

NORSKE KRITIKERES FAGTIDSSKRIFT

Leder side 2

Petter Snare side 5
Om å samle

Dag Solhjell side 8
Privatisering av kunstfeltet
– empirisk belagt observasjon
eller fordomsfull forestilling?

TEMA: Samlernes rolle i kunstfeltet
NR. I 2009



kritikeren

Leder

Problematisk samlersrolle?

Dette mini-nummeret av Kritikerens fokuserer på et av de kanskje viktigste spørsmålene i kunstfeltet i dag, nemlig hvilken rolle private samlere spiller her. Dette er et sammensatt spørsmål, og tekstene som presenteres gir verken noe klart svar på hvorvidt private aktører faktisk har fått større makt enn tidligere, eller hva dette i så fall skulle innebære.

Men bidragsyterne peker samtidig på at private samlere er blant de viktigste aktørene innen kunstfeltet i dag. For eksempel har enkelte av de største samlerne, ikke minst internasjonalt, egne museer som jevnlig produserer store utstillinger og publikasjoner. Kunstmessene blir stadig mer tallrike og betydningsfulle, et forum som er skreddersydd for samlere. Ledende samlere internasjonalt fungerer dessuten i dag som såkalte bjellesauer som følges med argusøyne av samlerskolleger verden over. De blir i seg selv trendsettende, uavhengig av hva den tradisjonelle kunstekspertisen ved offentlige museer, innen akademien eller kritikerstanden måtte mene.

I et seminar som nylig ble avholdt i regi av Henie-Onstad kunstsenter om museets rolle i dagens kunstliv, tegnet den erfarne belgiske museums mannen Jan Debbaut et dystert bilde av dagens museumsvesen. De tradisjonelle museumsoppgavene som forskning, arkivering, formidling og historiefortelling er på vikende front, mens fenomener som "city marketing" og en kommersiell eventkultur i økende grad gjør seg gjeldende. Private samlere er en del av denne utviklingen, hevdet Debbaut, ved at de har fått større innflytelse i museumsvesenet generelt både gjennom verv i museumsstyrene, og gjennom donasjoner til museer, av verk av kunstnere som også er godt representert i egne samlinger. Slik sørger de for å få tung institusjonell "sertifisering" av disse kunstnerne, noe som i sin tur påvirker prisen på arbeidene deres.

Det er med andre ord mange indikasjoner på at det i dag foregår en endring i kunstfeltet, som med større eller mindre rett kan beskrives som "privatisering" eller "markedsretting". Private aktører har selvsagt også historisk sett spilt en viktig rolle i kunstfeltet, men ikke desto mindre føles det i dag som en viktig utfordring å kartlegge hvordan private samlere opererer i kunstfeltet. Dette er trolig en avgjørende forutsetning for å forstå hvordan kunstfeltet som helhet fungerer.

Blant de sentrale spørsmålene som man i dag vet lite om, er hvilke motiver som ligger til grunn for samlervirksomhet.

Representerer dette i hovedtrekk en videreføring av en tradisjonell dannelseskultur, slik for eksempel renessansefyrstenes mesenvirksomhet gjorde, eller er det snarere uttrykk for at nok en skanse i kulturlivet har blitt underlagt markedslogikk? Hva har i så fall dette å si for kunstlivet som helhet?

Vi trenger også mer kunnskap om hva som skiller forvaltningen av en investoreid og en ikke-investoreid samling, og hva som eventuelt skiller samlereide og offentlig eide museer, både når det gjelder måten de drives på og opplevelsene de produserer. En av grunnene til at disse spørsmålene fremstår som sentrale i dag er også den generelle samfunnsutviklingen, der markedstenkning har spredt seg til flere samfunnssektorer som tradisjonelt har vært drevet ut fra andre prinsipper. Dette gjelder for eksempel innen helse og utdanningssektorene i Norge, der man har innført bedriftsøkonomiske styringsprinsipper de siste årene. Kritikere av markedstenkning her har hevdet at slik omlegging kan føre til at man mister av syne de overordnede målene for slik virksomhet, og at dette kan gi utslag i kvaliteten på det som skapes. Denne diskusjonen er også relevant innen kunstfeltet. Men der har den vært forsømt, iallefall i norsk offentlighet. Det er på høy tid å ta den.

