

Publikumsskapte fellesskap

Av Dag Solhjell

Dersom man skal dømme etter dagspressen, virker det ikke som om kunstens verden er dominert av fellesskap, men av konflikter. Den siste motsetningen som norske medier ga rikelig spalteplass og sendetid, kom våren 2023 og gjaldt ulike syn på Christian Kroghs maleri *Leif Eriksson oppdager Amerika* (1893). Skulle Nasjonalmuseet vise frem en fast «kanon» av norske kunstnere og deres verk, eller skulle det la kuratorbestemte endringer i forståelsesrammer lede til hyppigere nymontering? I denne saken, og i en rekke andre, kan vi lese om stridigheter eksperter imellom, mellom eksperter og legfolk, mellom kunstnere og publikum, mellom kunstens frihet og pedagogiske behov og mellom børs og katedral. I denne artikkelen retter jeg oppmerksomhet mot kunstforeninger, som gjennom sin historie også har opplevd konflikter, både innad og utad, til tross for det «forenende» inntrykket navnet deres kan gi.

Hovedtemaet for artikkelen er om og eventuelt hvordan kunstforeninger¹ kan forstås som fellesskap i en større kunstverden. Med dem som prisme vil jeg undersøke og drøfte hvordan kunstfeltet,² til tross for sine mange og høyt publiserte konflikter, kan fungere som fellesskap. Jeg vil vise at kunstfeltet består av mange fellesskap av ulik karakter, at konflikter også skjer innenfor og mellom fellesskap, at det er etablert omforente ordninger for både å forebygge og å løse konflikter, og at den statlige kunstpolitikken har påvirket og til dels også omdannet kunstfeltets struktur av fellesskap og konflikter. Som et motstykke til tittelen på antologien *Kunstskapte fellesskap*³ har jeg gitt artikkelen tittelen «Publikumsskapte fellesskap». I den ligger det synet at kunstforeninger flest er fellesskap som er skapt av sitt eget publikum. De har egne regler for å løse interne konflikter, men de kommer lett i konflikter med andre fellesskap.

Jeg vil stille flere spørsmål: Hvilke former for *fellesskap* er kunstforeninger, og bidrar de til å skape nye fellesskap? Hva slags *kunstoffentlighet* er de, og skaper de selv nye kunstoffentligheter? Og til slutt, hvordan påvirkes kunstforeningenes fellesskapsformer av statlig kunstpolitikk? I drøftingen av disse spørsmålene vil jeg anlegge historiske, kunstpolitiske og kunstsosiologiske perspektiver.

Det *historiske perspektivet* kan gi innblikk i kreftene bak endringer i fellesskap og kunstoffentligheter, også endringer som skjer i vår tid. Et startpunkt for den statlige kunstpolitikken er i 1818 med etableringen av Den Kongelige Kunst- og Tegneskole i Christiania, organisert som et lite kunstakademi.⁴ For kunstforeningene går historien tilbake til etable-

1 Med kunstforeninger forstås her foreninger med åpent medlemskap som har offentlig tilgjengelige kunstutstillinger som oppgave. Her medregnes ikke bedriftskunstforeninger, der medlemskap og utstillinger bare er tilgjengelig for ansatte, og der utstillingene stort sett består av det som er innkjøpt for utlodning blant medlemmene.

2 Om det norske kunstfeltet, se Solhjell & Øien 2012.

3 Fieldseth, Stien & Veiteberg 2022: 11.

4 Solhjell 2004, skolen omtales som regel som «Tegneskolen».

ringen av Christiania Kunstforening i 1836, samme år som det statlige Nasjonalgalleriet ble etablert med Tegneskolens direksjon av kunstnere og arkitekter som styre.⁵ Fra 1839 kunne norske kunstnere etter innstilling fra Tegneskolen få statlige stipendier for studier ved kunsta-kademier i utlandet. Med disse fire hendelsene og et økende antall akademiutdannede billedkunstnere begynte fremveksten av et norsk kunstfelt med skiftende mønstre av fellesskap, konflikter, offentlighet og kunstpolitisk påvirkning.⁶ I løpet av artikkelen vil jeg belyse hvordan kunstforeningene har blitt påvirket av begivenheter på kunstfeltet.

Det kunstpolitiske perspektivet kan bidra til å drøfte hvordan statlig kunstpolitikk påvirker fellesskap, konflikter og kunstoffentligheter både i kunstforeninger og for andre på kunstfeltet. Det kan også vise hvordan det er etablert omforente ordninger som skal forebygge konflikter og opprettholde fellesskap. *Det kunstsosiologiske perspektivet* kan plassere kunstforeningenes posisjon i mønsteret av skiftende maktforhold på kunstfeltet.

Empirien min om kunstfeltets struktur bygger på to tidligere sosiologiske studier,⁷ mens jeg hovedsakelig henter empiri om kunstfeltets historie og kunstpolitikk fra avhandlingen min om den statlige kunstpolitikken historie i Norge fra 1814 til 2006.⁸ Empirien om kunstforeninger skriver seg mest fra den pågående studien min av kunstforeningenes historie i Norge siden 1836 og frem til 2022. I det nevnte tidsrommet er det registrert om lag 250 kunstforeninger, der rundt 150 er virksomme i 2023, alle med kunstutstillinger som hovedoppgave. Refleksjonene mine i denne artikkelen er basert på blant annet dokument- og arkivstudier (gjennomgang av jubileumsberetninger, aviser på Nasjonalbibliotekets nettbibliotek og for de senere årene årsberetnin-

5 Willoch 1936; Solhjell 2004.

6 Solhjell 1995 og 2004; Solhjell & Øien 2011.

7 Solhjell 1995; Solhjell & Øien 2011.

8 Solhjell 2004, 2005a, 2005b, 2006.

ger og regnskap og enkelte andre typer opplysninger tilsendt direkte fra kunstforeninger). De bygger også på mangeårig personlig erfaring fra arbeidet med kunstforeninger, ved at jeg i årene 1973–1981 var styreleder og 1981–1983 var ansatt intendant i Tromsø Kunstforening, i 1976 satt i det første arbeidsutvalget for SKINN – de nordnorske kunstforeningenes interesseorganisasjon, og i årene 1983–1990 var daglig leder for Norske Kunstforeningers Landsforbund.

I artikkelen drøfter jeg problemstillingene særlig ut fra fire teoretiske tilnærminger: filosofen Jürgen Habermas om borgerlig offentlighet;⁹ sosiologen og etnografen Pierre Bourdieu om kunstfeltets prinsipper for rangering, konflikter og inndeling i delfelt med ulike verdigrunnlag;¹⁰ kunstsosiologene Dag Solhjell og Jon Øien om det norske kunstfeltets struktur;¹¹ og sosiologen Arild Danielsens analyse av grepet publikum for kunst- og kulturbegivenheter.¹²

Kunstforeninger som publikumsskapte fellesskap

Før jeg diskuterer kunstforeninger som publikumsskapte fellesskap, vil jeg avklare hvordan de organiseres og drives. Alle kunstforeninger har vekslende utstillinger som hovedoppgave, primært av samtidens billedkunst. Noen har større eller mindre kunstsamlinger.¹³ De har åpent medlemskap for alle, uten krav til bestemte kvalifikasjoner, heller ikke til tillitsvalgte.

9 Habermas 1971.

10 Se Bourdieu 1993 og Solhjell 1995 for en tilpasning til det norske kunstfeltet.

11 Solhjell 1995; Solhjell & Øien 2011.

12 Danielsens 2006.

13 Frem til 1990-tallet drev fem av dem kunstmuseer, da deres samlinger ble overført til offentlig eie.

I den videre avklaringen finner jeg det hensiktsmessig å bruke de analytiske begrepene estetisk praksis, sosial praksis og organisatorisk praksis i tillegg til begrepet kontekst.¹⁴

Estetisk praksis betegner alle situasjoner og handlinger der noen bedømmer eller tar hensyn til kvaliteten på kunstverk. For kunstforeninger er valg av utstillere den sentrale estetiske praksisen, sammen med montering av utstillinger og eventuelt innkjøp av kunstverk til en samling eller utlodning blant medlemmene. Å være publikum er å delta i estetisk praksis.

Sosial praksis betegner hvem som deltar i og styrer den estetiske praksisen, også hvem som er publikum.

