Innhold

FORORD **5**

PROLOG – EN FORESTILLING OG ET BYGG **7**

1. 1850-1884: ET EMBETSMANNSREGIME BLIR TIL **10**

KUNSTVERK SOM DET NASJONALES IDEALE UTTRYKK 10
AKADEMIET FREM TIL 1869 10
ECKERSBERGS MALERSKOLE – PRIVATSKOLE MED STATLIG STØTTE 14
AKADEMIET NEDLEGGES 17
KUNSTMUSEET 21
STATLIGE REISESTIPENDIER 24
PRIVATE LEGATER 30
NORSKE KUNSTNERE PÅ VERDENSUTSTILLINGENE 32
DET SKANDINAVISKE HUS I ROMA 37
PROFESSORATET I KUNSTHISTORIE 38
ET KUNSTINDUSTRIMUSEUM STIFTES 40
SKULPTURMUSEET 49
KOBBERSTIKK- OG HÅNDTEGNINGSAMLING 51
LORENTZ DIETRICHSON – EMBETSMANNEN SOM NASJONAL STRATEG 55
NORSKE KUNSTFORENINGER OMKRING 1880 57
DET KUNSTPOLITISKE REGIME PÅ BEGYNNELSEN AV 1880-TALLET 73

2. 1880-TALLET: ET NYTT AKADEMIREGIME TAR FORM **75**

KUNSTFORENINGENES NYE ESTETISKE PRAKSIS 75
KUNSTNERNES ORGANISASJONSFORHOLD 76
TIDENS KULTURELLE OG KUNSTNERISKE MOTSETNINGER 77
STRIDEN OM KUNSTFORENINGEN I KRISTIANIA 80
STATENS KUNSTUTSTILLING – "DEN VÆSENTLIGSTE LØFTESTANG FOR BILDENDE KUNST" 84
DET NYE KUNSTRÅDET 96
STIPENDIER – "KUNSTNERES REISER TIL UDLANDET" 100
NASJONALGALLERIET 101
KUNSTINDUSTRIMUSEET I KRISTIANIA 109
VESTLANDSKE KUNSTINDUSTRIMUSEUM 112
FRA TEGNESKOLE TIL KUNST- OG HAANDVERKSSKOLE 113

KNUT BERGSLIENS MALERSKOLE 117
HEYERDAHLS, WERENSKIOLDS OG KROHGS MALERSKOLE 119
STORTINGET DRØFTER GRENSENE FOR SIN EGEN KOMPETANSE I KUNSTSPØRSMÅL 122
DET NYE AKADEMIREGIMET 123

3. 1890 – 1909: NYTTE FREMFOR KUNST 126

"DEN AARLIGE UDSTILLING" 126
STATENS POLITIKK OVERFOR ANDRE KUNSTMUSEER 128
KUNSTINDUSTRIMUSEENE 132
KUNST- OG HÅNDVERKSSKOLEN 138
"AKADEMI" FOR MALERE OG BILLEDHUGGERE 139
STIPENDIER OG KUNSTNERLØNNER 142
KUNSTFORENINGENE 148
EN KUNSTHANDEL ETABLERER SEG 149
BRENNEVINSSAMLAGENE SOM LOKALE KULTURFOND 150
SPAREBANKENE 152
ANDREAS AUBERT 152
NASJONALGALLERIET 153
KUNSTPOLITISKE LEGITIMERINGER AV BEVILGNING TIL INNKJØP AV NORSK KUNST 154

4. 1910-1940: KUNST OG KULTURPAUSE 164

JENS THIIS – STRATEG, MEN IKKE NASJONAL STRATEG 164
KUNSTMUSEET - NASJONALGALLERIET 171
KUNSTINDUSTRIMUSEENE 183
DE GLADE GIVERE – EN SAMMENSATT KATEGORI 184
EN KUNSTSKOLE KALT AKADEMI 186
AKADEMIREGIMETS MAKTELITE 190
STØTTE TIL KUNSTNERE 193
KUNSTNERLØNN 194
REISESTIPENDIER OG UNDERSTØTTELSE 201
PRIVATE LEGATER OG FOND FREM TIL 1940 202
STIPENDIER TILDELT 1940 GJENNOM STIPENDIEKOMITEEN I BKS 208
STATENS KUNSTFOND 209
UTE OG HJEMME 210
HØSTUTSTILLINGEN 211
KUNSTNERNES HUS 213
JUBILEUMSUTSTILLINGEN I 1914 214

INTERNASJONALE UTSTILLINGER 215
KUNSTNERFORBUNDET – EN OPPOSISJON TIL AKADEMIREGIMET 217
KUNSTNERORGANISASJONENE 218
KUNSTINDUSTRISKOLER 219
FOLKEOPPLYSNING OG KUNSTPOLITIKK 221
KUNSTFORENINGENES VANDREUTSTILLINGER 223
KUNST I DET OFFENTLIGE ROM MED PRIVATE MIDLER 224
DET NORSKE PENGELOTTERI 226
AKADEMIREGIMET ETTER 1930-TALLET 228

5. KUNSTPOLITIKKEN 1850-1940 – ET OVERSYN 230

FRA AKADEMIREGIME VIA EMBETSMANNSREGIME TIL NYTT AKADEMIREGIME 230
KUNSTINSTITUSJONENS UTVIDEDE FELT 231
AUTONOMI 237
DEN KULTURØKONOMISKE SIRKULASJON 238
NASJONAL STRATEG 239
EN LANDSOMFATTENDE KUNSTOFFENTLIGHET 239
KUNSTNERUTDANNINGEN 240
DET STATLIGE ANSVAR 241
"KUNST" 242

LITTERATUR 244

Forord

Dette er den andre av fire planlagte bøker om kunstpolitikkens historie i Norge. Den er en direkte fortsettelse av den første, Akademiregime og kunstinstitusjon. Kunstpolitikk fram til 1850 (Solhjell 2004). Det henvises til denne for litteraturgjennomgang, metode og begrepsdrøfting, og særlig for utvikling av begrepet ”kunnskapsregime”.

I en del sitater vil leseren finne noen understrekte passasjer i kapittel 1, 2 og 3. Understrekingen er satt inn av denne forfatter, og markerer uttrykk som viser til kunstverk. Betydningen av dette er omtalt i siste punkt i Kapittel 5, s. 241.

Senter for kultur- og idrettsstudier ved Høgskolen i Telemark, Bø, holdt i februar 2005 et to-dagers seminar der en rekke av bidragene til prosjektet ”Norsk kulturpolitikk 1814-2014” ble presentert, og kritisert av forberedte opponenter. Mitt bidrag møtte fruktbar opposisjon fra Paul Grøtvedt, som jeg her fremfører min takk for. Seminaret ble oppsummert av Georg Arnestad. Han ga bl.a. uttrykk for at fire bøker om kunstpolitikk av Dag Solhjell var for meget i forhold til prosjektets omfang. Det kan jeg være enig i. Men jeg velger å se disse bøkene i lys av hvor liten oppmerksomhet kunstpolitiske, institusjonelle og sosiologiske problemstillinger har hatt i den meget omfattende kunsthistoriske litteraturen.

Jeg takker prosjektleder Hans Fredrik Dahl for at han har funnet det riktig å vie dette så stor plass i prosjektet, og for hans kommentarer også til denne bokens manus. Verdien av den hjelp jeg har fått på Stortingsbiblioteket og den fri adgang jeg har hatt til å benytte meg av dets kopieringsmaskin må nok en gang fremheves – takken går til Marit Kleppa og hennes kolleger. En takk går også til Brita Brenna for adgang til dokumentasjon om norsk deltakelse på Verdensutstillingene, til Tore Helseth for bistand med å gjøre manusets trykningsklart, og til Åse Markussen for verdifull informasjon om Statens Kunstakademi. Et arbeidsstipend fra Norsk Faglitterær Forfatter- og Oversetterforening har gjort det økonomisk mulig for meg å sluttføre arbeidet med denne og de to neste bøkene i dette prosjektet.

Dag Solhjell
Høvringen, påsken 2005

Prolog – en forestilling og et bygg

Forestillingen

På grunn av de revolusjonære tilstander i Europa i 1848 kom en rekke norske utenlandsboende kunstnere hjem til Norge, og samlet seg i Christiania. I slutten av mars 1849 arrangerte de tre festaftener i Christiania Theater. Formålet var å skaffe inntekter til et fond som kunne gi unge kunstnere reisestipendier. Festaftenene involverte både diktere, komponister, skuespillere og malere, til dels med felles kunstneriske produksjoner. Adolf Tidemand og Hans Gude bidro med dekorasjoner til hele tre tablåer, det mest kjente bygget på deres felles maleri "Brudeferden i Hardanger". I Welhavens dikt til prologen het det bl.a.:

Vi saa med Undren her, i Vintrens Hjem,
Paa Klippegrund en Plante skyde frem,
Der syntes hidført fra en sydlig Have;
Ja, Mange vented af vor Luft og Jord
Dens blomstring kun som en exotisk Flor
Der er en sjelden Sommertimes Gave.
Men Frit den folded sine Blade ud
Og Aar for Aar den stod med nye Skud,
Og nu betragte vi dens Blomsterkrone;
I den er Fjeldnaturens Ynde lagt,
Og alle Mærker i dens Flor har sagt,
At Planten hører til vor egen Zone

Welhaven viser til de sommerbesøk hjemme som norske sydenboende kunstnere gjorde. Kunsten kunne ikke slå rot i Norge – i vinterens hjem. Nå har imidlertid en særegen norsk kunst vokst frem, som ikke lenger bare er en eksotisk blomst fra en sydlig hage.

For Norges Liv, de skabte sig en Vaar
Af skjulte kimer fra dets gyldne Aar,
Er Kunstens Flor det kosteligste Smykke
…
Saa tyder Kunsten i sit stille Sprog,
Og løser smilende af Tvilens Aag,
Hvad der er gjemt som Anelse hos Folket.
Og mangen Gaade, som det grunder paa,
Og mangt et Tegn, som det i Drømmer saa,
Skal det i Kunstens Verker finde tolket.

En blomstrende kunst er Norges kosteligste smykke, som skal hjelpe folket til å forstå seg selv. Den meste kjente billedtolkningen ble laget av Andreas Munch med utgangspunkt i "Brudeferden": *Thi se over grønklare Bølge Hjem glider et Brudefølge*. Med kunstnerne i båten og Ole Bull som spelemann ble her iscenesatt den hjem-

komne norske kunstens bryllup med sitt eget folk, i norsk natur. Lorentz Dietrichson skriver i sin bok om Adolf Tidemand om stemningen da "Brudeferden" ble fremstilt, at "aldeles ustandsdelig blev Jubelens stormende Hav, da nu Digt, Musikk og Maleri smeltede sammen til Et og slyngede hin udødelige Treklang udover den begeistrede Mængde".

Slik bidro de for en tid hjemvendte kunstnerne til å skape en romantisk og nasjonalistisk vekkelse i Norge, der kunstnere og publikum forentes i felles begeistring for det norske og for kunsten – fordi kunsten nå var blitt norsk, det norske var blitt til kunst, og det romantiske nasjonalt – til nasjonalromantikk. Dette var kanskje siste gang publikum og samtidens kunstnere fant en slik harmoni. En generasjon senere senere skulle kunstnere på ny vende hjem fra "sydlig Have", og denne gang for godt. Men da egget de til kamp både med det publikum som hadde hyllet deres forgjengere og med disse forgjengerne. I motsetning til publikum kastet de det romantiske ut. Til gjengjeld ble de desto mer nasjonale.[1],[2]

Bygget

Den romantiske nasjonalkunsten fikk et varig monument i Oscarshall på Bygdø utenfor Christiania, et lystslott bygget av kong Oscar I i perioden 1847-1852.[3] Her fikk norske kunstnere store utsmykkingsoppgaver – ved siden av Slottet de største som inntil da var gitt til norske kunstnere. Dette bygget ble "et slags samtidskunstmuseum over norsk kunst" mener Gunnar Hjelde (:11). Emil Tidemand omtalte kongen som "en mesen for norsk kunst". Oscar I finansierte både bygning, utsmykking og hage av egne midler, og kunne derfor selv velge arkitekt og kunstnere.

Kunstnerne var norske, men arkitekten var dansk, Johan Henrik Nebelong. Nebelong var i 1840 blitt engasjert for å hjelpe Linstow med innredningen av Slottet, og hadde samtidig overtatt hans lærerstilling ved Tegneskolen. Mange av håndverkerne hadde arbeidet under Linstow på Slottet, som sto ferdig i 1848, og hadde fått sin utdannelse ved Tegneskolen. Hver enkelt håndverkers bidrag er kjent, en tidligere nesten ukjent praksis, som understreker kunsthåndverkets høyere status. Nebelongs assistent og byggeleder var Jacob Wilhelm Nordan, senere lærer ved Tegneskolen. Da Nebelong i 1853 vendte tilbake til København ble han samme år agreert av Kunstakademiet i København, og opptatt som medlem der, på en tegning av "et fyrstelig Landslot".

---

[1] Fremstillingen støtter seg i hovedsak til Askeland (1990).

[2] Tablåer (på fransk tableau vivant) er iscenesetting av et kunstbildes motiv med virkelige mennesker, musikk, dikt og sang, og med motivet gjengitt med store teaterdekorasjoner som bakgrunn, og med tilsvarende rekvisitter, for eksempel en robåt fra bildet.

[3] Denne fremstillingen bygger på Hjelde (1978).

Malerne Adolf Tidemand, Hans Gude, Joachim Frich, Frants Bøe, Oscar Wergeland og I. C. Dahls sønn Siegwald Dahl, og billedhuggerne Hans Michelsen og Christoffer Borch, ble engasjert for å utsmykke slottet med sine malerier og skulpturer. De fire første var blant de første som hadde fått det statlige reise-stipendiet, utdelt fra 1840. Nesten alle arbeidene ble utført i Düsseldorf, og alle motiver var nasjonale – endog Hans Michelsens arbeider.

Frich fikk de største arbeidene, seks store landskapsmalerier. I søknaden om det reisestipend han fikk i 1846 skriver han bl.a. at han i Norge var ”afsondret fra al Kunstvirksomhed”, at han under oppholdet hjemme var blitt ganske uvitende om kunstens fremskritt, og at utenlandsreiser var ”nødvendig for enhver norsk Kunstner, saalenge Landet selv ikke giver den ringeste Anledning til Kunstens Fremme” (NKL).

En rekke dikt ble skrevet til dette slottet og dets kunst. ”Men først vor Kunst skal flyve derind paa sin unge dristige Vinge” skrev Jørgen Moe i diktet ”Oscarshal” fra 1850. Andreas Munch skriver i et dikt med samme navn i 1855, at

Dulgt var Kunstens ædle Gnist –
Nu er landet vakt af Dvale,
Vordet sig sin Kraft Bevidst.
…

Morgenfrisk, som Fjordens Vove,
Vogner Landets Poesi.
Fjeldnaturens dybe Tanke
Tryller den på Tavlen hen
Saa at Folkets Hjerter banke
Ved at kjende den igjen.

Bondens Liv i Kongens Sale
Er et herlig Landets Tegn,
Faaer ved Kunstens Magt at tale
Om vort Hjem for fjernest Ægn.

Noen år senere skrev Carl Ploug et dikt til lystslottet, og betonet det kongelige bidrag til norsk nasjonal kunst: ”At Norges unge Kunst Kongen bød være Tolk/for Norges egne Minder, dets Natur og dets Folk”. Den svenske kongen fant et hjem i Norge for norske kunstverk, men det norske Storting klarte ikke å skape et hjem i Norge for kunstnerne.

Med Oscarshall og festaftenene i 1848 ble det markert et ledemotiv for de neste 150 års kunst og kunstpolitikk: det norske og hjemlige som målestokk på kunstens kvalitet og kunstpolitikkens riktighet.

1. 1850-1884: Et embetsmannsregime blir til

Kunstverk som det nasjonales ideale uttrykk

Poetene forteller at den kunstneriske fremstilling av norsk natur og norsk folkeliv gjør kunsten selv nasjonal, som om både kunsten og det nasjonale har et felles utspring i naturen og folkelivet. Ved å se på den norske kunstens frembringelser kunne det norske folk se seg selv. Kunstnerne tok det norske i bruk som emne i sin kunst, og gjorde kunsten til et sterkt nasjonalt symbol utad, og til et virksomt instrument for nasjonalbygging innad. Kunsten fungerte politisk-nasjonalistisk mobiliserende, en funksjon kunstnerne selv sluttet opp om. Ikke bare næret kunsten det nasjonale, det nasjonale næret også kunsten. Bare Dahl så ut til å være skeptisk til dette. ”Neps” (nips) var hans kommentar til Oscarshall. Han var nok romantiker, men ikke nasjonal-romantiker.

Festkveldene i 1849 og utsmykkingen av Oscarshall demonstrerte at hegemoniet i norsk billedkunst lå utenfor Norge. Det truet Tegneskolens rolle som akademi. I dette kapitlet skal vi se hvordan norsk kunstpolitikk avviklet dette akademiets kunstpolitiske regime, og at norsk kunstliv gikk inn i en kort periode med et kunstpolitisk kunnskapsregime ledet av en av norsk kunstpolitikks få nasjonale strateger – embetsmannen Lorentz Dietrichson. Samtidig ble kunstpolitikken enda mer utenlandsorientert. I tillegg til reisestipendiene finansierte staten norske kunstneres deltakelse på en rekke internasjonale kunstutstillinger, og bidro til å etablere et skandinavisk forsamlingssted i Roma. Forholdet til utlandet spiller også større rolle, fordi det nasjonale – som jo først synes i sammenligning med det internasjonale – får økende betydning både i politikken og kunsten, og derfor også i kunstpolitikken.

På den hjemlige arena utviklet den rene estetiske prasis seg raskt, særlig ved det store antall kunstforeninger som ble etablert over hele landet. Flere nye kunstinstitusjoner ser dagens lys i hovedstaden – et kunstindustrimuseum, en kobberstikksamling, et skulpturmuseum, en privat malerskole med statsstøtte, og et professorat i kunsthistorie.

Akademiet frem til 1869

Tegneskolens direksjon fikk i 1850 i oppgave av departementet å bedømme søknader fra åtte byer om statlig støtte til tegneskoler, fra Kristiansand til Tromsø (Sth. Prp. No. 1. 1850). Direksjonen mente at deres hensikt var å

> Give Haandværkere Anviisning i at udvikle Formsandsen, at fremkalde Dygtighed i ved Tegning og Modellering at gjøre sig forstaaelig for Andre, saavel paa som udenfor Værkstedet, samt at forstaae og vide at anvende de Former, hvoraf Kunsten betjener sig. (:32)

Skolens komité påviser også at "der mellom visse Haandværk og Kunst intet skarpt Grændseskjel kan drages", men at det "Ene gaaer over i det Andet", og at:

> En i disse Fag selvstændig dyktig Haandværker maa om ikke være Kunstner saa dog kunstkyndig, for at forstaae de Arbeider, Kunsten ordner for ham til Udførelse. Den dertil fornødne Tegnekyndighed opnaaes derfor ogsaa kun paa samme Maade og ved de samme Midler som dem, der lede til Udvikling i den dannende Kunst i Almindelighed.