Kritikerstanden kan på sin side bidra til systematisk å rette søkelyset mot spørsmålet om definisjonsmakt i kunstfeltet, og hvordan toneangivende aktører påvirker kunstfeltet som

helhet. Et viktig konkret spørsmål er for eksempel i hvilken grad det finnes et lukket kretsløp av samlere, gallerister og utvalgte kunstnere, som eksisterer relativt uavhengig av kunst- og kulturlivet for øvrig, med egne belønningssystemer og karrierebaner? Hvor "virksomme" er kunstverk – også med politisk brodd – innen en slik kontekst? Blir disse "eksklusive" kretsløpene retningsgivende for resten av feltet?

Hvis den tradisjonelle kunstfaglige kompetansen taper terreng i kunstfeltet, må anmeldere skjerpe sin kritiske sans. Kritikken må endre fokus, og nye typer spørsmål må stilles. Forhåpentligvis finnes det også innen institusjoner som Nasjonalmuseet en kritisk bevissthet rundt endringer som skjer i kunstfeltet, og filtre som skiller mellom "samlersertifisert" kunst og annen, kunstfaglig "sertifisert" kunst.

Dette nummeret er desverre bare et lite anslag til en analyse som burde vært langt mer omfattende. Men forhåpentligvis kan tekstene her anspore engasjement og videre utforskning knyttet til disse spørsmålene i andre sammenhenger. Petter Snare bidrar med en tekst om samlervirksomhet sett fra et samlersynspunkt. Han tar ikke mål av seg til å snakke på vegne av den mangfoldige gruppen som samlerne utgjør. Men likevel gir han et verdifullt og interessant innblikk i hvordan samlere tenker, hva som kan motivere samlere og hva de ønsker å oppnå med sin virksomhet. Kunstsosiolog Dag Solhjell bidrar på sin side med en tekst der han tar

utgangspunkt i påstanden om at det er i ferd med å skje en privatisering av kunstfeltet.

Her går han inn på forskjellige tolkninger av privatiseringsbegrepet, koblet både til enkeltpersoners og markedets innflytelse. Han problematiserer om det faktisk har foregått en privatisering av kunstfeltet, i en norsk kontekst i et 200-års perspektiv, noe han tenderer til å svare negativt på. Tvert imot spør han om dagens utvikling er en kortvarig motkonjunktur i en større utvikling mot økt offentlig styring av kunsten. Diskusjonen om samlernes rolle er med andre ord sammensatt.

Av Truls Ramberg

Om å samle

Av Petter Snare

«Hello!» said Piglet, «what are you doing?»
 «Hunting,» said Pooh.
 «Hunting what?»

«Tracking something,» said Winnie-the-Pooh very mysteriously.

«Tracking what?» said Piglet, coming closer.

«That's what I ask myself. I ask myself, what?»

-*Pooh and Piglet go Hunting*, A. A. Milne

«you're too much for me, Ennis, you son of a whorson bitch.
 I wish I knew how to quit you»

-*Brokeback Mountain*, Annie Proulx

«In my hungry fatigue, and shopping for images, I went into
 the neon fruit supermarket, dreaming of your enumerations!»

-*A supermarket in California*, Allan Ginsberg

«Er dette ekte vare, eller er det for likt noe jeg har sett
 før, eller er det likt noe som jeg burde ha sett, men som
 jeg ikke har sett? Er jeg den eneste som har sett det, er jeg
 ikke nå ferdig med å kjøpe små verk? Du vet dette aldri
 kommer til å komme ut av lageret, hva vil dette egentlig
 gjøre for samlingen?»

Det er noe av det som går gjennom hodet på de fleste samlere før et kjøp besluttes. Og store systemer er satt i verk for å frembringe en kjøpsbeslutning hos samleren.

Kunstmarkedet og de kundene som driver markedet er vel en av de mest gjennominstusjonaliserte og gjennomanalyserte bransjene som finnes. Alt fra markedsanalysebyråer som Arttactic, via magasiner som «Art and Auction» til bøker som «Owning Art» og «Seven days in the art world». Kildene til støtteinformasjon for og om samleren er mange og omfattende. Og samleren er viktiggjort og, er det mulig å hevde, gjort til en av de mest sentrale premissleverandørene og langt på vei fagpanelet i hva som er sentral kunst i samtidsmarkedet. Og det er som det skal være, det er tross alt samlerens penger som sørger for at det eksisterer et marked, både for gallerist og kunstner.