I de fleste foreninger velger medlemmene på årsmøtene et styre som har kollektivt ansvar for den estetiske praksisen. Det meste av arbeidet utfører medlemmene frivillig. På årsmøtene kan medlemmene endre innretningen av den estetiske praksisen ved å velge andre styremedlemmer eller gjøre vedtak om en utstillingspolitikk som styret må følge. Slike kunstforeninger er styrt av legfolk, men også kunstkyndige medlemmer kan velges inn i styrende organer. Jeg betegner dem her som *publikumsstyrte*. De er den eneste typen institusjon på kunstfeltet som er grunnlagt, organisert og drevet på demokratisk måte av sitt eget publikum. De kan ha kommunal og i noen tilfeller også fylkeskommunal driftsstøtte, men ikke statlig. Som publikums representanter har de frihet til å formidle de kunstneriske ytringene de selv prioriterer. Slik utvider de ytringsfriheten både for kunstnere og publikum. De er *breddeholdere* i kunstfentligheten, noe som kan skape konflikt med andre på kunstfeltet som har en mer elitær estetisk og sosial praksis.

I et lite antall, under ti prosent, av dagens om lag 150 aktive kunstforeninger ansetter styret på åremål en kunstfaglig kvalifisert daglig leder, en intendant eller kurator, med alt ansvar for den estetiske praksisen innenfor en økonomisk ramme godkjent av styret. Slike foreninger

14 Begrepet «estetisk praksis» er influert av Johannessen 1979.

kaller jeg *kuratorstyrte*.¹⁵ Publikum har i disse foreningene ingen vei inn til innflytelse på den estetiske praksisen gjennom medlemskap. Hverken styret eller medlemmene bidrar med frivillig arbeid i driften av foreningen. Den estetiske praksisen til kuratorstyrte kunstforeninger er nasjonalt, internasjonalt og/eller globalt orientert, og den tilhører kunstens ekspertsystem.¹⁶ Flere har siden 2000 fått statlig driftsstøtte, noe ingen kunstforeninger har fått tidligere uten samtidig å være et kunstmuseum.¹⁷

Organisatorisk praksis viser til de vedtektene, instruksene og andre forskriftene som regulerer både estetisk og sosial praksis. Mange er vedtatt av medlemmene selv på årsmøter, og de kan bare endres av medlemmene på måter som er bestemt i vedtektene, som det imidlertid ofte er strid om. Vedtektene må selvsagt være i tråd med lover og offentlige pålegg. Foreningene kan slutte seg til felles interesseorganisasjoner med egne vedtekter fastsatt av deres årsmøter. Der kan de etter avstemninger avtale bestemte felles organisatoriske praksiser på medlemmenes vegne, som for eksempel normalavtaler for utstillinger. I kuratorstyrte foreninger kan uenigheter om estetisk praksis mellom styret og kuratoren avgjøres ved at styret ikke fornyer kontrakten når kuratorens åremålsperiode er over.

Kontekst peker mot de omgivelsene som kunstforeningene til enhver tid må forholde seg til i sine praksiser, og som de kan komme i samarbeid eller konflikt med. De historisk sett mest inngripende kontekstuelle endringer i det norske kunstfeltet skjedd som

15 Betegnelsene publikumsstyrt og kuratorstyrt er å betrakte som to idealtypiske kategorier, som en forenklet karakteristikk av typiske ulikheter mellom kunstforeninger. Det er også noen andre typer foreninger, som i de fleste henseender fungerer som publikumsstyrte.

16 Begrepet «ekspertsystem» betegner særlig de fremste kunstinstitusjonenes ledere, kuratorer, kunsthistorikere og teoretikere, og de ledende kritikere, se Danielsen 2006.

17 Et unntak er Trondheims kunstforening, som fikk statlig støtte fra 1940, primært fordi den også var et stort regionalt kunstmuseum.

resultater av en stor konflikt mellom yngre kunstnere og Christiania Kunstforening tidlig på 1880-tallet.¹⁸ De tre viktigste endringene var 1) en ny sosial praksis der kunstnere blant medlemmene fikk varig kontroll over denne foreningens estetiske praksis, 2) en ny estetisk praksis fra 1884 med en årlig Statens Kunstutstilling, populært kalt Høstutstillingen, og 3) en ny organisatorisk praksis med en kunstnerorganisasjon¹⁹. Denne kunstnerorganisasjonen fikk blant annet ansvar for juryering av Høstutstillingen og stor innflytelse på estetisk praksis i statlige og statlig støttede kunstinstitusjoner, og indirekte på mange kunstforeninger. Etter 1965, da Norsk kulturråd ble etablert,²⁰ og etter kulturmeldingene på 1970-tallet,²¹ har den statlige kunstpolitikken fått sterkere og sterkere både direkte og indirekte innvirkning på kunstforeningenes praksiser, som den for øvrig også har fått over hele det norske kulturlivet.

I publikumsstyrte kunstforeninger skapes flere former for fellesskap: De er stiftet, organisert og ledet som fellesskap, innenfor vedtekter og andre regler vedtatt med flertall i avstemninger på årsmøter. Styret står kollektivt ansvarlig for den estetiske praksisen overfor årsmøtet. De har grupper som er valgt på årsmøtene og oppnevnt av styret, som på frivillig basis utfører avgrensede oppgaver, som arbeid med utstillinger, arrangement av åpninger, vertskap når utstillingene er åpne, organisering av reiser med medlemmene og forvaltning av en eventuell samling. Utstillingsåpninger knytter sammen foreningen, kunstnerne som stiller ut, kunstneres kolleger og venner og deler av publikum. Kunstforeningene kan organisere kunstnerledede kurs for amatører, og de kan gi dem egne lokaler og en årlig utstilling, som egne felles-

18 Forløpet og resultatet av hele konfliktens er beskrevet i Solhjell 2005a.

19 Bildende Kunstneres Styre – BKS.

20 Se tillegg nr. 1 til St.prp. nr. 1. for budsjettet for 1965. Tillegget heter «Om Norsk kulturfond».

21 St.meld. nr. 8 (1973–74) *Om organisering og finansiering av kulturarbeid* og tilleggs-meldingen St.meld. nr. 52 (1973–74) *Ny kulturpolitikk*.

skap innenfor foreningen. Det er dermed rimelig å si at publikumsstyrte kunstforeninger kan betegnes som publikumsskapt fellesskap.

Publikum som fellesskap

Jeg vil nå se på noen trekk ved publikum *som* fellesskap, hva som preger de fellesskapene som dannes av kunstforeninger, og hvilke konflikter de kan komme til å stå i. Først vil jeg se på kunstforeningene *som borgerlig kunstoffentlighet*, med opprinnelse i fremveksten av den borgerlige offentligheten i Norge rundt 1800. Foreningenes borgerlige karakter kan bidra til å forklare hvorfor de gjennom historien har kommet i til dels store konflikter med kunstnere og organisasjonene deres.

Jürgen Habermas setter opp noen institusjonelle kriterier for private selskap som bidro til fremveksten av en borgerlig offentlighet på 1700- og 1800-tallet i Europa.²² Et kriterium er fravær av rangering av medlemmene etter status og taktfull holdning til jevnbyrdige.²³ For kunstforeninger innebærer det at alle medlemmenes vurdering av kunst respekteres og anses for likeverdige. Hva slags status medlemmene har i det offentlige rom, som kunstnere eller andre som tilhører det man kan kalle «kunstekspertisen», gir dem ikke privilegier i styringen av estetisk praksis.²⁴

De publikumsstyrte kunstforeningene fremmer muligheten for det Habermas kaller «lekmenns kompetansefrie bedømmelse, for i publikum kan enhver gjøre krav på kompetanse».²⁵ Disse kunstforeningene institusjonaliserer en legmannsbedømmelse av kunstverk

22 Habermas 1971.

23 Habermas 1971: 33.

24 Oslo kunstforening og enkelte andre kunstforeninger har vedtekter som bestemmer at kunstnere som er medlemmer, skal ha en bestemt representasjon i styret eller andre evaluerende organer.

25 Habermas 1971: 37.

i det offentlige rom. Denne bedømmelsen kan kritiseres både internt og i det offentlig rom, men kritikken kan ikke ha noen direkte følger.²⁶ Medlemmer har riktignok muligheter for å få endret den estetiske praksisen, men da skjer det på måter som er regulert av den organisatoriske praksisen, for eksempel ved å bytte ut styremedlemmer ved valgene på årsmøte eller ved selv å stille til valg i de styrende organene.

Den kompetansefrie bedømmelsen til legfolk har vært en kilde til konflikt mellom kunstforeninger og kunstnere siden 1836.²⁷ Kunstnere har ønsket innflytelse over den estetiske praksisen til foreningene for å sikre det de mener er høyere kvalitet på det som blir utstilt og eventuelt innkjøpt, med krav om styremedlemskap, deltakelse i innkjøpskomiteer og utstillingsutvalg, opprettelse av kunstneriske råd og opprettelse av juryer av kunstnere ved viktige utstillinger. Det er særlig yngre kunstnergenerasjoner som har ønsket kontroll over den sosiale praksisen for å kunne styre den estetiske praksisen til kunstforeningene til sin egen fordel. Konflikter mellom kunstnergenerasjoner spiller lett over i konflikter mellom kunstnere og kunstforeninger, som gjerne har holdt på de eldre generasjonene lengre enn de yngre liker.