Sammenfallet mellom håndverkeres og kunstneres behov for tegneundervisning krever av tegneskolenes lærere "kunstakademisk Dannelse forenet med Talent". Det ble oppfattet som en hindring for tegneskolenes opprettelse – det fantes ikke kvalifiserte lærere. Direksjonen innser at det er begrenset hvilke midler som kan stilles til disposisjon, og beskriver derved indirekte sin egen skoles situasjon:

> Hvor man ikke har Midler til at oprette et Kunstacademi, der renoncerer man paa den Deel, som fører til Kunstnernes sidste specielle Uddannelse og er for ham alene, men beholder Tegneøvelserne med hvad dertil hører; og har man heller ikke Midler til at effektuere disse i deres fulde Udstrækning, saa gjør man Afkald paa fuldstændig at udvikle de Haandværkere, hvis Fag danne Overgangstadiet til Kunst, (…). (:33)

I uttalelser fra Bergen og Trondhjem hevdes det at Kunst- og Tegneskolen har satt både økonomiske og faglig krav alt for høyt. Man mener å kunne realisere skolene med de ressurser de har idag, om det statlige bidraget ble bevilget.

Departementet støtter seg til direksjonen for Tegne- og Kunstskolen, "der i et Anliggende, som de heromhandlede, formeentlig maa ansees for den meest sagkyndige og erfarne Autoritet her i Riget" (:35). Det går inn for å gi støtte til Bergen og Trondhjem, om Trondhjem forbedrer sitt opplegg etter modell av Bergen, og sender de øvrige saker tilbake til de respektive kommuner for å få dem til å øke sine tilskudd. Betingelsen for støtte er bl.a. at kommunene gir minst like stor støtte som staten og i tillegg gratis lokaler.

Departementet foreslår nå en økning i tilskuddet til Tegne- og Kunstskolen i Christiania, fordi det er av spesiell viktighet å ha en "vel indrettet og høiere Normalskole", og lærere som blir ansatt ved de nye tegneskolene "tør have savnet Leilighed til at erholde anden og bedre Underviisning end ved Tegne- og Kunstskolen i Christiania" (:71). Men dersom denne skolen kommer til å inngå i en egen statlig

teknisk skole, noe som har vært på tale, mener departementet at denne budsjettposten kommer til å utgå.

Mens budsjettkomiteen innstiller på 3000 Spd. til Tegne- og Kunstskolen og hevder at kommunen nå må yte et tilskudd, går den inn for å støtte etableringen og driften av tegneskoler i andre byer. Den innstiller endog på å fjerne kravet om departemental approbasjon av disse skolenes vedtekter, fordi den i den kommunale støtten ser en "tilstrækkelig Betryggelse for Skolernes hensigtsmæssige Indretning" (Indst. S. No. 45. 1851:179). Stortingets flertall bifalt komiteens innstilling. Disse avgjørelsene bidro nok til at de lokale tegneskolenes kunstnerisk nivå ble uten betydning for norsk kunst, og de vil derfor heller ikke bli kommentert nærmere i denne fremstillingen.

Etter påkrav fra Kirke- og Undervisningsdepartementet har kommunen i 1854 endelig bevilget penger til den "Kongelige Tegne- og Kunstskole", 500 Spd. årlig, under den forutsetning at statens årlige bevilgning økes med et tilsvarende beløp. Departementet fører derfor opp 3500 Spd. til skolen på sitt budsjettforslag (Sth. Prp. No. 3. 1854:302). Stortinget har imidlertid "ikke kunnet overbevise sig om at den saakaldte Kunstskole" i Christiania har noe fortrinn fremfor disse andre tegneskolene, som skulle berettige en økning i bevilgningen. (Indst. S. No. 42. 1854:126). Den vil heller ikke la seg presse av kommunen til å øke den statlige bevilgning, den er stor nok til å berettige et kommunalt tilskudd. Den innstiller derfor på de sedvanlige 3000 Spd, noe som Stortinget bifalt.

Også i 1857 er departementet i sin Sth. Prp. No. 3. lydhør overfor skolens krav om økte bevilgninger, og foreslår 4000 Spd. bevilget. Det er mer og mer den fag-tekniske undervisning, både for håndverkere, "Fabrikfolk", bergstuderende, arkitekter og realfagslærere, som dominerer argumentene for skolens utvikling. Skolen er ennå landets eneste allmenne, sivile tekniske fag- og høyskole, og de næringsøkonomiske hensyn teller stadig tyngre. Men Stortinget vil fortsatt ikke bevilge mer enn de 3000 Spd, til tross for at direksjonen skriver at skolen

> umulig kan opfylde sin Bestemmelse baade som en fuldstændig Tegneskole for Haandværkere, Technikere og Bergstuderende, og tillige som en Kunstanstalt, hvor fremspirende Kunsttalenter kunne erholde tilstrækkelig Grundvold i Tegning, samt at der af Mangel på Locale og Midler, ikke havde kunnet optages mere end omtrent to Trediedele af de Pladssøgende og ikke indrettes en Gibs- og Modellerclasse for unge Kunstnere. (Indst. S. No. 111:519)

Skolen opplyser at den har 230 elever, med bl. a. 126 elever i elementærklassen, 25 i frihåndsklassen, 24 i ornamentklassen, 9 i modelleringsklassen (som en avdeling i ornamentklassen). Men komiteen mener at skolen burde ha større søkning "under

Paavirkning af de gavnligere intellectuelle Forhold, i hvilke dette Sted befinder sig fremfor Landets øvrige Byer".

I 1860 påpeker skolen direksjon at lærernes lønn "i de henved 40 Aar siden Skolens Oprettelse ere (...) forblevne uforandrede" (Sth. Prp. No. 3. 1860:6). Departementet foreslår imidlertid ingen økning i lønningene, fordi det ikke må "lades ubemærket, at Tegneskolens Virksomhed i det Væsentlige indskrænker sig til omtrent 7 Maaneder aarlig" (:7). Derimot støtter det direksjonens tidligere fremsatte ønsker om opprettelse av en "Gibs- og Modellerklasse for Malersvende og unge Kunstnere" og en utvidelse av elementærklassen. (:6). Departementet viser til at skolen i høy grad trenger nye lokaler, og at den gjerne vil dele disse med kunst- og malerisamlingen. Det foreslår derfor også denne gang en økning, nå til 3500 Spd. årlig, og vil komme tilbake til spørsmålet om å reise en ny bygning for skolen.

Men komiteen er fortsatt ubønnhørlig. Den kan ikke innse "at Staten bør bære Omkostningerne ved Udvidelsen av Elementærklassen i denne Skole eller ved at skaffe Flere Underviisning i Tegnekunstens Elementer" (Indst. S. No. 73. 1860:336), og innstiller påny på de sedvanlige 3000 Spd. Også i 1863 prøver skolen å få økt sin bevilgning, nå ved å vektlegge skolens høyere klasser, som den har skjønt Stortinget føler er et statlig ansvar. Det er

> en Nødvendighed med Skolens Frihaandsklasse, hvor der tegnes efter Ornamenter og Figurer i Gibs, og til hvilken Afdeling paa Skolen de Elever af Elementærklassen avancere, der arbeide paa at blive Malere, Treskjærere, Gibsmagere m.v. samt om muligt Kunstmalere og Billedhuggere. (Sth. Prp. No. 4. 1863:10)

Ønsket om en modellklasse, som en høyere avdeling av frihåndsklassen og forutsatt i vedtektene fra 1841, fremmes også denne gang. Læreren i frihåndsklassen fra 1860, billedhuggeren Christopher Borch, hadde sagt seg villig til å påta seg også denne undervisningen, uten noe tillegg i lønn. Budsjettkomiteen innstiller på en økning med 200 Spd. med det formål å opprette en modellklasse, hvor "Eleverne kunne veiledes til med nogenlunde Sikkerhed at iagtage og gjengive Naturen" (Indst. S. No. 65. 1863:268). Merutgiftene til en slik klasse "bør utredes av Statskassen, da den høiere Underviisning, som bibringes i en saadan Klasse" ligger utenfor hensikten med de almindelige tegneskolene, som i stor grad finansieres av kommunene. Dette slutter Stortinget seg til.

Forholdet mellom skole og departement

To forhold avtegner seg som et mønster i den politiske behandlingen av bevilgninger til tegneskolen. Det første er den store vekt som både skole og departement legger på skolens betydning for Norges økonomiske og håndverksmessige utvikling, og den

synkende vekt som legges på den kunstakademiske siden. Her synes Stortinget å være enda mer næringsøkonomisk orientert enn departementet. Hverken i regjeringen eller på Stortinget synes det å ha vært noe sterkt ønske om etablering av en kunstskole i Norge, slik utenlandske akademier hadde. Men jo høyere utdanningsnivå skolen søkte om midler til, jo mer oppfattet Stortinget det som et statlig ansvar. For kommunen var det omvendt. ”Kunsten” var et statlig ansvar alene, ”håndverket” var et felles ansvar for stat og kommune. Denne ansvarsdelingen kom håndverket bedre ut av enn kunsten.

Det andre er departementets konsekvent større villighet til å støtte skolens ønsker om økning, både i omfang og kvalitet, enn Stortingets. Det kan kanskje forklares med større nærhet mellom departement og skole. Flere av statsrådene hadde endog vært skolens ledere. Skolens direksjon var også i hyppig kontakt med departementet i kraft av å være departementets kunstråd og bestyrelse for statens kunst- og malerisamling.

Eckersbergs malerskole – privatskole med statlig støtte

I 1863 kom en søknad fra ”Landskabsmaler” Johan Fredrik Eckersberg om en statlig støtte på 300 Spd. ”til en af ham oppprettet Tegne- og Maleskole (...) for Herrer og Damer (...) mod at han aabner 4 Pladse i denne til det Offentliges Raadighed (...) for begavede trængende Elever” (Sth. Prp. No. 4. 1863:11-12). Eckersberg var utdannet hos Gude i Düsseldorf, etter å ha fått tegneundervisning ved tegneskolen i Christiania. Han vendte også hjem i 1848, men ble med unntak av noen få år værende i Norge frem til sin død i 1870.

Nå måtte embetsverk og politikere ta stilling til et rent kunstnerisk tiltak, som ikke skulle ha formål som hittil hadde vært akseptert som en statlig oppgave. Søkeren antok

> at der i længere Tid har været følt Savnet af en Malerskole, som (…) den herværende Tegne- og Kunstskole gjentagne Gange ved at andrage om Bevilgning af de fornødne Midler for Oprettelse af en Kunstklasse har søgt at virke (...). (Sth. Prp. No. 4. 1863:12)

Når Eckersberg søker om statlig støtte, er det fordi det alltid er med ”Opofrelse, at en Kunstner tager saa megen Tid bort fra sit Staffeliearbeide” som tilsyn med en slik skole krever, mens ”den Indtægt, den bringer Kunstneren, der skal bestyre den alene, kun i ubetydelig Grad kan give ham Erstatning” (:12). Han påberoper seg også ”Kjærlighed til Fødelandet” og et håp om at hans virke som lærer ”ikke vil blive uden Gavn for Landets Kunstudvikling”. Hans lokaler kan bare motta 15 elever i tre rom,

det ene for ”Damer”, og det kan ikke gi tilstrekkelig inntekter. Med en slik støtte ville man få anledning til å ”prøve flere tilsynelatende Talenter blant de Ubemidlede, om de vare saa begavede, at de fortjente videre Understøttelse gjennem de større offentlige Reisestipendier”.

> Ansøgeren gjør herved opmærksom paa, at saadanne ikke i Broderriget eller Udlandet – saaledes som Tilfældet her i Landet – tildeles Begyndere, men kun selvstændigt uddannede Kunstnere; men at de første til Gjengjeld saagodtsom uden Bekostning havde Anledning til kunstakademisk Dannelse i Hjemmet. I et lignede Forhold har Ansøgeren tænkt sig, at Fripladserne i hans Skole ville komme til at staa, idet den, saalænge der her i Landet ikke existerer nogen Kunstskole, hvor der foredrages Kunsthistorie, Anatomi, Perspektivlære m.v., med tilhørende Samlinger, vil kunne udfylde Savnet af en elementær Dannelsesanstalt for Kunstnere. (:12)

Eckersberg mener at friplassene vil kunne gi unge talenter muligheter for å få noe av den kunstutdannelse ”i Hjemmet” som de hittil har måttet få reisestipend for å skaffe seg ved andre lands kunstskoler. Da vil stipendiene kunne brukes av bedre kvalifiserte søkere til å skaffe seg høyere kunstnerutdanning i utlandet. Eckersberg anser miljøet i Norge for lite for en skole bare for vordende kunstnere, for i departementets fortolkning er skolens hensikt

> ikke at være Dannelse af vordende Kunstnere alene, men derimod fornemmelig at virke til at vække Sandsen for virkelig Kunst blandt Dilettanter, og Ansøgeren formener, at en Virksomhed i den Retning vil mere bidrage til Kunstens Fremme end nogle faa Kunstneres elementære Undervisning (...). (:12)

På bakgrunn av Tegneskolens mangeårige anstrengelser for å få midler til en kunstskole er det overraskende at Eckersberg ”fornemmelig” har som hensikt også å skolere de som ikke tar sikte på en kunstnerbane. For Eckersberg har dette sikkert vært et økonomisk spørsmål – han fikk flere elever på den måten. Men her bruker både Eckersberg og departementet dette som et kunstpolitisk argument: de manges undervisning og derav vekkede ”Sands for virkelig Kunst” vil bidra mer til kunstens fremme enn noen få kunstneres elementære undervisning. Det er altså fortsatt ikke noen god kunstpolitikk å søke å etablere en egen norsk kunstskole.

Undervisningsplanen har samme mønster som akademienes kunstskoler: først tegning etter ”Forlagsblad”, så etter ”fritstaaende Gjenstander, fornemmelig Gibsafstøbninger efter Antiker” og da konturtegning før man går over til skyggelegging med stigende finhetsgrader. De som vil lære seg landskabsmaleri tegner først etter malte studier med tusj og akvarell før de begynner med oljemaling, og først når de behersker det ”tillades det dem at forsøke at komponere og male egne Ideer”. De som velger figurmaleriet må være fortrolige med ”Tegning efter Gibs” før de kan

begynne med å kopiere ”Hoveder i Oljefarve”. De mest avanserte skal få tegne etter levende modell, men det er usikkert om skolen kom så langt. Det er den samme undervisning Tegneskolen har forsøkt å få midler til helt siden 1818, men ikke har fått. Det er påfallende at det anses rimelig at en privat tegneskole med bare en lærer, som dessuten fungerte som kunstner, skulle klare å gi et tilbud som Tegneskolens ansatte ikke fikk gi. Tiltroen til skolens lærere synes ikke å ha vært stor.

Også i denne saken bruker departementet Tegne- og Kunstskolens direksjon som sin rådgiver. Direksjonen uttaler at Eckersbergs skole er en “særdeles gavnlig Foranstaltning, hvorved Haandværkere og vordende Kunstnere gives Anledning til videre Uddannelse”. Den peker også på at de fire friplassene vil gi ”(…) en hidtil saagodtsom ganske savnet Anledning til ved Uddelingen af Kunstner-stipendier at erholde nogen Sikkerhed for, at Vedkommende ogsaa ere i Besiddelse af virkelig Talent for Kunsten, (…) (:13). Direksjonen ser altså Eckersbergs skole som en forskole til den egentlige kunstnerutdanningen, som ved hjelp av reisestipendiene ble gitt ved utenlandske kunstakademier. Det ligger mye selvkritikk i at den derved sier at dens egen skoles utdanning ikke gir et godt grunnlag for å vurdere hvem som har kunstnerisk talent for å motta de reisestipendier den selv innstiller på tildelingen av. Det er kanskje denne selvinnsikt som får den til å mene at Eckersbergs skole burde bli en ”særskilt Classe og Afdeling” av Tegneskolen når den ble ”udstyret med fornødent Locale og Midler”.

Departementet støtter seg helt til sitt kunstråds anbefalinger. Det anser som ”saare heldigt, at en af vore dygtigere Kunstnere har valgt at bosætte sig i Landet, og paa denne Maade at virke for Uddannelse af Kunstsands inden samme.” Også departementet anser skolen som en forskole, som kan gi større sikkerhet når man skal velge mellom dem ”der attraa Stipendier for at uddanne sig til Kunstnere i Udlandet”. Men ikke bare det, de kan også bringe med seg fra Norge studier de har gjort av Norges natur og folkeliv ”og saaledes lettere bevare den naturlige nationale Frihed i deres Arbeider, end naar de først uddannes i Udlandet og derefter optage saadanne Studier her hjemme”. En forskole for kunstnere vil altså gjøre norske kunstneres kunst mere naturlig, fri og nasjonal. Den nasjonale tilknytning er ikke bare et gyldig kunstpolitisk argument, men trolig også et nødvendig.

Departementet foreslår å bevilge 300 Spd. årlig til Eckersbergs ”Tegne- og Malerskole”, mot at han stiller fire friplasser til rådighet for det offentlige, og at den underlegges den nødvendige kontroll fra det offentliges side. Et flertall i budsjett-komiteen mener at Eckersberg, ved å bosette seg ”i Fædrelandet” og der opprettet en skole hvor unge talenter kunne få anledning til ”i Hjemmet at udvikle deres kunst-neriske Begavelse, (har) viist saamegen Hengivenhed for sin Kunst og saamegen Kjærlighed for dens Udvikling i national Retning” at det er ”stærk Opfordring” for Stortinget til å støtte ham (Indst. S. No. 65 1863:269). Det er desto mer grunn til det,

fordi man vil bidra noe til at ”vore udmærkede Kunstnere ikke skulde tvinges til at søge Ophold i fremmede Lande”. Den politiske argumentasjon er i sin helhet nasjonalistisk: utdannelse i Norge, nasjonale forbilder, nasjonal kunst, og kunstnerisk virke i Norge.

Tegneskolens direksjon skal innstille på hvem som skal få de fire friplassene hvert år, på samme måte som den siden 1840 har innstilt på hvilke kunstnere som skal tildeles reisestipendier til utlandet, og fra 1863 også på Schæffers legat.

I Eckersbergs skole var ”det alt overveiende flertall av en ny generasjon malere for kortere eller lenger tid” elever mener Malmanger (1981:246). Det stemmer ikke helt. En gjennomgang av biografien til de 63 kunstnerne som ble innkjøpt til Kunstforeningen i Kristiania 1875-85, og presentert på utstillingen ”Konfrontasjon” i 1986 (Oslo Kunstforening 1986), viser at ca halvparten av disse hadde vært elever ved denne skolen, og ca halvparten ved Tegneskolen, og omlag tyve begge steder. De fleste går videre til kunstskoler ved andre lands akademier, omtrent ti synes ikke å ha vært elever ved noe akademis kunstskoler. I forbindelse med budsjettet for 1866-1868 uttaler direksjonen for Tegne- og Kunstskolen om Eckersberg at ”erfaring tilfulde har godtgjort, hvilken særdeles gavnlig Indflydelse denne Tegne- og Maleskole har havdt i forskjellige henseender” (Indst. S. No. 42. 1866:86).