Nå er ikke samlerens sentrale betydning noe nytt, enten de nå har blitt kalt Pius, Medici, Getty eller Stenersen, selv om de færreste er i den ligaen. Men at samlere som gruppe er den mest betydningsfulle pådriveren for hva som er viktig og hva som ikke er viktig i (gårds-)dagens kunstmarked, tror jeg man kan være ganske sikker på. Dette ser man gjennom hva som blir donert til museer, særlig i USA, gjennom den sorteringen som høy pris på annenhåndsmarkedet gir og gjennom private samleres innflytelse på hva toneangivende gallerier får solgt. Selvsagt råder ikke kundene, eller samlere om du vil, grunnen alene – meningsdannelsen skjer i

skjæringspunktet mellom galleristene, samlerne, kuratorne og til dels museumsvokterne. Kunstkritikken, slik den fremstår i dag, i hvert fall i Norge, tror jeg har liten eller ingen effekt på vurderingene i samtidsfeltet.

Til det er kunstkritikeren for lite synlig. Ikke synes de i særlig grad på messer, biennaler og knapt nok på utstillinger. Utvalget av hva som blir fremhevet synes overdrevent selektivt og mange kritikere synes å snuble i sitt eget dogmatiske kunstsyn. Samleren, og de som samler for samleren, er ofte bedre og mer orientert i et internasjonalt uoversiktlig felt. Og selv om jeg nødvendig vil falle i FrP-fella og si at alle kan mene noe kvalifisert om kunst, så må det være lov å spørre om hvorfor de som har kunstvitenskap som sin jobb så sjelden er tilstede der hvor kunsten vises.

Men å være orientert er en forutsetning for, så vel som en konsekvens av, å være samler. Og mye av gleden ved å samle ligger jo i å kunne se at kunnskap vokser, klare å materialisere en smak, visjon og holdning. Som forhåpentlig vokser og endrer seg med tiden. For bakgrunnen for å samle vil være fassettert og i stadig endring. Motivene kan være alt fra de rent materialistiske som å hente en gevinst i et kunstmarked, som viste seg å ikke være så ufeilbarlig som mange trodde eller håpet, eller å kjøpe seg en sosial status og dannelse, å få utløp for et annerledes frimerkesamlergen eller faktisk å mene at man støtter noe som er viktig og et sentralt kjennetegn på et sivilisert samfunn, som kunst er.

For meg som samler er det en blanding av mye rart. Jeg liker å samle foto fra 1930- og 40-tallet fordi det gir mulighet til oversikt over produksjonen i og med avsluttede kunstnerskap.

Det gir større mulighet til å kunne analysere og bruke den innsikt som jeg tror jeg har i alt fra spesifikke kunstnere til papir og teknisk kvalitet. En del kunst blir kjøpt som dagboksnotater. Noe kunst blir man knyttet til på et veldig personlig plan, og akkurat som en konkyllie fra en strand eller en konsertbillett blir meningsbærende langt utover seg selv, kan kunsten også romme den kvaliteten. Ikke bare som mer eller mindre sentimentale minner, men også som omdreiningspunkt (et viktig ord i dagens kunstdiskurs) for egen samling. Disse avvikene fra det logiske gir egenarten i samlingen – og skiller den fra det kunstverdens Hoffer, Mosvolder eller Austrheimer mener må være grunnstammen i en relevant samling. For meg er det disse avstikkerne fra det åpnebare som gir en samling egenart og interesse. For like mye som en samling handler om kunsten handler den også om samleren og samlerens visjon, som kontekstualiserer og setter kunsten i sammenheng.

Det er vel ikke til å komme fra at jeg muligens kompenserer for egen manglende evne til å lage kunst ved å samle på den. På samme måte som jurister, som er det jeg er utdannet som, ser på seg selv som kreative mennesker, gjør vel også mange samlere det. For å trekke paralleller til en helt annen samlerliga, er det vel uttrykk for en eller annen

visjon når Rubell kaller boken om sin samling «Not Afraid» og Pinault «Where are we going?» . Det forteller vel noe om at samleren, på alle nivåer, mener at man forvalter en innsikt.

Jeg tror likevel de fleste samlere, meg selv inkludert, ikke bare har fokus på det materielle, men også er pasjonerte og udelt entusiastiske over det kunst gir. Som mening, som verdi og som fortolker av egen virkelighet. Uten å ha den interessen, tror jeg ikke noen ville legge ned den mengden tid og penger som det å samle kunst faktisk krever. For i motsetning til det som synes å være (eller var) mantraet hos mange om dagen, så er de fleste kunstkjøp en investering på et helt annet plan enn det økonomiske. Det er lite kunst som har en reell verdistigning på annenhåndsmarkedet, hvis det i det hele tatt blir solgt. Og det gjør det vanskelig å forvalte en samling. De aller fleste samlere selger over tid.

