvite ark, stemplet sammen i hjørnet.”

Da jeg skulle presentere meg selv og hva et feltarbeid ville innebære for de ansatte, ble møtet avbrutt fordi NRK kom og skulle lage en reportasje om en kommende utstilling. I et mørkt utstillingslokale hang litografier av Munch. På utsiden hang en plakat som forklarte sammenhengen mellom kunst trykt på papir og skadene som det påføres av lys. Ved siden av plakaten var en plate med magneter der det skulle henge lommelykter som publikum kunne bruke for å lyse på kunstverkene i det mørke rommet. En teknisk ansatt ville prøve å finne en lommelykt for å illustrere for pressefolkene. Han fant ingen, og jeg foreslo at jeg kunne springe ut å kjøpe noen. Han kikket på meg: ”Du må huske at nå er du i kommunen.” Mer var ikke nødvendig å si. Senere fortalte administrativt ansatt at museumsleder hadde skrevet brev til Würth med forespørsel om å få sponset lommelykter til utstillingen: ”Tenk at en mann i hans posisjon må gå på tiggferd”, sa personen indignert.

I oppgavene har jeg flere ganger sitert museumsleder som på ulikt vis uttrykker at det er lav symbolsk verdi knyttet til Museet i kunstfeltet. Det bekreftes gjennom teknisk ansatt: ”(...) det å gå fra [min tidligere arbeidsplass] til [Museet] er et lite hopp ned (latter). [Museet] er ukjent, det har ikke på langt nær, er ikke i nærheten av samme status som [min tidligere arbeidsplass].” Kunstfaglig ansatt uttrykker: ”Ikke et sted mange ville søke, av flere grunner. Noe med signalene(...)at det er kommunalt, kunstbransjen er så liten, alle vet alt om alle.” Kunstfaglig ansatt summerer: ”Det er dårligst betalt og de behandler kunsten dårligst.”

Materialet viser liten grad av symbolske dimensjoner knyttet til Museet som sted²⁹. I motsetning til Kunstsenteret fungerer verken omgivelser, arkitektur eller interiør som positive symbolske dimensjoner.

Avsluttende kommentar

Kapitlet er viet Kunstsenteret og Museet som avgrenset felt. Observert og erfart praksis viser samsvar med stedenes historie og organisatorisk struktur.

Kunstinstitusjonenes måte å agere på i kunstfeltet, slik den er diskutert i de forrige kapitlene, kan bedre forstås ut i fra *doxa* ved henholdsvis Kunstsenteret og Museet. Ved Kunstsenteret er det en tradisjon for å bryte *grenser*, mens ved Museet er det tradisjon for å holde seg innenfor *grensene*. Det ser ut til at det ved Kunstsenteret er en stor mengde positive, symbolske dimensjoner som summert danner det dominerende symbolet *Kunstsenteret*. Ved Museet finnes ikke de samme positive symbolske dimensjonene. Museets historie med manglende kommunalt initiativ, økonomisk og politisk, dominerer også i dag.

Det ser ut til at de samme variablene: Historie, organisatorisk struktur og tilstedeværelse av symbolske dimensjoner, er tre av flere variabler som påvirker i prosessen med å skape en kunstnerisk profil. Det er tema i neste kapittel.

²⁹ Når ansatte uttrykker glede ved å være ved Museet, er det relatert til godt arbeidsmiljø heller enn sted.

Kapittel 9

Dannelse av kunstnerisk profil



Som vi har sett, er det mange eksempler på at *samlingen og utstilling med katalog* blir behandlet som nøkkelsymboler (Ortner i Krogstad 1985), og at de er av betydning både *front- og backstage* (Goffman i Crouch i Tonboe 1994). I kapittel 7 viste jeg hvordan nøkkelsymboler kan defineres som deklorative symboler (Krogstad 1985), og knyttet diskusjonen av materialet til Richard Handlers utsagn:

”I see people (museum insides) working hard to maintain or to renew the institutional infrastructure that brings other people (visitors) into the museum, and that brings the museum to the attention of insiders working at other museums” (Handler 1993).

På mange måter beskriver utsagnet essensen i dannelsen av kunstnerisk profil. Handling ved kunstinstitusjonene og respons på praksis, er en prosess som over tid danner kunstinstitusjonens kunstneriske profil. En kunstnerisk profil forteller om kunstinstitusjonens kunstneriske særpreg og gir institusjonen en identitet i kunstfeltet.

I kapittel 4 beskrev jeg dynamikken blant kunstfaglige ansatte i gruppen kalt *de innvidde*. Det ser ut til at medlemmenes posisjon som er opparbeidet gjennom riktig forvaltning av kunnskap og intuisjon, er skjør, og det er fruktbart å anta at det samme gjelder for kunstinstitusjonene. En sterk kunstnerisk profil, og med det en

solid posisjon i kunstfeltet, kan mistes dersom handling overfor samling og utstilling med katalog ikke følger vedtatte konvensjoner i kunstfeltet.

Så langt i oppgaven har jeg prøvd å vise handlingsmønsteret som en konsekvens av et økonomisk eller kunstfaglig tankesett, historie og organisatorisk struktur. Det ligger også implisitt i dette kapitlet. Videre skal jeg se på dannelsen av kunstnerisk profil knyttet til interne dokumenter, valg av seremonier knyttet til utstillingsåpninger og valg av avis for annonsering. Som vi har sett, er det eksempler på handling som bryter med positive, offentlige idéstrukturer i kunstfeltet. Interessant er den naturlighet som preger medlemmene i gruppen kalt *de innvidde*, både i autoritet og i håndhevelse av konvensjoner. Relevant er spørsmålet som ble stilt i kapittel 3 om *urenhet* kan skape kreativitet. Hvis ikke, hvilke konsekvenser får *uorden*?

Kunstnerisk profil, før og nå

Kunstsenteret

Administrativ ansatt forteller om Kunstsenteret: ”I starten var vi avantgardistiske(...)vi var ofte de eneste som viste ting som foregikk ute i Europa, ingen andre her(...)og det var takket være [første direktør] med sine kontakter og sin kreativitet, som klarte å få til veldig mye.”

Kunstnerisk direktør fortalte meg at da han var nyansatt i 1998, reiste han rundt til norske kunstinstitusjoner for å skaffe kunnskap om deres kunstneriske profil. Han ønsket å finne en profil til Kunstsenteret som ikke fantes ved andre norske kunstinstitusjoner: ”Kunstsenteret er et nasjonalt museum, og det må være der for en årsak.” Som et resultat av orienteringen, mente kunstnerisk direktør at ingen norsk kunstinstitusjon hadde en profil som vektla internasjonal samtidskunst. Det burde bli kunstnerisk profil ved Kunstsenteret, fremmet under slagordet: ”Morgendagens kunst i dag.”

Kunstnerisk direktør ønsket ikke et utstillingsprogram der samlingen var sentral. Han begrunnet det med type kunstinstitusjon: ”Jeg ble sjokkert da alle ansatte

trodde at det var et museum. Det er stor forskjell på et kunstsenter og et museum. Et kunstsenter, "its the cutting edge of new art". Det skal være best på internasjonal samtidskunst, musikk og dans. Museum samler verdisaker, det er historisk og samler kunst. Et kunstsenter er eksperimentelt. [Kunstsenteret] er ikke et museum."

Kunstnerisk direktørs ønsker for stedet, samsvarer godt med første direktørs beskrivelse av Kunstsenteret som jeg har gjort rede for i kapittel 2. Internasjonal samtidskunst er dessuten et felt der kunstnerisk direktør har høy kompetanse (kapittel 4).

Etter 4 - 5 år endrer profilen seg. Administrerende direktør ble da øverste ansvarlige, også for kunstnerisk virksomhet (jfr. kapittel 4). Som vi har sett, ble besøksantall og økonomi inkludert som relevante faktorer i utarbeidelsen av utstillingsprogram med katalog. Det skjedde også en endring mot at samlingen blir hyppigere brukt i utstillingene, og at norske kunstnere ble inkludert i kategorien "internasjonale kunstnere".

Museet

I kapittel 2 beskriver jeg Museets historie, der det ser ut som at kommunen mangler en visjon om en egen kunstnerisk profil for Museet. Det blir heller et verktøy for å avlaste kommunen eller de andre kommunale museene.

Museumsleder forteller om Museets kunstneriske profil: "[Museet] har ikke en klar agenda." Han fortsetter: "[Museet] er opptatt av privatsamlinger og ung kunst, denne kunsten som er litt utafør. Det kan være med på å bygge opp den museale identiteten." Her dukker historien til hoveddonatoren opp, historien som jeg argumenterte for at hadde blitt infiltrert og glemt gjennom dårlige kommunale vilkår for Museet. I dannelsen av Museets profil, tar museumsleder utgangspunkt i hoveddonator og hans engasjement for ung, norsk og aparte kunst, kunst og kunstnere som er litt på siden av det etablerte kunstfeltet. Museumsleder begrunner valget: "Det var den muligheten jeg så for [Museet]", og legger til:

”Det er også noe med en idealisme som jeg selv har, at selv den litt sånn på siden kunsten kan fortjene og ha sin plass i feltet. Litt sånn idealistisk, å ta vare på noe som ellers kanskje bare ville forsvinne eller bli underekspontert.”

Eksemplene viser at både kunstnerisk direktør og museumsleder tar utgangspunkt i egne kvalifikasjoner eller idealisme i skapelsen av kunstnerisk profil. I tillegg viderefører de på en relevant måte, element av kunstinstitusjonenes positive historie inn i samtiden. Videreføring av utvalgte element av historien, bevisst eller ubevisst, kommer jeg tilbake til.

Interessant er det at museumsleders og kunstnerisk direktørs eget kunstfaglige ståsted er av betydning for dannelsen av kunstnerisk profil ved kunstinstitusjonen der de arbeider. Dette må relateres til diskusjonen i kapittel 7 om ansettelse av en kunstnerisk direktør kontra en kunstnerisk komité, og hvilken profesjon som skal ha øverste ansvar ved kunstinstitusjonen.

Kunstnerisk profil i måldokumentene

Jeg tar igjen utgangspunkt i Vikes perspektiv (kapittel 4), og ser hvordan måldokumentet ved Kunstsenteret, kalt ”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet”, kan leses som en profesjonskamp mellom kunstfaglig og økonomisk ledelse. Deretter ønsker jeg å se om det er samsvar med kunstnerisk profil slik det er beskrevet i måldokumentene og slik den utøves ved Kunstsenteret og Museet.

”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet” ved Kunstsenteret

Ved Kunstsenteret er det tre viktige måldokumenter som har eller har hatt betydning for dets kunstneriske profil. Det er: ”*Stiftelsens formål*” som ble vedtatt av styret under planleggingen av kunstsenteret i 1961, ”*Kunstsenterets visjon og virksomhetsidé*” og ”*Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet*”, vedtatt i

henholdsvis 1999 og oktober 2002. Historien blir videreført i nåtiden, ved at måldokumentet fra 1961 og 1999 er skrevet øverst på måldokumentet fra 2002.

Forrige administrerende direktør og nåværende kunstneriske direktør ble ansatt i 1997. Forrige administrerende direktør og kunstnerisk direktør hadde en god tone. Litt over et år etter at kunstnerisk direktør var ansatt, ble hans forslag til ny profil nedfelt i ”*Kunstsenterets visjon og virksomhetside*”: ”Kunstsenteret skal være Norges ledende arena for internasjonal samtidskunst og skape spennende møter med morgendagens kunst i dag.” Dagens administrerende direktør ble ansatt i 2001, og i oktober 2002 kom dokumentet: ”*Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet*”.