Akademiet nedlegges

I 1869 vedtar regjeringen å omgjøre Den kongelige Tegne- og Kunstskolen til Christiania Tegneskole. Forslaget kommer fra skolens egen direksjon, og henger sammen med nye lover om håndverksdrift som skal tre i kraft det året. I vedtektenes § 1 heter det at ”Skolens Hovedforaal er at meddele Haandverkere Udtdannelse i den for deres Fag nødvendige Tegning” (Departements-Tidende No. 14. 5. April 1869:228). Skolen får en bestyrelse med 5 medlemmer, hvorav tre oppnevnes av departementet og to av kommunen. Den får også en ansatt ”Forstander”. Blant de departementsoppnevnte skal det være minst en arkitekt, blant de kommunal-oppnevnte minst en håndverker. De tre departementsoppnevnte medlemmene skal også overta oppgaven som direksjon for Nasjonalgalleriet, og innstille på tildeling av stipendier og friplasser ved Eckersbergs malerskole. Dermed er Tegneskolens tid som akademi forbi.

Hva hadde Kunst- og Tegneskolen vært?

Tegneskolen bestyrelse hadde som statlig kunstråd hatt sin faste kjerne på følgende områder: Godkjenne planer for offentlige bygg, særlig om skoler og kirker; utvikle standardplaner for enklere kirkebygg; godkjenne planer for restaureringer av eldre

bygg (senere overtatt av Riksantikvaren); godkjenne mesterprøver og svenneprøver for håndverkere; være bestyrelse for Nationalgalleriet, herunder også ha ansvar for biblioteket; innstille på hvilke kunstnere (heri inkludert arkitekter) som skulle bli tildelt reisestipendier, få tildelt midler fra "Toldkasserer Schäffers Legat" og få friplasser ved Eckersbergs Malerskole

Som "videnskabelige Kunstkjennere" ble innvotert noen få, som også hadde undervisning ved skolen. Professor C. E. Steenbloch og statsfysikus Frederik Holst ble medlemmer i 1822, den første foreleste i klasssisk mytologi, den andre i anatomi. Emil Tidemand, som skrev meget i avisene om kunst, søkte to år på rad om medlemsskap, men fikk ikke sin litterære produksjon godkjent som kvalifiserende for medlemskap verken som vitenskapelig kunstkjenner eller kunstelsker.

Få billedkunstnere var medlemmer i 1869: både landskapsmaleren Johan Frederik Eckersberg og billedhuggeren Christopher Borch var fra 1850 for en tid lærere ved skolen. Som skolens tegnelærer var David Arnesen medlem. De øvrige medlemmer av bestyrelsen i 1869 var arkitektene Nordan og Christie, statsråd Irgens, antikvar Nicolaysen, B. Chr. Arntsen, og professorene Kierulf og Christie

De malere og billedhuggere som hadde vært medlemmer etter 1818 var Jacob Munch (lærer ved skolen til 1837, da han døde), Heinrich August Grosch (skolens første lærer, til 1840, da han gikk av for høy alder), Johannes Flintoe (fra 1837 og frem til 1851, og som var lærer ved skolen), Thomas Fearnley (fra 1838 til 1840, da han døde), Joachim Frich (fra 1841 til 1857, lærer ved skolen), Adolph Tidemand (fra 1842 til 1849, da han meldte seg ut), I.C. Dahl (fra 1844, som aldri tok sete i bestyrelsen og aldri var lærer), billedhuggeren Hans Michelsen (fra 1844 til 1851, som hadde ønsket å bli lærer ved skolen, men ikke ble det), billedhuggeren Hans Hansen (bare i 1858, han døde rett etter å ha blitt engasjert som lærer etter Frich), og, som nevnt Eckersberg og Borch (Kilde: Parmann 1970).

Bare en liten og synkende del av datidens fremste norske kunstnere ble altså medlemmer av det eneste norske kunstnerelskapet, selv blant de som bodde i Norge. De som ble medlemmer, ble det primært som lærere ved skolen. Vi vet at et par andre søkte, men de ble enten avvist, som Stoltenberg, eller fant opptaks-vilkårene uakseptable, som Balke.

Vi finner altså ikke f.eks. Peder Nikolai Arbo, Knud Benetter, Erik Bodom, Frantz Bøe, Knud Baade, Brynjulf Bergslien, August Cappelen, Hans Gude, Johan Görbitz, Lars Hertervig, Olaf Isaachsen, Morten Müller, Amaldus Nielsen, eller Carl Sundt-Hansen som medlemmer, selv om de bodde i Norge hele eller deler av denne tiden. Kanskje vill de ikke underlegge seg en kunstnerisk bedømmelse av et akademi med medlemmer med lavere kunstneriske kvalifikasjoner enn dem selv.

Flere arkitekter ble medlemmer, som også fungerte som lærere ved skolen. Vi finner slottets arkitekt Hans F. D. Linstow, universitetets arkitekt Christian Henrik

Grosch – som ble lærer allerede i 1824 og medlem som kunstner fra 1827. Senere ble Oscarshalls arkitekt Johan Henrik Nebelong, Jacob Nordan og Heinrich Ernst Schirmer lærere og medlemmer. Landets ledende arkitekter var knyttet til skolen, men ikke landets ledende billedkunstnere. Arkitektene var klar over at den tegne- og håndverksutdanningen som skolen ga var en forutsetning for å få reist de byggene og interiørene de tegnet.

Mellom 1822 og 1869 var Tegneskolen aktivt med i etableringen av flere nye institusjoner innenfor kunst- og kulturlivet. Det gjelder Christiania Kunstforening (1836), Nasjonalgalleriet (1836) og Foreningen til Norske Fortidsminnesmerkers Bevaring (1844, med Frich, Nebelong, Flintoe og Tidemand i styret). Parmann mener at fenomener som byplanråd, reguleringsvesen, skjønnhetsråd, godkjenning av offentlige bygg, teknisk utdanningsvesen og den selvstendige håndverksutdannelse vokste ut av skolen (:203).

Nye planer for Christiania Tegneskole

Den reorganiserte tegneskolen får seks klasser: 1) Elementærklassen, der det tegnes dels "efter Fortegninger, dels efter simple glatformede Legemer", 2) Konstruksjonsklassen, med undervisning i "almindelig Linear- og Skyggekonstruktion", 3) Frihåndsklassen, med frihåndstegning efter "Forlægsblade og Modeller, samt (i) Modellering", 4) Bygningsklassen, 5) Håndverksklassen, og 6) Maskinklassen (Departements-Tidende No. 14. 5 April. 1869:220). Det er også planlagt en modellklasse, som skolen har hatt tidligere, men den utsettes til "en høiere Kunstanstalt maatte blive oprettet, til hvilken den naturligen henhører" (:222). Lærerlønnene, som "tidligere have været altfor høie", blir nedsatt (:220). Det innføres skolepenger. Det settes opp et totalbudsjett på 4400 Spd. årlig, der kommunen skal dekke husleie på 900 Spd. og dessuten et årlig tilskudd på 700 Spd.

Det lille preg av kunstskole skolen hadde hatt siden 1818, er nå borte. Den ble i beste fall en statlig forskole til Eckersbergs private malerskole. Ordet "kunst" forekommer ikke noe sted i vedtektene.

I 1874 kommer det et nødrop fra skolen til myndighetene, særlig fordi de nedskårne lærerlønningene truer rekrutteringen av kvalifiserte lærere. Kostnadene er økt på grunn av økt elevtall og økte priser. For de dyktigste av sine lærere, skriver bestyrelsen, vil "en mere lønnende og i visse Henseender behageligere privat Virksomhed" stå åpen, og det vil være umulig å erstatte dem med like dyktige lærere (Sth. Prp. No. 1 A. 1875:7). Det er dobbelt viktig for skolen å ha lærere som er fremragende i sitt fag, fordi skolen skal være "en art Mønsterskole for de øvrige Tegneskoler i vort Land, og derhos selv skal uddanne Lærere i Tegning", og det er "den elementær Tegneundervisnings Opgave at uddanne Haandværkernes Smag" og "den hele Kunstindustries Opsving beror herpaa". Et tillegg til lærerlønningene

”ere vel anvendte Penge, der med Tiden mangedobelt ville gjenvindes”. Som så ofte før foreslår departementet bevilget det skolen ber om, 4000 Spd.

Budsjettkomiteen støtter ikke bare den foreslåtte økning i bevilgningen, men Johan Sverdrup har henstilt til komiteen om å foreslå en anmodning til Regjeringen om å ta under ”Overveielse”, hvorledes skolen kan ”blive at omdanne til en Kunst- og Tegneskole, samt i den Anledning at forelægge næste Storting Forslag”. Han kan endog vedlegge forslaget sitt en ”Plan til et Akademi for Haandværk og Kunst at oprette i Christiania som tidsmæssig Udvidelse av den bestaaende offentlige Tegneskole”. Denne planen har den Dresden-utdannede arkitekten Herman Major Schirmer utarbeidet på privat initiativ. Han ble ansatt som lærer i bygningsklassen i 1873 (Parmann:208). Komiteen uttaler at ”et følt Savn vilde afhjælpes, om Skolen kunde udvides, saa der sattes et høiere Maal for den” (Indst. S. No. 69. 1875:281).

Både forslaget om den økte bevilgning og om å få utredet skolens utvidelse til en ”Kunst- og Tegneskole” går enstemmig gjennom i Stortinget. Regjeringen nedsetter ganske raskt en kongelig kommisjon for å utrede skolens fremtid, og den leverer sitt forslag året etter. I kommisjonen sitter blant andre Lorentz Dietrichson. Kommisjonen foreslo allerede i 1876 en radikal utvidelse av skolens virksomhet (Sth. Prp. No. 1 Hovedpost IV. Kap. 4. Bilag 1. 1883:15). Den skulle utdanne

> Landskaps-, figur- og dekorasjonsmalere
> Billedhuggere og ornamentbilledhuggere
> Tegnelærere og –lærerinner
> Arkitekter
> Bygningsteknikere
> Maskinteknikere og berg- og realfagsstudenter når det gjaldt tegning
> Andre håndverkere både på lavere og høyere nivå
> *Og dessuten gi elementær tegneundervisning for den store masse av arbeidere og håndverkere*

Dette er et utdanningsprogram som er typisk for europeiske kunstakademiers kunstskoler – felles for håndverkere, kunsthåndverkere, malere, billedhuggere og arkitekter. De fem første utdanningene skulle ha både dag- og aftenundervisning, de siste bare aftenundervisning. For å ivareta dette foreslo kommisjonen skolen delt i to: en grunnskole og en fagskole. Fagskolen skulle ha tre sideordnede klasser: arkitektklasse, malerklasse og billedhuggerklasse. Alle de høyere utdanningene skulle skje innenfor denne tredelte klasseinndelingen.

Forslaget førte til en strid om håndverket skulle få sin selvstendige utdanning med en egen klasse, eller – slik kommisjonsflertallet mente – være integrert i fag-skolens tre klasser. Denne konflikten mellom håndverk og billedkunst bidro nok til at

akademiplanen til slutt ble skrinlagt. Alle høringsinstanser støttet kommisjonens mindretall, det vil si billedhuggeren Julius Middelthun, om en mer uavhengig stilling for håndverksutdanningen. Dette spørsmålet ble nesten borte i forhold til et annet, nemlig om organiseringen av teknisk utdanning i Norge. Inntil da kan vi si at nesten all almen sivil teknisk utdanning i Norge hadde ligget til tegneskolene – den statlige og kommunalt støttede i Kristiania og de 10 kommunale og statsstøttede i landets største byer. Behandlingen av forslaget om reorganisering av tegneskolen ble nå utsatt, fordi regjeringen nedsatte en annen kommisjon som skulle utrede spørsmålet om teknisk utdanning i Norge. Den fremla i 1880 et forslag med tre hovedpunkter:

Etablering av en teknisk høyskole, inklusive arkitektutdanning
To-årige tekniske dagskoler
Tekniske aftenskoler, i praksis en omdannelse av de tidligere tegneskolene

Dette grep direkte inn i Tegneskolens planer, og det ble i flere runder foretatt vurderinger av hvordan de to kommisjonenes forslag kunne forenes. Det var den tekniske kommisjonens mønster som vant frem mot 1883. Ikke bare måtte Tegneskolens planer fra 1876 reduseres, den tapte også flere av de oppgaver den hittil hadde hatt. Utdanningen av arkitekter ble definert mer som en teknisk enn en kunstnerisk utdanning, og senere lagt til den tekniske høyskolen i Trondhjem.

De årene departement og Storting venter på den endelige avgjørelse om skolens organisering, sto bevilgningene nesten stille. Skolen utvider allikevel stadig sin virksomhet, og har bl.a. etablert et dagkurs for ”Lærerinder”. Ved siden av den tradisjonelle undervisningen om aftenen, gis det også dagkurs for menn, og sommerkurs. Stadig flere søker skolen.

Kunstmuseet

I mange år bevilget Stortinget 1000 Spd. årlig til ”Forøgelse av den indtil videre i Forbindelse med Kunstskolen i Christiania satte Kunst- og Malerie-Samling”. Departementet foreslår økte bevilgninger, men Stortinget avslår hver gang å imøtekomme departementets ønske, selv om samlingen ikke får gratis lokaler og dens lokaler ”har væsentlige Mangler med Hensyn til hensigtmæssig Ordning og Opstilling af de forskjellige Kunstsager,” og ”ikke haves Plads for mere en omtrent to Trediedele af Samlingen” (Sth. Prp. No. 3. 1854:3102). Et mindretall foreslår jevnlig endog å redusere bevilgningen, bl.a. fordi man fryktet at ”en hurtig og stærk Forøgelse av denne Malerisamling skulde have til Følge, at man maatte skride til Opførelse av nye Bygninger for dens Opbevaring” (Forh. S. 1851:1056). Tegne-

skolens direksjon arbeidet en tid for at det skulle oppføres en felles bygning for skolen og samlingen.

I 1854 mente et mindretall på 34 representanter at det med de bevilgninger som var gitt hittil ”maa være tilveiebragt en Malerisamling, som efter vort Lands Forholde og Resourcer ikke herefter kan blive at forøge med mere end eet eller nogle faa Malerier om Aaret” (Indst. S. No. 42 1854:127, og Forh. S. 1854-57:619). Ved neste stortingssesjon mente et flertall i budsjettkomiteen at de hittil gitte bevilgningene

> har bidraget til at skaffe Landet en Samling af Kunstsager og Malerier, der uden Tvivl maa erkjendes at tilfredstille enhver billig Fordring, som Størrelsen af den bevilgede Sum berettiger til at gjøre til den. (...) dens Forøgelse i samme Maalestok som tidligere (kan) neppe ansees fornøden for sin Bestemmelse, naar tilbørlig Hensyn tages til Landets Resourcer og til Vanskeligeden ved at skaffe Plads (…). (Indst. S. No. 110. 1857:520)

Den innstilte på en reduksjon av det faste beløp til 500 Spd, også fordi samlingen nå hadde fått gratis lokaler igjen. Men Stortingets flertall opprettholdt bevilgningen på 1000 Spd.

Som forutsatt av forsiktige stortingsrepresentanter kom samlingens økende omfang til å aktualisere kravet om å få bygget egne lokaler for den. Det var selvsagt Tegneskolen som ivret for dette, fordi den samtidig ville løse sine egne plassproblemer, og fordi samlingen fortsatt ble betraktet som sentral i skolens pedagogiske opplegg. I 1860 (da man også har begynt å kalle samlingen for ”Nationalgalleriet”, selv om betegnelsene ”Nationalmuseum” og ”Nationalmaleri-samlingen” forekommer), må det igjen leies nye lokaler for samlingen. Departementet foreslår en økning på 600 Spd. for å dekke husleien (Sth. Prp. No 3 1860:67), men komiteen holdt på de vanlige 1000 Spd (Indst. S. No. 73:336).

Til Stortingets møte i 1862 var det utarbeidet en plan for en felles bygning for Tegneskolen og kunstsamlingen (et alternativ var en bygning for samlingen og Christiania Kunstforening). Til tross for at ”en stor Deel av vårt Lands bildende Kunstnere af Interesse for at skaffe den offentlige Kunstsamling et værdigt Locale deels allerede har skjænket, deels ville skjænke værdifulde Kunstgjenstande til Udlodning til Bedste for et saadant Øiemed” mente departementet det inntil videre var best å fortsette å leie lokaler for samlingen istedet for å bygge (Sth. Prp. No. 4.1863:126). Det var tidligere laget en plan for en landsomfattende innsamling av bidrag og en utlodning av kunstverk for å bidra til et byggefond for ”Nationalmusæet og Kunstskolen”, som departementet anslo allerede hadde brakt inn ca 4700 Spd. Stortinget bifalt departementets og komiteens innstilling på de sedvanlige 1000 Spd.

Frem til 1865 hadde Tegneskolen vært meget aktiv overfor departementet for å få løst problemet med samlingens lokaler. Med henvisning til at bevilgningen til samlingen hadde stått stille i snart 30 år, uttalte direksjonen at det var overflødig å påvise at bevilgningene er "for ringe til at man dermed kan anskaffe en Samling, der til enhver Tid paa en værdig Maade repræsenterer endog kun de nordiske Landes Kunst" (Sth. Prp. No. 3, Litr. A. 1865:19).

Den søkte derfor om en økning "til mindst 2000 Spd. aarlig for paa en nogenlunde tilbørlig Maade at kunne følge med Tiden og Kunstens Udvikling hos os selv og vore nærmere Naboer". Her delte regjeringen seg i to under behandlingen: et mindretall på tre ønsket en forhøyelse til 2000 Spd., mens flertallet bifalt departementets forslag på 1500 Spd. (:21). Budsjettkomiteen "tror derimod, at det ikke af sig selv er indlysende, at det hidtil bevilgede Beløp ikke nu for Tiden staar i det Forhold til Statens Resourcer, som tidligere" (Indst. S. No. 42 1865:86). Den innser imidlertid nå, for første gang, at innkjøpene ikke bør reduseres fordi husleien stiger, og innstiller på at det bevilges inntil 500 Spd. til husleie i tillegg til de vanlige 1000 Spd. til anskaffelse av kunstverk. Dette vedtar Stortinget, og det samme gjør det også i 1869.

Ved Stortingets behandling av budsjettposten "Til den i Forbindelse med Tegne- og Kunstskolen satte Kunst- og Malerisamling" i 1865 foreslo Johan Sverdrup at posten skulle hete: "Til Nationalgalleriet bevilges osv." Hans begrunnelse var at galleriet var en selvstendig "Indretning", noe postens navn ikke gav godt nok uttrykk for (Forh. S. 1865:178). Det var kanskje et forvarsel om det som skulle komme ved neste budsjettbehandling.

Nasjonalgalleriets direksjon blir statens kunstråd

I 1869 får Nasjonalgalleriet en selvstendig direksjon med fem medlemmer oppnevnt av departementet. Tre av medlemmene går også inn som de statlig oppnevnte styremedlemmer i tegneskolen – professor Hartvig Christie, stadskonduktør (arkitekt) G. Bull og major J.B. Klingenberg. Dessuten blir professor M.J. Monrad medlem, og som eneste billedkunstner billedhuggeren Julius Middelthun (Willoch 1937:64). Først i 1878 kom en maler inn i rådet, P.N.Arbo. Det er ikke lenger medlemmene av et selvrekrutterende "akademi" med et flertall av kunstnere som bestyrer både skolen og kunstsamlingen, men embetsmenn utnevnt av departementet.