Selv de som ikke sier at de selger, selger. Kunstvisjonen endrer seg, interessene skifter, plasskrav tar overhånd og kunst er ferskvare. En del ting holder seg, en del går ut på dato, om enn ikke for alle, så i alle fall for samleren. Så det å holde samlingen interessant blir en del av målet og morroa. Fokuset på å finne det nye og det som er det neste er beviset på at du følger med, og gir deg svaret på om du ser det du burde ha sett, og om du faktisk er første mann som ser det.

Privatisering av kunstfeltet

– empirisk belagt observasjon eller fordomsfull forestilling?

Av Dag Solhjell

1 Om endringer som synes å skje nå

Til alle tider har det vært vanlig å påpeke endringer i kunstfeltet i samtiden. For tiden hevdes det for eksempel at det skjer en utvisking av avstanden mellom den rene kunsten og den kommersielle, at grensene mellom billedkunst og kunsthåndverk er under oppløsning, at det utvikler seg en kulturell uorden der høykultur og lavkultur ikke lenger skilles fra hverandre, at kuratorene får større makt over utstillingene og kunstnerne mindre, at det politiske feltet er i gang med å redusere avstanden mellom kunst og politikk. Og at det skjer en privatisering av kunstfeltet.

Det spørsmål jeg vil stille i første omgang, er ikke om slike påstander om endringer er riktige, men om hvordan man undersøker om de er det. Det er mitt inntrykk at påstander om endringer man selv står midt oppi, som regel er svakt empirisk begrunnet. Både de som påstår at det skjer endringer, og de som mener at det ikke gjør det, glemmer å stille fire elementære spørsmål: Hvordan var det før endringene skjedde; når begynte endringene; har begrepet om det som sies å endre seg, også endret seg; og med hvilke øyne er det man ser det som forandrer seg?

Hvordan var det før endringene skjedde

Ofte synes "før" å referere til et ubestemt tidspunkt for ganske kort tid siden. I den norske diskursen er allerede år 2000 så lenge siden at det som skjedde før er glemt av mange, eller de har ikke egne erfaringer fra så langt tilbake. Jo kortere tid det er siden "før", jo svakere faglig kraft har utsagn om endringer, men jo større mediemessig oppmerksomhet synes de å få. Da mister man av syne at kanskje gjentar endringer seg, det blir vanskelig å diskutere om endringene er progressive eller regressive, om det som skjer retter opp skjevheter som eksisterte før – eller omvendt, og om tilsvarende endringer har skjedd før. Det blir vanskeligere å forstå endringenes årsaker og drivkrefter. Alt dette svekker beredskapen for å forholde seg til endringer på en konstruktiv og kanskje også kunstpolitisk virkningsfull måte.

Når begynte endringene?

Vurderingen av endringer avhenger av når man anser at endringene tok til. Tendensen til å idealisere tilstanden før endringene tok til er sterk, slik at man bringes til å tro at "alt blir bare verre". Det leder mot en konservativ og lite konstruktiv innstilling til det som skjer. Hvis man ikke vet hvordan det var "før" – uansett når dette "før" måtte tidfestes til, blir forståelsen av endringer svekket, og ens reaksjoner på dem blir mer besvergelser enn reell forståelse.

Har begrepet om det som endrer seg, også endret seg?

I et lengre tidsperspektiv endrer de fleste begreper seg, fordi de situasjoner de anvendes i, også endrer seg. Hvis man anvender dagens begrepsforståelse på fortiden, særlig på en ubestemt førsituasjon, får man lett en uriktig forståelse av hvilke endringer som skjer. Realiteten kan være både at endringene er mindre enn man tror, eller de kan like gjerne være større. Særlig må man være på vakt overfor begreper som brukes i det politiske spillet, og i kampen om makten i kunstfeltet – i begge kjempes det også om forståelsen av begreper, om definisjonsmakt.

Et begrep har gjerne også et motbegrep – for eksempel kan begrepet om det private ha begrepet om det offentlige som sin motsetning. Når begrepet om det offentlige endrer seg, eller brukes på nye måter, påvirker det også vår forståelse av hva som er privat – også om begrepet ”privat” ikke selv har undergått noen forandring.

Når det gjelder kunstfeltet, er begrepene ”privat” og ”offentlig” lite egnet til å forstå viktige trekk ved hvordan det utøves makt. Den store innflytelse Bildende Kunstneres Styre hadde over norsk kunst og kunstpolitikk fra 1884 til 1974 lar seg ikke betegne verken som offentlig eller privat forankret. Selv har jeg brukt betegnelsen ”kunstpolitisk kunnskapsregime av akademitype” for å forstå denne maktens karakter – der en selvutnevnte elite av kunstnere forvalter nesten alle ressurser som staten stiller til rådighet for kunstfeltet.