Kunstnerisk kvalitet, besøksantall og økonomi som likestilte variabler

Det er mye som tyder på at dokumentet er en reaksjon på kunstnerisk direktør sitt virke. Dokumentet gir administrerende direktør myndighet på bekostning av kunstnerisk direktør. Det viser punktet: ”Beslutning om utstillingsprogram: Endelig beslutning om utstillingsprogram, kostnader, inntekter og publikumsmål tas av administrerende direktør/styret etter innstilling fra kunstnerisk direktør/fagavdelingen.” Punktet viser endring av hvilken stilling som har øverste myndighet, og det inkluderer besøkstall og økonomi som kriterier for valg av utstillingsprogram i tillegg til kunstnerisk kvalitet. Når jeg skriver at besøkstall og økonomi inkluderes som kriterier for valg av utstillingsprogram, er det viktig å relatere det til diskusjonen i kapittel 3 og 4 om kunstinstitusjonenes dualitet. Det er begrensninger som alltid vil være der, men måten de blir brukt på er forskjellig. Ved Museet blir utstillingsprogrammet valgt på grunnlag av *kunstnerisk kvalitet* som kan defineres som den uavhengige variabelen, mens *økonomi* og *besøksantall* er avhengige variabler. Slik som det er fremstilt i måldokumentet datert 2002, er variablene *kunstnerisk kvalitet*, *besøksantall* og *økonomi* likestilt.

Jeg vil ta noen skritt tilbake, først til kapittel 3, der jeg gjengir Bloch og Parry’s perspektiv på transaksjoner knyttet til to forskjellige sfærer: En for

transaksjoner forbundet med reproduksjonen av sosial eller kosmisk orden som går over en lang tidshorisont, og en for korte transaksjoner knyttet til individuelle krav og behov (Hylland Eriksen 1996). Jeg sammenlignet Bloch og Parry's to sfærer og relasjonen mellom disse med forholdet mellom feltene for kunst og økonomi. I måldokumentet ovenfor, blir økonomi og besøkstall inkludert i ”Retningslinjer for utformingen av utstillingsprogrammet”. Med det inkluderes handlingene i sfæren for korttidssyklusen, og gjøres direkte relevant i den andre sfæren sin syklus.

Konsekvensene av endringen av måldokumentet kan ses fra to hold. Det ene er fremmet gjennom kunstnerisk direktør: ”Det er et nasjonalt museum, det må være der for en årsak(...)de vil vise alt for penger og popularitet.” Kunstnerisk direktør sitt utsagn, samsvarer med et av de tre forholdene som Bloch og Parry (Hylland Eriksen 1996) beskriver mellom sfærene: Når handling knyttet til sfæren i korttidssyklusen (her økonomi og besøkstall) kun er et mål i seg selv, og ikke er underordnet reproduksjonen i langtidssfæren, karakteriseres den som moralsk forkastelig.

Endringen kan også ses fra et annet hold som ble vist gjennom mitt materiale i forrige kapittel: ”Jeg vet i hvert fall en ting, og det er at vi har krav på oss til å tjene penger.” Dersom utstillingsprogrammet fordrer en kunstnerisk kvalitet som er kostnadskrevene og som ikke trekker publikum³⁰, vil det på sikt gå ut over fremtidig utstillingsprogram og offentlig støtte. Kunstinstitusjonen og dens ansatte vil bli skadelidende. Administrativ ansatte sier at de fryktet at akkurat dette ville skje dersom kunstnerisk direktør fikk fortsette med den valgte kunstneriske profilen: ”Det var bare 40.000 mennesker her(...)utstillingene til [kunstnerisk direktør] var spesielle og kostet mye penger, helt meningsløst, vi har ikke råd til det.” Endringen i måldokumentet kan med utgangspunkt i denne tanken få betydning for vedlikehold av sfæren knyttet til langtidssyklusen. Handlingen får konsekvenser for kunstinstitusjonens levedyktighet, og den blir betraktet som moralsk positiv (Bloch og Parry i Hylland Eriksen 1996). I kapittel 3 og 4 har jeg omtalt den kunstfaglige

³⁰ Besøksantallet er viktig som grunnlag for størrelsen på beløpet som gis i offentlig støtte.

rasjonaliteten som rår i kunstfeltet, og vist ulikhetene med den økonomiske. Som vi har sett, er det tro, forestilling, fortolkninger og vaner som ligger til grunn for praksis, og de er bare i begrenset grad er manipulerbare (Douglas i Vike 1999). Fra et kunstfaglig tankesett kan det se ut som det siste beskrevne forholdet ikke er et reelt alternativ.

Internasjonal profil

Den kunstneriske profilen med vekt på internasjonal samtidskunst, trakk ikke nok publikum, og den ble endret. I *”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet”* står det skrevet: ”I begrepet internasjonal samtidskunst er internasjonale og norske kunstnere i prinsippet likestilt.” Under overskriften *”programmets struktur”*, står det at utstillingsprogrammet skal bestå av tre hovedutstillinger: En norsk utstilling, en internasjonal kunstner og en internasjonal utstilling. Det er en endring, der norske kunstnere er inkludert i betegnelsen ”internasjonale kunstnere” og spesifisering av at én hovedutstilling skal være norsk. Til endringen sier kunstnerisk direktør:

”De ansatte sier at det er en kampanje for å fremme kunst fra den tredje verden. Det er grusomt å si, hadde det vært tilfelle så ville de ikke ha kommet hit. De viser kunst på sentrale plasser i New York(...)De (administrerende direktør og styret) forandrer visjonen, motsatsen blir utstillinger med kjente, norske kunstnere.”

Kunstnerisk direktørs valg av en internasjonal kunstnerisk profil, er et av flere eksempler på at fortiden gjøres relevant i nåtiden ved Kunstsenteret. Han er ikke den eneste som orienter seg internasjonalt. Teknisk ansatt: ”Det er fantastisk å bære rundt på en Picasso og gudane veit, med disse tykke rammene.” Personen fortsetter: ”Det er jo veldig unorskt å bære rundt på noe sånt, så det er litt deilig(...)du jobber på en arbeidsplass som har forgreininger rundt om i Europa.” Det var naturlig for ansatte å forholde seg til internasjonale kunstinstitusjoner, og de nevnte naturlig navn på stolte og ærverdige institusjoner: Prada (Madrid), Louisiana (Danmark), Erimitasjen (St.

Petersburg) eller Pompidou og Louvre (Paris). Følelsen av en internasjonal identitet var skattet. Når det ble kjent at kunstnerisk direktør skulle slutte ved Kunstsenteret, sa en ansatt: ”Jeg er litt redd for at vi, jeg vet ikke hva (...)men at vi blir provinsielle på en måte. At vi ikke følger med.”

Den internasjonale orienteringen kan nok begrunnes som en videreføring av kunstinstitusjonens historie, men den ble også holdt ved like av ansatte med annen nasjonalitet og ansatte med utdanning og/eller arbeidserfaring fra utlandet. Debatten på møtene slo enkelte ganger over i engelsk, og praten rundt lunsjbordet kunne gå på tysk, fransk eller engelsk. I forrige kapittel beskrev jeg møtenes struktur, en administrativ ansatt bekrefter min observasjon: ”Dette huset er spesielt, for eksempel møtestrukturen. Vi snakker i munnen på hverandre”. Ved Kunstsenteret var det tendenser til det som folkelig kan beskrives som en ”kontinental” atferd. Det var temperament, gestikulering og ekspressivitet i både ord og kroppsspråk, og arbeidsoppgaver og ideer var til dels preget av impulsivitet og lite struktur.

Spektakulært

Som vist i kapittel 4, er det gjort bruk av kvantitative tall i måldokumentet ”*Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet*”. Det er også kvalitative eller ekspressive ord i alle avsnitt i måldokumentet. Jeg vil som eksempel ta tak i punktet: ”*Programmets struktur*”. I punktet står det skrevet:

”Det totale utstillingstilbudet skal gi publikum lyst til å besøke senteret for å oppleve spennende, unike, provoserende, ”spektakulære” og utfordrende utstillinger(...)utstillingsprogrammet skal(...)utvide publikums eksisterende kunnskap og være i stand til å etterlate seg tankestimulerende ideer og forestillinger. Utstillingsprogrammet bør være dristig og villig til å ta risikoer med ukjent kunst og kunstnere.”

Jeg ønsker å diskutere bruk av ordet *spektakulær*, fordi det innad var uenighet om bruken av ordet i måldokumentet, og fordi det kan se ut som om ordet var i ferd med å bli etablert som en del av Kunstsenterets kunstneriske profil.

En ansatt fortalte at det var et styremedlem som ønsket å bruke ordet, med den begrunnelsen at det ville slå an hos det yngre segment. Kunstnerisk direktør var helt imot. Spektakulær var et ord som hadde festet seg ved Kunstsenteret. Det ble brukt to ganger som argument for å velge en spesifikk utstilling, og det ble brukt av enkelte ansatte når jeg ba dem om å beskrive profilen ved Kunstsenteret. Museumsleder refererte at en representant fra Kunstsenteret vektla viktigheten av å holde på profilen med ”spektakulære utstillinger” på et møte der begge var representert.

La oss se nærmere på ordet ”*spektakulær*” og slagordet: ”Morgendagens kunst i dag.” I artikkelen ”Ansvarlighetens kunst” skriver kunstnerisk direktør om manglende politisk vilje til å støtte samtidskunst i Norge (Samtiden 4-2003). I et av avsnittene kontrasterer han det visjonære og det spektakulære. Kunstnerisk direktør skriver:

”Som et svar på det politiske kravet om at kunsten skal ha en popularitet som så gir inntjening, har enkelte kunstinstitusjoner lagt altfor stor vekt på én side ved visuell kunst, nemlig dens evne til å sette bemerkelsesverdige visuelle ting til verden(...)det spektakulære(...)”(2003:105).

Kunstnerisk direktør beskriver hva som kjennetegner det spektakulære:

”Det spektakulære verket kjennes på sitt ene oppmerksomhetssøkende øyeblikk, for sin størrelse, sine kostnader, sin bruk av siste skrik innen teknologi, men knapt noen gang for sin dannelse eller sin kulturelle kompleksitet. Det har en begrenset verdi for utviklingen av kunsten eller kulturen” (2003: 105).

Ordet *spektakulært* betyr ”påfallende” eller ”oppsiktsvekkende” (fremmedord, blå ordbok 2003). Kunstnerisk direktør karakteriserer det som kjapt ervervet og kjapt konsumert. Kunstnerisk direktør beskriver det som motsatsen til *det visjonære*, som kan sies å være et kriterium ved *kvalitet*, slik som det er beskrevet i kapittel 4. Kunsthistorikerens kunnskap indikerer kvalitet. Derfor kan det spektakulære også ses på som motsetningen til kunsthistorikerens troverdighet, basert på hans eller hennes kunnskap.

Cohen (1992) vektlegger betegnelsenes assosiative betydning: ”They are ”hurray” words, as opposed to ”boo” words” (Cranston i Cohen 1992:14). Det samsvarer med perspektivet til Vike (kapittel 4). Dersom utstillingene velges på *spektakulære* kriterier, skapes en *spektakulær* kunstnerisk profil som i et kunstfaglig perspektiv ikke er forenlig med en profil preget av *kvalitet*. En økonomisk administrativ ansatt definerer *spektakulært* som: ”Du føler at du må bare se det”. Ansatt problematiserer ikke bruken av ordet. For vedkommende er det ikke relevant å se tilstedeværelsen av det *spektakulære* som *fravær av kvalitet*. Relatert til diskusjonen ovenfor om ulik bruk av variablene *kunstnerisk kvalitet*, *besøksantall* og *økonomi*, viser materialet at *besøkstallet* her er den uavhengige variabelen. Ordet *spektakulært* velges fordi: ”Det ville slå an hos det yngre segment”, og ”du føler at du må bare se det”. Kunstnerisk direktør sin motforestilling mot valg av ordet er forståelig i lys av hans profesjon, fordi *kunstnerisk kvalitet* blir en avhengig variabel.