Det kunstpolitisk viktigste i denne sammenheng er at Nasjonalgalleriets direksjon overtar flere av det tidligere akademiets funksjoner som statens kunstråd, blant annet innstilling på reisestipendier og Schäffers leget, friplasser på Eckersbergs maleskole foruten selvsagt innkjøp til statens kunstsamling. Det er imidlertid færre kunstnere med i dette kunstrådet, enn det hadde vært i Tegneskolens bestyrelse. Tegneskolen er nå ikke lenger et kunstnerselskap – en korporasjon – av kunstnere,

vitenskapelige kunstkjennere og kunstelskere. Den kunstpolitiske styringsmodellen får karakter av et embetsmannsregime, noe som forsterkes etter hvert. Avstanden mellom Staten og kunstlivet blir mindre.

For perioden 1869-71 bevilges samme beløp som i perioden 1866-68, nemlig 1500 Spd. årlig. Fra 1871 møtes Stortinget hvert år, og bevilgningene skjer da for ett år ad gangen. (Sth. Prp., Indst. S. og Forh. S. fra de respektive år).

Statlige reisestipendier

Fra 1839 er det bevilget 1400 Spd. årlig til "Reiser i Udlandet for Videnskapsmænd og Kunstnere", eller i alt 4200 Spd. for hver treårsperiode. Vanlig praksis blir at billedkunstnere og arkitekter får 1/3 av dette beløpet, det vil si 1400 Spd. fordelt over tre år, og at stipendier gis for to år. De første årene bevilges det større beløp til et lite antall kunstnere, fra to til fire-fem. Fra 1851 er det hele syv kunstnere som får stipend, og de årlige beløpene synker fra 250 Spd. pr. år i 1840 til fra 75 til 150 Spd. i 1854. Søkertallet (inklusive arkitekter) øker frem mot 1854 til hele 47, men synker på 1860-tallet til om lag 15-20. Da synker også antall tildelinger til fire-fem. Fra 1857 øker Stortinget avsetningen til 2000 Spd. i året, og fordelingen økes litt i favør av kunstnerne, slik at de disponerer 750 Spd. i året (Indst. S. nr. 73. 1860:337).

Det var nedfelt to krav til bruken av stipendiemidlene: de skulle gå til yngre kunstnere som hadde vist talent og flid, og stipendiene skulle ikke være for små. Allikevel fikk Eckersberg stipend i 1866, for å foreta en studiereise til fire land for å se hvordan deres kunstskoler ble drevet. Siden han da drev sin egen statsstøttede malerskole fant departementet at et stipend til Eckersberg ville føre til større gavn for kunsten, enn støtte til "en enkelt Kunstners udvikling". Fra 1872 går innstillingsoppgaven over til Nasjonalgalleriets nye bestyrelse. Stipendienes størrelse ligger på 150 Spd. i året, som gis for to år. Den samlede årlige avsetningen til vitenskapsmenn og kunstnere øker til 3000 Spd. fra 1875 (tilsvarer 12 000 kroner i 1876).

Den første store kunstpolitiske debatt om stipendier

I budsjettkomiteen reiser et flertall i 1880 spørsmål om ikke halvparten av midlene burde øremerkes til fordel for kunstnere (Indst. S. No. 79. 1880:279). Dette vekker en diskusjon i Stortinget, så vidt jeg kan se den hittil lengste om noe kunstpolitisk spørsmål. Her evalueres samtidens stipendiepolitikk (Forh. S. 1880:545 ff).

Representanten Berner ønsker en øremerking av 6000 kroner til kunstnere, selv om det totale beløpet skulle nedsettes til 10 000 kroner. "Saaledes som disse Stipendierne hidtil har været uddelte – i saa smaa Beløb – har de ikke virket til det

Øiemed, hvortil de har været bevilgede". Han har gått gjennom de senere års bevilgninger, og mener at bildende kunstnere og "Tonekunstnerne" har vært "forholdsvis temmelig stemoderlig behandlede", fordi de har fått et mindre beløp i forhold til det som totalt disponeres under denne posten. Han mener at "Kunstnerne kan have Krav paa at tildeles ialfald ligesaameget som Videnskabsmænd" (:545). Berner foreslår så at hvert stipend til kunstnere bør være på minst 2000 kroner (tilsvarende 500 Spd.), og at de bør ytes for minst to år etter hverandre – mod at "Vedkommende indleverede et Billede til Nationalgalleriet, forsaavidt det er bildende Kunstnere". De vanlige stipendiene på 4-500 kroner er en hjelp til "ingen Hjælp" mener han, og kanskje i noen tilfelle verre. Han viser til Anton Christian Houens legat, der det er bestemt at stipendiene skal være på mellom 1500 og 2500 kroner, og gis for tre år.

Berner omtaler mottakerne som "disse unge Mænd – og det er ofte Diletanter, Stipendierne uddeles til". Når de kommer til de store byene "med det lille Beløb, som de hæver kvartalsvis (…) så skal der Tid til, førend de faar Kjendskape til Forholdene og kommer ind i Sproget". Stipendiene blir da gitt uten at man har "havt Forvissning om, at Bevilgningen vilde være frugtbringende anvendt". Kunstnerne med "de Navne, vi allerede kan opvise" har reagert på at svake kandidater like gjerne har fått stipendier som sterke. Han mener de ønsker en konsentrasjon om de største talentene. Større og flerårige stipendier må til for et langt studium "førend de ved at besøge Gallerierne og ved at omgaaes andre Kunstnere kommer saaledes ind i sin Kunst" at de kan sies å være begynt på et alvorlig studium.

> Det er ofte de er nødt til for Levebrødets Skyld at tage sin Kunst paa en overfladisk Maade, og jeg tror, at de Prøver, vi ser paa vor Kunst, bærer Vidnesbyrd om, at der er begavede unge Mænd, hvis Talent ikke er kommet til fuld Udvikling, fordi de har manglet den Understøttelse der udkræves, for at de skulde kunne drive sin Kunst paa en alvorlig og fuldt frugtbringende Maade. (:546)

Berner bruker også som argument at "våre Kunstnere hører i Regelen til de fattige Folk", og at det er en "ideal Trang, som driver dem ud, men de har liden Understøttelse at vente hjemmefra". Mellom en tredjedel og en fjerdedel tilhører bondestanden. Det vitner om at det finnes en "særlig Kunstsands hos vort Folk, som trænger at komme til Udvikling paa en fuldkomnere Maade".

Stortingspresidenten støtter Berner et stykke på vei. Reisene "danner et Forbindelsesled mellom de større Kulturlande og vort Fædreland (…) der virker befrugtende for Landets Literatur og Kunst". Men noen øremerking er han for tiden ikke for – det vil være å legge seg opp i forhold Stortinget ikke har forutsetninger for å kunne vurdere.

Johan Sverdrup talte meget energisk for en øremerking slik Berner hadde foreslått. Det er ingen tvil om, sier han

> at den direkte offentlige Understøttelse i langt rigeligere Mon vil falde Videnskaben end Kunsten tildel, saameget mere som den praktiske Nytte, Gevinsten for Samfundet og Landet paa dets Udviklings-Vei i Regelen langt lettere lader sig paavise for Videnskabens Vedkommende end for Kunstens (…). (:548)

Sverdrup hevder også at "naaar det gjelder Udviklingen av et begyndende Talent, da har Kunstneren langt vanskeligere Betingelser herhjemme end Videnskabsmanden." Mens nemlig vitenskapsmannen kan tilegne seg mye gjennom "Skrifter", må kunstneren

> først og fremste sætte sin Begavelse i Berørelse med det virkelige Liv rundt om i den hele civiliserede Verden, om det er muligt; der skal han se Kunstsamlinger, som kan give ham Forbilleder, og søge Ateliers, hvor ældre Mestere kan give ham Veiledning; han må ikke være fremmed for de Skabninger i Livet og Kunsten, som omringer ham til enhver Tid, og giver ham sine Impulser. (...) Han er en Inspirasjonens Mand, Kunstneren, og tag ham bort fra denne Sfære, han bliver en Krøbling, selv om han oprinlig var en stor Begavelse. (:549)

Så tar Sverdrup opp problemet med hvordan man gjør seg kvalifisert seg til stipendier:

> Tingen er, at til disses første kunstneriske Opdragelser (...) dertil bevilger man ikke Stipendier. Det er netop Hensynet til dette, som gjorde at jeg i sin Tid fremsatte Forslag om Oprettelsen af en Kunstskole i vort Land. Igjennem den, er det, at Nationen skal give, hvad Kravet på kunstnerisk Uddannelse paa de første Trin er, sin Fyldest.

Nå er det hasardspill når man gir reisestipendier, men siden beløpene er små, er det ikke så farlig. Når beløpene nå skal økes, må søkerne ha "lagt for Dagen sin særlige Begavelse og sin ret til i Kraft af denne at henvende sig til sit Folk om Understøttelse til videre Udvikling". Sverdrup peker på at en kunstskole ville gi søkere et "aflagt Vidnesbyrd om sig selv – det, som Ingen vilde underkjende" og ser frem til at den blir realisert. "Lad det være vanskelig for Kunstneren først at aflægge den Prøve, som vil berettige til dette større Stipendium". "Naar det viser sig, at begavede Kunstnere ifølge sit Talents Trang har formaaet at arbeide sig frem til det Standpunkt, at der ikke er Tvivl om deres Begavelse", da først mener han de er "værdige" til å få et stort stipendium. Han fremlegger et forslag som innebærer en øremerking av 6000 kroner til kunstnere, og som regel med et mimumsbeløp på 1500 kroner.

Flere taler imot denne øremerkingen og fastleggelsen fra Stortingets side av et minstebeløp. Men Berner fastholder kunstnernes behov, og viser til erfaringer fra de som har reist mye i utlandet, og der truffet "vore" unge kunstnere "under meget fortrykte Vilkaar". Mangt et kunstnertalent går da "til Grunde eller kommer paa afveie, og jo mere Livets haarde Elendighed staar i Kontrast med den ideale Retning i Kunstnerens Sjæl, desto lettere sænker det sig ogsaa i hans Sind en rystende Afgrund, som der skal en stærk Genius' Vinge til at bære ham over".

Sverdrup mener at større stipendier må gis for at mottakeren skal kunne "arbeide i Overensstemmelse med det, som han har paataget sig ligeoverfor Samfundet og med hvad Samfundet tilsigter med sin Bevilgning" (:554). Her innfører Sverdrup en forestilling om at samfunnet, representert ved Stortinget, i og med stipendiet får et krav på kunstneren om gjenytelse. Den forpliktelse som mange kunstnere før har uttalt at de føler overfor "Fædrelandet" blir i Sverdrups tankegang til en forpliktelse kunstnere har påtatt seg overfor samfunnet.

Stortinget avgjør saken ved å gi Sverdrups forslag 82 stemmer, mens 30 stemte mot. Med dette har Stortinget erklært seg som en kunstpolitisk selvstendig aktør – med rett til egne meninger og utøvelse av eget skjønn i saker av kunstpolitiske karakter, men også med rett til å kreve noe tilbake fra de kunstnere som får stipend.

Kunstnerlønn til Christopher Borch

I 1880 blir spørsmålet om kunstnerlønn til en billedkunstner for første gang reist. Den 63-årige billedhuggeren Christopher Borch søker om "at erholde en Pension, der satte mig og min Familie istand til at se Fremtiden roligere imøde" (Dokument No. 47 (1880) Fra Gage- og Pensionskomiteen). Det dreier seg altså mer om en pensjon til en kunstner, som har ytt sitt beste, enn om støtte til en yngre kunstner som skal utvikle sitt talent. Debatten kaster lys over politiske holdninger til denne type fast støtte til enkeltkunstnere.

Borch viser i sin søknad til den pensjon som diktere og komponister får, og som billedhugger "Mikkelsen" fikk i sin alderdom. Som støtte for sin søknad fremhever han sin frivillige, ulønnede innsats som lærer for fanger på "herværende Strafanstalter, specielt Akershus Festnings", der han underviste de fanger som "følte Lyst og Anlæg for kunstnerisk paavirkning". Dette holdt han på med i 10 år fra 1859, til han i 1869 dro til Roma, der han ble til 1877. Da, skriver han, oppsøkte han igjen "Anstalten", og fikk vite at alle hans elever var løsladt, og at ingen av dem igjen var "falden tilbage i Straf, og dette har været mig en stor Glæde". Han forteller at en av de "mest berygtede" nå har vært 1 ½ år i hans atelier, og har endog fått nøkler, og har "opført sig vel".

Han forteller at han var blitt tilbudt lønn for sitt arbeid med fangene, men hadde avslått for ikke å ”skade Virksomheden”. Han hadde nemlig fått vite at det hadde gjort et ”stærkt Indtrykk” på fangene da de fikk vite at han gjorde det ”blot af Menneskekjærliged mod dem”, og ikke for lønn. Men nå ville han gjerne be om at ”Staten vilde gi mig en anerkjendelse”. Borch oppgir også å ha mottatt et reisestipendium på 300 Spd. da han oppholdt seg i Roma i årene 1853-55. Han er ennå ikke innkjøpt til Nasjonalgalleriet, selv om han nå er den eldste norskfødte billedhugger. Han argumenterer også med sitt kunstsyn:

> Under denne min Virksomhed er jeg bleven min Overbevisning tro, idet jeg altid har øst af mit Folks Historie, saavel det kristelige, som verdslige, dets Sagaer og Folkets daglig Liv; thi derved har jeg troet, at Folket kunde faa Interesse for Kunsten, ved at se sit eget Følelsliv forklaret i Billeder, som jeg tror de ikke faar ved den især tidligere hyppigere Anvendelse af Græske Motiver.

Det er nå et gyldig argument at han har brukt det norske, både det kristlige og verdslige, som inspirasjon og motiv i sine skulpturer, og ikke det antikke – som var det selvsagte utgangspunkt for norske billedhuggere mye lenger enn for malere. Borch opplyser også i sin søknad at han hadde funnet et ”Middel, hvorved den plastiske Kunst kan blive mere udbredt ogsaa blandt de mindre Bemidlede, der kan føle Lyst og Trang til at eie samme, men mangler de nødvendige Midler til at anskaffe sig den i de kostbarere Stoffe”. Den er ”indtil 15 Gange billigere end de samme Modeller udførte i Marmor”. I tillegg til det nasjonale argumentet bruker han også en lav pris på den vanligvis så dyre skulpturen, noe som vil gjøre den tilgjengelig for mange flere. Borch tror også at ”(…) vor folkelige Bevægelse og Udvikling mere end hidintil vil tage Kunsten i sin Haand, der tidligere kun har været beskyttet af en lille æstetisk Del af Samfundet til stor Skade for det hele Folks Udvikling”.

Borch har argumentert godt for seg, for ”Gage og Pensionskomiteen” innstiller på en årlig pensjon på 1200 kroner (Indst. S. No. 75. 1880:270). Komiteen frykter ikke at en pensjon for Borch vil åpne for pensjon også for andre kunstnere. For å ”erhverve sig Adkomst” til statlig påskjønnelse på denne måten, kreves så stor begavelse, ”sjelden Resignation” og en ”Aands- og Karakterretning” som er så uvanlig, at ”Konsekventserne her ikke ville blive farlige”. Om det nå skulle komme en og annen som viste de samme egenskaper, var det ingen ”Skade” om de kunne påberope seg Borch som eksempel når de søkte om ”det Offentliges Paaskjønnelse”. Et enstemmig Storting gir Borch en pensjon på 1200 kroner i året, som det bevilger hvert år til han dør i 1896.

Werenskiold foreslår økte stipendier

Erik Werenskiold innleverte i 1882 et privat forslag om økning av bevilgning til kunstnerstipendiene fra 6000 til 11 200 kroner, ved at de nåværende stipendier på 1500 kroner forhøyes til 2500, som gis to år på rad, med mulighet for fornyelse ytterligere ett år, ”eftersom Departementet maatte bestemme”. Dessuten foreslår han 3 nye små reisestipendier på 400 kroner hver (Dokument No. 74 1883 fra Budget-komiteen). Riktignok kan enkelte kunstnere tjene noe ved salg, men ”Stipendiets Hensigt netop er at gjøre Kunstneren økonomisk uafhængig, for derved at give ham Anledning til en fri og selvstændig Udvikling af sine Evner” (:2). Så legger han til:

> Vi har den kongelige Tegneskole med 2 Timers Aftenundervisning i 6 Maneder af Aaret, samt en Malerskole, som er bedst tjent med ikke at omtales. Hermed være absolut ikke sagt, at et Kunstakademie vilde være ønskelig hos os; (…) under vore Forhold (vil) et velordnet Stipendievæsen koste mindre og give meget bedre Udbytte.

Dette kan se ut som et argument mot de planene om en kunstskole av akademisk karakter som Stortinget senere skal behandle forslag om, og som vi har sett at Sverdrup har gått inn for. Werenskiold begrunner også opprettelsen av de tre små reisestipendiene ut fra de dårlige hjemlige forhold.

> Hjemme er der nemlig liden Anledning til at se Kunst; ikke engang alt det, som gjøres af Norske, bliver udstillet; følgelig er de Kunstnere, som ikke har anledning til at reise, let udsat for Ensidighed og Stagnation. (...). Og enhver Kunstner, som har seet en stor Udstilling, vil have følt dens Betydning, den giver ens Kunst nye Impulser, den feberaktige Iver og Interesse, som altid følger de store Udstillinger, har noget uhyre smittende ved sig, og den større Masse af Stipendiater vil hurtigere forplante de forskjellige krydsende Retninger, som er den bedste Betingelse for vor Kunsts Opblomstring.

Her finner vi mange referanser til aktuelle kunstpolitiske spørsmål: Bergsliens malerskole er dårlig, Tegneskolens undervisning er for elementær og fritidsdrettet, å bli utdannet ute er bedre enn å ha et eget kunstakademi, verdensutstillingene med sine kunstavdelinger er viktige reisemål for norske kunstnere, det norske utstillings-vesen er for lite og gir ikke nok impulser. Werenskiold ser norsk kunstpolitikk i et helhetlig og nytt perspektiv: fra de internasjonalt orienterte, men i Norge bosatte kunstneres side.

Budsjettkomiteen hadde fått vite at Werenskiold hadde foreslått at de kunstnere som fikk de større stipendiene skulle ”avgive et Kunstværk til Indlemmelse i Nationalgalleriet”, og at han skulle bearbeide sitt opprinnelige forslag. I påvente av nye forslag fra Werenskiold, innstilte den på uendret bevilgning, noe Stortinget sluttet seg til.

Flere og øremerkede stipendier for billedkunstnere

Departementet har i 1884 på ny mottatt henvendelse fra Nasjonalgalleriets bestyrelse om å øke avsetningen til reisestipendier, men foreslår samme bevilgning som forrige år. Det viser også til kunstneres muligheter for å få støtte andre steder, og tenker da trolig på Schäffers og Houens legater. Budsjettkomiteen behandler posten reisestipendier sammen med forslaget om å bevilge penger til en årlig kunstutstilling, som Werenskiold også har vært med på å starte opp. Komiteen innstiller på at stipendieavsetningen til kunstnere økes fra 6000 til 8000 kroner, hvorav 5000 bør tilfalle billedkunstnere, og 3000 andre kunstnere, inklusive forfattere (Indst. S. No. 115 1884:400). Minstebeløpet bør være på 1500 til 2000 kroner, og i regelen oppbebæres i to år. De bildende kunstnere pålegges å avlevere et kunstverk til Nasjonalgalleriet. Så kommer et for oss overraskende tillegg, men som er forståelig ut fra datidens kunstpedagogiske syn:

> Disse kunstværker bør formentlig helst bestaa i Kopier – i Originalernes Størrelse – af fremragende Værker af den udenlandske Kunst. Herved vil et just for os efter Forholdenes Medfør meget føleligt Savn efterhaandene kunne haabes afhjulpet, idet Nationalgalleriet, hvor navnlig den ældre udenlandske Kunst er yderst slet repræsenteret, i Tidens Løb vise sig i Besiddelse af en Række gode Kopier af fremmede Mestere.