Med hvilke øyne ser vi endringer

Eldre mennesker, som jeg, skuer over lengre tidsrom, og kan se dagens endringer på en annen måte enn yngre. Vi eldre har lettere for å se at de samme endringer har skjedd før, at endringene er mindre enn man skulle tro, men vi har også lettere for å se det nye i endringer, og at de innebærer større prinsipielle forskjeller enn før. Yngre mennesker føler endringer sterkere på kroppen,, har ofte et mer skjerpet blikk, og færre fordommer som skjuler effekter av endringer.

Det blikk som ser endringer har også ulike forankringer i verdier, og yngre mennesker betrakter endringer fra et annet verdistandpunkt. Det som jeg synes er en truende endring, kan et yngre menneske ønske velkommen.

Men verdier er også forankret i sosiale posisjoner. Aktører i hver av de tre dominerende verdisystemer i kunstfeltet – de elitære, de politiske og de kommersielle – vil både observere og bedømme endringer forskjellig, i lys av de interesser de har i dem.

2 Om å se privatisering i kunstfeltet**Når begynte privatiseringen av kunstlivet?**

Svaret på spørsmålet om det for tiden skjer en privatisering av kunstfeltet, avhenger (blant annet) i stor grad av det tidsperspektiv som legges til grunn. Om sammenligningsgrunnlaget går bare et par år tilbake, eller endog helt til

begynnelsen av tyvehundretallet, skjer sammenligningen med en periode da den offentlige sektors engasjement i kunstfeltet var større enn noen sinne. Det skal nå ikke mer enn en liten stagnasjon til i det offentlige engasjementet før det melder seg spørsmål om vi står overfor en privatisering.

Om utgangspunktet er 1990-tallet, skjer sammenligningen med en periode da den offentlige sektor reorganiserte sitt forhold til kunstfeltet, og tok flere grep som ga stat, fylke og kommune større økonomisk, administrativ og politisk innflytelse over flere deler av kunstlivet enn før. Sammenlignes det med 1970-tallet, må situasjonen i dag holdes opp mot en periode da det offentlige engasjement bidro til en sterk økning i antall ikke-statlige kunstinstitusjoner: kunstnerstyrte gallerier, utstillinger og kunstforeninger, parallelt med en eksplosjon i antallet private gallerier. Om 1960-tallet brukes som sammenligning, bør det tas hensyn til at det skjedde en radikal endring i norsk kunstpolitikk da Norsk kulturråd ble etablert i 1965. Omkring 1960 var det bare 3-4 private gallerier i landet, noe som gjør det problematisk å snakke om et sterkt privat innslag i kunstlivet på den tiden. Før 1940 var det hele 20 kunstforeninger i Norge, men var de uttrykk for et privatisert kunstliv? På 1910-tallet var Christian Krohg som formann i BKS, direktør ved Statens Kunstakademi og formann i juryen for Statens Kunstutstilling den mektigste person i norsk kunstliv, som blant annet brukte sin makt til

å fremme sin kunstnerfamilies interesser. Privatiserte han kunstlivet ved å sette de mer demokratiske mekanismer i BKS til side?

Hvordan var det før privatiseringen begynte?

Hvis det med "privatisering" menes at offentlige budsjetter er i ferd med å få en relativt lavere andel av den samlede finansiering av kunstfeltet, fordi andre finansieringskilder får relativt større betydning, kan det kanskje sies at det i den seneste tid har foregått en privatisering. Men hvis vi ser dette i lys av den kraftige vekst i den offentlige finansiering av kunstfeltet i årene mellom 1965 og 2005, og det høye absolutte nivå på slutten av den perioden, synes det som nå skjer (om det da skjer), bare å være en forsiktig og kanskje tilfeldig justering.