Et publikum organisert i en kunstforening forstår at de har en demokratisk rett til å ha egne meninger om kunst, og de må gi andre den samme retten, selv om de ikke er enige. Slik sett skaper kunstforeninger et «uenighetsfellesskap».²⁸ De er et organisatorisk uttrykk for retten publikum har til å la sin egen kunsts smak komme til uttrykk i det offentlige rom ved å danne fellesskap som kan diskutere og avgjøre hvilke kunstnere de vil stille ut og eventuelt kjøpe inn. Medlemmene

26 De få gangene det er registrert at et styre etter kritikk utenfra har grepet inn overfor utstilte verk ved for eksempel å fjerne dem, har det blitt oppfattet som en skandale, og styret eller lederen av styret leder kan i slike tilfeller bli tvunget til å gå av.

27 Allerede i 1837 foreslo styremedlem og kunstner Johannes Flintoe at kunstkyndige skulle kunne påvirke styrets innkjøp av kunst, men ble nedstemt. Han gikk ut av styret året etter.

28 Iversen 2014.

har rett til å stille spørsmål ved og utfordre andres kunstsyn, men de må også akseptere at deres eget syn kan føre til kritikk og konflikter. Kunstkritikk og legmannsbedømmelse er av samme karakter. Den er uavhengig, personlig og legitimeres ikke av en etablert sosial posisjon eller en formell kompetanse.²⁹

Den typen borgerlig offentlighet som Habermas behandler, var begrenset av sosiale forhold. Deltakerne var personer som både hadde eiendom og kulturell dannelse. Allikevel mener han at den «borgerlige offentlighet står og faller med prinsippet om allmenn tilgjengelighet».³⁰ Kunstforeningene ivaretar det prinsippet gjennom åpent medlemskap, og fra rundt 1900 også åpen adgang til utstillingene sine. Målet deres i vår tid er å gi alle interesse og forståelse for kunst, uavhengig av eiendomsbesittelse og kulturell kapital. Kunstpolitisk fikk det på 1970-tallet uttrykk i slagord som «alle har rett til kunst» og «kunsten er for alle», som kunstforeningene sluttet seg til. I de publikumsstyrte kunstforeningene er deltakelse i styringen av den estetiske praksisen deres i prinsippet allment tilgjengelig. På utstillinger i publikumsstyrte kunstforeninger møter publikum hverandre i et dobbelt fellesskap: som kuratorium og som publikum. Ingen andre kunstinstitusjoner gir publikummet sitt muligheten til å bli medlemmer som kan påvirke det utstillingsprogrammet de selv er publikum på.

Kultursosiologiske undersøkelser viser imidlertid at også i vår tid er de som benytter seg mest av denne retten til kunst, de velutdannede og familiene deres.³¹ Til tross for at kunstforeningene er åpne for enhver, både som medlem og som publikum, kan de allikevel fremvise sosiale distinksjoner og statusmarkører som bidrar til å lukke dem sosialt overfor grupperinger med andre sosiale og kulturelle kjenne-

29 Habermas 1971: 38.

30 Habermas 1971: 79.

31 Se f.eks. Solhjell 1995: 223–233, Danielsen 2006: 107, Solhjell & Øien 2011: 97 og Statistisk sentralbyrå 2021.

tegn. Her må det imidlertid tas i betraktning hvilken utstillingspolitikk foreningene har, og som de identifiseres med utad. Den pågående studien min av kunstforeningenes historie viser at lokale kunstnere i de fleste publikumsstyrte foreninger som regel får et større publikum og bedre salg enn kunstnere utenfra.³² Slike foreninger har større frihet enn de kuratorstyrte til å velge en estetisk praksis de vet slår an hos det hjemlige publikummet sitt – de er breddeholdere.

De kuratorstyrte kunstforeningene og andre utstillingsarrangører som er styrt av kunstkyndige, må i større grad vinne respekt og anerkjennelse hos andre kunstkyndige. I årsberetningen for 2011 for den kuratorstyrte Bergen Kunsthall, som eies av Bergen Kunstforening, står for eksempel følgende:

Året har også i stor grad vært preget av samarbeidsprosjekter med internasjonale kunstnere, institusjoner og gallerier, og slik har Bergen Kunsthalls prosjekter i 2011 blitt lagt merke til langt utenfor Norges grenser. Ved flere anledninger har Bergen Kunsthall fått omtale i store internasjonale magasiner og tidsskrifter som *Artforum*, *Frieze*, *Flashart* og *Afterall*.

Oppmerksomhet fra en internasjonal kunstekspertise, som også kan betegnes som et eget fellesskap, er et speil kunsthallen ser sine resultater i. På den måten, som speil, fungerer alle fellesskap på kunstfeltet.

For å forstå kunstforeninger som publikumsskapte fellesskap kan sosiolog Arild Danielsens typologi over publikum som fellesskap eller «sosialitet» være nyttig.³³ Han skiller mellom fire typer fellesskap: *assosiert*, *organisert*, *interesse- og verdifellesskap* og *forestilte fellesskap*. I det *assosierte fellesskapet* møtes deltakerne ansikt til ansikt

32 Dette fremgår gjennom dokumentstudier av avisoppslag og andre dokumenter om slike foreninger.

33 Danielsen 2006, kapittel 5.

over et lengre tidsrom som et klart «vi». Det er situasjonen til styret i kunstforeninger og andre arbeidende utvalg av en viss varighet. I noen publikumsstyrte kunstforeninger er opptil 50 medlemmer engasjert i ulike verv og oppgaver. Så lenge de ordinære utstillingene frem til rundt 1900 bare var tilgjengelig for medlemmer, kunne foreningene regnes som assosierte fellesskap for en krets av velstående borgere og deres familier, med en tydelig «utside» av ikke-medlemmer.³⁴

Videre er kunstforeninger *organiserte fellesskap* for medlemmer, som møtes på utstillinger, utstillingsåpninger, styremøter og årsmøter, og som møtes på medlemsarrangementer som kunstreiser, foredrag, tegnekurs og andre arrangementer. Utstillingsåpninger er rituelle markeringer av fellesskap:³⁵ Foreningens leder ønsker kunstnere og publikum velkommen, det overrekkes blomster, skjenkes noe å drikke og fremføres musikk, og kunstnerne holder ofte en takketale. Utveksling av æresbevisninger mellom foreningen og kunstnerne er en symbolsk markering av fellesskap. Åpningstalen kan holdes av en ordfører eller kultursjef, som demonstrerer et «sosiogeografisk fellesskap» mellom forening og kommune.³⁶ Ved åpninger fremtrer det også en annen type fellesskap: kunstnernes støttestruktur av kolleger, samlere, venner og familie, som da trekkes inn i kunstforeningens fellesskap. Åpninger er eksempel på at «tilegnelse av kunst og kultur ofte inngår i rituelle former for samvær.»³⁷

Kunstforeninger er i våre dager også uttrykk for et *fellesskap i interessen* for kunst, det som i utgangspunktet fører til at de blir

34 Før det fra 1890-tallet ble vanlig med separatutstillinger, ble utstillingene kalt «samlinger», som ikke må forveksles med faste gallerier. Samlingene besto stort sett av kunstverk innsendt av kunstnere i håp om å få dem innkjøpt til utlodningen, av forrige års gevinster som måtte holdes tilbake et år etter trekningen i desember, og av arbeider fra de beskjedne faste galleriene i foreninger som hadde slike.

35 Danielsen 2006: 121ff.

36 Danielsen 2006: 117.

37 Danielsen 2006: 121.

grunnlagt og opprettholdt som et organisert fellesskap av medlemmer. Denne kunstinteressen kombineres med en interesse for å formidle kunst til andre, og den samler medlemmene i et verdifellesskap i synet på at kunstopplevelser er viktig for alle og for samfunnet.