Dette er så opplagt mener komiteen, at "den store Betydning deraf trænger ingen nærmere Paavisning". De små stipendiene kunne imidlertid komiteen ikke avse midler til. Sammen med bevilgningen til den årlige utstillingen mente den å ha gjort "et ikke uvæsentlig Skridt fremad for at skaffe vor fædrelandske Kunst en Lettelse i de Kaar, hvorunder den er stillet". Innstillingen ble enstemmig vedtatt uten diskusjon (Forh. S. 1884:550).

Private legater

Schæffers legat[4]

Schæffers legat ble etablert i 1861 av tollkasserer i Tvedestrand, Henrik Ernst Schæffer (skrives også Schäffer) (1794-1865). Legatets fond var da på 15 242 Spd. Den første utdelingen skjedde i 1863. Fondets avkastning skulle gå til "unge Mennesker, fødte i Norge, der have Lyst og naturligt Anlæg for de skjønne Kunster og navnlig for Maler-, Billedhugger- eller Digtekunsten, men selv mangle de fornødne Midler til at kunne paabegynde og fortsætte sit Studium. Dog kan Understøttelsen i

[4] Kilde: RA, KUD Kontor D 1898-1961, Boks 295.

særegne tilfælde ogsaa tildeles ældre norskfødte Kunstnere og Digtere, som dertil findes verdige og trengende. (...) I Regelen ydes ei Understøttelse til Nogen for længer Tid end 3 Aar og med større Beløb end 300 Spd." Senere ble legatet utvidet til å omfatte også musikere, skuespillere og arkitekter.

Legatet bestyres av Kirkedepartementet, og hadde samme innstillingsmåte som Statens egne stipendier. Fra 1870 til 1883 økte antallet billedkunstnere som mottok stipend først fra 2-3 til 4-5, for så å synke til 3 mot slutten av perioden. Den typiske summen var 100 Spd, eller 400 kroner etter 1877.

I perioden 1870-1883 hadde legatet 230 søkere, derav 31 kvinner. Innvilgelsesprosenten var 34 for mennene og 39 for kvinnene (Wichstrøm:74).

Houens legat[5]

Dette legat ble opprettet i 1878 av Anton Christian Houen, opprinnelig fra Arendal. Det fikk navnet "De Norske Kunstneres Reise- og Utdannelsesfond". Dets formål var å "sætte unge norske Kunstnere eller Kunstnerinder (Malere, Billedhuggere, Arkitekter, Musikere, Skuespillere, Forfattere) og Videnskapsdyrkere av begge Kjønn, der have lagt for Dagen en utvivlsom Begavelse, istand til at arbeide paa sin Utvikling, navnlig ved Studiereiser til Udlandet." Formålet var også å "hjælpe det virkelig talent til at utvikle sig til fædrelandets og menneskehetens gavn". Stipendiene skulle "upartisk utdeles blandt de mest begavede ansøgere". Legatet sto således i tradisjonen fra de eldste statlige stipendieordningene som hjelpemidler til kunstnerisk utdanning i utlandet.

Grunnkapitalen var på £ 4000 Sterling, eller 72 700 kroner. Senere ble legatet tillagt ytterligere midler. 5/8 av avkastningen skulle tildeles kunstnere, 3/8 forskere. De tildelte beløp lå mellom 1000 og 4000 kroner. Tildeling kunne skje for to år, unntaksvis for tre.

Legatets styre skulle være på 7-9 medlemmer og velges av den norske regjering. Der skulle sitte en statsråd og to professorer ved universitetet. Det satt alltid også en billedkunstner i legatstyret. Den første var Julius Middelthun, lærer ved den Kongelige Tegneskole, som imidlertid døde samme året han ble utnevnt (1878). Han ble avløst av Mathias Skeibrok, som fikk Erik Werenskiold som sin etterfølger, frem til 1908. Da ble Halfdan Strøm medlem, og han satt der i hele 30 år.

[5] Kilde: RA, KUD Kontor D 1898-1961, Boks 363.

Norske kunstnere på Verdensutstillingene

I 1851 ble det etablert en internasjonal arena der et stort antall norske kunstnere møtte et kritisk publikum i resten av århundret – verdensutstillingene og de nordiske utstillingene[6]. Norges deltakelse på de stadig større verdensutstillinger – "et representasjonsforum for stater" (Brenna:310) – ble et viktig ledd ikke bare i utenriks- og handelspolitikk, men også i kunstpolitikken. Hovedmålet med deltakelsen synes å være å presentere Norge som en likeverdig deltaker i et verdenssamfunn av moderne nasjonalstater. Økonomiske interesser dominerte, men allerede fra den andre verdensutstillingen i Paris i 1855 ble det viktig at norske kunstnere viste seg frem i internasjonalt selskap, og derved i dobbel forstand også viste frem Norge. De deltok i et forbløffende stort antall i de særutstillingene av billedkunst som var en del av alle verdensutstillingene. Det ble også holdt noen verdensutstillinger bare med billedkunst og kanskje også med kunsthåndverk, som i Wien i 1882 og München i 1888. Det ble også bevilget penger til reisestipendier for å besøke noen av utstillingene, også for kunstnere.

Fra og med Pariser-utstillingen i 1855 ble det betraktet som et statlig ansvar å finansiere den norske deltakelsen på verdensutstillingene. Unntaket var noen få mer spesielle utstillinger, der staten allikevel kunne yte bidrag. Deltakelsen er ledd i en tydelig formulert statlig politikk. Brita Brenna legger imidlertid stor vekt på å fremstille deltakelsen som ledd i mange diskurser – det var ulike interesser knyttet til den, og hver interessent ivaretok sine interesser innenfor den felles ramme, tildels med ulike formål og legitimeringer (Brenna 2002). Det er ganske åpenbart når det gjelder billedkunst – den hadde sitt internasjonale nettverk allerede, gjennom systemet med kunstakademier, salonger og reisestipendier. Norske kunstneres deltakelse, med deres nasjonalt inspirerte bilder, ble ansett som godt egnet til å representere Norge som nasjon, kultur og stat i møte med andre nasjoner, kulturer og stater.

I norsk kunsthistoriografi er det referert til disse utstillingene med henvisning til "kunstutstillingen i London, Paris, Stockholm etc." det og det år, men vanligvis uten å nevne at de ble arrangert innenfor rammen av såkalte industriutstillinger. Dermed tapes en forståelse av deltakelsen som en del av statlig norsk utenriks-, nærings- og kulturpolitikk, og ikke bare som en privat sak for den enkelte kunstner. Dette arbeidet er imidlertid ikke stedet for en bred behandling av disse kunstutstillingene. De må

[6] De generelle opplysningene om disse utstillingene og den norske deltakelse er hentet fra Brita Brennas avhandling "Verden som ting og forestilling" (2002), og fra noen av de beretninger og rapporter som utstillingskomiteene avga etter hver av utstillingene, og som Brenna velvilligst har lånt ut til forfatteren.

allikevel trekkes frem for ikke å overse en viktig del av norsk kunstpolitikk i annen halvdel av 1800-tallet.

Ved siden av verdensutstillinger ble det også arrangert både nordiske og norske "industriutstillinger" med avdelinger for billedkunst. Den nasjonale forløperen for slike utstillinger kan sies å være de såkalte markedsutstillinger. Mens markeder er uten overordnet systematikk og orden, ble det i industriutstillingene lagt vekt på systematisk og detaljert klassifisering av alle typer produkter som kunne stilles ut. Verdensutstillingene var utstilling, ikke marked – og bidro til å gjøre norske kunstnere til deltakere i en europeisk kunstverden.

Omfanget av den norske deltakelse

De norske kunstneres deltakelse var meget omfattende og hyppig, deres antall tatt i betraktning. De skandinaviske byene hadde bare nordiske utstillinger. I parentes er nevnt tall som forekommer i andre kilder.

Utstilling	*Antall kunstnere*	*Antall utstilte arbeider*	*Antall utmerkelser*
London 1851 (v)	ingen		
Paris 1855 (v)	11	23	4
Christiania 1861	ca 15?	44	
London 1862 (v)	26	ingen konkurranse avholdt	
Stockholm 1866	55	143 (185, 169)	9
Paris 1867 (v)	21	49	1
Gøteborg 1869	6-7?	13	
København 1872	49	ingen konkurranse avholdt	
Wien 1873 (v)	27	49	9
Philadelphia 1876 (v)	34	6	
Paris 1878 (v)	45	4	
Wien 1882	?	(ren kunstutstilling, privat finansiert)	
Antwerpen 1885	55	4	
München 1888	25	(ren kunstutstilling)	1
København 1888	84	ingen konkurranse avholdt	
Paris 1889 (v)	79	150 (ca)	33?
Chicago 1893 (v)	60	143	Norge utenfor konkurranse
Paris 1900 (v)	65		0

Tabell 1: Norske kunstneres deltakelse på Verdensutstillinger og enkelte andre internasjonale utstillinger 1851-1900[7]. Verdensutstillinger er merket (v).

[7] Kilde: Brenna:15, korrigert og supplert med opplysninger fra det enkelte kapittel. Dessuten "Norges Deltagelse i Verdensudstillingen i Paris 1889 – Indberetning til Den kgl. Norske Regjerings Departe-

Omtrent hvert annet år hadde altså nesten alle norske kunstnere anledning til å delta, stort sett uten egne kostnader, på internasjonale eller nordiske utstillinger, og med gode utsikter til salg og viktige og internasjonalt anerkjente symbolske belønninger. Dette var også en del av statens kunstpolitikk, men kan ikke sees som kunstpolitikk alene. Det var imidlertid slike interesser kunstnerne så i sin deltakelse i verdensutstillingene, og at de var viktige for dem, vitner den store oppslutningen om.

De norske kunstnernes deltakelse ble (med ett unntak) finansiert av staten, over det statlige bidrag til utstillingen. Ikke sjelden ble en større del av deres arbeider solgt, med unntak av utstillingen i Chicago 1893. Utstillingene var altså også gode markeder for kunstnerne, der de fikk sine arbeider solgt til utenlandske samlere og museer. Deres utmerkelser var god reklame. Av antallet det enkelte år ser vi at deltakelsen var nokså åpen – det var få av de daværende aktive norske kunstnere som ikke deltok. Mange av de som faktisk fikk delta, er i dag ganske ukjente navn. For de første årene må det tas hensyn til at også eldre arbeider av avdøde kunstnere var med, og arbeider i privat eie.

Deltakelsen må også sees i lys av at norske kunstnere deltok hyppig på utstillinger i utlandet. Morten Müller (1828-1911) deltok i perioden 1851-1895 på over 50 utstillinger utenfor Norge, derav fem verdensutstilllinger. Eilif Peterssen (1852-1928) deltok i perioden 1874-1907 på over 35 utstillinger i utlandet, derav fire verdensutstillinger og tre ganger på Veneziabiennalen (kilde: NKL).

Det mønster utstillingene hadde, og deres regler for utvelgelse, endret seg noe over tid, og ble påvirket av endringene i det norske kunstpolitiske regime.

Paris 1855

Departementet foreslo i 1854 en sterk økning i bevilgningen fra statskassen til denne utstillingen. Utstillingen vil ”ikke alene have Betydning for Landets Anseelse”, men også forhåpentligvis virke ”gavnlig for de Næringsgrene, som repræsenteres i Udstillingen”. Frankrike legger stor vekt på billedkunsten, som får en egen avdeling ved siden av hovedutstillingen, og ønsker at landene oppnevner egne agenter eller kommisjonærer for denne. Etter at Adolph Tidemand har sagt nei til oppdraget, ble på hans forslag Emil Tidemand, Adolphs kunstkyndige bror og støttespiller, oppnevnt som agent, eller kommisær. Det endte med at Tidemand også ble agent for den øvrige norske deltakelsen (Brenna 2002:198, Departementstidende 1855:50).

---

ment for det Indre fra Komiteen for Norges Deltagelse i Verdensudstillingen i Paris 1889”. Her er det i et vedlegg presentert en gjennomgang av norsk deltakelse på verdensutstillingene frem til 1889. Jeg har ikke tatt med de utstillingene som ikke omfatter kunst. Noen få opplysninger om den norske deltakelse på de nordiske utstillingene foreligger i Willoch (1936).

Hver deltakende nasjon på kunstutstillingen fikk også med et medlem i den jury som skulle utdelte medaljer og andre utmerkelser. Maleren Frants Bøe, som da bodde i Paris, ble felles jurymedlem for Sverige og Norge, fordi de to rikene delte utstillingsplass.

11 norske malere deltok med totalt 23 malerier. Dette var antakelig første gang norske kunstnere fikk anledning til å opptre samlet i en internasjonal sammenheng, der de ble bedømt opp i mot Europas fremste kunstnere. Av disse fikk fire belønninger: Adolph Tidemand var en av bare 40 utstillere som fikk gullmedalje av første klasse, Hans Gude fikk gullmedalje av annen klasse, mens Morten Müller og Frants Bøe selv fikk ”hederlig omtale” – mention honorable. Tidemand ble også tildelt den franske orden Æreslegionen (Brenna:201 ff.).

London 1862 – ”alle Nationers Industri- og Kunstfrembringelser”

Statsråden uttaler at betydningen av norsk deltakelse på slike utstillinger ”formenes at have vundet fuld Anerkjendelse fra Storthingets Side”, og at ”de dermed forbundne Udgifter vil det antagelig (...) blive fornødent at det Offentlige avholder i det Hele eller for den væsentligste Deel, hvis man skal gjøre sig Forventning om en nogenlunde almindelig Deeltagelse fra norske Producenters Side” (Sth. Prp. No. 16. 1865:1).

Han peker på at den britiske ”Udstillingskommissionen” har bestemt at ”Ingen Gjenstand fra et fremmed Land” vil ”blive givet Adgang til Udstillingen, medmindre den er godkjent af en af vedkommende Regjering anordnet Komitée”. Dette er et sentralt prinsipp: alt som skal utstilles skal godkjennes, eller juryeres, og det er en komité i deltakerlandet som selv skal stå for godkjenningen. For kunstnere kan slik utvelgelse ha stor symbolsk betydning, og derfor gi opphav til stridigheter bl.a. om hvem som skal velge ut. Slike stridigheter er det ikke tegn til i det materialet jeg har hatt adgang til. Forklaringen kan være at den norske komiteen, eller dens valgte kommissær, har fulgt en så åpen linje at nesten ingen er blitt avvist. Det store antall norske deltakere tyder på det. Om utvelgelsen har vært strengere når det gjelder hvilke arbeider som skal være med, har jeg heller ikke grunnlag for å si noe om. Jeg vet heller ikke om denne inkluderende politiken har vært innført på politisk hold eller på kunstnerhold, eller om den har vært en så stor selvfølge at spørsmålet ikke har vært tematisert. I komiteen for utstillingen satt det ingen kunstnere. I beretningen fra komiteen etter utstillingen, heter det om utvelgelsen av kunstnerne:

> Samtidig tilskreves samtlige her i Landet og i Udlandet boende norske Kunstnere med Opfordring til at deeltage i Udstillingen, ligesom Bestyrelserne af Nationalgalleriet og Christiania Kunstforening samt endeel private Mænd i Norge og Sverige, der ere i Besiddelse af værdifulle Malerier af norske Kunstnere, anmodes om at udlaane disse til Udstillingen, – disse Anmodninger bleve paa det Beredvilligste imødekomne. (:3)

Komiteen takker bl.a. Kongen for at han utlånte flere av sine kunstverk til utstillingen. Emil Tidemand ble kommisær også for denne verdensutstillingen. Det ble etter den engelske kommisjons bestemmelse ikke oppnevnt noen jury eller utdelt belønninger til "Kunstafdelingen" (:5). Det opplyses av komiteen at det samlede salg utgjorde omtrent 10 000 Spd, og for Industriavdelingens vedkommende 1 800 Spd. Det betyr at kunstnerne solgte for 8 200 Spd., altså en meget stor sum.

Stockholm 1866 og Paris 1867

Norge deltok med 55 kunstnere med tilsammen 185 arbeider på den nordiske "Industriudstillingen" i Stockholm i 1866. Det var kunstakademiet som sto for kunst-avdelingen, og utstillingen er siden blitt regnet som en av akademiets årsutstillinger. Tre fikk gullmedaljer, og 6 fikk "mention honorable". Det ble solgt 15 malerier til en sum av 4000 Spd. (Dok. No. 85. 1869:6). I komiteens beretning (ingen kunstner var med i komiteen) fremkommer det at de totale kostnadene ved den norske deltakelsen i Stockholm løp opp i 9514 Spd, derav til kunstutstillingen særskilt ca. 1200 Spd.. Basert på enkelte andre oppgaver som fordeler kostnadene på samme måte, ligger det en antydning om at kunstnernes deltakelse på slike kombinerte utstillinger andrar til rundt regnet 15 % av totalkostnadene.

Hele 47 kunstnere deltok på "Agerbrugs-, Industri- og Kunstudstillingen" i Paris i 1867. Adolph Tidemand stilte utenfor konkurranse (hors concurs), noe som var vanlig for de mest anerkjente kunstnere (Brenna:269, note 35).

Mot slutten av 1860-tallet var den samlede norske kunstnerstand i utlandet økt betydelig. De bodde og arbeidet spredt, og de internasjonale utstillingene ga dem en felles arena. Der ble deres kunst målt og veid med europeisk, eller bare nordisk, mål og vekt. Deres internasjonale anerkjennelse kunne de, i likhet med I. C. Dahl, gjøre gjeldende i hjemlandet, også i kunstpolitisk sammenheng. I 1867 skriver den danske kunsthistoriker Julius Lange en kritisk kommentar til vektlegging av det nasjonale ved deltakelse på Verdensutstillingenes kunstavdelinger. Det ligger for den kunstner

> som ikke har sit Publikum i sin egen Nation, men søger det udenlands, en Fristelse, ja næsten en Tvang til netop at lægge den største Vægt på sin Nations Særligheder, at fremdrage det ved den, som skiller den ut fra andre Nationer. (Sveen 2004:46)

Det er nettopp det å ha gitt etter for denne fristelsen som gir kunstpolitisk gehør hjemme i Norge – å markere Norge, norsk kultur og norsk kunst utad som noe særskilt og annerledes fra andre nasjoners kunstfrembringelser. Det å bevare det

norske i møte med det europeiske og fremmede blir et sentralt mål i kunstpolitikken, som berettiger statlige bevilgninger.

Det skandinaviske hus i Roma

På vegne av norske og svenske kunstnere i Roma sendte den norsk-svenske konsul i 1859 en ansøkning til det norske utenriksdepartementet om bidrag av offentlige midler til ”Erhvervelse af et fælles Læse- og Forsamlingslokale med tilhørende Bibliothek m. v. til Brug for de nordiske Kunstnere og Videnskabsmænd, der opholde sig i Rom” (Sth. Prp. No 3. 1859).