Om vi går enda lenger tilbake i tid, og for eksempel ser på historien om kunstfeltets relasjon til det politiske feltet helt tilbake til 1814, får vi det samme bildet av et sterkt statlig engasjement i kunstfeltet. Før den første kunstforening ble etablert var det allerede (i 1818) grunnlagt et lite statlig kunstakademi (den såkalte Tegneskolen). Samtidig med at den første kunstforening ble etablert (i 1836) ble det også bevilget midler til en statlig kunstsamling (den som senere ble Nasjonalgalleriet), og etter ytterligere tre år ble de første reisestipendier for kunstnere bevilget. Kunstpolitikens historie i Norge er en historie om de offentlige hensyns sterke posisjon – landets økonomi, nasjonens ære og be-

folkningens dannelse har alltid stått sentralt. Den borgerlige patriotisme delte disse tre verdier, slik at selv de deler av kunstlivet som var organisert av de private kunstforeninger og kunstindustrimuseer, ikke først og fremst hadde private, men allmennhetens hensyn for øye. De fleste kunstinstitusjoner som staten etter hvert driver eller støtter er i sin tid blitt etablert gjennom private initiativ, med kunstens og dermed også landets, nasjonens og folkets beste for øye. Uten de private og personlige initiativ, ville dynamikken i kunstpolitikken forsvunnet. Det private element kan betraktes som en forutsetning for en aktiv offentlig kunstpolitikk – og er det trolig fortsatt.

De første private kunstgallerier (med et par mer kortlivde unntak, som Galleri Per i 1940 og Galleri Moderne Kunst i 1946 – det siste nedlagt i 1986), ble ikke etablert i Norge før på 1960-tallet (Galleri Haaken i 1961 og Galleri 27 i 1962). Nå vil noen kanskje se den kraftige veksten i private gallerier de siste 20 årene (i Adresseavisens kulturbilag for 26. april 2008 tallet jeg 70 enheter i gallerioversikten, alle i Trøndelag, de fleste uten noen større offentlig støtte) som et uttrykk for kunstens privatisering. Det er trolig mer fruktbart å se den som effekt av en nesten ekstrem vekst i antallet offentlig støttede billedkunstnere og kunsthåndverkere, og en større allmenn kunstinteresse. De ivaretar en viktig oppgave for kunstnere, som den offentlig støttede del av kunstlivet neglisjerer, nemlig salg av deres kunstverk til et bredt og økende publikum.

Det er likevel mulig at de offentlige budsjettene stadig økende betydning for kunstfeltets finansiering nå har nådd en topp, og at det som nå skjer, bærer bud om en prinsipielt ny utvikling. Noe av det nye kan da være at mens den offentlige sektors relative økonomiske betydning har stagnert, og endog kanskje blir redusert fra et meget høyt nivå til et noe lavere, så øker allikevel den offentlige sektors politiske innflytelse, gjennom politiserte styringsordninger (New Public Management), reorganisering (konsolidering), budsjettrutiner (øremerking), institusjonelle tiltak (stiftelser, styreoppnevnelser), økonomi (bevilgninger) og andre styringsinstrumenter det politiske feltet kontrollerer og i økende grad tar i bruk. Utviklingen kan altså gå i retning av ”mindre offentlige penger, mer offentlig styring”. Om utviklingen også blir ”mer private penger, mindre privat styring”, er mer tvilsomt.

Har begrepene om det private og det offentlige i kunstfeltet endret seg?

I dag bruker vi begrepet ”offentlig” særlig om to fenomener: det at noe tilhører den offentlige sektor, dvs. stat og kommuner, eller at noe hører hjemme i offentligheten, altså i det åpne, debatterende rom med sine frie medier. Det private blir tilsvarende det som skjer i privat, i motsetning til offentlig regi, eller det som skjer i privatlivet eller i lukkede fora.

Om vi tar kunstforeningene som uttrykk for den private delen av kunstfeltet, kan vi si at de har hatt tre faser i

forholdet til offentligheten. I den første fasen var de lukkede selskaper. De var private, men ikke offentlige. I den neste fasen var de fortsatt private, men de henvendte seg med sine utstillinger til offentligheten. Denne utviklingen skjedde i løpet av 1800-tallet. Kunstforeningene var fortsatt private i én forstand, men var blitt offentlige i en annen.

I den tredje fasen, som for noen kunstforeninger inntraff ganske sent, ble større kunstforeningers samlinger overført til offentlig eie (uten at de ble mer offentlig tilgjengelige av den grunn). Denne prosessen med statliggjøring av tidligere "private" institusjoner pågår fortsatt – både Arkitekturmuseet og Kunstindustrimuseet var private institusjoner før konsolideringen inn i Nasjonalmuseet. Når det gjelder eierskap til kunstsamlinger er tendensen i det lange løp fortsatt deprivatisering og overgang til statlig eller annen offentlig eie, eller som i tilfellet med samlingen til Hans Rasmus Astrup – en overgang fra privatsamling i hjemmet til offentlig tilgjengelig privat museum organisert som stiftelse (Astrup-Fearnley Museet for moderne kunst).