Medlemmene av de 16 kunstforeningene som ble etablert på 1800-tallet, hadde likevel også en sterk egeninteresse. Foreningene hadde ingen andre inntekter enn den høye kontingenten medlemmene betalte. Av den gikk inntil 4/5 til innkjøp av kunst som på årsmøtet før jul ble loddet ut blant medlemmene. Siden de skulle ha gevinstene i sine hjem, måtte medlemmenes smak tas i betraktning ved innkjøpene – og den var for de fleste konservativ. Det at medlemmene betalte kontingent, ga dem også det privilegiet at det bare var medlemmer som fikk se det som ble utstilt. Samtidig var de omfattende innkjøpene også et uttrykk for en patriotisk interesse for å hjelpe frem norske kunstnere. Ut over på 1900-tallet ble utlodningsinnkjøpene gradvis redusert til dagens nivå, som utgjør noen få prosent av foreningenes budsjett, om det overhodet foregår utlodninger. Den idealistiske formidlingsinteressen til foreningene ble gradvis dominerende. Parallelt økte imidlertid den økonomiske avhengigheten deres av salgsprovisjon, slik at det fortsatt var smaken til et bredt publikum som måtte dominere den estetiske praksisen. Foreningene kunne lett kritiseres for å ta større hensyn til salg enn til kunstnerisk kvalitet. De fleste kunstforeninger er i dag drevet som kombinerte interesse- og verdifellesskap, med et øye til hva det til enhver tid er mulig å få offentlig støtte til eller provisjonsinntekter fra – to hensyn som sjelden lar seg forene.

Kunstopublikummet danner et *forestilt fellesskap* som ikke forutsetter tilhørighet til noen bestemt gruppe, men der den enkelte oppfatter seg som å være en «del av et større vi».³⁸ En nødvendig betingelse for at mennesker skal forestille seg som del av et større fellesskap om kunst, er at de har en bevissthet om seg selv som et publikum på kunstutstillinger.

38 Danielsen 2006: 114–15.

En kunstutstilling er en spesiell brukssammenheng for kunstverk, som har et «skript» eller en anvisning for hvordan man bør rette oppmerksomheten sin mot verkene, og på den måten opptre som publikum på kunstrelevante måter.³⁹ Det å lære seg slike skript gir en uformell, erfaringsbasert kunnskap som er tilgjengelig for alle som går på kunstutstillinger, men som ikke er noe man kan lese seg til. Da kan man for eksempel på en salgsutstilling bedømme åndsverdien og prisen på kunstverk, uten å blande dem sammen, eller på en kunsthistorisk utstilling diskutere kunstverkernes stil uten å trekke inn hva de har kostet.

På ett bestemt tidspunkt og på ett bestemt sted vil en person få selvinnsikt som publikum for første gang. På grunn av kunstforeningenes økende geografiske spredning, særlig mellom 1965 og 1990, ble utstillinger i foreningene et sted der mange for første gang møtte kunstverk som utstillingsobjekter, og der de møtte kunstnerne som hadde laget dem. Utstillingene var organisert av medlemmer i deres eget lokalsamfunn, og ofte med kunstnere fra samme område. De mange nye foreningene var publikumsbyggende, også i den forstand at medlemmene deres og andre besøkende etter hvert kunne forestille seg som del av et større publikum enn det lokale.

Gjennom flere år tyder en rekke undersøkelser på at de fleste trolig besøker utstillinger sammen med noen, og at få går alene. Et eksempel er Danielsens undersøkelse fra syv større kunst- og kulturinstitusjoner i og nær Oslo i 2002, som viste at bare rundt 4–5 prosent av det totale antallet besøkende gikk alene.⁴⁰ Et annet eksempel er en undersøkelse av publikum på norske museer i 2019, der bare 13 prosent av de besøkende gikk alene.⁴¹ Tallene er ikke direkte overførbare til kunstut-

39 For mer om «skript», se Solhjell 2015: 94ff.

40 Danielsen 2006: 132. Danielsen anvender begrepet «publikumsenheter», det vil for eksempel si at en gruppe på tre personer regnes som en publikumsenhet. Antall besøkende er derfor mye høyere enn antall publikumsenheter, og andelen som går alene, er tilsvarende lavere.

41 Sjøvold mfl. 2020.

stillinger og kunstforeninger, men min egen lange erfaring tilsier at den samme tendensen ser ut til å gjelde der: Publikum opptrer i små fellesskap innenfor det større forestilte fellesskapet. Slike mikrofellesskap er også publikumsskapte.

I de fleste kunstforeninger er det store muligheter for at også de som går alene, møter naboer, venner, kolleger, slektninger eller andre bekjente i utstillingslokalene, og at de tar seg en kaffe sammen der. De kjenner kanskje også dem fra foreningen som er verter eller vakter på utstillingen, ofte er det de som samtaler med publikum. Publikum inngår da i et større lokalt fellesskap, det Danielsen betegner som et *sosiografisk fellesskap*.⁴² I kunstforeningene kommer det stedstilhørigene frem allerede i foreningens navn, som alltid inneholder stedets eller området navn, som i Bryne kunstforening eller Ryfylke kunslag.⁴³ Noen foreninger har stedets navn i genitiv, som i Trondhjems kunstforening. Noen utstillinger bærer stedets eller distriktets navn: Seljordutstillinga, Romeriksutstillingen.

Det lokale kan også prege kunstforeningenes estetiske praksis. Jeg har tidligere nevnt at mange av dem prioriterer lokale eller regionale kunstnere som utstillere fremfor nasjonale eller internasjonale. De kan legge utstillingene sine inn i arrangementer som «uker», «dager», «martnan», «festival», «spel» og andre lokale kulturarrangementer som samler mange aktører i lokalsamfunnet, og som har som formål å styrke det sosiogeografiske fellesskapet, lokalsamfunnets stedsidentitet. Foreningene samarbeider gjerne med skoler og engasjerer lokale musikere eller andre ved utstillingsåpninger. Den kommunale støtten de mottar, kan anses som en «belønning» for det lokale engasjementet.

Som jeg allerede har nevnt, vendte de kuratorstyrte foreningene seg fra 2000-tallet i langt større grad utenfor Norge. Bergen Kunsthall, som eies av Bergens kunstforening, skrev i årsrapporten for 2021 at

42 Danielsen 2006: 134ff.

43 Kunslag er den nynorske betegnelsen på kunstforening.

kunsthallen er «blant de ledende europeiske samtidskunstinstitusjonene, med produksjon av utstillinger, internasjonalt samarbeid og rom for eksperimenter og deltagelse.»⁴⁴ Kristiansand Kunsthall (tidligere Christianssands Kunstforening) oppgir på hjemmesiden i 2023 at et av målene er «å virke både lokalt, nasjonalt og internasjonalt gjennom egne produksjoner og kuratoriske undersøkelser.»⁴⁵ Alle legger også vekt på samspill med sine lokale miljøer, byer som har et rikt kulturliv med andre internasjonalt orienterte samarbeidspartnere som de kan hente noe av sitt publikum fra. Mens de kuratorstyrte foreningene er mer internasjonalt orienterte i den estetiske praksisen sin, legger de publikumsstyrte større vekt på det lokale og regionale. Det at kunstforeningene tradisjonelt har lagt vekt på det nasjonale fellesskapet, ser dermed ut til å tape betydning som deres felles anliggende.

Konflikt og fellesskap på kunstfeltet

Jeg vil nå ta opp noen konfliktlinjer i det norske kunstfeltet og se på hvordan kunstforeningene inngår i disse. Konflikter kan oppstå mellom ulike fellesskap og både gi opphav til nye og omforme gamle fellesskap. Konflikter kan være produktive, både kunstnerisk og kunstpolitisk. For kunstforeningene kan konflikter føre til endringer i både estetisk, sosial og organisatorisk praksis.

Sosiologiske studier støtter synet på kunstfeltet som preget av både konflikt og.⁴⁶ «Det litterære eller kunstneriske felt er et felt av krefter, men det er også et kampfelt som søker å omforme eller bevare dette kraftfeltet», ifølge Pierre Bourdieu.⁴⁷ Han beskriver kulturelle

44 Bergen Kunsthall 2021.

45 www.kristiansandkunsthall.no/om (hentet 18.04.2023, samme formulering er 25.11.2023 brukt under /info).

46 Bourdieu 1993; Solhjell 1995; Solhjell & Øien 2011.

47 Bourdieu 1993: 30.

felt som åsteder for konflikter mellom det han kaller *det heteronome* og *det autonome* prinsippet. Det autonome prinsippet betegner han som «kunst for kunstens skyld». Dersom for eksempel et kunstverk, en kunstner eller en utstillingsarrangør skal kunne oppnå kunstnerisk anerkjennelse, må de respektere det autonome prinsippet. Det heteronome prinsippet tillater at kunstnerisk virksomhet og utstillinger blir underlagt ytre hensyn, for eksempel markedets lover, det politisk nyttige eller den borgerlige smaken. De to prinsippene leder til dannelsen av hvert sitt delfelt, der aktørene i det ene har et nærmere fellesskap seg imellom enn med aktører i det andre.⁴⁸ De fleste kunstforeningene i Norge har stått for den borgerlige smaken og har utnyttet markedets lover, og det har derfor vært en vedvarende konflikt mellom dem og kunstnerne og andre som har stått for det autonome prinsippet.