Formidling av samlingen

Kunstsenteret

Kunstnerisk direktør argumenterte for at Kunstsenteret skal defineres som et *kunstsenter* og ikke et *museum*, derfor skal heller ikke samlingen i for stor grad vises. Det samsvarer med profilen: ”Morgendagens kunst i dag”, og det samsvarer med utsagn til den første direktøren. Etter at administrerende direktør fikk øverste ansvar for kunstnerisk aktivitet, økte derimot bruken av samlingene.

Samlingen omtales i ”*Stiftelses formål*”: ”(...)Stiftelsen skal forvalte en samling av modernistisk kunst og samtidskunst. Forvaltning, samlingsutvikling og formidling skal skje i henhold til internasjonal standard.” Punktet viser at det er flere aktiviteter enn å lage utstillinger knyttet til samlingen. Samlingsutvikling har ikke vært aktuelt ved Kunstsenteret de siste årene på grunn av økonomi. Formidling er diskutert i kapittel 6 og 7. Forvaltningen av samlingen vil si at de er lagret under riktige forhold knyttet til temperatur, fuktighet og sikkerhet. Det er viktig at alle bevegelser og endringer som blir gjort med hvert enkelt bilde i samlingen blir notert i et datasystem og riktig sikring av bildene ved eventuelt utleie og transport. Ved vanskelige reiseforhold følges bildene av en kurér. Ansatte som er i kontakt med bildene, får opplæring. Det er også teknisk konservering av bildene. I samlingsforvaltning inngår også salg av bilder (jfr. kapittel 6).

Samlingen omtales også i ”*Kunstsenterets visjon og virksomhetsidè vedtatt av styret i 1999*”: ”Egen kunstsamling samt øvrige samlinger og dokumentasjonsmateriale”, listes opp som punkt tre av tre punkter som Kunstsenteret skal konsentrere virksomheten om. I ”*Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet*”, vedtatt i 2002, er samlingen nevnt under punktet ”Programmetts struktur” som omtaler hva som skal stilles ut. Under punktet ”Fagavdelingen” står det skrevet:

”Utstillinger satt sammen av arbeider fra [Kunstsenterets samling] skal søke å øke interessen for samlingen ved å sette fokus på samlingens kvalitet, dens relevans i forhold til samtiden og kunsthistoriske bevegelser(...)eller å forme sammenhenger mellom verk i samlingen.”

Spesifikasjonen i det siste punktet presiserer kunstfagliges ansvar overfor samlingen. Kunstnerisk direktør sitt valg om å ikke vise samlingen, kan leses i det andre punktet som vektlegger arbeid knyttet til samlingen, men ikke samme krav til formidling. Kunstnerisk direktør reagerte sterkt på at det skulle selges bilder fra samlingen (kapittel 6). Materialet kan forstås slik at kunstnerisk direktør vektlegger en sterk kunstnerisk profil på bekostning av formidlingen av samling. Han har imidlertid høye krav til forvaltningen av denne.

Ansatte hadde sterke bånd til samlingen og kunstverk i denne, kalt ”Sviskene”, ”Perlene”, ”Superstjernene”, ”Barna våre” og ”Arvesølvet”. De var allikevel klar over samlingens svakheter: ”Synes faktisk at vår samling er midt på treet.” ”Godbitene er ikke overveldende mange”, eller ”samlingen har svakheter”. Allerede når Kunstsenteret ble bygd for snart 40 år siden, ble samlingen betegnet som ”gammel”: ”Samlinga er fra forrige århundre, der er ting fra 50- og 60-åra, for så vidt ikke så veldig moderne.” Andre vektla samlingens ujevnheter grunnet perioder med manglende ressurser til innkjøp. I tid og kontinuitet er den preget av senterets to første ledere.

Administrerende direktør, og med ham mange av de ansatte, ønsker imidlertid at samlingen skal vises. Administrerende direktør: ”Jeg mener at en samling som bare gjemmes vekk er på en måte verdiløs(...)hvis kunsten ikke kommuniserer med noen så synes jeg det er litt bortkastet. Den må liksom ut og treffe folk.” Andre ansatte savner samlingen fordi samlingen er en viktig del av symbolet *Kunstsenteret*. Den er årsaken til deres opprinnelse og den er deres arv. De føler et moralsk ansvar overfor samlingen og dens donatorer. Kunstfaglig er det viktig at den er tilgjengelig for publikum, blant annet som bakgrunnsmateriale for barn og unge som skal se samtidskunst. Fordi administrerende direktør og ansatte viser samlingen mer enn før, er de tro mot Kunstsenteret som et historisk symbol, men de fjerner seg samtidig fra

en sterk kunstnerisk profil i nåtiden. Samlingen kan sies å være et symbol som alle ansatte deler, men de har ulik mening om formidlingen av denne (Cohen 1992).

Museet

I ”Strategisk plan” ved Museet er det ikke mulig å lese tilstedeværelsen av konflikt mellom stillingsgrupper. Det kan heller leses som et entydig fenomen som danner grunnlag for felles forståelse og standardiserte handlingsmønstre (Vike 2003). En artig observasjon som samsvarer med det diskuterte materialet fra kunstinstitusjonene, er at Kunstsenterets ”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet” er på to tettskrevne sider, samt to vedlegg, mens Museets ”Strategisk plan” er på en beskjeden side. Kunstsenterets måldokument er mer detaljert knyttet til utstillingsprogram, mens utstillingsprofil og samlingen omhandles i to av de åtte punktene i Museets ”strategiske plan”. I kapittel 4 så vi eksempel på at museumsleder hadde vanskelig for å følge måldokumentets kvantitative måltall. Nå er det interessant å se om hans ønsker for museets kunstnerisk profil samsvarer med ”Strategisk plan”.

Punkt 1: ”Forvalte og stille ut de faste samlingene gjennom forsvarlig sikring og bevaring.” Museumsleder om samlingen: ”(...)for å være ærlig så ble jeg kanskje litt skuffet. Det jeg visste om, det visste jeg om. Men det er ganske mye annet i samlingen som er ganske rart, dårlig altså.” Uttalelsen støttes av teknisk ansatt: ”Usikker på hvordan den faste samlingen blir vurdert om 20 – 30 år” (Om det er kvalitativt bra nok). Med tre svært ulike samlinger kan det by på problemer å skape kvalitativt gode utstillinger kun basert på egne samlinger. Kunstfaglig ansatt uttrykker: ”(...)samlingen kan miste aktualiteten litt, ”vi” bruker den i andre sammenhenger, den kobles opp mot andre samlinger og private lån slik utvides og forsterkes det ”vi” har.” De ansatte er tro mot samlingen og betegner arbeidet med den som ”(...)forvaltning av en arv”. Samtidig bruker ansatte samlingen aktivt ”(...)i et forsøk på å få den til å gå i dialog med samtidskunsten”. De kunstfaglig ansatte bruker også samlingen for å belyse kunstfaglige relevante tema, eksemplifisert med

grafikk av Munch. Museets kunstfaglige ansatte diskuterte bruk av samlingen på alle konservatormøtene som jeg deltok på, og i perioden som jeg utførte feltarbeid var samlingen alltid representert i utstillingslokalet. For å gjøre samlingen mer relevant, ser vi at den blir kombinert med annen kunst eller at den relateres til tema.

Kjærlighet til samlingen ble allikevel ikke uttrykt like sterkt av de ansatte ved Museet som av de ansatte ved Kunstsenteret. Det kan ses i sammenheng med salg av et bilde, og uenighet om formidlingen av samlingen ved Kunstsenteret (jfr. kapittel 2). På spørsmål svarte imidlertid de ansatte bekreftende på samlingens positive betydning for dem. Kunstfaglig ansatt: ”Det er det jeg liker å gjøre – henge alle aktene³¹ på rekke og rad.” Vakt: ”(...)det er klart at det er enkelte bilder i samlingen som gir mye, mye større inntrykk og som jeg liksom går tilbake og titter litt på fordi jeg synes de er veldig fine” Teknisk ansatt: ”Det er unikt at man kan gå alene rundt i magasinene. Uforstyrret.”

I ”*Strategisk plan*”, punkt 2, står det skrevet: ”Styrke museets utstillingsprofil gjennom skiftende spesialutstillinger. Museet skal legge stor vekt på å vise utstillinger med: - utgangspunkt i egne samlinger, - utgangspunkt i nyere norsk og nordisk kunst, - utgangspunkt i internasjonale samtidskunstnere, - utgangspunkt i tverrfaglige prosjekter i samarbeid med andre organisasjoner og med utgangspunkt i private kunstsamlinger i Norge og Norden.”

Måldokumentet og museumsleders ønsker for kunstnerisk profil reflekterer hverandre, og det er forenelig med historien til donator av den mest betydelige samlingen (jfr. kapittel 2). Den vektlagte profilen reflekteres også på konservatormøtene. Kunstneren eller kunstnergenerasjonen som personene representerer, samt kjønn og plassering i kunstsfæren, ble vurdert og diskutert som kriterier for valg av utstillinger. Klassifisering som nordisk, yngre og på siden av det etablerte feltet, er karakteristika som går igjen. Profilen blir forsterket ved at Museet inngår samarbeid med Kunstakademiet om avgangutstillingen hver vår. Spesielt

³¹ Kunstnerisk bilde av naken skikkelse (Caplex 1990). Det var akter malt av ulike kunstnere i hoveddonators samling.

museumsleder vegrer seg for å bruke for etablerte kunstnere. Han uttrykker motstand mot ”genierklæring” eller ”kanonisering” av personer innen kunstverden. Det er en avgjørelse som jeg mener er en kombinasjon av personlig overbevisning, Museets dårlige økonomi, ønske om å rendyrke profilen - og ”a feel for the game” (Bourdieu i Jenkins 1992:70) som kan beskrives som en beherskelse av konvensjonene i kunstfeltet.

I motsetning til Kunstsenterets internasjonale profil, er Museets nordisk. Det kom utstillingsforslag fra andre etnografiske regioner, men de ble avslått. Det ble ikke uttalt at dette var på grunn av region, men ved et tilfelle fordi ”det var på siden” eller ”vi mangler kompetanse på området”. Diskusjonen på konservatormøtene dreide seg i hovedsak om nordiske kunstnere, og med Norge eller Norden som referanseramme.

Kunstnerisk profil som prosess

Ovenfor har jeg beskrevet kunstnerisk profil nært knyttet til ansvarlig person. Ved begge steder har personene vært ansvarlig for kunstnerisk profil i kun ett år, og den har derfor ikke festet seg helt i form. Metodologisk bygger oppgaven på å forklare form som en konsekvens av en prosess, slik jeg har gjort rede for i introduksjonskapitlet. Kunstnerisk profil kan for analytiske formål beskrives som formen som jeg nå ønsker å forklare via empirien, vist i de forutgående kapitlene. Kunstnerisk profil kan sies å være en aggregert konsekvens av de beskrevne enkelthendelsene (Brox 2005). I den videre analysen av dannelsen av kunstnerisk profil, ser jeg hvordan ansatte bruker seremonien rundt utstillingsåpning som uttrykk for hvor i kunstfeltet de ønsker at kunstinstitusjonene skal være. Jeg ser også på om det stemmer overens med handling knyttet til forvaltning og formidling av samling og valg av utstilling med katalog.