Disse tre fasene gikk også musikkelskaper og teaterelskaper gjennom – fra lukkede private selskaper, til private offentlige selskaper, til statlig overtakelse og drift.

Hva menes i dag med begrepet "privatisering"?

Jeg kan tenke meg flere tendenser som ville kunne karakteriseres som privatisering.

En sterkere vektlegging av det individuelle, navngitte

og personlige kuratorskap (utstillingen er kuratert av NN) fremfor kollektive (juryer, kunstneriske råd, styrer etc.) kan kanskje tas som uttrykk for privatisering. Det er her kanskje mer snakk om en sterkere synliggjøring og ansvarliggjøring av symbolsk makt. Den selekterende funksjon som tidligere foregikk i lukkede rum og som ikke begrunnet sine valg, blir nå synliggjort og derfor også mer offentlig. Det individuelle kuratorskap utøvd i offentlighetens lys blir også styrket når private, som regel enmannsdrevne gallerier, får større betydning for produksjonen av kunstnerisk anerkjennelse. Det som kan se ut som en privatisering av symbolsk makt, kan gi større synlighet og offentlighet rundt hvem som har den, og derved gi bedre grunnlag for kritikk av den.

Noe annerledes blir vurderingen om vi mener at tyngdepunktet i forvaltningen av symbolsk makt har forskjøvet seg fra institusjoner i den offentlige sektors sfære mot institusjoner i markedssfæren, som i det alt overveiende er privateide. Det vil bety at de som forvalter symbolsk makt på statens vegne (som i Statens Kunstutstilling, innkjøp til Nasjonalmuseet, representative utstillinger i utlandet) har fått redusert sin evne til å gi høy kunstnerisk anerkjennelse til fordel for eksempelvis private gallerier (Riis, c/o etc.). Dersom disse private aktørene direkte eller indirekte begynner å motta statlig støtte, kan det være en indikasjon på en privatisering, ikke nødvendigvis i en bevisst form. Det samme gjelder hvis innkjøp, for eksempel til Nasjonalmuseet, henter noen av sine begrunnelser i at en kunstner har stilt ut i dét

og dét private galleriet. Da tilføres galleriet (for eksempel Galleri Trafo) og dets kunstnere en økt symbolsk kapital, som umiddelbart slår ut i høyere priser og større inntjening på markedet. Da er maktforholdet mellom børs og katedral endret i børsens favør, og katedralen har mistet noe av sin unike konsakrerende evne.

I Nasjonalmuseets tilfelle kan det snakkes om en privatisering ved at museet ble organisert som en stiftelse, med begrenset adgang for innsyn utenfra, fra offentligheten.

Som privatisering kunne også betegnes en vridning av statlige støtte- og vederlagsordninger til kunstnere, fra kollektive ordninger til individuelle. Disse to formene for kunstnerstøtte og vederlag har alltid vært gjenstand for debatt på Stortinget, med de mest høyreorienterte partiene som tilhengere av individuelle ordninger, og de mer venstreorienterte som tilhengere av kollektive ordninger. Det synes også å vokse frem en yngre generasjon av kunstnere som ikke instinktivt roper på staten for å løse sine økonomiske utfordringer, men som ser den private sektor – både i og utenfor kunstfeltet – som en mulig ressurs. Den andre bølgen av kunstnerdrevne gallerier som ennå ruller over landet – den første var på 1900-tallet – kan også betraktes som et kunstnerinitiert privatiseringstiltak. Flere kunstnere enn de romantisk-figurative, som har måttet støtte seg til private løsninger fordi de i stor grad ble satt utenfor de støtteordninger og formidlingskanaler som kunstnerorganisasjonene forvaltet, ser nå ut til å betrakte private

gallerier som en del av løsningen, ikke som en del av problemet. Denne utviklingen ser ut til å falle sammen med det syn at markedet kan være en måte å løsrive seg på, fra en for dominerende stat på kunstfeltet. Privatisering kan i et slikt perspektiv vurderes som frigjørende og dermed også kunstnerisk stimulerende. Kunstmarkedet representerte også på 1800-tallet, særlig i dets annen halvdel, ressurser som frigjorde en del kunstnere fra akademienes tvang, mens andre så markedet som en sovepute.