I en årrekke hadde skandinaviske kunstnere oppholdt seg i Roma. Det søkes om midler til et ”Foreningspunct – som Kunstnerne fra de øvrige europeiske Stater allerede have”, som antas ”at ville være af stor Betydning for Kunstens Udvikling”. Det ønskes et engangsbeløp til kjøp av lokalene, og et årlig beløp til driften. I noen grad var kunstnernes, og trolig også videnskapsmennenes opphold i Roma finansiert av de statlige reisestipendiene. I ansøkningen het det blant annet om de unge nordiske ”Mænd” i Roma:

> Hvor meget bedre det vilde være i moralsk og intellectuel Henseende, om de havde et privat Samlingslocale, hvor de kunde samles efter Dagens Arbeide for at udvexle Ideer og gjennem Læsning af Tidsskrifter fra Hjemmet og fædrelandske Litteraturfrembringelser, samt ved mundtlige Foredrag underholde Forbindelsen med Fædrelandet og mellem dem selv indbyrdes.

De statlige stipendiene sender unge kunstnere ut, staten må også bidra til at de holder ”Forbindelsen med Fedrelandet”, slik at de også kommer hjem. Det påpekes at andre staters kunstnere ”underholdes i Roma af Mæcenater og formuende reisende Landsmænd”. Slik hjelp kan de nordiske kunstnere vanskelig påregne. Et felles lokale vil ”udøve en moralsk og intellectuelt forædlende Virkning” på de unge kunstnere i Rom, som er ”kaldet til at virke for Kunstens Udvikling og Fædrelandets Ære”.

Dette er synspunkter Utenriksdepartementet slutter seg til. Et slikt lokale vil sette Nordens kunstnere ”istand til yderligere at forøge og befæste den Anseelse, som de mere og mere opnaae”. Kirke- og undervisningsdepartementet gjør rede for at det i 1855 var 7 norske kunstnere og vitenskapsmenn i Roma, året etter var det 9. Det antar at et slikt ”Foreningspunct” vil være av betydning for den vitenskapelige og kunstneriske utvikling som oppholdet har som formål, ”som ogsaa for Bevarelsen af de fædrelandske Sympathier, der under fremmede Omgivelser og Paavirkninger kan bidrage til Opretholdelse af det nationale Element”.

Denne tendensen til å forbli i Syden hadde Johan Sebastian Welhaven beskrevet i en av sonettene i Norges Demring i 1834:

Og mang en Genius har Lenken slidt,
men først når Sydens vaar hans Hjemvee svaler,
og først naar Verden om hans Storhed taler,
faaer den Forviste en Slags norsk Kredit.

Og i sonettens avsluttende tre linjer:

men Savnet selv kan vi undnu ei fatte,
vi praler kun naar Glandsen rekker hid
med dette Tab som Intet kan erstatte.

Dette foreningspunkt i Roma er kanskje et svar på denne beske kritikken. Departementet foreslår 250 Spd. som norsk bidrag til anskaffelsen av lokalet, og 150 Spd. årlig til driften.

Professoratet i kunsthistorie

I 1875 ble det fremlagt for Stortinget et forslag om å opprette et ekstraordinært professorat i kunsthistorie for professor Lorentz Dietrichson (1834-1917), som da arbeidet ved Universitetet i Stockholm (Sth. Prp. No 1 A 1875:15). Etter forslag fra professor i filosofi Marcus Jakob Monrad hadde det historisk-filosofiske fakultet vedtatt å føre dette opp på universitetets budsjett. Monrads begrunnelse var både vitenskapelig og kunstpolitisk, for han gikk ut fra at

> det nevnte Fags Vigtighed savel for Videnskaben, som for den høiere almendannelse, er almindelig erkjendt og ingen videre Paavisning behøver, (...) den Kundskab og Sands, som ved et saadant Fags Foredrag efterhaanden udbredes, ogsaa vil ha mere eller mindre directe Indflydelse paa baade Kunstens og Kunsthaandværkets Udvikling. Ja, selv i videre Udstrækning formenes Haandværket at ville høste Frugter af at Kundskaben om Formernes og Smagens Udvikling bliver mere almindelig. (:15)

Noe regulært professorat kan det vanskelig tenkes, for der hvor det i den grad som hos oss

> savnes Kunsthistoriske Samlinger, og hvor man ligger saa langt fra Kunstens almindelige Værksteder, vil man i Regelen ikke kunne gjøre Regning paa at finde Mænd, der gjøre Kunsthistorien til sit egentlige Fag, og som saaledes kunne deri optræde som akademiske Lærere. (:16)

Særlig tungt veier Dietrichsons suksess i Sverige, og hans ansette navn der. ”(...) man burde ei forsømme Leiligheden til at gjøre denne Dygtighed frugtbar for

Fædrelandet" mener Monrad, og departementet er enig. Han viser til det skulpturmuseet som er i ferd med å dannes i Christiania, "der med al sin Utilstrækkelighed til et høiere Kunsthistorisk Fagstudium, dog formenes at ville danne et værdifullt Apparat for Forelæsninger og Demonstrationer" Det er for å få "en desto fuldstændigere Benyttelse af dette Apparat" at Monrad mener det er ønskelig å knytte Dietrichson til universitetet (:17)

Det er enighet i budsjettkomiteen om at "Anlegget av Musæet (altså skulpturmuseet. DS) og Kaldelsen af en begavet Lærer i Kunsthistorie ere Foranstaltninger, som paa det nærmeste hører sammen" (Indst. S. 101. 1875:334). Det er uenighet om saken bør behandles før Skulpturmuseet er en realitet, og om man bør sikre seg at Dietrichson kommer til Norge og ikke tar en fast og varig stilling i Stockholm. Budsjettkomiteen innstiller på avslag.

Men i Stortinget meddeler komitéformannen at komiteens flertall har ombestemt seg (Forh. S. 1875:542 ff.). Begrunnelsen er nye opplysninger om at Dietrichson tar en fast stilling i Stockholm om han ikke får stillingen i Christiania. Komitéformannen anfører også at et positivt vedtak vil bidra til en snarlig avgjørelse om den tomten skulpturmuseet skal ha, som staten skal stille til rådighet.

Johan Sverdrup bringer Tegneskolen inn i diskusjonen. Han er kjent med at det neste Storting vil få seg forelagt en plan om en omdannelse av skolen til en Kunst- og tegneskole, og ser for seg at Dietrichson bør ansettes der (:543). Derfor kan man vente et år med stillingen til neste år. Komitéformannen meddeler straks sin enighet med Sverdrup om at "Vedkommende ogsaa skulde være forpligtet til at holde Forelæsninger ved Kunstskolen", og oppfordrer andre til å sluttet seg til dette. Representanten Richter anfører at stillingen vil "fuldstændiggjøre" universitetets "Discipliner" og bevirke at de som "bestemme sig for Kunstnerbanen, dels bliver hjemme den hele Tid, dels bliver længere hjemme end Tilfeldet er nu." Stillingen danner altså en av betingelsene for at "den Udlændighed, hvori de Fleste af vore Kunstnere leve, for nogen Del ændres" (:545). Diskusjonen ender med et vedtak som mot tre stemmer oppretter et ekstraordinært professorat i kunsthistorie, med plikt til, "efter Regjeringens nærmere bestemmelse", å holde forelesninger ved "den vordende Kunstskole" (:546).

Dietrichson tiltrer stillingen i 1876. Med ham kommer det for første gang inn i norsk kunstliv en virkelig "Videnskabelig Kunstkjender", en akademiker med en utdannelse og internasjonal erfaring som likestiller ham med ledere for andre lands kunstinstitusjoner. Han er dessuten en kulturentreprenør og ideolog, som får en virkning som langt overstiger de forventninger som Stortinget har hatt forutsetninger for å stille til ham.

Et kunstindustrimuseum stiftes

I sin bok ”Norske museers historie” skriver Haakon Shetelig at grunnleggelsen av Kunstindustrimuseet var Dietrichsons ”første og største verk” (:149). Femogtyvende mars 1876 kom han sammen med fem andre interesserte privatpersoner for å grunnlegge en institusjon kalt ”Kunstindustrimuseet i Christiania”. Samme dag vedtok de museets statutter. Allerede året etter sender de inn en søknad om statlig støtte.

Vedtektene (Sth. Prp. No 1 A 1878:15 ff.)

§ 1

Under Navn af ”Kunstindustrimusæet i Christiania” grundes en Anstalt, hvis samtlige Eiendeler skulle tilflyde det Offentlige, - Staten, Christiania Kommune eller begge i Forening, - saasnart nogen af disse er villig til at overtage de med Musæets Hævdelse som selvstændig Institution, dets Vedligeholdelse og Forøgelse forbundne Omkostninger, samt de i §§ 2 og 8 af disse Statuter Nævnte Forpligtelser.

Stifterne vedtektsfester en velkjent kunstpolitisk modell for fremveksten av nye kunstinstitusjoner: først et privat initiativ, så offentlig støtte dersom formålet synes politisk viktig, og til slutt offentlig overtagelse dersom resultater svarer til de politiske forventningene.

§ 2

Musæets Formaal er at Fremme den norske Industri med Hensyn til smagfuld og paa samme Tid hensigtsmessig Form samt at udvikle Almenhedens Sans i denne Retning ved at aabne Producenten saavelsom Konsumenten let Adgang til at gjøre sig bekjendt med smukke, karakteristiske og hensigtsmæssige Kunstindustri-producter i Original eller Efterdannelse.

Formålsparagrafen setter opp to målgrupper: industrien og publikum. Industrien fremstilte produkter som skulle hevde seg i konkurransen på de store verdensutstillingene, både med hensyn til smakfullhet, karakter og hensiktsmessighet i bruk. I egenskap av konsumenter skal publikums smak utvikles, det vil si sansen for det som både er smakfullt og hensiktsmessig, og helst også norsk. Det er forbildets betydning som går igjen som det pedagogisk prinsipp i kunstindustrimuseets formidling, slik det også gjorde i all kunstundervisning. Museet skal anskaffe og stille ut representative forbilder, både for produsenter og konsumenter.

§ 3

Dette Formaal søges opnaaet ved:
at samle, bevare og holde tilgjængelig til fri Afbenyttelse for Studier Gjenstande i Original eller Efterdannelse – af følgende Art:
Industrigjenstande af norsk Oprindelse, karakteristiske for vort Folks Kultur (Samlingen for norsk Folkeindustri);
Saadanne Frembringelser af andre Folks Kunstindustri, der paa en overskuelig Maade viser Arbeidets og Stilens Historie under de store Kulturperioder (den kunstindustrihistoriske Samling);
Modeller og Mønstre af nyeste Tilvirkning, anvendelig for vor Industri, samt dertil hørende Redskaber (Mønstersamlingen);
Erhvervelsen af Plancheværker og andre Arbeider, vedkommende Kunstindustrien (Bibliotheket);
Udgivelsen af Mønsterafbildninger, Forevisninger (omvisninger DS.), og kunstindustrielle Foredrag i Musæet, samt saavidt muligt Forevisninger, ledsagede af Foredrag, - i andre Byer og paa Landet, hvor deslige maatte ønskes.

Dette er vel første gang det oppstilles moderne prinsipper for et norsk museums oppgaver – samle, bevare og formidle. Museet er tenkt som en pedagogisk læreanstalt for produsenter og konsumenter og for elever ved kunstskolen. Ordet ”kunst” i betegnelsen ”kunstindustri” viser her tilbake til en høyt oppdreven og form- og kvalitetsbevisst produksjon. Ordet ”industri” viser tilbake til en produksjon preget av håndverksmessig flid, noe betegnelsen ”folkeindustri” viser. Som ved kunstmuseene ble det ikke lagt så stor vekt på det originale – ”Efterdannelser” i form av avstøpninger og kopier ble ansett som å tjene de pedagogiske formål like godt.

I paragraf 4 vises det til fire mulige kilder for finansiering av museets virksomhet: gaver av penger og gjenstander, inngangspenger, salg av kopier av museets originaler, og offentlig støtte. Her er stifterne pragmatiske – det er vel det første eksempel på at et norsk museums finansiering sees som et ”spleiselag” av private og offentlige interesser, der også museet selv kan generere inntekter.

§ 6

Saalænge Musæet ikke er gaaet over til det Offentlige (...) bestyres det af os Undertegnede uden Vederlag og med Forbehold af Ret til at supplere os med et eller flere Medlemmer, eftersom Omstændighederne maatte kræve det (…).

Her ser vi igjen den kunstpolitiske utviklingsmodellen forutsatt i vedtektene: de private stifterne påtar seg et personlig ansvar for museet, inntil det offentlige har overtatt. Det er ingen forening som står bak, men en korporasjon av kulturelt dannede og økonomisk velstående menn – en tidlig allianse av kunst og kapital.

§ 7

For de løbende Forretninger ansættes, saa snart det maatte findes nødvendigt, en aflønnet Konservator og andre lønnede Tjenestemænd.

De faglige ambisjonene var store fra første dag. Som professor i kunsthistorie var det naturlig for Dietrichson å passe på dette – han var jo interessert i at det ble opprettet stillinger som hans studenter senere kunne gå inn i. Juristen Henrik Grosch – som da var ansatt i Justisdepartementet – var sekretær ved stiftelsesmøtet. Han ble senere opptatt som medlem av styret, og i 1878 også ansatt som konservator – en stilling han hadde til 1919, fra 1894 med tittelen av direktør – 15 år før Nasjonalgalleriet fikk en slik stilling. Fra 1890 fikk museet en vitenskapelig tjenestemann ved siden av konservatoren. Det private Kunstindustrimuseet ble et fagmuseum mange år før det statlige Nasjonalgalleriet.

§ 8

Enhver Giver af Penger eller Gjenstander faar et af Bestyrelsen undertegnet Bevis, som hjemler ham Ret til at paase, at Gaven virkelig paa den ovenanførte Maade kommer Almenheden tilgode. Redegjørelse for indkomne Gaver meddeles hvert Fjerdingaar i Aviserne. Gaver og Laan forsynes med Giverens eller Eierens Navn. Laante Sager maa ei kopieres uden Eierens Samtykke, heller ikke skjænkede Gjenstande sælges eller bortbyttes uden Giverens Tilladelse. Musæets Samlinger blive til enhver Tid at holde assurerede (…).

Det private element kommer til uttrykk også her: givere skal behandles godt, deres navn skal frem i det offentlige rom, og deres gaver og lån skal forvaltes på en både økonomisk og faglig forsvarlig måte. Museet heenvender seg både til den gode allmennånd og den private forfengelighet – her kan man ikke bare demonstrere sin egen gode smak, men også få den sertifisert av smakens dommer, museet. I statuttenes siste paragraf befestes stifternes absolutte myndighet:

§ 9

Disse Statuters §§ 1, 2 og 8 forbliver uforanderlige, de øvrige §§ kunne forandres naar alle Bestyrelsens Medlemmer ere enige.

En kongelig åpning

Allerede etter halvannet år kunne museet åpne i et par rom i en leiegård. Det var Oscar II som åpnet museet, og som derved innledet det nære forhold mellom dette museet og kongehuset som fortsatt er til stede. Kongen hadde også tegnet seg for et større årlig bidrag til museet (Shetelig:150), noe som sikkert stimulerte Regjering og Storting til å gi det statlig støtte.

Bare 6 år etter sin stiftelse kunne museet flytte inn i egen, ny bygning, bygget i privat regi, som den delte med Kunstforeningen – mens Nasjonalgalleriet hadde måttet vente i 45 år. I 1904 fik det som gave fra kommunen sin egen store bygning i Ullevålsveien, sammen med Kunst- og Håndverkskolen, der begge holder til den dag i dag.

Museets styre var i mange år preget av samlere, som hadde personlige interesser i museets virksomhet og vekst, og som i noen grad også donerte gjenstander til museet.

En kunstpolitisk blandingsøkonomi

Som for de to neste kunstindustrimuseene, i Bergen (etablert 1887) og Trondheim (etablert 1893), var dette museets strategi å kombinere drift i privat regi med støtte fra både stat, kommune, fond og private. Det stimulerte til private bidrag, både i form av gjenstander, pengebidrag, frivillig arbeidsinnsats og ikke minst – varige personlige initiativ fra ressurssterke personer, bl.a. i styrene. Sammen med den statlige støtten ga det et økonomisk grunnlag for en virksomhet på høyt faglig nivå, med den ulempen at de samlede inntektene kunne variere på grunn av den usikkerhet som lå i størrelsen på de private bidrag.

Var dette en linje som kunstindustrimuseet initierte og fulgte opp, eller var det en bevisst kunstpolitikk fra departemental og politisk hold? Dette kan vi kanskje finne mer ut av ved å se på den politiske behandlingen av henvendelsen fra museet høsten 1877 om allerede i 1878 å overta museet i henhold til statuttenes § 1. Subsidiært søker museet om statlig støtte til fortsatt drift i styrets regi. Museets argumentasjon er nøye tilpasset de rådende kunstpolitiske handlingsrom. Det heter innledningsvis i søknaden at det viktige formål

> ganske vist aldrig ad privat Vei fuldt ud vil kunne naaes, dog ved interesserede Medborgeres Samvirken skulde kunne istandbrige Grundstof af saavidt Betydning, at Vigtigheden af Sagens videre Udvikling kunde springe Almenheden i Øinene og paa samme Tid vække Statmakternes Interesse, (…). (Sth. Prp. No. 1 A. 1878:15)

Den kunstpolitiske utviklingsmodellen presenteres også her: først en privat "Samvirken", så en samvirken mellom museet og "Statsmakterne". Det vises til utenlandske forbilder, og senere til det kongelige bidrag på 200 kroner i året. Søknaden fremhever den raske suksess, men også de problemer som tårner seg opp.

> Det maa ansees som en bevist Sag, at vor Industri (…) alene kan grunde sit Fremtids Haab om at kunde bestaa i den store Konkurrance, paa den Evne, vore Haandværkere kunne erhverve til at forene den Soliditet og praktiske Dygtighed, der altid hæderligt har udmærket den norske Haandværkerstand, med den Sands for en smuk og hensigtsmæssig Form, hvoraf den langtfra i samme Grad har været i Besiddelse og paa hvis Udvikling netop nu hele det øvrige Europa samler al sin Kraft i en saadan Grad, at man med Rette har kunnet betegne Spørgsmaalet om Kunstindustriens Fremtid som Haand-værkets Livsspørgsmål

Museet ser sin fremtid i sammenheng med norsk industris konkurranseevne med utlandet. Landets eksportvarer har soliditet og praktisk dyktighet i sin utførelse, men mangler god smak og hensiktsmessig form. At et museum som dette "i høi Grad er skikket til i Forbindelse med den Kunstindustrielle Undervisning at udvikle den nævnte Ævne, derom er hele Europa enigt". Men for Norge kommer det til enda en viktig omstendighet:

> De sidste Verdensudstillinger have uden Undtagelse vist, at de smaa Nationer ene og alene gjennem at odle de Industrigrene, der stemme med de for Landet eiendommelige (dvs. særegne. DS) Materialier, kunstindustrielle Traditioner og Behov kunne være istand til at opretholde sin egen Industri i den almindelige europeiske Konkurrance. Arbeidet herfor maa grunde sig paa et nøiagtigt Kjendskab til Landets egne industrielle Frembringelser, saavel Fortidens som Nutidens.