Åpningsseremoni ved Kunstsenteret og Museet

Som vi har sett eksempel på, er utstilling med katalog et viktig symbol ved kunstinstitusjonen. Seremonien knyttet til åpningen av utstillingen, kan beskrives som et ritual slik det er definert av Lukes i Connerton: "Rule-governed activity of a symbolic character which draws the attention of its participants to objects of thought and feeling which they hold to be of special significance." (1998: 44). Jeg har beskrevet utstillingsprogrammet ved kunstinstitusjonene som grunnleggende for aktivitetsnivå, og slik jeg erfarte det og fikk beskrevet av ansatte, var aktiviteten og spenningen på topp når en ny utstilling skulle åpnes. Connerton beskriver riter som: "(...) formalised acts, and tend to be stylised, stereotyped and repetitive" (1989: 44 - 45). Hva er så formalisert praksis knyttet til utstillingsåpning?

En utstillingsåpning inneholder normalt utsendelse av invitasjoner en til to uker før utstillingen, pressekonferanse dagen før åpning, og en formell åpning der kunstnere, inviterte gjester og ansatte er til stede. Selve åpningsseremonien består normalt av drikke ved ankomst, kanskje noe enkelt å spise, noen ord av en ansatt fra kunstinstitusjonen, gjerne ansvarlig for utstillingen. Kunstneren(e) får godord og en liten gave, gjerne blomster, og det er et kulturelt innslag. Dag Solhjell beskriver utstillingsåpningen som et "formidlingstilfelle", der han blant annet definerer punktene jeg har nevnt ovenfor for å være "(...) betydningsfulle paratekster som i et samspill lager en forskjell" (2001: 112). Solhjell beskriver paratekster som: "(...) alt vi ser rundt kunstverkene (...) symboler, tegn, tekster eller andre fysiske og menneskelige redskaper i formidlingen, som enten viser til kunstverkene selv eller til deres kontekster" (2001: 26).

I forkant av utstillingsåpning, sendes det ut invitasjoner. I motsetning til Museets enkle, rektangulære kort, var invitasjonen ved Kunstsenteret komplekse i form, farge og innhold, noe som generer store produksjonskostnader. I forbindelse med en utstilling der musikk var tema, legges runde kort som i utseende ligner en cd, sammen med et annet kort i en gjennomiktig pose som klistres igjen og merkes med

mottakerens navn og adresse. Prosessen med å pakke og sende ut invitasjonene er tidkrevende og dyr.

Åpningsseremoniene ved Kunstsenteret ble diskutert på program møtene. Administrerende direktør spør: ”Dronningen, er det et poeng at hun åpner? Jeg skriver et brev jeg.” Eller: ”Jeg kontakter kulturministeren.” Valg av midler for å marke utstillingsåpningen står i kontrast til Museet der museumsleder toner det ned med utsagn som: ”Det er ikke nødvendig med åpning hvis ikke dere insisterer på det, dette diskuterer dere og kommer med forslag.” Eller: ”Det blir en mer nøktern utstilling enn tenkt.” Flere utstillingsåpninger ble lagt til samme dag for å spare kostnader. Der Kunstsenteret valgte offentlige personer som blant folk flest blir assosiert med kultur, valgte museet smalt. Det kunne være en elev av kunstneren som hadde utstilling, performance, musikk eller dans som samsvarte med profilen til et sted for aparte samtidskunst.

Vektlegging på åpningsseremonien ved Kunstsenteret gjenspeiles i serveringen. På en pressekonferanse med paneldebatt på dagtid, ble det servert to sorter kaker på fat, stettglass og elegante glassflasker med vann, samt kaffe og kaffekopper i porselen. Valg av drikke på utstillingsåpningen ble diskutert på konservatormøtet. Til åpningen av akademiutstillingen passet boksøl best, det ga signaler om profilen til Museet og type utstilling.

Det er kontraster mellom Kunstsenteret og Museet på alle nivå; fra enkel og billig invitasjon til kreativ og dyr; fra glass med stett til hvite plastglass; fra glassflasker til pappvin; fra offentlige, profilerte personer til de som tilhører det smale kunstfeltet. Kunstinstitusjonenes diskusjon om utstillingens innhold som åpningen markerer, er diskutert i kapittel 6 og 7. Det kan se ut som tid brukt på faglig innhold, er omvendt proporsjonalt med den storheten som tillegges åpningen. Ikke ulikt den situasjonen som ble omtalt i kapittel 7, knyttet til produksjon av katalog.

Paul Connerton (1989) beskriver riter som gjentakende, det er derfor underforstått at de representerer en kontinuitet med fortiden. Kunstsenterets praksis knyttet til utstillingsåpningen, kan ses i sammenheng med den posisjonen som Kunstsenteret tidligere hadde i kunstfeltet. Connerton vektlegger videre at det

gjentakende ved riter, gjør at det ikke bare antydes en kontinuitet med fortiden, men at det eksplisitt kreves en kontinuitet (1989: 45).

Materialet fra åpningsseremonien ved Kunstsenteret, kan forstås slik at det er ønskelig å konvertere den symbolsk positive fortida inn i nåtida. Det gjøres ved at praksis knyttet til åpningsseremoniene vedlikeholdes, selv om det faglige innholdet ikke er like sterkt som det var i fortida. Det er et perspektiv som vektlegger Douglas utsagn om at skapelsen av historien har mer med nåtid enn fortid å gjøre (1986). De ansatte fortalte om stor fest med fyrverkeri når Kunstsenteret ble åpnet, og den storslagne festen finnes fremdeles ved Kunstsenteret. Ved Museet passer åpningsseremonien godt til beskrivelsen av kommunal museumsdrift i forrige kapittel, men det virker ikke knapt eller kjipt. Det er fordi formen på åpningsseremonien kan ses i sammenheng med den kunstneriske profilen som er knyttet mot et ungt, aparte kunstmiljø.

Plassering i kunstfeltet, de *innviddes* dom

Jeg sa ovenfor at kunstinstitusjonenes kunstneriske profil kan ses på som en konsekvens av deres aggregerte handlinger (diskutert i kapittel 5, 6 og 7). Den kan også ses på som en aggregert konsekvens av de *innvidde* sin håndhevelse av konvensjonene som gjelder for kunstfeltet på makroplan (kapittel 3 og 4). Det er på en illustrerende måte beskrevet av Anthony P. Cohen: ”Mary Douglas ”skitt” beskriver ikke bare skitten, den uttrykker en holdning, ”æsj!” og foreskriver en handling, ”skrubbe!” (Cohen 1992). *Diskursen* (kapittel 4) er det forum der ”æsj!” blir uttrykt. Et kjennetegn ved diskursen, er at meningsytringen ikke er et endelig, avsluttet produkt, i motsetning til teksten (Brox 2000: 33). Meningsytringen som blir fremmet i *diskursen*, kan i tillegg til å beskrive, også bidra til å skape Museets og Kunstsenterets posisjon i kunstfeltet.

Kunstsenteret

Museumsleder snakket til meg om Kunstsenteret rett før jeg avsluttet feltarbeidet ved Museet. Han fortalte om deres fortid med en kunstnerisk profil med et avantgardistisk islett, og en utvikling mot å relatere seg til Bærum med et besteborgelig preg. Han tilføyde: ”Til nå å være identitetsløse.” Som vist, er kunstnerisk profil ved Kunstsenteret i en prosess som innebærer endringer fra kunstnerisk direktørs ønsker for profilen. Kunstnerisk direktør beskriver endringen: ”Kunstsenteret må være der for en årsak(...)nå er det kun besøkstall og økonomi som betyr noe.” Museumsleder og kunstnerisk direktør ser ut til å være enige i at per i dag er det ingen kunstnerisk begrunnelse for Kunstsenterets eksistens i kunstfeltet.

Materialet diskutert i kapitlene, viser mange faktorer som støtter utsagnene til kunstnerisk direktør og museumsleder, og de støttes av ansatte ved Kunstsenteret:

”En ting som er sagt av en av de ansatte som jobber her(...): ”Før så var jeg veldig stolt av å si at jeg jobber ved Kunstsenteret. I det siste så har jeg begynt å bli litt mer reservert i forhold til å skryte av at jeg jobber ved Kunstsenteret, fordi jeg synes de har gjort så masse ting som er feil, på faglig nivå. Av og til så er jeg ikke så veldig stolt over å si at jeg jobber her”. At [personen] sier det synes jeg er veldig viktig(...) [personen] har et langt perspektiv(...) [personen] er en veldig viktig person i huset(...) når [personen] sa til meg at: ”Nå tør jeg rett og slett ikke si hvor jeg jobber”, da tenkte jeg: ”Huffa meg, det er et dårlig tegn.”

Administrativt ansatt: ”(...)Hvis du sier at du kommer fra [Kunstsenteret], så er jeg ikke sikker på om Tate Gallery i London vet hvem vi er. Ikke de som er der i dag. For noen år siden, ja, men i dag er jeg ikke sikker på det”.

Administrativt ansatt: ”Nå blir det mer og mer en type aktivitetssenter, og det synes jeg er trist.” Teknisk ansatt: ”Markedsføring blir prioritert, mindre og mindre kulturinstitusjon og mer og mer supermarked.” Ansatt i resepsjonen: ”Per i dag er vi ikke der.” (Et sted som står for kvalitet).

Utsagnene kan summeres i økonomisk-administrativt ansatt sitt utsagn: ”Før spurte de ikke etter publikumstall, det var ikke naturlig tilstede her. Jeg ble bare litt

overrasket. Jeg syntes det var rart at det var underordnet(...) Nå er det stor forskjell, absolutt, det er veldig positivt(...).”

Uenighet om hva som skal være kunstnerisk profil ved Kunstsenteret og endring i denne, vises i måldokumentet ”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet” diskutert ovenfor. Det kommer til uttrykk gjennom ansatte som samlet ikke klarer å redegjøre for en enhetlig nåværende profil ved Kunstsenteret. Det er ikke intern enighet om Kunstsenteret er et museum eller et kunstsenter (ref. kunstnerisk direktør). En sjefkonservator ved et av landets største museer, uttaler i forbindelse med utstillingen av bilder fra de tre private galleriene: ”De definerer seg som museum enkelte ganger, og som kunstsenter andre ganger. [Kunstsenteret] roter det veldig til, og det er synd” (Dagens Næringsliv 4. februar 2004).

Da jeg ble klar over at det ikke var en felles oppfatning om Kunstsenteret var kun et kunstsenter men også et museum, spør jeg ansatte om hvordan de definert stedet. Jeg fikk ingen entydig definisjon, men det antydes at bibliotek og samling er enheter som bør klassifiseres i kategorien museum. Når jeg spør administrerende direktør om hvorfor noen ansatte kaller Kunstsenteret et museum mens andre kaller det et kunstsenter, er svaret: ”Hvis vi viser samlingen hele tiden så blir vi et museum, mens derimot å være kunstsenter betyr at det hele tiden skal være skiftende aktiviteter(...) det var mer et syn som kom fra den kunstfaglige siden at hvis man viste samlingen veldig mye så ble man et museum. Det er jo veldig semantikk.”

Det er også uenighet blant ansatte om tilstedeværelsen av de kvantitative tallene i måldokumentet (kapittel 4), og bruk av det kvalitative ordet *spektakulært*. Det er punkter som er knyttet til endringene i måldokumentet ”Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet” som ble vedtatt i 2002.