Private gallerier, mer enn andre typer kunstinstitusjoner, representerer kunstlivets Wild West – et åpent landskap uten andre formelle etableringskrav enn de som stilles av Brønnøysundregistrene og regnskapsloven. De tilbyr en arena for personlig, privat entreprenørskap, i hele spennet fra den ynkeligste forselger av fiduskunst til de mest ambisiøse operatører på den internasjonale scene. Det er et galleri for enhver kunstner, og en kunstner for enhver smak. Den stadig sterkt økende populasjon av habilt utdannede kunstnere i Norge er ganske sikkert også en følge av den statlige kunstnerpolitikken, med sitt sikkerhetsnett under de fleste som våger seg ut på den slake line mellom suksess og nederlag. Det store antall private gallerier, som har vokst minst i takt med antall aktive billedkunstnere, kan av både kunstnere og myndigheter betraktes som et alternativt sikkerhetsnett, spent ut i privat regi. Av økt statlig engasjement kan det altså også følge økt privatisering, uten at betegnelsen ”privatisering” synes å passe så godt på en slik tendens.

Med hvilke øyne ser vi privatisering på kunstfeltet?

I min alder (f. 1941), som jeg deler med mange, og med en høy grad av historisk bevissthet, som jeg deler med få (siden jeg har skrevet fire bøker om kunstpolitikken historie slik denne har utfoldet seg fra 1814 og fremover), har jeg to perspektiver på vår egen tids utvikling. Det ene er det lange historiske perspektivet. Det gjør meg bevisst på dagens mulige privatiseringstendenser i to dimensjoner. I den ene dimensjonen ser jeg den mulige tendensen til privatisering bare som et lite og ofte forekommende avvik i en lang trend mot en stadig sterkere innlemmelse av kunstlivets aktører i den offentlige sektor og som bidragsyttere til politisk bestemte formål. Ulike former for privatisering kan betraktes som en motreaksjon fra kunstlivet, men også som en bevisst strategi fra kulturpolitisk hold. I den andre dimensjonen kan en tendens henimot privatisering tolkes som et kvalitativt nytt trekk i kunstfeltets forhold til det politiske feltet, og et varsel om et varig brudd med den trenden jeg ser i den første dimensjon.

I det andre perspektivet trekker jeg på erfaringer fra mitt eget lange liv i kunstfeltet. Der har jeg selv en historie som privat aktør: gründer, initiativtaker, frilanser, kurator, kritiker, faglitterær forfatter, forsker, redaktør, samt arbeid og verv i ikke-offentlige institusjoner, blant annet i og for kunstforeninger. Jeg har stor sans for de private initiativ og det personlige engasjement, ikke minst hos kunstnere. Samtidig ser jeg at kollektivt forvaltede ressurser og institusjoner i offentlig

sektor kan bety mye for å støtte aktører på det mer private område, slik jeg selv har fått støtte. Jeg sier derfor: ja takk, begge deler – privatisering og kollektivisering hånd i hånd. I motsetning til Pierre Bourdieu deler jeg kunstfeltet i tre kretsløp, ikke bare to: det demokratiske, ”vi-er-alle-likegode” og politisk orientert kretsløpet (det inkluderende); det udemokratiske, ”jeg-er-en-mye-bedre-kunstner/kurator-enn-deg” politisk likgyldige kretsløpet (det ekskluderende); og det markedsrettede, ”min-kunst-selger-bedre-enn-din” og antipolitiske kretsløpet (det kommersielle). Hvert kretsløp har sitt verdssystem og sin verdi, som de setter høyere enn de to andre. Både vurderingen av om og i hvilken grad det foregår en privatisering, og hvilken holdning man har til privatisering, avhenger ikke bare av hvilket kretsløp man tilhører, men også hvilken posisjon og status man har innenfor det. Generelt er ”privatisering” et fy-ord i det inkluderende og det ekskluderende kretsløpet, men et godord i det kommersielle. Men i nedre del av det ekskluderende kretsløpet, på avant-garde siden av det, synes man mer positiv til privatisering enn i andre posisjoner. Generelt: jo større offentlig støtte man får, jo mer ”advarer” man mot privatisering, som her likestilles med ”uheldig kommersialisering”.

3 Avsluttende refleksjoner

Som forsker foretrekker jeg at synspunkter på endringer forankres i en empiri som kan dokumenteres. Det krever at

tilstanden både "før" og "nå" er dokumentert med det samme måleverktøy, og med begreper med samme forståelse før og nå. Begrepet "privatisering" er allerede kunstpolitisk ladet med et negativt innhold, som konnoterer "lavere offentlig støtte", "kommersialisering", "ikke profesjonalitet" osv. Jeg har forsøkt å renske det for en slik ensidig forforståelse, og gi det et mer allsidig og fruktbart innhold, samtidig som jeg forsøker å se nøkternt på selve realiteten i spørsmålet om vi er inne i en periode med privatisering.