Det er vår egne kulturelle og historiske særtrekk som skal utnyttes som fortrinn i konkurrensen. Men disse forbildene står i fare,

> (…) da den i alle andre Lande nu vaagne Sands for Folkeindustrienes Frembringelser netop er i Færd med at exportere fra vort Land det ringe Forraad af industrielle Fortidsminder, hvoraf vi ere i Besiddelse, paa samme Tid som vore Bønders Produktion i denne Retning som bekjendt efterhaanden ophører paa Grund af den med de forbedrede Kommunikationer følgende Indtrængen af udenlandske Produkter og Former selv i vore mest afsidesliggende Bygder. Vi behøve kun at fremhæve, at der i de sidste Aar er dannet et helt rigt Musæum for norsk Folkeindustri i Stockholm, medens vi selv intet saadant besidde.

Verdensutstillingene bringes også inn i den aktuelle situasjon, og gjør søknaden til en hastesak av betydning for Norge internasjonalt:

> En yderligere Omstændighed, der gjør det vigtigt, at Musæet snarest muligt kommer i en fastere Stilling, er Ønskeligheden af at kunne paa den kommende Verdensudstillingen i Paris fremstille en fyldigere Repræsentation af national norsk Kunstindustri (...) hvorpaa Musæets Bestyrelse allerede har været betænkt og som den vilde kunne udstrække til en betydelig større Maalestok, saafremt den inden Udstillingens Aabning kunde se en sikret Fremtid imøde for Musæet.

Museet legger frem et samlet driftsbudsjett på 6000 kroner, som det vil koste staten dersom den overtar museet. Dersom museet skal drives videre i egen regi, fremsettes det et ønske om et årlig bidrag på 3500 kroner, idet det håper at kommunen vil yte de øvrige 2500 kroner for husleie, lys og brensel. Museet søker også om 4000 kr. til innkjøp av "mønstergyldige" gjenstander på verdensutstillingen. Søkerne utnytter det nasjonale argument både i fortid, nåtid og fremtid. De gjør en bedre fremtid for norsk industri avhengig av en bedre ivaretakelse av den norske fortidens produkter, gjennom etablering av et norsk kunstindustrimuseum i dag.

Det ligger også andre ideer bak etableringen, som kom til uttrykk i et foredrag Lorentz Dietrichson holdt i 1876, og som sikkert hadde myndighetenes støtte. Han mente at

> Et systematisk Arbeide nu var nødvendig for at lede de arbeidende Klasser til Erkjendelsen af den Betydning Arbeidets Skjønhed havde, nationaløkonomisk som æsthetisk og moralsk. (Sveen 2004:233).

Det skjønne er ikke bare god samfunnsøkonomi, det er god samfunnsmoral.

Departementet bruker bare noen få linjer på å støtte søknaden og fremme en bevilgningssak. Det formål museet har stillet seg, "nemlig Industriens Forædling i vort Land, har Krav paa det offentliges Anerkjendelse og Understøttelse". Men inntil videre er det for saken selv mest hensiktsmessig at den er "overladt til den private Omsorg". Det foreslår derfor 3500 kroner bevilget som statlig tilskudd, på betingelse av at kommunen vedtar å bekoste lokalene. Det anbefaler også 4000 kroner bevilget til innkjøp av "mønstergyldige Gjenstande" på Verdensutstillingen i Paris i 1878.

Den eneste endringen budsjettkomiteen gjør i departementets forslag, er å stille som betingelse for det statlige tilskuddet, at kommunen yter like meget (Indst. S. No. 79. 1878:298). Komiteen forslag går gjennom i Stortinget uten debatt (Forh. S. 1878:546).

Kristiania kommune bevilger 2500 kroner i støtte. Vi ser her begynnelsen på et "spleiselag" mellom stat og kommune av samme type som for Tegneskolen. Begge antas å ha "megen Nytte for kommunen" (Sth. Prp. No. 1 A. 1879:177). Dette museet har også en større evne til å trekke til seg private bidrag. Ved etableringen fikk det 2000 kroner av Christiania Sparebank til utstillingsutstyr.

”Den store Konkurrance”

Det er tilsvarende synspunkter som har ført til at den statlige Tegneskolen vurderes omdannet i mer kunstnerisk utdannende retning. Det er ikke tilfeldig at disse to institusjonene senere skal komme til å dele hus, eller at det i løpet av få år etableres enda to kunstindustrimuseer, i Bergen og Trondheim og en skole for kunsthåndverk i Bergen. Begge typer institusjoner anses som nødvendige for at landet kan delta med suksess i ”den store Konkurrence”, hvis fremste arena synes å være verdens-utstillingene. Begge typer institusjoner definerer seg som ”Apparater” i den nasjonale oppdragelse i god form og smak.

De neste årene får museet innvilget statlig støtte, på den betingelse at kommunen yter forholdsvis like meget. Museet bruker ikke bare innkjøp som argument, men også bøker til bibliotek og anskaffelse av fortegninger. Konservators årslønn er 1000 kroner i 1881, samme år er Nasjonalgalleriets konservator lønnet med 400 kroner. Vi står overfor et faglig bevisst museum med ambisjoner om å spille en rolle i kunst- og næringsliv.

Museet påpeker at det har for lite penger til forøkelse av samlingen, og dens ”Tilgodegjørelse for videre Kredse gjennem Skrifter og Afbildninger samt til Anskaffelse af Udstillingsmateriel”. Dette er i kompakt form et program for museal formidling. Det er trolig den utadrettede og publikumsorienterte Dietrichson som innfører det, samtidig som museet jo er tuftet på forestillingen om at det skal ha praktiske virkninger i samfunnet. Bestyrelsen opplyser at samlingen allerede teller omlag 15 000 nummer, og søker om økte tilskudd fordi samlingen må ha en slik ”Fuldstændighed” at museet ikke stadig må erklære at det ikke kan yte ”den attraaede Hjælp eller savne Hjælpemidler til at berigtige en Vildfarelse” (Sth. Prp. No. 1 A. 1881:67). Museets mål er å vise ”en sammenhængende Fremstilling av Udviklingen”. Nå kan det ”kun i ring Grad give den Belærelse som Nutiden ved saa mange Leiligheder kan hente fra Studiet af Fortidens Arbeider”.

For Mønstersamlingen, som nå vesentlig består av gjenstander kjøpt på verdensutstillingen i Paris i 1878, er det av ”afgjørende Betydning” at den settes i stand til ”stadig at følge med i Nutidens Udvikling” for så langt det er mulig ”til gavn for den indenlandske Industri at tilegne sig de Resultater, hvortil Udlandet inden de forskjellige Industrigrene er naaet”.

Det tredje området i museets samlinger, avdelingen for ”norsk Folkeindustri” og ”ældre nationale Kunstflidsarbeider”, har særlig store utfordringer, fordi uten-landske oppkjøpere ”allerede længe har havt Blikket aabent for disse Gjenstanders Værd og Betydning ogsaa for Nutidens Industri”. Det burde være en ”Æressak” å ”bevare for Landet” både hva ”Folket selv har frembragt” og hva det til forskjellige tider har benyttet, istedet for at de blir kjøpt opp av utenlandske samlere og museer.

Museet argumenterer for bevilgningen til biblioteket med at avbildninger i bøker kan kompensere for samlingens mangler, ”saavel for det store Publikum som for de Industridrivendes Kredse”. Museet nevner også sine egne utgivelser av skrifter og ”Afbildninger”, som ”har vunnet meget Bifald” og er blitt omtalt med ”særdeles Anerkjendelse” af flere av ”Udlandets i denne Retning mest kompetente Fagmænd” (78).

I dette andragende spiller museet på politiske strenger som det nå er stor politisk lydhørhet for: hjelpe næringslivet til større konkurranseevne med utlandet, vektlegge det tradisjonelle og norske som forbilder for nåtidens moderne produkter, bevare slike forbilder i Norge, og øke nasjonalæren. Den grundighet departementet gjengir museets argumenter med, tyder på at det også delte disse synspunktger.

Bestyrelsen uttaler at enhver utsettelse av museets innkjøp ”uden Tvivl vil vise sig skjæbnesvanger, da der saagotsom over det hele Land foregaar omfattende Indkjøb til udenlandske Musæer saavelsom til private Samlere” og at det ”snart vil være gjort ryddigt og vort Folk berøvet en Skat, hvis Betydning ikke kan sættes for høit” (Sth. Prp. No. 1, Hovedpost IV, Kap. 4. 1882:5). Senere kan de i beste fall ”kunne erhverves for en mangedobbelt Pris”.

Museet klarer seg takket være tilskudd flere år fra Christiania Sparebank, og etter hvert bevilger også kommunen tilskudd, etter at det falt bort en tid. Budsjettkomiteen erklærer i 1883 at museet, ”hvis Betydning til Fremme af vor nationale Kunstindustri ikke kan miskjendes, har billigt Krav paa at støttes” (Indst. S. No. 110. 1883:477), og et flertall innstiller på en økning i bidraget til 4000 kroner i året, samt et ekstraordinært tilskudd på 2000 kroner til ”Indkjøp her i Landet af ældre kunstindustrielle Gjenstande af inden- eller udenlandsk Oprindelse (…) hvis Forsvinden maa ansees for et virkelig Nationaltab”. Museet vil nå etablere et leseværelse, åpent for publikum. I de nye lokalene er museet åpent to timer hver dag, og ble i 1882 besøkt av 10 200 personer. Dette museet yter en bedre service til sitt publikum enn Nasjonalgalleriet, bl.a. med betydelig lenger åpningstid.

Budsjettkomiteens innstilling om budsjettet for 1883 avstedkom en lenger diskusjon i Stortinget, den første etter at det begynte å bevilge penger til museet (Forh. S. 1883:461 ff.). Det drøfter om det bør stilles krav til andre bidragsytere som betingelse for det økte tilskuddet, et nå velkjent kunstpolitisk virkemiddel. Diskusjonen gikk på om de behovene som museet hadde påvist, var et nasjonalt eller kommunalt ansvar, og hvordan dette skulle balanseres mot hverandre.

Johan Sverdrup viser stor prinsipiell forståelse for betydningen av nasjonale kunstinstitusjoner. Han er mot å koble statlig støtte med kommunal når det gjelder saker av ”national Interesse, og jeg kan sige historisk Betydning”. Han vil se det prekære behovet for å kjøpe inn eldre kunstindustrigjenstander som en egen sak, uavhengig av spørsmålet om kobling. Han tror at de ekstraordinært foreslåtte 2000 kronene ”blot er en Begyndelse”, og at det til denne bevilgningen vil ”egentlig knytte

sig et stadigt Bidrag fra Statens Side". En kobling kan være på plass når det gjelder det ordinære driftstilskudd, men ikke når det gjelder nasjonale tiltak som det nå er tale om. Dette synet vant tilslutning i Stortinget.

Foran budsjettbettbehandlingen i 1884 finner bestyrelsen å måtte redegjøre grundig for situasjonen i hele Europa hva gjelder kunstindustrimuseer, for å sette dets egen svake situasjon i relieff. "Den norske Industries lidet heldige Stilling sammenlignet med vore andre Næringsveiers raske Fremgang" søkes forklart (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV, Kap. 4. 1885:5). Manglende tollbeskyttelse og utilfredsstillende ordning av håndverksforholdene kan være årsaker til det, men bestyrelsen tror at det også er andre grunner.

> Medens nemlig det norske Arbeide, baade hva Soliditet og Hensigtsmessighed angaar, kan utholde Konkurrencen med Udlandet, lider det endnu af væsentlige Mangler i Henseende til Formen og den Udfoldelse af Skjønhedssands, som det dannede Liv overalt i Europa nu for Tiden fordrer. Dette er blandt Andet en af de mange gavnlige Lærdomme, den sidste Industriudstilling i Christiania har givet os.

De utenlandske håndverksprodukter er både like billige og hensiktsmessige som de norske, men "jevnlig mere fuldendt i sin Form". I Europa har man forlengst innsett nødvendigheten av å ta hensyn også "Forædlingen" av håndverksproduktenes "Former". Denne "Fremgang på Formens Omraade" kan man "udelukkende" tilskrive etableringen av "industrielle Skoler og de med disse Haand i Haand gaaende Kunstindustrimusæer".

Bestyrelsen kobler kunstindustrimuseets betydning til Statens egen, snart 70 år gamle, Kunst- og håndverksskole, som vurderes reorganisert og utvidet nettopp når det gjelder "det høiere Haandværk". Så søker bestyrelsen å vise at "næsten ethvert Land" har ansett det nødvendig å etablere slike museer og har anvendt "store Kapitaler paa deres tidsmæssige Udstyr". Den nevner bortimot femti kunstindustrimuseer i en rekke europeiske land, som alle er dannet etter den første verdensutstillingen i London i 1851. De land som har etablert slike museer, ofte i kombinasjon med kunsthåndverksskoler, har vist fremgang på de neste verdensutstillingene. Bestyrelsen gjør også rede for en del av disse museenes budsjetter, som er langt høyere, ofte det ti- og tyvedobbelte av hva det norske har. Slike museers "Nytte voxer som Kvadratet af Størrelsen" (:8).

Bestyrelsen "føler levende Nødvendigheden af et saadant Centralpunkt", hvor tegne- og industriskolene kunne finne "brugelige Mønstre og en Ledning for Studiet af Haandverkets Historie", mens "vor Bondestand" kunne se "bevaret sine Fædres Arbeider til agtelsesfuld Betragtning og fremadstræbende Efterligning" (:7). I Norge er håndverkerne idag "aldeles udestængte" fra å se de "nyeste saavel som de

ældre mønstergyldige Former", dersom de ikke kan gjøre "lange og kostbare Reiser". Det eneste "Middel" som kan erstatte slike manglende reiser er altså "et veludrustet Industrimusæum". Moderne utenlandsk forbilder må nødvendigvis spille en stor rolle for håndverket for et land som hverken "besidder saa store Kapitaler eller den kunstneriske Udvikling", at det kan fremstille "helt selvstændige Former" på hvert enkelt område.

Bestyrelsen viser også til at det er en erfaring, som er gjort alle andre steder, at de "store Resultater" som er oppnådd kun er oppstått gjennom "Samvirken af Musæer og Undervisningsanstalter" (:9). Bestyrelsen har nok gjennom denne argumentasjonen også villet påvirke Stortinget til å fatte positive vedtak vedrørende Tegneskolens omdannelse til en kunst- og håndverksskole, en sak som ennå ikke var sluttbehandlet.

Stortinget vedtar at staten skal bevilge inntil 8000 kroner, men bare dersom museet selv klar å skaffe like meget. Dessuten må museet gjøre innkjøp for minst 1/3 av det museet har igjen når dets faste utgifter er trukket fra (Forh. S. 1884:551). Argumentene om museets (og kunst- og håndverksskolens) betydning for norsk næringslivs konkuranseevne fikk så stor gjennomslagskraft i det norske samfunnet at det ikke tar så mange år før det er etablert et statsstøttet kunstindustrimuseum både i Bergen og Trondheim. Alliansen mellom kunst, kapital og stat er blitt landsdekkende.

Skulpturmuseet

Professor i filosofi, M. I. Monrad (1816-1897), tok allerede i 1859 opp med Det akademiske kollegium spørsmålet om å etablere ved universitetet et "arkæologisk Kabinet" av avstøpninger av antikke kunstverk[8]. Det resulterte i en proposisjon i 1860 om bevilgning av 1000 spd., men Stortinget ville ikke bevilge pengene. Budsjettkomiteen mente forøvrig at en slik samling naturligere hørte hjemme ved Tegneskolen eller ved et museum. Ytterligere tre forsøk ble gjort for å få Stortinget til å bevilge pengene. I 1868 ble forslaget nedstemt med 56 mot 51 stemmer. Ved denne siste Stortingsbehandlingen hadde Torkel Aschehoug et innlegg til fordel for et statlig skulpturmuseum, som fikk betydelig oppslutning. Et skulpturmuseum, mente han, er et at de viktigste midler til "at fremkalde Kunstsands", fordi de er "vel skikkede til at udvikle Sandsen for, hva der er skjønt".

> Dette slags Muséer har noget tiltalende for Arbeidere; Malerier forstaar Arbeiderne sig ikke saa meget paa, fordi den legemlige Form mangler, men naar en saadan Mand, som selv ved Hjælp av Øxe eller andet Redskab befatter sig med Formen, faar Anledning til at se det bedste, som menneskelig

[8] Fremstillingen her bygger på Willoch 1937, der hvor ikke annet er anført.

> Kunst i denne Retning har frembragt, saa føler han sig styrket og løftet og hans Smag renses. (Messel 1993:6)

Det fikk representanten Hammerstad til å se saken fra et annet synspunkt, museets betydning for "vort Folkeliv, vor Haandværksdrift og Kunstflid". Men selv denne økonomiske argumentasjon kunne ikke overbevise Stortingets flertall.

Rektor Fredrik Ludvig Vibe (1803-1881) satt i forstanderskapet i Christiania Sparebank, og foreslo der at banken skulle bevilge 2000 spd. til grunnleggelse av et skulpturmuseum for Christiania by. Det gjorde banken i 1869. Formålet var nå ikke bare av arkeologisk art, men samlingen bør være beregnet på "den skjønne Kunst i Almindelighed, forsaavidt som den fremtræder som plastisk Kunst i Skulpturværker" (:74). Den måtte også omfatte "den nyere plastiske Kunst i enhver Retning, ja selv Ornamentalkunsten, ved hvilken den skjønne Kunst træder i Berørelse med Industri-, Fabrik- og Haandværksarbeider". Da vil samlingen "udøve en væsentlig Indflydelse paa den indenlandske Industri og Haandværksvirksomhed", slik man mente opprettelsen av Thorvaldsens museum i København hadde hatt (:75).

Et par år senere, da banken hadde hatt et stort overskudd, fikk Vibe den til å bevilge 35 000 Spd. til en bygning for en privat skulptursamling under forutsetning av at Staten ga en gratis tomt (:76). Det var meningen at bygningen også skulle kunne huse også f.eks. Nasjonalgalleriet og et kunstindustrimuseum. I 1871 vedtok Stortinget vederlagsfritt å avgi tomt på Tullinløkka. Planen viser en bygning med et midtparti og to fløyer, der midtpartiet skal reises først, og de to fløyene etter hvert. Bygningen skal inneholde et skulpturmuseum; en permanent utstilling av "kunstmæssig Industri", det vil si "saadanne Gjenstande (...) som ikke alene ere beregnede på Nytte og Brug, men hvorved skjøn Kunst også kommer til Anvendelse i Former og Forziringer"; en permament utstilling av alle slags norske "Industri-gjenstande"; og det statlige Nasjonalgalleriet (Sth. Prp. No. 50 1874:1).

Bygningen sto ferdig i 1881, betydelig dyrere enn opprinnelig tenkt. Tanken om lokaler for kunstindustri var da forlatt. Men både Nasjonalgalleriet og Kobberstikk-samlingen hadde fått plass i bygningens øvre etasjer. Museet åpnet for publikum før jul 1881, og første år lå besøket på 80 000 (Messel 1993:29). Bestyreren måtte være vitenskapelig utdannet, og

> ved Siden av de Forelæsninger som iøvrigt antagelig blive holdte i Musæet, ved frivillige Foredrag og paa anden Maade veilede(r) til Forstaaelsen og den rette Nydelse af de udstillede Kunstværker, der uden saadan Veiledning, selv for mange av den dannede Del av Publicum, til dels vilde være mindre forstaaelige.