Grensene som Cohen beskriver som viktige for *community* inkluderer ikke alle ansatte ved Kunstsenteret, men heller de ansatte som deler *det kunstfaglige tankesettet* (kapittel 3 og 4) og andre aktører med samme trosforestilling i kunstfeltet (Douglas 1986). Det oppstår en situasjon blant ansatte ved Kunstsenteret som Douglas beskriver som intern selvmotsigelse (1997). Konsekvensene er en situasjon

som kan sammenlignes med Gregory Batesons beskrivelse av symmetrisk skismogenese (kapittel 3). Representanter fra begge stillingsgrupper mener de har rett på avgjørende myndighet for forvaltning og formidling av kunstobjektene, men de begrunner det ut fra to ulike rasjonaliteter. Kunstfaglige ansatte mener at det naturlig er deres ansvar slik det tradisjonelt har vært. Ledelsens argument er at det må være en *balanse mellom økonomi, besøksantall og kunstnerisk kvalitet*, og at det er deres myndighet og ansvar å etablere en slik balanse. Fordi ingen korrigerende faktorer endrer konflikten mellom økonomisk-administrativt ansatte og kunstfaglige ansatte, skjer et skisma, brudd, konkretisert med kunstfagliges ”flukt” fra Kunstsenteret.

Ottar Brox har beskrevet skismogenetiske prosesser knyttet til forvaltning av rovdyrbestanden (2000) og mellom rasister og antirasister (1995). Et aspekt er konsekvensene for de som deltar i den skismogenetiske prosessen. Dersom utsagnet kan få praktiske konsekvenser for den som ytrer det, og dette i tillegg inneholder stor grad av ladede uttrykk, er utsagnet risikofylt for deltagerne. Det er fordi styrken i prosessen vokser kumulativt og dersom utsagnet ikke følges i praksis mister det dets verdi.

Ved Kunstsenteret er begge faktorer til stede. Slik vi har sett er det sterke trosforestillinger som ligger til grunn for verdier og handling (jfr. kapittel 3 og 4). I tillegg er innspillene i den skismogenetiske prosessen av praktisk art, det er driften ved Kunstsenteret som er kjernen i konflikten. Det er dessuten enda et punkt som øker risikoaspektet i mitt materiale, nemlig skalanivået som den beskrevne konflikten opptrer på. Slik jeg har lest Ottar Brox, beskriver han skismogenetiske prosesser via skriftlige innlegg. Altså har partene avstand til hverandre. Prosessen som jeg beskriver, foregår på liten skala, innen kunstinstitusjonen blant kollegaer. Den kan derfor beskrives som svært risikofull for partene. Den får også store konsekvenser for kunstnerisk direktør som blir sykmeldt og avslutter sitt arbeidsforhold ved Kunstsenteret. Den andre kunstfaglige ansatte sluttet ca. et halvt år etter at jeg var ferdig med feltarbeidet.

Materialet kan også forstås på den måten at det skjer et skisma mellom Kunstsenteret og kunstfeltet. Som vi så i kapittel 7, ga flere markante personer i norsk

kulturliv generelt og kunstfeltet spesielt, uttrykk for at øverste leder ved en kunstinstitusjon bør være en kunstfaglig person med faglig autoritet og troverdighet. Debatten kom som et resultat av Kunstsenterets beslutning om å ikke erstatte en ny kunstnerisk direktør. Denne beslutningen var en av Kunstsenterets mange handlinger som går på tvers av dominerende konvensjoner innen kunstfeltet, og avisdebatten var en av mange debatter der kunstfaglige kritiserer Kunstsenteret for sin praksis. Kunstsenteret hadde derimot definert sin rolle til å være ”en frifant” eller ”et korrektiv” i det norske kunstfeltet, og endret ikke praksis. Dynamikken i prosessen mellom de to partene kan observeres som en skismogentisk modell. Her er det større skala. Kunstsenterets praksis utgjør den ene parten. Den andre parten er aktører i kunstfeltet med et *kunstfaglig tankesett*. Deres deltakelse har ikke krav om praktisk realisering, det verbale utspillet kan derfor ha større grad av ekspressivitet uten at det medfører stor risiko for dem (Brox 2000).

Deltakelse i *diskursen* kan for enkelte være et mål i seg selv, den kan ses på som et ledd i å bygge opp den troverdigheten som er viktig for en posisjon i kunstfeltet. Dersom budskap fremmes på en troverdig måte, kan man høyne sjansen for å bli inkludert i gruppen kalt *de innvidde*: ”Uncompromising display of commitment renders succes in the contest for leadership in both camps(…)” (Brox 2000: 398). Innspill i *diskursen* kan derfor være like mye markering av egen person overfor ”de betydningsfulle andre” (Jenkins 1992: 85), som det er korreks ovenfor praksis i *kunstfeltet*. Sett fra en slik vinkling er diskursen og katalogteksten eksempler på allment tilgjengelig tekst, som vurderes ut fra særskilte kriterier blant troende i *kunstfeltet*.

I forrige kapittel nevnte jeg en intensjonsavtale mellom Kunstsenteret og Nasjonalmuseet for Kunst, arkitektur og design om en eventuell tilknytning i 2005. Ansatte uttrykte skepsis med tanke på å gi slipp på egen frihet og identitet. Mandag 3. mai 2004, uttaler Sune Nordgren³², direktør ved samme sted: ”Jeg regner ikke med

³² Styreleder Christian Bjelland uttaler seg ikke like kategoriske og understreker at partene faktisk skal tilbake til forhandlingsbordet i løpet av høsten (Aftenposten 3. mai 2004).

[Kunstsenteret], og er glad for at de ikke blir med”. Det står videre at: ”Nordgren mener at [Kunstsenteret] har mye ”å rydde opp i”(....)” (Aftenposten 3. mai 2004). Uttalelsen kan for analytiske formål ses på som et symbolsk brudd mellom *kunstfeltet* og Kunstsenteret.

Jeg spør administrerende direktør om kontakten med andre kunstinstitusjoner:

”(....)innenfor kulturlivet i Norge har vi et relativt lite samarbeid rent generelt mellom de forskjellige institusjonene. Både på kryss av fagområder og også i og for seg innen de samme fagområder(...).det er i hvert fall min erfaring at det er ikke så mye samarbeid mellom institusjonene.”

Det kan være relevant å se utsagnet i kontrast til uttalelsen av en ansatt som har forholdt seg til Kunstsenterets direktører med både kunstfaglig og økonomisk-administrativ bakgrunn. Personen forteller om en tidligere direktør:

”(....)han hadde ikke den utdannelsen. Han hadde tilegnet seg veldig mye og kunne veldig, veldig mye. Men han var ikke kunsthistoriker og dermed var det litt vanskelig for andre kunsthistorikere i Norge og jobbe sammen med ham. Det var liksom litt sånn: ”Å han, nei. Det var vanskelig(...).de snakker ikke samme språk.”

Museet

Museet følger gjeldende konvensjoner i kunstfeltet, og de høster anerkjennelse deretter. Flere ansatte mener dessuten at museumsleders kvalifikasjoner som jeg har omtalt i kapittel 4, generer verdsatt kapital til/har positiv effekt for til Museet. Det kan eksemplifiseres med hans valg av kunstner og videoverk, som siden blir solgt til en sentral kunstinstitusjon i Norge. I kapittel 4 definerer jeg Bourdieus kapitalform, sosial kapital, til å være: ”Forbindelser, vennskap, tillit og politikk.” Vi har sett at spesielt tillit, omtalt som troverdighet og kredibilitet, er veldig viktig i kunstfeltet. Som medlem i gruppen *de innvidde*, har museumsleder det. Lennart Rosenlund definerer sosial kapital til å være en form for kapital som kan investere og produsere profitt (2000: 43). Det kan relateres til museumleders posisjon i kunstfeltet, og

samarbeidet som han fikk i stand med Kunstakademiet. Samarbeidet er med på å danne en sterk og troverdig kunstnerisk profil. Slik sett høster Museet *profitt* på grunn av museumsleders posisjon blant *de innvidde*. Museumsleders sosiale kapital kan som nevnt (jfr. kapittel 3) også ses i lys av Handlers (1993) teoretiske perspektiv, det viser grad av samarbeid med de ansatte og i hvor stor grad han overbeviser i lederstatusen. Som nevnt tyder materialet på at ansatte har stor respekt for museumsleder.

Den kunstneriske profilen ved Museet kan sies å være i en prosess. Slik vi har sett av materialet, følger praksis den valgte profilen tett. De ansatte som har en formening³³ om Museets profil, uttrykker i motsetning til ansatte ved Kunstsenteret større sikkerhet i hva den kunstneriske profilen er. Det er også samsvar mellom måldokumentet, museumsleder og ansattes definisjon av kunstnerisk profil.

På kontormøtet i juni, var det diskusjonen om annonsering. Museumsleder nevnte tre mulige medium for annonsering: Aftenposten, Klassekampen eller Morgenbladet. Aftenposten regnes av folk flest for å være en seriøs og landsdekkende avis. De to andre alternativene viser hvordan museumsleder ønsker å bygge opp den kunstneriske profilen - mot en intellektuell radikal profil.

Kunstsenteret mot et nytt felt

Når museumsleder forteller om dynamikken i kunstfeltet og beskriver kunstinstitusjonens tap av symbolsk kapital, tilføyer han avslutningsvis "(...)det gjelder i enkelte miljøer, ikke alle". "Miljøet" som museumleder viser til, er beskrevet i kapittel 3 og 4, og det danner konteksten til materialet. Uttalelsen til museumsleder passer godt med perspektivet om at kriterier for klassifisering av det *rene* (Douglas 1996) eller det *hellige* (Durkheim i Douglas 1997) er kulturelt betinget (kapittel 3). Flere av de teoretiske perspektivene som jeg har brukt i oppgaven (Bourdieu i Hylland Eriksen 1996 og Pearce 1992), setter spørsmålsteget ved at visse

³³ Enkelte har ikke det. De relaterte kunstobjektene til jobben som skal gjøres med dem, eller de betraktet kunstverkene ut fra personlige meninger eller opplevelser knyttet til dem, men ikke relatert til et større kunstfelt.

stillingsgrupper har autoritet til å definere hva som er riktig eller galt. Slik vi har sett at gruppen kalt *de innvidde* gjør i kunstfeltet. Det kan relateres til begrepet *mytologier* (Barthes 1999). Ved utsagn og praksis ønsker ansatte ved Kunstsenteret å fjerne sannheten om kunsten som det "naturlig" *hellige* eller *rene*. For at det kan skje, mener Alfred Gell (1999) at kunstobjektet bør behandles rent og ahistorisk, ikke som et middel for å uttrykke sosiale distinksjoner eller symbolske betydninger. Et eksempel som illustrerer likhet mellom Kunstsenterets praksis og aspekt ved Gells teori, er salg fra samlingen. Ved å selge et maleri fra samlingen, behandles kunstobjektene klassifisert som *singulariteter*, som en *vare*. (Kopytoff 1986). Kunstsenteret utfører praksis uten å ta hensyn til feltets logikk og spillets regler (Rosenlund 2000), og handler på tvers av sfærer med ulikt verdiinnhold (Barth i Hylland Eriksen 1996).

Som nevnt, kan Kunstsenterets handling forstås som en protest overfor kulturell orden i kunstfeltet og de maktstrukturer som følger denne. Mary Douglas (1986) er, slik som det er forklart i oppgaven, opptatt av hvordan institusjonelle konvensjoner også setter begrensninger fordi de søker konform atferd, og prøver å forhindre avvik fra denne. Hennes teoretiske perspektiv kan ses i sammenheng med uttalelsen til en ansatt ved Kunstsenteret: "Det er reaksjonært, med nesten maoistisk holdning til kunsten altså. De har definert hva kunsten skal være, sånn er spillereglene. Går du utenfor mister du anseelse(...)de marginaliserer på mange måter kunsten." Uttalelsen viser til *kunstfeltet* og gruppen kalt *de innvidde*.