I Norge oppsto det på 1970-tallet noe jeg forstår som et tredje prinsipp for rangering, også det heteronomt.⁴⁹ Det ble et kulturpolitisk mål å motvirke rangeringer etter både det autonome og heteronome markedsprinsippet, noe som la grunnlag for et *egalitært prinsipp*. Med det oppsto et nytt område, et delfelt for fellesskap og konflikt som var politisk skapt. Offentlige myndigheter utpekte prioriterte mål og målgrupper for kunst og formidling: utkantstrøk, nye bydeler, innvandrere, institusjonsboere, fengslede, barn og unge, stedsutvikling, tiltak for å redusere motsetninger mellom samfunnsklasser eller tiltak for å få et større kulturelt mangfold både av publikum, kunstnere og formidlere.⁵⁰ Det var som den sosiale praksisen ble viktigere enn den estetiske. De som fulgte prioriteringene, gjerne gjennom tidsavgrensede prosjekter, fikk offentlig støtte og lot sin estetiske praksis påvirkes av det som det

48 Bourdieu bruker begrepet «agent» i stedet for det mer utbredte begrepet «aktør». Agent-begrepet viser til at hver aktør representerer eller står for bestemte «posisjoner» på feltet, og er et analytisk begrep jeg ikke anvender her.

49 Presentert første gang i Solhjell 1995.

50 Det er flere eksempler i Fieldseth, Stien & Veiteberg 2022, som Holm 2022; Ringsager & Boeskov 2022; Eriksson, Nielsen, Sørensen & Yates 2022; Nielsen 2022.

var mulig å få offentlig støtte til. De fikk i større grad et samarbeidsforhold til den offentlige kulturforvaltningen, men også en forpliktelse til prosedyrer for søknader og rapportering.

For kunstforeningene hadde denne kulturpolitikken blant annet den konsekvensen at de nye kommunale kulturkontorene kunne anse støtte til å opprette kunstforeninger som en kunstpolitisk oppgave. Mellom 1965 og 1990 ble det etablert 146 nye kunstforeninger, 5 fylkeslag, en statlig støttet nordnorsk interesseorganisasjon (i 1976) og et statlig støttet landsforbund (i 1978).⁵¹ Den nye kunstnerorganisasjonen i 1974 fikk distriktsorganisasjoner som dekket hele landet.⁵² Det skapte flere soner for konflikt mellom kunstnere og kunstforeninger, men det skapte også nye former for samarbeid, forebygging og løsning av konflikter mellom dem.

De tre prinsippene for rangering har delt det norske kunstfeltet inn i tre delfelt eller kretsløp med motstridende verdigrunnlag og prinsipper for rangering, noe jeg betegner som *det eksklusive* eller *elitære*, *det kommersielle* og *det inklusive* eller *egalitære* kretsløpet.⁵³ Metaforisk kan de også betegnes som *katedral*, *børs* og *rådhus*. Deltakerne både i det eksklusive og det inklusive kretsløpet viser ofte forakt overfor det kommersielle. Betegnelsen kretsløp peker mot en type fellesskap og nettverk av aktører på kunstfeltet som deler grunnleggende verdier, og som derfor har sterkere relasjoner og fellesskap seg imellom enn de har med aktører i de andre kretsløpene, som de til dels distanserer seg fra. De fleste publikumsstyrte foreningene sogner til det inklusive

51 Det ble dannet 31 nye foreninger i de elleve årene fra 1965 til 1975 og hele 38 bare i de fire årene 1976 til 1979. I årene 1980 til 1985 så 60 nye kunstforeninger dagens lys, og det var ytterligere 17 frem til 1990.

52 Fremveksten av kunstforeningenes interesseorganisasjoner er beskrevet i Solhjell 1995: 153–158 og i Krogh 2016. Omdannelsen av kunstnerenes organisasjonsforhold er beskrevet i Solhjell 1995: 86–92 og i Stenseth 1983. Forfatteren ble i 1983 den første daglige lederen av Norske Kunstforeningers Landsforbund, stiftet i 1978.

53 Solhjell 1995; Solhjell & Øien 2011.

kretsløpet. Mange har et positivt engasjement overfor lokale amatører, noe som ofte har vært et stridstema både internt og overfor kunstnerorganisasjonene. Alle de kuratorstyrte foreningene er knyttet til det eksklusive kretsløpet og til andre aktører der, også internasjonalt. Et par kunstforeninger kan sies å være kommersielt orienterte, med liten kontaktflate med andre kunstforeninger. Kunstforeninger står derfor i ulike samarbeids- og konfliktsituasjoner både seg imellom og til sine omgivelser.

Det er verdt å nevne at det ikke bare er de kuratorstyrte kunstforeningene som har beveget seg fra en inkluderende estetisk og sosial praksis på 1970-tallet mot en mer elitær praksis. Tilsvarende endringer skjedde også i de regionale kunstnersentra som ble opprettet med statlig støtte på 1970-tallet. Bak opprettelsen av disse sentra sto det regionale kunstnerorganisasjoner med ganske egalitære og demokratiske idealer. Gradvis fikk de medlemsvalgte organene mindre myndighet over den estetiske praksisen, og de ansatte lederne fikk større. Kommissjonsutsalgene der medlemmer kunne ha sine arbeider til salg, forsvant, de endret navn til kunstsenter, og utstillingene deres ble strengt kuratert. Den samme endringen, fra bredde til streng jurying eller til og med kuratering, kan også observeres i landsdelsutstillinger, med Østlandsutstillingen som eksempel.⁵⁴

Kunstnerisk anerkjennelse er en symbolsk kapital som bare kan skapes av aktører i det eksklusive kretsløpet, der det autonome prinsipp gjelder. Ingen kan gi andre en høyere anerkjennelse enn disse aktørene selv. Den symbolske kapitalen er også økonomisk verdifull, for den kan føre til flere, større og mer langvarige offentlige oppdrag, stipendier eller prosjektstøtte, og den kan gi økte priser og større inntjening fra kunstmarkedet. Det autonome prinsippet gjør at det omvendte ikke fungerer. Konflikten om kunstnerisk anerkjennelse og om makten til å kunne gi den til andre er derfor særlig intense, siden den har både

54 Solhjell 2019.

symbolsk, markedsmessig og politisk verdi. Med begrepene om krets-løp, autonomi og heteronomi blir konflikt og fellesskap forstått som iboende i kunstfeltets karakter.

Konflikter mellom kunstnere og kunstforeninger har mye av sin bakgrunn i generasjonskonflikter mellom kunstnere. Norsk kunsthistorie forteller at fellesskapet av en yngre generasjon kunstnere og støttespillerne deres alltid står mot fellesskapet av en eldre generasjon, der de yngre alltid vinner – til slutt. J.C. Dahl og hans Dresdenkunstnere ble bekjempet av Düsseldorferne, de av naturalistene fra Paris, de igjen av impresjonistene også fra Paris, de igjen av de tyskinfluerte ekspresjonistene (som Munch), som ble overvunnet av modernistene fra Paris og New York, og så videre. I Norge raste kampene på 1950- og 1960-tallet mellom det figurative og det nonfigurative i maleri og skulptur, inntil samtidskunsten oppløste genrehierarkiene og selv ble bekjempet av dagens kontemporære mangemediale kunstformer. Den yngre generasjonen er avantgarden, fortroppen, og den eldre generasjonen er retrogarden, baktroppen. I et ubestemmelig mellomrom er alle andre, hovedtroppen eller *mainstream*.

Gjennom hele historien deres har de fleste foreningene stått på hovedtroppens og i noen grad også på retrogardens side. De har levd i konflikt med avantgarden og dens fellesskap av kunstnere, kritikere, samlere, kunsthistorikere, intendanten og i senere tid kuratorer. Den historiske årsaken til at foreningene har favorisert retrogarde og *mainstream*, ligger mye i finansieringsunderlaget. Frem til 1. verdenskrig hadde medlemmene høy kontingent, og den ble brukt til å kjøpe inn kunst som ble loddet ut blant dem. Da kunstsalg steg sterkt under 1. verdenskrig, innførte foreningene salgsprovisjon, som da ble den viktigste inntektskilden deres. I begge tilfellene var det kunst som skulle henges i private hjem, og som derfor ikke kunne være for utfordrende. Foreningene kunne beskyldes for å bli kommersielle og svikte de unge. Et eksempel på den kunsten som nå er populær i mange publikumsstyrte kunstforeninger, er Klassekampens juleutstillinger, med verk som er gitt gratis av kunstnere for å gi salgsinntekter for avisens vennefore-

ning.⁵⁵ Det er en type utstilling med kunst som Klassekampens kritikere aldri ville anmelde, og som kunstmuseene aldri ville kjøpe, men som Klassekampen vet mange gjerne vil ha i sine hjem.