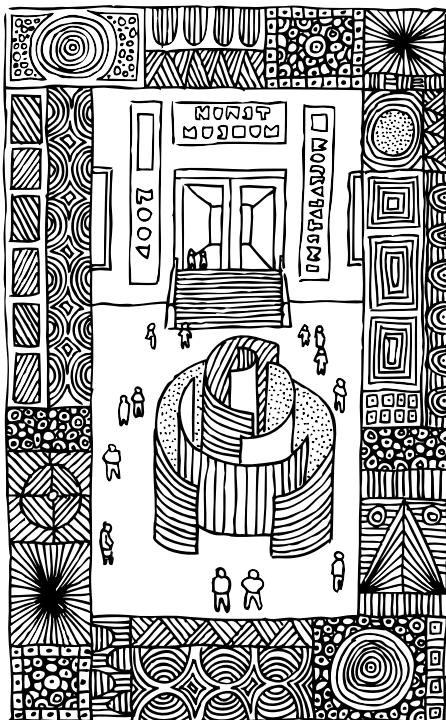
Spørsmålet om *urenhet* kan skape kreativitet er blitt stilt (Douglas 1997:159). I kapittel 6 fremmet jeg Appadurais påstand: "The diversion of commodities from specified paths is always a sign of creativity or crisis, whether aesthetic or economic"(1986: 26). Det ser ut som at Kunstsenterets handling overfor kunstobjektene skaper *krise* heller enn *kreativitet*.

I mangel av troverdighet i kunstfeltet, der gruppen kalt *de innvidde* har definisjonsmakten, orienterer Kunstsenteret seg bort fra kunstfeltet. De tilnærmer seg et nytt felt med en folkelig klassifisering overfor kunstobjektene fremfor et profesjonsbasert (Douglas 1986). De klarer ikke å skape en revaluering av verdifastsettelsen mellom de to sfærene slik at de blir brakt på linje med hverandre i

kunstfeltet (Barth i Hylland Eriksen 1996). Kunstsenteret etablerer som et alternativ en revaluering mellom sfærene innen Kunstsenteret. Den nye posisjonen kan ses i lys av praksis knyttet til åpningsseremoniene av utstillingene, der de begeistrer med ytre form fremfor innhold. Slik Museets valg av medium for annonsering forteller om hvor de ønsker å være i kunstfeltet, forteller Kunstsenterets ukentlige fargeannonser i Dagbladet om deres valg av en folkelig profil. En orientering bort det kunstfaglige, intellektuelle miljøet, illustreres med administrerende direktørs lakoniske svar når en kunstfaglig ansatt foreslår å kontakte Klassekampen: ”*Jeg tror ikke Klassekampen vil hit.*”

Kapittel 10

Konklusjon



Ett tankesett

Grensene som voktes så vel, er interessante. Hva er det som gjør at salg av et bilde vekker sinne og sorg, og at det blir omtalt på Dagsrevyen på lik linje med statskupp i et land langt herifra? Grenser krever en distinksjon. I mitt materiale er distinksjonen mellom kunstobjektet og andre objekt. *Kunstobjektet* ses på som *hellig* og *rent*. Salg av bildet viser at grenser kan forseres, kunstobjektet kan utsettes for profane, urene handlinger. Som vi har sett eksempler på finnes det legale grenseoverganger. Passering av grensene kan til og med ses på som positivt. Det er distinksjonen mellom det innenfor og det utenfor grensen som skaper dynamikken i forholdet mellom de to. Det hellige må ha en profan motpart. Men forholdet mellom om de to

er skjørt og utvekslingene over grenseovergangene gjør det sårbart. Samtidig som det hellige er avhengig av det profane, må det beskyttes fra det.

Grensene er konstruert på grunnlag av en spesifikk kognitiv stil, og et trossystem som skaper en kollektiv identitet (Douglas i Vike 2003), det kaller jeg *tankesett*. I kunstfeltet danner *det kunstfaglige tankesettet* basis for klassifikasjon, hva som er rett og galt, *rent og urent*. De sosiale prosessene ved Museet kan sies å samsvare med dette tankesettet. Jeg vil igjen bruke møtene for å vise samsvar med det kunstfaglige tankesettet og det som dominerer ved Museet.

På konservatormøtene blir Museets utstillingsprogram bestemt. Det er kun kunstfaglige ansatte som deltar på møtene, det generer to typer prosesser. For det første deler de ansatte en trosforestilling om kunstobjektets posisjon som *hellig*. De er enig i dens verdi. De klassifiserer kunstobjektet til å tilhøre kategorien *singularities*, de blir vurdert ut fra ”magiske, moralske, estetiske og politiske kvaliteter” (Polany i Nilsen 2000:80). *Kvalitet* er et viktig begrep og symbol for de kunstfaglige ansatte. Vi ser at de tre kunstfaglige ansatte velger kunstner og kunstobjekt, som ut fra et *kunstfaglig tankesett* danner en kvalitativt god utstillingen, og et kvalitativt godt utstillingsprogram.

En annen konsekvens er diskusjonen. Med kvalitet som felles verdi snakker de samme språk. En kunstfaglig ansatt omtaler møtene som ”fora for samtale, meningsutveksling og idèproduksjon”. Personens uttalelse var i overensstemmelse med mine observasjoner. Mary Douglas (1986) mener at samme tanke kategorier er nødvendig for å skape lik forståelse av situasjonen og dermed like premisser for argumentasjon. Jeg har argumentert for at språket er viktig på flere plan. Det erverves under utdanningen, og kan sies å være en del av overgangsritualet forbundet med å bli kunsthistoriker. Besittelse av språket er en egenskap som definerer hvem som er *innenfor*, og det muliggjør deltakelse i diskusjonen basert på et kunstfaglig vokabular og tankesett slik det er beskrevet ovenfor. I tillegg har det betydning for to andre viktige fora; å skrive katalogtekst og å delta i *diskursen*.

To tankesett

Ved Kunstsenteret finnes det ikke et forum bestående av ansatte som kan sies å dele samme tankesett. Fagmøtene er ledet av kunstnerisk direktør, men i samme forum er også økonomisk-administrativ ansatte og teknisk ansatte. Programkomiteen er siste behandlingsorgan før administrerende direktør og styret tar endelig avgjørelse om Kunstsenterets utstillingsprogram. Også i dette forumet er det to andre stillingskategorier i tillegg til de kunstfaglige ansatte, og det ledes av administrerende direktør.

To typer av verdi kan sies å være representert på møtene, det som tilhører et økonomisk tankesett og det som representerer det kunstfaglige tankesettet. I tillegg til at de representerer ulike tankesett, har jeg vist at tankesettene til dels kan være motstridene. Det økonomiske tankesettet relaterer verdi til markedssfæren: "(...)et selvregulerende system av markeder(...)en økonomi som er styrt av markedspriser og ingen ting annet enn markedspriser(...)(Polanyi i Nielsen 2000: 89). Ved Kunstsenteret inkluderes *besøksstall* og *økonomi* som kriterier for valg av utstilling, i tillegg til *kunstnerisk kvalitet*.

Det vanskeliggjør diskusjon, og det blir tilnærmet informasjon fra ansvarlig person. En ansatt ved Kunstsenteret beskrev samarbeidet mellom andre kunstinstitusjoner og en tidligere direktør uten sertifisert kunnskap (Rosenlund 2000) som vanskelig: "(...)de snakker ikke samme språk". Personens uttalelse var i overensstemmelse med mine observasjoner av samhandlingen på møtene ved Kunstsenteret. En kunstfaglig ansatts presentasjon av kunstverk, ble etterfulgt av spørsmål om de ville selge. En presentasjon av kunstverk, nye og gamle, i en kommende utstilling, vekker interesse fordi nye verk som ikke er vist andre steder kan generere flere besøkende. Det står i kontrast til diskusjonen ved Museet der utstillingens sammensetning baseres på kunstverkenes tema, visuelt innhold og kronologi. Det er relevante faktorer for at utstillingen skal gi en "bredde", slik at det ikke blir for "tynt". Det er begrep som er relatert til *kvalitet*. Kunstfaglige ansatte ved

Museet var også opptatt av hvor kunstverkene var blitt vist før, men det forbandt jeg med den originaliteten som kreves for å gi *troverdighet* i kunstfeltet, ikke besøkstall.

Grenser

Jeg har introdusert teoretiske perspektiv som forholder seg til grenser (Barth i Hylland Eriksen 1996, Bloch og Parry i Hylland Eriksen 1996, Bourdieu i Jenkins 1992 og Douglas 1986, 1997). Som vi har sett eksempler på var det en viss form for nyskaping eller innovasjon utover gitte grenser ved Kunstsenteret. Det gjaldt internt, knyttet til stillingsbetegnelser og samsvar mellom stillingens innhold og innehaverens kunnskap. Men det gjaldt også kunstfeltets grenser. Museets ansatte derimot, forholdt seg annerledes til grensene. Istedenfor å utfordre dem, innordnet de seg etter dem.

Jeg innledet kapittel seks med å begrunne valg av empiriske eksempler. Jeg viste til Mary Douglas, som mener at sosialt avvik i enkelte tilfeller bedre kan indikere institusjonelle eller kulturelle urenhetskrefter i idé strukturen (1986). Kunstsenterets praksis kan beskrives som tøyning av grenser, passasje gjennom legitime grenseoverganger, men også overtredelse av grensebarrierer mellom sfærer. Jeg har beskrevet én passasje mellom kunst- og økonomisfæren ved Museet. Den var ikke bare legitim, jeg argumenterte også med at den genererte kulturell, symbolsk og sosial kapital til Museet og dets kunstfaglige ansatte, i tillegg til økonomisk kapital. I det følgende ønsker jeg å summere hovedlinjene i Kunstsenterets og Museets praksis slik jeg har beskrevet det gjennom oppgaven, og jeg knytter det opp mot de nevnte teoretiske perspektivene på *grenser*.

Økonomisk og kunstfaglig sfære

Jeg har presentert Bloch og Parrys (Hylland Eriksen 1996) perspektiv på tilstedeværelsen av to relaterte, men separate transaksjoner innen samme økonomiske system. Transaksjonen knyttet til det kunstfaglige tankesettet relateres til sfæren som normalt er overordnet den andre både i verdi og langsiktighet. Transaksjoner knyttet

til det økonomiske tankesettet relateres til sfæren som normalt er underordnet både i langsiktighet og verdi.

Ved Kunstsenteret kan vi lokalisere følgende handlinger som får konsekvenser for det hierarkiske forholdet mellom de to sfærene. Det er inkludering av *økonomi* og *besøkstall* som kriterier for valg av utstilling, i tillegg til *kunstnerisk kvalitet*. Det er måldokumentet *Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet ved Kunstsenteret*, som ble vedtatt i 2002 som forårsaker endringen. Forholdet mellom sfærene blir også forskjøvet på grunn av valg av utstillinger. Kunstobjektene i ”x-utstillingen” var initiert av en kommersiell aktør. Anerkjente kunstnere lagde kunstobjektene på bestilling av en kommersiell aktør tilhørende den kapitalistiske markedsøkonomien. Kunstobjektene ga klare assosiasjoner til produsentens produkter. Det andre utstillingen som jeg omtaler skaper uorden av samme årsak, men nå er det galleriene som representerer den kapitalistiske markedsøkonomien. Kunstobjekter som galleriene normalt tilbyr som *vare* på det åpne markedet, formidles nå som *singularities* i Kunstsenterets utstillingslokaler. Utstillingen blir *uren* fordi at Kunstsenteret samarbeider med galleriene. Hadde de samme maleriene blitt valgt ut av kunstfaglige ansatte ved Kunstsenteret, hadde handlingen vært *ren*.

Et tredje eksempel på rokering av forholdet mellom sfærene er salg fra samlingen. Som vist med empiri fra Museet kan kunstobjekter legitimt være innoen sfæren knyttet til markedsøkonomien som *vare*, for så å gjenoppta sin status som *singularities* innen kunstfeltet. Administrerende direktør sier at pengene fra salget av maleriet skal settes i et investeringsfond for senere kunstinnkjøp. Kunstnerisk direktør uttaler at han ikke tror at det vil skje. Det samme gjør en annen ansatt: ”De pengene blir bare borte”. Dersom pengene blir brukt til reinvestering i kunstobjekter med god *kvalitet*, er ingen grenser passert. Hvis et eventuelt nyinnkjøpt kunstobjekt har en høyere status enn det som ble solgt, eller at det komplimenterer samlingen på en bedre måte, da bidrar salget til vedlikehold av sosial og moralsk orden i den andre sfæren. Handlingen blir sett på som moralsk positiv. Hvis maleriet derimot selges og pengene fra salget brukes i transaksjoner i den økonomiske sfæren, som for eksempel å betale regninger, kan tilstanden beskrives med metaforen: ”The world is rotten”

(Bloch og Parry 1989:28 i Hylland Eriksen 1996). Hvilken versjon som er mest sannsynlig skal ikke jeg ta stilling til. Men innen kunstfeltet blir sannsynlighet vurdert mot troverdighet. Det er knyttet til besittelse av kapitalformer som anses som verdifulle i feltet. Det kommer jeg tilbake til.

Slik jeg nevnte innledningsvis er transaksjoner tilhørende den økonomiske sfæren greit, så fremt det ikke forstyrrer orden i den normalt overordnede sfæren. De nevnte eksemplene beskriver passering av grenser, men også forstyrrelse av forholdet mellom sfærene som grensene skiller. Måldokumentet: *Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet ved Kunstsenteret*, vedtatt i 2002, gjør økonomi og besøkstall direkte relevant i den andre sfæren. Ut fra et kunstfaglig tankesett skal kun kunstnerisk kvalitet være av betydning i denne sfæren. Bloch og Parry beskriver tre ulike forhold mellom sfærene, handlingen passer ikke direkte til noen av beskrivelsene, men den har element av to av dem. *Kunstnerisk kvalitet* gjøres skadelidende på grunn av ønske om økt besøkstall og en stabil økonomi. Det er et forhold mellom sfærene som samsvarer med salg fra samlingen dersom pengene ikke blir brukt til reinvestering av kunst. Ressurser i den normalt overordnede sfæren gjøres relevant i den økonomiske sfæren. Introduksjonen av de to variablene kan også analyseres som at handling i økonomisfæren kun ses på som et mål i seg selv og ikke er underordnet reproduksjon i kunstsfæren. I henhold til Bloch og Parry, er begge transaksjoner moralsk forkastelig, men graden av umoral varierer.

I eksemplet med de to utstillingene, brukes *Kunstsenteret* som symbol, og kunstinstitusjonens rom med alt det den rommer av kulturell og symbolsk kapital, til å fremme kunstobjekter som utenfor denne settingen defineres som *vare*. I ettertid fremmer utstillingen antakelig gallerienes omsetning, altså bidrar ressurser i sfæren som normalt er overordnet i verdi og langsiktighet, til transaksjoner i den økonomiske sfæren.

Bloch og Parrys tredje beskrivelse av forholdet mellom sfærene, vil jeg illustrere med salg av videoverket fra Museet. For det første er det et salg som ikke involverer moralske aspekt. Det gjør imidlertid salg fra en donert samling. Salg av kunstverk tilhørende midlertidige utstillinger ved kunstinstitusjoner er legitimt, det

blir til og med sett på som moralsk positivt. Effekten av handling i sfæren knyttet til økonomi blir konvertert til å ha betydning for vedlikehold av sfæren knyttet til kunst. Salget gir kunstinstitusjonen penger som igjen kan investeres i driften og bedre forholdet for kunsten. Salget som det her er snakk om, har enda et positivt aspekt. Salget skjedde med en aktør utenfor det markedssfæren. Videoverket ble kjøpt av en sentral, nasjonal kunstinstitusjon. Dermed høstet Museet flere former for kapital enn den økonomiske. Det kommer jeg tilbake til.

Verdiflyt på tvers av grenser

Eksemplet med salg fra Museet viser verdien av Barth sitt perspektiv om å se sirkulasjon av verdi innen det økonomiske systemet i sin helhet. Frem til jeg oppdaget lappen som indikerte at videoverket var solgt, oppfattet jeg de to sfærene som to avgrensede økonomiske system. Et annet empirisk eksempel på verdiflyt gjennom legitime kanaler på tvers av grenser, er bruk av inngangspartiet ved Kunstsenteret. Som nevnt ovenfor representerer kunstinstitusjonens rom symbolsk og kulturell kapital. Det får støtte i det skrevne i kapittel 1 og 2. Kunstinstitusjonens *frontstage* (Goffman Crouch i Tonboe 1994) består av inngangspartiet med salgsvarer, og utstillingssalen med kunstobjekter. I kapittel 5 indikerte jeg at utstillingssalen med kunstobjekter kan relateres til sfæren for kunst, og det kunstfaglige tankesettet. Inngangspartiet er derimot mer tvetydig, og jeg definerer det som et arkitektonisk grenseområde. Det markerer en grense mellom den profane verden utenfor, og den sakrale verden innenfor, utstillingssalene. Det er et hierarkisk forhold mellom de to typene av rom. Det ser ut som økonomisk-administrativ ansattes bruk av inngangspartiet kan sammenlignes med Barths eksempel på utnyttelse i avvikene i verdifastsettelsen mellom sfærene.

Den verdi som er tilknyttet *Kunstsenteret* som kunstinstitusjon og symbol tilhører ikke den økonomiske rasjonaliteten, men heller en som vektlegger ”magiske, moralske, estetiske og politiske kvaliteter” (Polany i Nilsen 2000:80). Men på mange måter gjøres også disse verdiene relevante for inngangspartiet og salgsvarene som

finnes der. Som vi har sett kan enkelte av salgsvarene relateres til de nevnte verdiene. Det er bøker, postkort og postere som omtaler kunst, kunstnere eller kunstinstitusjoner. Men sett fra et kunstfaglig tanke sett gjelder det ikke de grafiske trykkene som henger på rotunden for salg. Det gjelder heller ikke for smykkene og designproduktene. Allikevel generer omgivelsene og atmosfæren den type verdi til også de objektene, og det kan nok være salgsfremmende.

De kunstfaglige ansatte gir uttrykk for at de mister kontrollen over rommet, men de moralske reaksjonene kan ikke sidestilles med de som ble uttrykt når det ble solgt bilde fra samlingen, eller det ble bestemt at "x-utstillingen" skulle vises. Det kan derfor se ut som inngangspartiet kan ses på som et arkitektonisk grenseområde. Fordi det grenser opp mot det sakrale, men ikke utgjør en del av det, er det et legitimt sted for økonomisk rasjonalitet, selv om det ikke er ønskelig fra et kunstfaglig synspunkt.

Felt og kapital

Hvilken av Bourdieus kapitalformer som er av betydning, avhenger av det kulturelle feltet. I kapittel 5 beskrev jeg tre former for kunnskap som klassifiseres som kulturell kapital og som gir troverdighet i kunstfeltet. Alle tilhører profesjonen kunsthistoriker. Kulturell kapital generer symbolsk kapital. I min oppgave har jeg behandlet utstilling med katalog og samling som symboler. Alt som et kunstfaglig tanke sett klassifiserer som verdifullt, gir symbolsk kapital i feltet. Den siste av Bourdieus kapitalformer som jeg har beskrevet er sosial kapital. Det er også et kumulativt forhold mellom denne kapitalformen og de to andre som jeg har nevnt. Sosial kapital forklarer sosiale prosesser i kunstfeltet og innen kunstinstitusjonen.

Kulturell kapital er viktig og den må ses i sammenheng med *verdi og tanke sett* og diskusjonen på møtene. På samme måte som jeg har diskutert transaksjoner av verdi mellom de to sfærene, vil jeg prøve å vise sirkulasjon og konvertering av kulturell kapital ved henholdsvis Kunstsenteret og Museet.

Ved museet viser diskusjonen i møtene at den kulturelle kapitalen er overlegen. Det er ingen som hindrer at den får maksimal utfoldelse innen de begrensninger som den kommunale økonomien og strukturen gir. Den sirkulerer fritt. Som nevnt investerer de kunstfaglige ansatte kulturell kapital i valg av utstilling og utstillingsprogram basert på *kvalitet*. La oss igjen ta eksemplet med salg av videoverk. Kunstfaglige ansatte, her representert ved museumsleder bruker sin kulturelle kapital for sette sammen kunstobjekter til en utstilling. Det ene verket blir vurdert som så kvalitativt godt, at "de betydningsfulle andre" (Bourdieu i Jenkins 1992:85), representert ved en sentral kunstinstitusjon i Norge, kjøper det. Det generer økt kulturell kapital til Museet, museumsleder og gruppen av de kunstfaglige ansatte som han representerer. Med det følger økt symbolsk kapital til Museet og museumsleder. Museumsleder høster også sosial kapital som styrker posisjonen som medlem i gruppen *de innvidde*, det samme gjelder hans utøvelse av rollen som leder, spesielt for de kunstfaglige ansatte.

Ved Kunstsenteret er det kunstfaglige ansatte med kulturell kapital. Diskusjonen på møtene gjør at den ikke kommer til sin rett. Der er det også innspill basert på økonomisk tankesett, og de to tankesettene klarer ikke å innlede noen dialog. Den kulturelle kapitalen sirkulerer ikke på møtene. Relatert til "x-utstillingen" nekter kunstnerisk direktør å bruke sin kompetanse. I planleggingen og gjennomføringen av utstillingen med 12 unge, norske kunstnere, presentert gjennom private gallerier, får ikke de kunstfaglige ansatte anledning til å bruke kunnskapen. De forsøker, men alt arbeid som naturlig og normalt defineres å tilhøre profesjonen kunsthistoriker, har andre allerede fått ansvar for. Den kulturelle kapitalen som finnes ved Kunstsenteret sirkulerer i liten grad, og den får ikke mulighet til å konvertere til kulturell og symbolsk kapital.

I måldokumentet *Retningslinjer for utforming av utstillingsprogrammet ved Kunstsenteret*, vedtatt i 2002, byttes den kulturelle kapitalen ut med den økonomiske. Konkretisert med at administrerende direktør også får ansvar for kunstnerisk virksomhet. Ovenfor viste jeg ulike meninger om hva pengene fra salget av bildet skal brukes til. I denne kulturelle konteksten er det rimelig å anta at administrerende

direktørs kunnskap innen økonomi ikke har nevneverdig betydning for hans troverdighet. Det gjelder spesielt når to kunstfaglige ansatte ved Kunstsenteret motsir ham.