Utover 1990- og 2000-tallet oppsummerer boktitler som *The Shock of the New*⁵⁶ og *Høstutstillingen – elsket og hatet*⁵⁷ avantgardens mål. Begge titlene peker på konflikt om det nye som det normale. De avspeiler den erfaringen at det er det brede publikum som både sjokkeres av og hater det nye i kunsten. Det er gjerne dette «sjokkerte» publikummet som har opprettet og drevet kunstforeninger og tatt ansvaret for den estetiske praksisen.

På 1960-tallet sto det frem kunstnere, med maleren Odd Nerdrum i spissen, som snudde modernismens utviklingsdogme på hodet ved å velge førmoderne kunstneriske uttrykksformer. De forårsaket et *Shock of the Old* i ekspertsystemet i kunstfeltet. Om billedkunstneren Karl Erik Harr kom det i omløp en advarsel til andre malere: «Du skal ikke bedrive Harr».⁵⁸ Nerdrums maleri «Mordet på Andreas Bader» ble karakterisert som «Mord i brun saus» da det mot store protester ble montert på Studentsenteret i Bergen. Da Nerdrum ved åpningen av sin utstilling i Astrup Fearnley-museet i Oslo i 1998 erklærte at hans malerier ikke var kunst, men kitsch,⁵⁹ utnyttet han den samme typen uenighetsdramaturgi som da scenekunstneren Morten Traavik inviterte den såkalte Sløseriombudsmannen til samarbeid om teateroppføringen *Sløserikommisjonen*.⁶⁰ Her kan man snakke om «kunstskapte konflikter». Både Nerdrum, Harr og andre kunstnere i samme retning er meget

55 Et eksempel er *Kunst for Klassekampen 2022*, arrangert av Klassekampens venner og avholdt 26. november 2022. 96 kjente norske kunstnere var representert.

56 Hughes 1991.

57 Lystad 2003.

58 I den norske kirkes lære er det sjette budet gjerne tolket som «Du skal ikke bedrive hor.» Når Harr er satt inn i budet, er det overført en påstand om at han bryter et av kunstens bud.

59 Nerdrum 2009.

60 Bönisch 2022.

populære i mange publikumsstyrte kunstforeninger, men nesten ingen av deres arbeider finnes i samlingene til offentlige kunstmuseer – de som har som samfunnsoppdrag å utvide publikummet sitt.

Forebygging av konflikter – armlengdes avstand

Kunstfeltet ville sprenges om det ikke kunne forebygges og løses konflikter på måter som var akseptert av de stridende partene. Kunstmarkedet er en sentral konfliktløser, fordi alle vet at markedets avgjørelser om den økonomiske verdien til kunstverk ikke kan overprøves. Det er vanskeligere når den kunstneriske verdien til kunstverk skal bedømmes som grunnlag for fordeling av offentlige midler, fordi enhver slik bedømmelse vil være subjektiv. Det er derfor innført noen symbolske former for å objektivere den subjektive bedømmelsen. Fire eksempler er stipendiekomiteer, innkjøpskomiteer i kunstmuseer, juryer i utstillinger og fagutvalg i Kulturrådet, som alle gjør vurderingene sine på armlengdes avstand fra politiske myndigheter. De er *avstandsholdere* mellom stat og kunst, slik at statens egne representanter skal unngå å bedømme kunstnerisk kvalitet, med de konfliktenes det ville føre med seg for dem.⁶¹

Objektiveringens skjær ved at avstandsholderne fatter avgjørelsene sine kollektivt uten å angi hvem som har stemt for eller mot, ved at de ikke gir begrunnelser, og ved at vedtakene normalt ikke kan appelleres. Hyppige utskiftninger av medlemmene forebygger mistanker om inhabilitet, og det gir ulike interesser muligheter for å bli representert, slik at de håpefulle kan tenke: din tur i dag, min tur i morgen. Modellen for

61 Kulturrådet, etablert i 1965 som Norsk kulturråd, fikk sin form og arbeidsmåte bestemt av at staten hadde behov for en avstandsholder mellom seg og dem som skulle få støtte fra Norsk kulturfond.

armlengdes avstand er slik: Staten bevilger, avstandsholderen bedømmer og fordele, og staten utbetaler og kontrollerer.

Publikumsstyrte kunstforeninger har få muligheter for å objektivere sine styrs subjektive bedømmelser av kunstnerisk kvalitet. De er ikke et fellesskap av sakkyndige, og bedømmelsene deres kan lett observeres i det offentlige rom. Diskusjoner og avstemninger skal gjengis i styrereferater, der et mindretall kan få protokollført sine syn, og medlemmene kan få tilgang til dem. Kritik og uenighet løses etter vedtektsbestemte regler for valg og avstemning. Bedømmelser av kunstnerisk kvalitet får dermed lett lavere troverdighet, noe som også forklarer hvorfor kunstnere gjennom historien har forsøkt å kompensere blant annet med forslag om at kunstforeninger skal ha kunstneriske råd. Når Norske Kunstforeninger⁶² får statlige midler til bestemte formål som det etter søknad kan fordele til medlemsforeningene, fungerer det som en avstandsholder mellom staten og de enkelte kunstforeningene. Men når midlene bare kan fordeles til kunstnere som er medlemmer i godkjente kunstnerorganisasjoner, er avstanden blitt kortere.

Konflikter – nye kunstpolitiske kunnskapsregimer

Konflikter kan være produktive i den forstand at de fører til varige endringer i strukturen og maktforholdene i kunstfeltet, og de fører til endringer i det kunstpolitiske kunnskapsregimet. Begrepet *kunstpolitisk kunnskapsregime* står i gjeld til Rune Slagstads begrep om kunnskapsregimer, som peker på hvilke kunnskapsmiljøer som har skiftet på å lede an i Norges historie siden 1814.⁶³ I denne artikkelen bruker jeg betegnelsen *kunstpolitisk kunnskapsregime* for å peke på hvilken kompetanse staten i en viss epoke krever av avstandsholderen.

62 Tidligere Norske Kunstforeningers Landsforbund, stiftet i 1978.

63 Se Slagstad 2001.

For eksempel var Tegneskolen statens avstandsholder fra 1818 til 1869, i et akademiregime.

Rundt 1880 sto den største konflikten mellom Christiania Kunstforening og den yngre generasjonen av naturalistiske kunstnere som «vendte hjem» fra Paris og ble medlemmer av foreningen. Den er betegnet som *kampen om kunstforeningen*.⁶⁴ De unge kunstnerne protesterte mot at styret av legfolk kunne nekte å stille ut malerier som var innsendt av kolleger for å komme i betraktning ved innkjøp til utlodningene. På årsmøter foreslo de at foreningen skulle vedtektsfeste at kunstnere blant medlemmene skulle godkjenne hvilke malerier som kunne stilles ut, og som styret eventuelt kunne kjøpe inn. Forslagene fikk ikke flertall. I 1882 sluttet mange kunstnere seg til en boikott av foreningen og laget sin egen juryerte utstilling om høsten, som ble gjentatt i 1883. I 1884 tok staten det økonomiske ansvaret for utstillingen med navnet Statens Kunstutstilling, siden kalt Høstutstillingen. Staten satte som betingelse at kunstnerne dannet en representativ komité som kunne administrere utstillingen etter regler staten godkjente. På den måten fikk bare kunstnere med kunstverk som juryen av kunstnere hadde antatt flere ganger, stemmerett ved valg både av jury og av komité. Den akademilignende organisasjonen fikk snart navnet Bildende Kunstneres Styre (BKS), som fra 1888 ble statens avstandsholder i et nytt kunstpolitisk akademiregime. Antakelse på Høstutstillingen og stemmerett ble et nasjonalt gyldig tegn på høy kunstnerisk kvalitet som kunstforeninger kunne ta som rettesnor når kunstnere søkte om utstillingsplass. De fikk «utstillingsrett» uten noen nærmere bedømmelse for eksempel av et kunstnerisk råd. Det skjermet styrene i kunstforeningene fra kritikk for sine valg av utstillere.

Det lå også økonomiske interesser bak kunstnerens ønske om å styre den estetiske praksisen til kunstforeningene. De 55 mest inn-

64 Den er grundig beskrevet i Willoch 1936. De kunstpolitiske konsekvensene er drøftet i Solhjell 2005b.

kjøpte norske kunstnerne hadde inntil 1900 solgt 2274 verk, stort sett malerier, til utlodningene i fem kunstforeninger.⁶⁵ Utlodningsinnkjøpene til de 16 kunstforeningene utgjorde i 1885 omtrent 30 ganger størrelsen på de to statlige stipendiene som kunstnere da kunne søke på.⁶⁶

Konflikten rundt Christiania Kunstforening på 1880-tallet ble produktiv langt utenfor konfliktens årsak. Avslutningen av konflikten fastla mye av strukturen i kunstfeltet og det kunstpolitiske kunnskapsregimet for 90 år fremover. For foreningen selv var resultatet for den sosiale praksisen at det i styret alltid skulle være minst tre kunstnere som dermed kunne styre den estetiske praksisen i foreningen. Som den eneste kunstforeningen i Norge ble den i realiteten styrt av kunstnere blant medlemmene, slik det var til den fra 2007 ble kuratorstyrt. Med den sterke kunstnerrepresentasjonen i styret ble det få interne konflikter. Utad, derimot, kunne enkelte utstillinger vekke store konflikter. Kunstnerstyrt betyr ikke konfliktfritt.