Ved Kunstsenteret sirkulerer ikke de kunstfaglige ansattes kapital. Administrerende direktørs kapital generer ikke kulturell eller symbolsk kapital. Det er fordi Bourdieus kapitalbegrep får "(...)dens verdi og effektivitet av de spesielle lovene som gjelder i hvert enkelt felt" (Bourdieu 1984: 113 i Jenkins 1992). Det bekreftes av en økonomisk administrativ ansatt ved Kunstsenteret, selv utdannet selvøkonom. Personen uttaler: "(...)her er de de viktigste i verden". De er de kunstfaglige ansatte.

Innledningsvis nevnt jeg at et viktig spørsmål innen økonomisk antropologi har vært hvorvidt den samme økonomiske rasjonaliteten gjelder over alt. Et toneangivende syn har vært at det rasjonalt nyttemaksimerende individ, er et produkt av kapitalismen og moderniteten, og at tradisjonelle folkeslag følger andre normer i sine økonomiske aktiviteter (Hylland Eriksen 1996: 348). En konsekvens av det synet har vært at innføringen av generelle penger eller vestlige kapitalformer får negative konsekvenser for sosial og kulturell orden, der er moral et sentralt aspekt (Hylland Eriksen 1996: 348). Bloch og Parrys teoretiske bidrag gir en alternativ vinkling. I ulike samfunn opprettes sfærer for transaksjoner. Som vist er det ulik grad av moralitet knyttet til sfærene, og også konvensjoner for hva som skal sirkulere innen hver av sfærene og mellom dem. Det sentrale er forholdet mellom sfærene. Slik det er sitert i innledningskapitlet, og vist gjennom oppgaven, er det et avhengighetsforhold mellom dem. Totalt sett føyer de seg sammen til en høyere orden.

Epilog

Bloch og Parry mener at transaksjoner knyttet til sfæren som jeg for analytiske formål relaterer til kunstfeltet, ønsker å vedlikeholde en *statisk og tidløs orden* (1989: 24).

Senhøstes 2004 er følgende å lese i Aftenposten: ”Kunstnerisk sjef skal lede [Kunstsenteret]”. Administrerende direktør uttaler: ”Det er på tide å sette kunsten i sentrum, derfor søker vi nå etter en kunstnerisk direktør. Den som ansettes blir også øverste sjef(...)Jeg har selv foreslått en slik endring, og overgangen til en kunstnerisk sjef på topp, er ett av flere grep vi gjør for å sikre at [Kunstsenteret] også i fremtiden skal være et kraftsentrum i norsk kulturliv.”

Handlingen kan ses på som første skritt mot en gjenforening med fellesskapet i kunstfeltet. Prosessen med å bygge opp troverdighet fortsetter. Ny øverste sjef uttaler i Dagens Næringsliv 17. desember 2004: ”Jeg er en sterk fagperson, og det kommer man til å merke.”

Fellesskapet, her representert ved direktør ved Nasjonalmuseet for kunst, arkitektur og design, Sune Nordgren, responderer: ”[Ny øverste sjef] vil løse oppgaven på [Kunstsenteret] på en fremragende måte”. Han ”gir uttrykk for håp om at utnevnelsen signaliserer et fruktbart samarbeid mellom de to institusjonene” (Aftenposten 17. desember 2004).

Orden er gjeninnført.



Litteraturhenvisning

Anderson, Benedict 2006. *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. Verso, London.

Appadurai, Arjun (red.) 1986. *The Social life of things: commodities in cultural perspective*. Cambridge University Press.

Aslaksen, Ellen 1997. *Ung og lovende: 90-tallets unge kunstnere – erfaring og arbeidsvilkår*. Norsk kulturråd, Oslo.

Barthes, Roland 1999. *“Mytologier”* Gyldendal, Oslo.

Bateson, Gregory, Mary Catherine Bateson 1990. *Hvor engle ej tør træde: på vei mod en erkendelsesteori om det hellige*. Rosinante, København.

Barnard, Alan and Jonathan Spencer (red.) 1996, *Encyclopedia of Social and Cultural Anthropology*. Routledge, London.

Berkaak, Odd Are og Even Ruud 1994. *Sunwheels*. Fortellinger om et rockeband. Universitetsforlaget, Oslo.

Bouquet, Mary 1996. *Sans og samling...hos Universitetets Etnografiske Museum. Bringing It All Back Home...To the Oslo University Ethnographic Museum*. Universitetsforlaget AS.

Bourdieu, Pierre 2002. *Distinksjonen, en sosiologisk kritikk av dømmekraften*. De norske Bokklubbene.

Bourdieu, Pierre and Alain Dorbel with Dominique Schnapper 1991. *The love of Art - Museums and their Public*. Polity Press.

Brox, Ottar 1991. *“Jeg er ikke rasist, men...” Hvordan får vi våre meninger om innvandrere og innvandring?.* Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Brox, Ottar 2000. *Schismogenesis in the wilderness: the reintroduction of predators in Norwegian forests*. Ethnos, vol. 65:3, 2000. NIBR særtrykk (reprint 3/2001).

Caplex Leksikon 1990. Cappelens Forlag. Oslo.

Clifford, James 1988. *The predicament of culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Harvard University Press.

Cohen, Anthony P. 1993. *The symbolic construction of community*. Tylor & Francis, Lond

Coote, Jeremy and Anthony Shelton 1992. *Anthropology, Art and Aesthetic*. Clarendon Press, Oxford.

Douglas, Mary 1987. *How institutions think*. Routledge & Kegan Paul, London.

Douglas, Mary 1997. *Purity and danger. An analysis of the Concepts of Pollution and Danger*. Pax forlag.

Douglas, Mary 1977. *Rules and meanings, the Anthropology of Everyday Knowledge*. Penguin Books.

Douglas, Mary 1996. *Thought styles. Critical Essays on Good Taste*. Sage Publications Ltd., London, California, New Delhi.

Dovey, Kim 1999. *Arcitext. Framing places, Mediating power in built form*. Routledge.

Forelesningsnotater i kurset kvantitativ og kvalitativ metode. 2001. Jo Helle Valle.

Hirsch, Eric (redaktør) 1999. *The art of anthropology – essays and diagrams /Alfred Gell*, Athlone press. London.

Fremmedordbok 2003, *Blå ordbok*. Kunnskapsforlaget H. Aschehoug & co. AS Gyldendal ASA, Oslo

- Gullestad, Marianne 1989. *Kultur og hverdagsliv*, Universitetsforlaget.
- Handler, Richard 1993. *An Anthropological Definition of the Museum and its Purpose*. *Museum Anthropology* 17, number 1.
- Hindahl, Olav og Talén Bjørn 1992. *Kunst, kultur og kunder: Kultur-konsum i dagens Norge*. Ad Notam Gyldendal A/S.
- Howell, Signe 2001. *Feltarbeid i vår egen bakgård: noen refleksjoner rundt nyere tendenser i norsk antropologi*. Norsk antropologisk tidsskrift. Nr. 1 – 2001.
- Howell, Signe 1997. *The Ethnography of moralities*, European Association of Social Anthropologists, Routledge, London.
- Hylland Eriksen, Thomas (redaktør) 1996. *Sosialantropologiske grunntekster*, Ad Notam Gyldendal, Oslo.
- Hylland Eriksen, Thomas 1993. *Små steder – store spørsmål. Innføring i sosialantropologi*. Universitetsforlaget, Oslo.
- Jenkins, Richard 1992. *Pierre Bourdieu*. Routledge, London and New York.
- Kaplan, Flora E.S 1994. *Museums and the Making of "Ourselves". The Role of Objects in National Identity*. Leicester University Press.
- Klausen, Arne Martin 1992. *Kultur: mønster og kaos*, Ad Notam Gyldendal A/S.
- Kopytoff, Igor 1986. *The cultural biography of things: commoditization as process i The social life of things. Commodities in cultural perspectiv*. Cambridge University Press.
- Krogstad, Anne 1985. *Ungdom, stil og symboler: Skippergata 6/6b – et eksperiment i fellesskap*. Hovedfagsoppgave ved sosialantropologisk institutt. Det samfunnsvitenskapelige fakultet, Universitetet I Oslo.

Kvalitativ og kvantitativ metode 2001. Blandingskompendium, sosialantropologi hovedfag, UiO.

Lien, Marianne E 2001. "*Latter og troverdighet*": om antropologi i hjemlige egne. Norsk antropologisk tidsskrift. Nr. 1 – 2001.

Miller, Daniel 1995. *Acknowledging Consumption. A Review of New Studies*. Routledge

Nielsen, Finn Sivert og Olaf H. Smedal 2000. *Fagbokforlaget*

Parry Jonathan and Maurice Bloch (redaktør) 1989. *Money and the Morality of Exchange*. Cambridge University Press.

Pearce Susan M. 1992. *Museums, Objects and Collections: A Cultural Study*. Leicester University Press.

Pelto, Pertti J. og Pelto, Gretel H. 1978. *Anthropological research – the structure of inquiry*, Cambridge university press.

Rosenlud, Lennart 2000. Social structures and change: *Applying Pierre Bourdieu's approach and analytic framework*. Stavanger university college.

Rugkåsa, Marianne og Thorsen Kari Trædal (redaktør) 2003. *Nære steder, nye rom. Udfordringer i antropologiske studier i Norge*. Gyldendal Norsk Forlag.

Samtiden, Knut-Olav Åmås (redaktør) 4-2003, *Ansvarlighetens kunst* s. 97 – s. 109.

Shore, Cris and Stephen Nugent (redaktør) 2002. *Elite Cultures. Anthropological perspectives*. Routledge.

Solhjell, Dag 2001. *Formidler og formdlet. En teori om kunstformidlingens praksis*. Universitetsforlaget.

Stocking Jr. George W. 1985. *Objects and others. Essays on museums and material culture.* The university of Wisconsin Press.

Stortingsmeldingen 22. 1999 – 2000. *Kjelder til kunnskap og oppleving.* Det Kongelige Kulturdepartementet.

Sverre, Beate Lie 2005. *Disiplinering til et kall? Et antropologisk blikk på sykepleierutdanningen i den norske velferdsstaten,* Hovedfagsoppgave ved Sosialantropologisk Institutt. Det Samfunnsvitenskapelige Fakultet, Universitetet i Oslo.

Tansey, Richard G. og Fred S. Kleiner 1996. *Gardner's Art through the ages.* Harcourt Brace & Company. Orlando, Fort Worth.

Tonboe, Jens (redaktør) 1994. *Territorialitet, rumlige, historiske og kulturelle perspektiver.* Odense Universitetsforlag.

Tuan, Yi-Fu 1997. *Space and Place. The perspective of experience, Experimental Perspective,* The University of Minnesota.

Valle, Jo Helle (2001). *Kvantitativ og kvalitativ metode.* Forelesning. Oslo: Institutt for sosialantropologi. 24.01.2001.

Veblen, Thorstein 1976. *Den arbeidsfrie klassen.* Macmillan company. Gyldendals Fakkeltbøker.

Vike, Halvard 1999. *Semantikk og politikk. Tegn og handling lokalpolitiske prosesser,* Sosiologisk Årbok 199.2.

Vike, Halvard. 2001. *Anonymitet og offentlighet.* Norsk antropologisk tidsskrift. Nr. 1 – 2001.

Andre Kilder – Aviser

Aftenposten, morgenutgaven

Den 30. november 2004.

Den 3. mai 2004.

Den 17. desember 2004.

Den 3. februar 2005.

Den 8. februar 2005.

Dagens Næringsliv

Den 22. februar 2004.

Den 23. februar 2004.

Den 4. februar 2004.

Den 5. februar 2004.

Den 17. desember 2004.

Den 3. februar 2005.

Publikasjoner ved kunstsenteret og museet