På 1970-tallet oppsto det en ny omveltende konflikt i kunstfeltet, gjerne betegnet som *kunstneraksjonen i 1974*, som igjen førte til endringer i strukturen i kunstfeltet og et nytt kunstpolitisk kunnskapsregime.⁶⁷ Konflikten sto mellom eliten av eldre kunstnere i BKS som dominerte i norsk kunstliv og kunstpolitikk, og et økende antall yngre kunstnere uten stemmerett. Den startet som en aksjon for å forbedre kunstnernes leve- og arbeidsvilkår, som flere levekårsundersøkelser

65 Dette fremgår av jubileumsbøker for kunstforeningene i Oslo, Bergen, Trondheim, Drammen og Halden, se Alsvik 1967; Grimelund & Flønes 1955; Kloster 1938; Petterssen 2003; Willoch 1938. Det foreligger ikke opplysninger om 11 andre kunstforeninger som var virksomme på samme tid.

66 Jf. Solhjell 2019 i tillegg til publiserte resultater av utlodningene i flere aviser, særlig i utgaver av Morgenbladet fra 1885 og 1886. Det foreligger ikke opplysninger om 11 andre kunstforeninger som var virksomme på samme tid.

67 Stenseth 1983 er den som i størst detalj har beskrevet denne konflikten. Den er satt inn i en kunstsosiologisk sammenheng i Solhjell 1995 og Solhjell & Øien 2011.

hadde vist at ble stadig dårligere.⁶⁸ Det var også en konflikt i synet på kunstnerrollen, der de yngre polemiserer mot myten om den genfor-klarte kunstneren og fremmet synet på kunstneren som kulturarbeider med krav på rimelig godtgjørelse for arbeidet sitt. Både rollen som kulturarbeider og kravet om en nasjonal, desentralisert og demokratisk styrt kunstnerorganisasjon passet godt til ideologien i de første statlige kulturmeldingene i 1973/1974 om demokratisering og desentralisering. Konflikten endte med at BKS ble avløst av et fagforbund av regionale kunstnerorganisasjoner og et mindre antall fagtekniske organisasjoner for ulike medier.⁶⁹ Et demokratisert fagforeningsregime erstattet et elitært akademiregime.

Med de nye organisasjonene både for kunstnere og for kunstforeninger oppsto det tre nye soner for samarbeid og konflikt: en mellom den regionale kunstnerorganisasjonen og de enkelte foreningene i samme region; en annen mellom den regionale kunstnerorganisasjon og den regionale organisasjonen av kunstforeninger; og en tredje mellom de respektive nye nasjonale organisasjonene. Her kunne fellesskap på tre nivåer komme i konflikt, men også forebygge konflikter gjennom forhandlinger og bindende avtaler på organisasjonsnivå. Innenfor den nye strukturen var det altså rom både for samarbeid og konflikt – et uenighetsfellesskap.

Deltakelse på Høstutstillingen som en smal port inn til stemmerett som kunstner fikk mindre symbolsk betydning og ble fra andre del av 1970-tallet delvis erstattet av juryer i nye regionale kunstnerorganisasjoner. De kunne ønske å overstyre den estetiske praksisen i kunstforeninger, slik at det ble flere utstillingsarrangører i regionen der

68 «Kunstneraksjonen» reiste tre krav: 1 Reelt vederlag for bruk av kunstners arbeider; 2 Størst mulig bruk av kunstners arbeider i samfunnet; 3 Garantert minsteinntekt dersom inntektene under 1 og 2 ble rimelige. Dessuten reiste den kravet om forhandlingsrett med staten. I de påfølgende år ble mange av kravene innfridd.

69 Norske Billedkunstneres Fagorganisasjon (NBFO), senere Norske Billedkunstnere (NBK).

medlemmene deres kunne få en høyere kunstnerisk anerkjennelse, og slik at det å være medlem ble ansett som å være profesjonell. Særlig i Nord-Norge ble det meget konfliktfylt, der kunstnerorganisasjonen krevde at juryen dens skulle godkjenne alle kunstnere som fikk stille ut i kunstforeningene i landsdelen, uavhengig av deres tidligere meritter.⁷⁰ Slik kunne resultatet av en stor konflikt på nasjonalt nivå som kunstforeningene sto utenfor, få konsekvenser for dem regionalt.

Etter 1993 endret staten gradvis kravet sitt til kompetansen til avstandsholderen. Betegnelsen «kunstner» ble erstattet av betegnelsen «kunstkyndig», der betegnelsen «kurator» etter hvert ble vanlig. Det oppsto det jeg har kalt et *kuratorregime*.⁷¹ Et uttrykk for den økende innflytelsen til kuratorgruppen er at statlig støtte til drift av større kunstforeninger etter 2000 ble betinget av at kuratorer styrte den estetiske praksisen deres, og ikke medlemmer. Dermed oppsto de kuratorstyrte kunstforeningene – kunsthallforeninger. På 90-tallet måtte kunstforeninger med samlinger av museal betydning overdra dem til offentlige kunstmuseer. Det er grunn til å spørre om det fellesskaplige, kollektive og demokratiske i kunstforeningenes estetiske og sosiale praksis ble et hinder for statlig støtte.

Kunstforeninger og kunstoffentlighet

Jeg vil her drøfte hvilken eller hvilke kunstoffentligheter som kunstforeninger er eller deltar i, og om foreningene kan skape eller bidra til å skape kunstoffentligheter. Arild Danielsen spør om det overhodet eksisterer en overgripende kunstoffentlighet. På den ene siden ser han for seg et «sett av partikulære kunst- og kulturoffentligheter».⁷² På den

70 Krogh 2016.

71 Solhjell 2006.

72 Danielsen 2006: 146.

andre siden mener han at kunst inngår i et felles «diskursivt univers», en kunstverden med en overgripende debatterende kunststoffentlighet.⁷³ I min drøfting her vil jeg forsøke å avklare denne motsetningen.

Hva er den elementære betingelsen for at mennesker tilhører samme kunststoffentlighet? Det kan være at to mennesker, som ikke kjenner hverandre på forhånd, allikevel kan føre en samtale om en kunstner de begge kjenner så godt at når de nevner navnet, kan de begge trekke frem de samme typiske trekkene ved kunstnerens verk. To personer fra forskjellig land som samtaler om Edvard Munchs kunstverk uten å ha dem foran seg, kan sies å tilhøre en internasjonal kunststoffentlighet, slik Munch selv gjorde det. To nordmenn som diskuterer forskjeller og likheter mellom malerier av Harriet Backer og Kitty Kielland bare ved å se dem for seg, kan sies å tilhøre en norsk kunststoffentlighet.

I mange mindre byer og tettsteder lever og arbeider kunstnere som er lite kjent utenfor lokalmiljøet sitt, men som gjerne stiller ut i den lokale kunstforeningen og kan spille en aktiv rolle der. Ofte får slike kunstnere presseomtale og intervjuer i lokalaviser. Et eksempel er Tromsø-kunstneren Idar Ingebrigtsen (1917–2004).⁷⁴ Han har nesten bare stilt ut i Tromsø, har bare stilt ut litt ellers i Nord-Norge og har aldri hatt utstilling i eller blitt innkjøpt til offentlige museer. I Tromsø er han et kjent kunstnernavn, som mange kan snakke om, også fordi mange har kjent ham, har truffet ham på ølhallen, har sett kunsten hans i Tromsø kunstforening eller har arbeidet av ham i hjemmene sine. I noen år var han sekretær for kunstforeningen. I mindre byer og tettsteder med kunstforeninger kan mange etter hvert samtale om de lokale kunstnerne, om kunstverkene deres og gjerne også om livet deres, også mennesker som vanligvis ikke er publikum på kunstutstillinger.

73 Danielsen 2006: 147.

74 Jeg var styreleder i Tromsø kunstforening fra 1973 til 1982 og den første ansatte intendanten fra 1981 til 1983, og jeg var godt kjent med Idar Ingebrigtsen.

Som fellesskap kan kunstforeninger skape eller bidra til å utvikle publikumsskapte kunstoffentligheter der det tidligere ikke var noen. De kan imidlertid også bidra til å trekke medlemmer og andre med i større offentligheter, og ikke bare ved å ta inn nasjonale eller internasjonale kunstnere som utstillere. I min tid som styreleder av Tromsø kunstforening, da den var publikumsstyrt, var jeg reiseleder for kunstreiser til London, Paris og Roma. Slik ble vi deltakere i en internasjonal kunstoffentlighet og ble ved selvsyn fortrolige med Turner i National Gallery, *Mona Lisa* i Louvre og Michelangelo i Vatikanmuseet. Mange kunstforeninger arrangerer reiser til større og mindre kunstinstitusjoner i Norge og har også arrangert kurs i kunsthistorie. De kan fungere som dører inn til nasjonale og internasjonale kunstoffentligheter og la utstillingsprogrammene sine preges av det. Hver kunstforening, med sine medlemmer og sitt publikum, er i seg selv både en egen kunstoffentlighet og en del av en større – uansett om den kalles kunstfeltet, kunstsystemet, kunstverdenen, «kunsten» eller kunstoffentligheten.

Jeg har her forsøkt, med kunstforeningene som eksempel, å vise at det finnes både lokale og partikulære offentligheter og en større diskursiv kunstoffentlighet, og at den lokale er seg bevisst den større (men ikke alltid omvendt). De to offentlighetsnivåene forutsetter hverandre. Det er opp til hver kunstforening å finne sin posisjon mellom dem. Mange publikumsstyrte kunstforeninger plasserer seg i en lokal og partikulær offentlighet, men de kan ikke gjøre seg uavhengige av den overgripende offentligheten de er del av. De kuratorstyrte foreningene orienterer seg mot en overgripende og internasjonal offentlighet, men de mister medlemmer om de neglisjerer den lokale.

Den overgripende kunstoffentligheten i Norge har, som Danielsen også poengterer, i økende grad blitt dominert av eksperter som føler seg hjemme i et større «diskursivt univers». Et eksempel er fremveksten etter 2000 av kuratorstyrte statsstøttede kunstforeninger med en internasjonal estetisk og sosial praksis. Den ekstraordinært sterke veksten av publikumsstyrte kunstforeninger og lokale kunstoffentligheter etter 1965 lar seg imidlertid ikke forklare med ideen om en overgri-

pende ekspertdominert kunstfentlighet. Veksten skyldes heller en kunstpolitikk som bevisst understøttet fremveksten av selvstendige lokale og partikulære kunstfentligheter, og da som et supplement til – eller endog en kritikk av – den nasjonale og mer overgripende og ekspertdominerte kunstfentligheten.

Noen konklusjoner

Jeg har i denne artikkelen trukket frem kunstforeninger som publikumsskapt fellesskap og kunstfentligheter, og jeg har belyst hvilken rolle de har i konflikter på kunstfeltet. Jeg mener at eksempelet med kunstforeninger kan underbygge noen generelle hypoteser om fellesskap og konflikter på kunstfeltet.

Både fellesskap, konflikter og ordninger for forebygging av konflikter er iboende deler av kunstens verden. De stridende partene er gjerne fellesskap av ulike typer, sjelden bare enkeltpersoner. Strukturen i kunstfeltet av kretsløp og kunstpolitiske kunnskapsregimer skaper soner både for fellesskap og konflikter, soner som endrer seg med endringer i strukturen. Størst konflikter oppstår det om hvem som har autoritet til å rangere og gi kunstnerisk anerkjennelse. Ordninger for å forebygge konflikter er innarbeidet i kunstfeltet, særlig med symboliske former for objektivisering av den subjektive bedømmelsen, med å ivareta av prinsippet om armlengdes avstand mellom kunst og stat. Kunstforeningene har vært lite representert i de avstandsholdende organene. De har fått sin berettigelse til statlig støtte bedømt av representanter for andre interesser, og de har derfor hatt svak innflytelse på fordelingen av støtten.

Konflikter kan være produktive, i den forstand at de resulterer i endringer av sosiale strukturer og maktforhold og skaper nye fellesskap og dermed også nye konfliktsoner. Helt siden 1818 har den statlige kunstpolitikken påvirket strukturen i kunstfeltet, og dermed har den også lagt grunnlaget for både fellesskap og konflikter. Kunstpolitikken

har gjennom historien både styrket og svekket kunstforeningene som publikumsskapte og demokratiske fellesskap.

Litteratur- og kildeliste

- Alsvik, H. (1967). *Drammens Kunstforening 1867–1967*. Drammens Kunstforening.
- Bergen Kunsthall. (2021). *Årsrapport*.
- Bourdieu, P. (1993). *The Field of Cultural Production*. Polity Press.
- Bönisch, S. (2022). Hyperteatral og paradoksal uenighetsdramaturgi. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 367–399). Fagbokforlaget.
- Danielsen, A. (2006). *Behaget i kulturen: En studie av kunst- og kulturpublikum*. Kulturrådet.
- Eriksson, B., Nielsen, A.M.W., Sørensen, A.S. & Yates, M.F. (2022). Borgernær kunst i «udsatte» boligområder. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 116–145). Fagbokforlaget.
- Fieldseth, M., Stien, H.H. & Veiteberg, J. (2022). Innledning. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 11–26). Fagbokforlaget.
- Grimelund, J.J. & Flønes, O. (1955). *Trondhjems Kunstforening 1845–1945: Med et kort tillegg om perioden 1945–1954*. Trondhjems Kunstforening.
- Habermas, J. (1971). *Borgerlig offentlighet – dens framvekst og forfall*. Gyldendal.
- Holm, D.V. (2022). Polyfoni og latente fællesskaber i Sydhavnen. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 54–89). Fagbokforlaget.
- Hughes, R. (1991). *The Shock of the New: Art and the Century of Change*. Thames & Hudson.

- Iversen, L.L. (2014). *Uenighetsfellesskap: Blikk på demokratisk samhandling*. Universitetsforlaget.
- Johannessen, K.S. (1979). Kunst, språk og handling. I G. Danbolt, K.S. Johannessen & T. Nordenstam (red.), *Den estetiske praksis* (s. 12–45). Universitetsforlaget.
- Kloster, R. (1938). *Bergens Kunstforening 1838–1938*. John Griegs Boktrykkeri.
- Krogh, U. (2016). *SKINN 40 år*. SKINN.
- Lystad, I.L. (2013). *Høstutstillingen – elsket og hetet*. Skald.
- Nerdrum, O. mfl. (1998). *Kitsch: Mer enn kunst*. Schibsted.
- Oslo Kunstforening. (2021). *Årsberetning*.
- Pettersen, F. (2003). *Fredrikshalds Kunstforening af 1872: En kartlegging av Haldens første kunstforenings virksomhet for perioden 1872–1917*. Frank Pettersen.
- Ringsaker, K. & Boeskov, K. (2022). Musik og fellesskap på tværs. I M. Fieldseth, H.H. Stien & J. Veiteberg (red.), *Kunstskapte fellesskap* (s. 90–115). Fagbokforlaget.
- Sjøvoll, J.M., Hval, J. & Øverli, B. (2020). *Bruker- og bruksundersøkelsen i museene 2020*. Rambøll.
- Slagstad, R. (2001). *De nasjonale strateger*. Pax.
- Solhjell, D. (1995). *Kunst-Norge: En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen*. Universitetsforlaget.
- Solhjell, D. (2004). *Akademiregime og kunstinstitusjon: Kunstpolitikk fram til 1850*. Unipub.
- Solhjell, D. (2005a). *Fra embetsmannsregime til nytt akademiregime: Kunstpolitikk 1850–1940*. Unipub.
- Solhjell, D. (2005b). *Fra akademiregime til fagforeningsregime: Kunstpolitikk 1940–1980*. Unipub.
- Solhjell, D. (2006). *Kuratorene kommer: Kunstpolitikk 1980–2006*. Unipub.
- Solhjell, D. (2015). *Dette er kunst*. Universitetsforlaget.

- Solhjell, D. (2019). Østlandsutstillingen 40 år 1979–2019. I M. Kaufmann & A.S. Kolseth (red.), *Østlandsutstillingen 1979–2019* (s. 17–39). Østlandsutstillingen.
- Solhjell, D. & Øien, J. (2011). *Det norske kunstfeltet*. Universitetsforlaget.
- Statistisk sentralbyrå. (2021). *Norsk kulturbarometer 2021*.
- Stenseth, B. (1983). *Kunstner eller kulturarbeider. Striden om en reorganisering av billedkunstnerorganisasjonen i tiden fra 1970 til 1976* [Hovedoppgave]. Universitetet i Oslo.
- Willoch, S. (1936). *Kunstforeningen i Oslo 1836–1936*. Oslo Kunstforening.