Det ble også laget en katalog til utstillingen, som veileder for publikum. Frem til 1885 ble museet drevet for bankens regning. En direksjon fikk myndighet til å ansette en

bestyrer med en årslønn på 1600 kroner, og leie ut annen etasje og deler av tredje etasje til Nasjonalgalleriet. Lorentz Dietrichson hadde vært medlem av direksjonen fra 1876, og ble museets lønnede bestyrer fra 1890 inntil det ble overdratt til Staten i 1903.

I 1885 overdro Kristiania Sparebank Skulpturmuseet og dets bygning til Kristiania Kommune, sammen med to legater, hver på 40 000 kroner. Avkastningen av legatene skulle sammen med leieinntektene være tilstrekkelig til å dekke kostnadene ved driften av museet og innkjøp. Da hadde banken hatt utlegg på til sammen 355 352 kroner på Skulpturmuseet, derav 281 000 til bygningen, og 22 000 kroner til kjøp av avstøpninger (:94).

Samlingen begynte også å kjøpe inn originale kunstverk, vesentlig norske. Fra 1887 fikk det hvert år en bevilgning på mellom 2 og 3000 kroner i året fra Brennevinssamlaget til innkjøp. De siste årene sank imidlertid støtten derfra til 600 kroner (:96). Det fikk også andre private gaver.

Gipsavstøpninger synes i dag å være en foreldet måte å fremstille kunsthistorien på. Messel mener imidlertid at de mange museer i Europa med gipsavstøpninger på 1800-tallet var en større del av et hele, ”et altomfattende åndshistorisk eller kulturhistorisk system”. Skulpturene kunne ”synliggjøre verdens skjønnhet – og derved dens åndelige kjerne”, og særlig kunne antikkens skulpturer ”tilføre det moderne mennesket et bedre liv” (Messel 1993:34). Senere ble gipskopier rammet av de nye doktriner, som skapte ”vanntette skott mellom original og kopi”. Staten overtok ansvaret for Skulpturmuseet først da disse nye doktrinene hadde begynt å få sin virkning, og det fikk da ikke den selvstendighet og fremgang som hadde vært forutsetningen.

Kobberstikk- og håndtegningsamling

Etter innbydelse fra “endel private Mænd” ble det i februar 1877 i Christiania dannet en ”Forening til Dannelse af en Kobberstik- og Haandtegnings-Samling i Christiania” (Sth. Prp. No 1 A 1878:19 ff.)[9]. Blant initiativtakerne finner vi også her Lorentz Dietrichson, og i statuttene fra 1877 er det også flere viktige fellestrekk.

§ 1

[9] Fremstillingen nedenfor bygger på Stortingsdokumenter og på Willochs ”Nasjonalgalleriet hundre år” (1937). Det vises også til den katalog som ble utgitt i forbindelse med 125-års jubileumsutstiling for kobberstikksamlingens stiftelse i Nasjonalgalleriet i 2002 (Messel og Sørensen 2002).

Samlingen omfatter alle Slags Arbeider af den mangfoldiggjørende Kunst samt Haandtegninger under følgende Hovedklasser:

Resten av paragrafen er en klassifisering av samlingens fremtidige innehold: kobberstikk, raderinger, sortkunst, akvatint, stålstikk, litografi, eldre formsnitt, nyere tresnitt og håndtegninger (herunder også akvareller). I de neste paragrafene trer likheten med strategien bak Kunstindustrimuseet klart frem.

§ 2

Saasnart en til Grundlag skikket Samling er dannet, tilbydes den Staten som Gave mod, at denne overtager alle med Samlingernes selvstendige Bestyrelse, offentlige Afbenyttelse, Bevarelse og Forøgelse forbundne Omkostninger. Skulde en fremtidig samlet Organisation af alle Statens Kunstsamlinger blive iværksat, har Staten Ret til i et saadant Musæum at indlemme Kobberstik- og Haandtegningssamlingen med alle dens Underafdelinger som en selvstændig Samling.

§ 3

Skulde Staten indtil videre være uvillig til at overtage Samlingen, organisere Undertegnede sig som permanent Bestyrelse, indtil Staten ønsker at overtage Samlingen, og supplere ved de enkelte Medlemmers Udtrædelse sig selv saa vidt, at Bestyrelsen mindst bestaaer af 5 Medlemmer, hvorhos den afgiver aarlig Rede-gjørelse i et eller flere af de offentlige Blade for Samlingens Bevarelse, Benyttelse og Forøgelse.

§ 4

Bestyrelsens Forhandlinger ledes af en Formand, der vælges inden Bestyrelsens Midte, hvorhos der – ligeledes af dennes Midte – vælges en Konservator, der tillige fungerer som Secretær og Regnskabsfører. I Tillfælde af Stemmelighed gjør Formandens Stemme Udslaget.

Denne privat initierte samlingen er altså påtenkt som utgangspunktet for en fremtidig statlig samling. Den skal styres av en korporasjon, som bare skal stå ansvarlig overfor almehenten, ikke noe offentlig eller privat organ, og det er fra starten påtenkt en faglig forvaltning.

§ 5

Samlingerne, der hovedsagelig opbevares i Portefeuiller, medens et ræpresentativt Udvalg, om muligt fremstillende de vigtigste Skolers og Mesteres væsentligste

Arbeider i historisk Orden, og tillige en vexlende Udstilling, bliver at montere og holde tilgjængelig for Alle, ere aabne for Almenheden saa ofte, dette maatte anses ønskeligt, og gjøres Benyttelsen for kunstneriske og videnskabelige Studier saa let, som det er forenligt med Kunstverkernes samvittighedsfulde Konservering.

I § 6 fremheves også bibliotek som en nødvendig oppgave, og det blir et viktig ledd i samlingen. Den siste paragrafen fastslår at vedtektenes paragraf 1, 2 og 3 er uforanderlige, mens de øvrige kan forandres av bestyrelsen når 4/5 er enige.

Lorentz Dietrichson ble valgt til foreningens formann. To av stifterne donerte store gaver i form av grafiske arbeider, tegninger og bøker, som skulle overleveres når det var skaffet et egnet utstillingslokale. I løpet av kort tid mottok foreningen enda flere gaver til sin samling, slik at den før årets utgang hadde over 5000 arbeider (Willoch 1937:101 ff.). Samlingen fikk lokale i paviljongen i Paleets have, hvor den var tilgjengelig tre dager i uken. Den senere mangeårige konservator for samlingen, Fredrik Gundersen, var med i det praktiske arbeidet allerede første året.

Statlig overtakelse?

Allerede samme år føler bestyrelsen at samlingen er så godt etablert at tiden er inne til å realisere § 2 – få ansvaret for den overført til Staten. Den inngir en ”underdanigst Ansøgning” om at det for neste Storting, dvs. i 1878, blir ”fremsat naadigst Proposition om Samlingens Overtagelse af Staten” (Sth. Prp. No. 1A 1878:20). Bestyrelsen beskriver hensikten med samlingen som å ”støtte Kunststudiet og danne et Apparat for den Kunstskole, der tenkes oprettet i vor Hovedstad”. Bestyrelsen viser her til forslaget fra den kongelige kommisjonen, avgitt i 1877, der dens egen formann – Dietrichson – har vært et toneangivende medlem. Den forteller at den eier over 5000 arbeider, allerede har åpnet for publikum, har publisert en katalog over de ”udstillede Blade”, disponerer et ”passende” bibliotek med tildels ”vanskelig tilgjengelige Haandbøger og Kunsthistoriske Værker”, og har ”fornødne Montrer og Rammer” for utstillingsformål.

Bestyrelsens argumentasjon er først og fremst på billedkunstens premisser. Den påpeker at en slik samling ”altid har været anseet som et nødvendig Led, hvor der har været Spørgsmaal om at støtte Kunststudiet”. Kobberstikket er ”i kunstnerisk Henseende” den ”fuldkomne Gjengivelsesmaade af andre Kunstarters, specielt Malerkunstens Frembringelser”, og det har utøvet en ”uberegnelig” (hvilket vel her skal bety at den ikke kan måles) innflytelse på ”Kunstsandens Udvikling blandt det store Publikum for hvem det har været forholdsvis let tilgjengeligt”. For unge kunstnere har det en ”overordentlig Betydning” å kunne studere ”Kunstbrødres Haandtegninger”, og her sammenlignes det med vitenskapelige forarbeider. Det vises til at både i Sverige og Danmark har tilsvarende samlinger alltid vært

”omfattede med megen Kjærlighed og Interesse” og betragtede som særdeles viktige og betydningsfulde deler av de offentlige kunstsamlinger, ”hvorfor de ogsaa have nydt Statlig Understøttelse paa samme Maade som de øvrige”.

Men denne samlingen er fortsatt ”høist mangelfull”, de betenkeligste ”Lakuner” finnes, idet ”hele Brancher af Kunsten og hele Perioder af dens Udvikling ere og under Forudsætning af manglende Understøttelse vil forblive urepræsenterede”. Betydningen av samlingen ligger på den ene side i at de store skatter som ligger i ”vore Kunstneres” arbeider kan bli ”reddede for Studiet og Kunstbetragtningen” i stedet for å bli spredt ut og forsvinne, og at dens ”Afbenyttelse” og det ”Gavn, den kan yte” stiger med samlingens ”Rigdom”. Bestyrelsen anslår de årlige kostnadene til 2500 Kroner, derav 800 til en konservator.

Det politiske syn

Departementet er udelt positiv til tilbudet, og vil gjerne foreslå en bevilgning på 2500 kroner, mot at samlingen blir Statens eiendom. Det forutsetter imidlertid at samlingen kan bestyres av stifterne uten at de får vederlag for sitt arbeid, og at den, i likhet med Nasjonalgalleriet, stilles under departementets ”Overtilsyn”. Stortingskomiteen viser til at samlingen, som ble stiftet for å ”støtte Kunststudiet og danne et Apparat for den vordende Kunstskole”, er verdsatt til 30 000 kroner. Men den opptrer litt taktisk. Den går ut fra at samlingen ”maaske bedre vil fremmes ved endnu en Tid at være privat”, og at spørsmålet om Statens overtakelse ”i al Fald bør henstaa til Sagen angaaende Kunstskolen, for hvilken Samlingen tænkes at danne et Apparat, foreligger til afgjørelse”. Den innstiller derfor på at den foreslåtte sum på 2500 kroner ikke bevilges (Indst. S. No. 79. 1878:297).

Under Stortingets plenumsbehandling reiser imidlertid representanten Essendrop et forslag om at noe skal bevilges, selv om samlingen inntil videre forblir på private hender. Essendrop har sittet i stortingskomiteen, men har nå fått nye opplysninger, som tyder på at situasjonen for samlingen er verre enn først antatt. På vegne av en enstemmig komité innstiller han nå på 1200 kroner i støtte for 1878. Det ble enstemmig vedtatt. Også her får en privat kunstinstitusjon statlig støtte (Forh. S. 1878:546).

Året etter gjentar samlingens bestyrelse sin anmodning om statlig overtakelse, men avgjørelsen blir den samme som året før. Det samme skjer de følgende to årene. Konservator er imidlertid ansatt, med en årslønn på 300 kroner.

I 1882 flyttet samlingen inn i den bygning som Christiania Sparebank har reist for det Skulpturmuseet det også har finansiert, og der også Nasjonalgalleriet leier lokaler. Også dette år ber bestyrelsen om at Staten overtar samlingen (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV, Kap. 4 1882). Med de hittil bevilgede bidrag må man ”se den

ene Leilighed efter den anden til verdifulle Anskaffelser" forsvinne, særlig da av "afdøde norske Kunstneres Haandtegninger, selv for billige Priser". Dersom en slik overtakelse ikke kan finne sted, ber bestyrelsen om at tilskuddet øker til 2500 kroner, noe som er nødvendig for å "fylde de aller føleligste Lacuner i dens Sammensætning". Departementet viser igjen til at spørsmålet om sammenslutning var sett i sammenheng med omdannelsen av Tegneskolen, "for hvilken Samlingen var tænkt at danne et Apparat" (:4), og avviser henvendelsen.

Fra 1884 har departementet samtykket i at Nationalgalleriets bestyrelse overtar bestyrelsen af samlingen "som en for sig bestaaende i Nationalgalleriet deponeret Samling" (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. 1883:12). Bevilgningen ble imidlertid stående på de sedvanlige 1200 kronene. Først fra 1885 ble det statlige tilskuddet økt til 1500 kroner. Fra 1891 steg bevilgningen til 2250 kroner, på den betingelse at man på annet hold skaffet ytterligere 750 kroner. I en årrekke fikk samlingen støtte fra Brennevinssamlaget. Først i 1903 ble samlingen og Skulpturmuseet endelig innlemmet i Nasjonalgalleriet, og ble da formelt Statens eie.

Lorentz Dietrichson – embetsmannen som nasjonal strateg

Året 1875 danner et markert skillepunkt i norsk kunstpolitikk og i den norske kunstinstitusjonens utvikling.

- Dette året vedtar Stortinget å opprette et ekstraordinært professorat i kunsthistorie ved Universitetet. Lorentz Dietrichson tiltrer i 1876 dette første kunstfaglige professorat.
- Stortinget ber Regjeringen om å utrede spørsmålet om å etablere en kunst- og tegneskole, med Tegneskolen som grunnlag. Den nedsetter en komité, der Lorentz Dietrichson er medlem. Endringer skjer ikke før i 1884.
- Det er under etablering en skulptursamling finansiert av Christiania Sparebank, som skal føre til at det blir reist en bygning, som siden skal romme hele dagens Nasjonalgalleri. Lorentz Dietrichson blir styremedlem i Skulpturmuseet i 1876, og senere dets direktør frem til 1902.
- I mars 1876 blir det stiftet et privat kunstindustrimuseum, som allerede året etter søker om statlig støtte, og får det i 1878. Lorentz Dietrichson er blant initiativtakerne, og blir bestyrelsens første formann, en posisjon han har i mange år.
- Det blir i februar 1877 dannet en privat Kobberstikk- og håndtegningssamling, som får innvilget statlig støtte fra 1878. Lorentz Dietrichson er også her med i styret helt fra starten. Samlingen flytter inn i Skulpturmuseets nye bygg i 1882.
- 29. november 1879 legger han frem tre teser om kunst i Studentersamfundet. Den første er: "Kunsten er en med videnskaben og industrien sideordnet magt og kan i

ethvert civiliserede samfund gjøre krav på at støttes af staten på samme måde som disse (navnlig ved læreanstalter og samlinger)" (Dietrichson 1981:144).
- Nasjonalgalleriet flytter i 1882 inn i Skulpturmuseets bygg. Lorentz Dietrichson, som har vært med i Nasjonalgalleriets direksjon siden 1880, blir i 1885 dens formann. I 1882 blir han bedt om å utarbeide forslag til nye vedtekter for Nasjonalgalleriet.
- Etter bare to års utstillinger i billedkunstnernes egen regi, etableres i 1884 "Statens Kunstutstilling". Departementet satte Dietrichson som formann i den komiteen som arrangerte utstillingen, de øvrige var kunstnere.
- I 1884 får billedkunsten en betydelig økning av de statlige reisestipendiene. Som medlem av Nasjonalgalleriets bestyrelse er Dietrichson med på tildelingene.
- Samme år blir Tegneskolen vedtatt omgjort til en kunst- og håndverksskole, og utvides med tre nye klasser, to av dem på høyere nivå, og med utsikt til senere å få opprettet separate klasser for landskapsmalere, figurmalere og billedhuggere.

Det er en utbredt oppfatning blant kunsthistorikere, at "I perioden 1879-85 vendte en hel generasjon unge norske billedkunstnere tilbake til Norge" (Bjerke 1987:13). Lorenz Dietrichson ble en yndet partner og motstander for denne kunstner-generasjonen. Han bidro mye til at den hadde et mer utviklet kunstliv å vende tilbake til. Hans egen person var en viktig del av dette kunstlivet, ikke bare hans professorat og de mange institusjoner han bidro til etableringen eller utviklingen av. Dietrichson kom i maktposisjoner med virksomme kunstpolitiske ideer, han var en nasjonal strateg på kunstpolitikkens område.[10] Når vi ser på hans engasjement, både der han lykkes og der han ikke gjorde det, kan vi si at hans strategi for de nasjonale kunstinstitusjoner så omtrent ut som dette:

- En dannelse av ett felles statlig nasjonalgalleri for maleri, skulptur, grafikk og håndtegninger, gjennom en sammenkobling av Nasjonalgalleriet, Skulpturmuseet og en kobberstikksamling, med en kunstfaglig godt utbygget stab og en dokumentasjons- og pedagogisk tjeneste, og en kunsthistorisk profil med sammenheng tilbake til antikken.
- Grunnleggelse av kunstindustrimuseer, som inspirasjon og mønsterdanner for norsk produksjonsliv og den gode smak hos publikum.
- Etablering av en felles kunstskole for håndverk, kunsthåndverk, og maler-, billedhugger- og bygningkunst, som grunnlag for en høyere utdanning – altså kunstskoledelen i et tradisjonelt kunstakademi. Denne skolen skulle støtte seg til både billedkunstmuseet og kunstindustrimuseet, som sted for både eldre og nye forbilder.

[10] Om begrepet "nasjonal strateg" se Slagstad 2001 og Solhjell 2004.

- Utdanning av kunsthistorikere, som kunne studere Norges egen kulturarv, landets kunstneriske frembringelser i dag, undervise i kunstskolen og bemanne museene.
- Disse institusjonelle tiltakene er nødvendige for å skape et kunstliv på norsk grunn som kan bringe norske kunstnere hjem etter deres videreutdanning i andre land.
- De er også nødvendige for å utbre den gode smak, danne kresne konsumenter og å opplyse og forme et sakkyndig publikum for den bildende kunst.

Det er en sammenheng i disse elementene, som vitner om et bevisst syn på kunstinstitusjonens helhet og dens avhengighet av en aktiv statlig kunstpolitikk. Dietrichson hadde et forhold til nesten alle de oppgaver som er knyttet til det tradisjonelle kunstakademiet og dets oppgaver i den tidlige kunstinstitusjonen.

Med Dietrichson kom det i 1875 inn en ny dynamikk i norsk kunstpolitikk, som i løpet av 1880-tallet fikk sin fulle virkning i form både av en sterk utvidelse av den norske kunstinstitusjonen og en radikal endring i det kunstpolitiske regime. I perioden 1876 til 1886 kan man nok si at han var Kirke- og undervisningsdepartementets viktigste kunstråd, den sentrale figur i et kortvarig kunstpolitisk embetsmannsregime. Dette regime hadde sterke støttespillere i den borgerlige estetiske praksis som manifesterte seg i kunstforeningene. På denne tiden kom også nærmere halvparten av norske kunstnere selv fra embetsmannsfamilier (Ovrum 1977, Fosli 1997).

Norske kunstforeninger omkring 1880

Embetsmannsregimet bidro til å øke den allmenne kunstinteresse. Blant det borgerlige publikum kom det til uttrykk gjennom en geografisk spredning av den norske kunstinstitusjonens nærvær i offentligheten, gjennom etableringen av kunstforeninger i de fleste større byer i landet. Innen midten av 1880-tallet var det etablert 15 kunstforeninger.

Navn (anslag medl. 1880-85)	*Stiftet år*	*Kilder*
Christiania kunstforening (1500)	1836	Christiania Kunstforening (1886) Willoch (1936)
Bergen kunstforening (1000)	1838	Kloster (1938), Storaas (1988)
Trondhjems kunstforening (350)	1845	Grimelund og Flønes (1955)
Christianssands kunstforening	1855-71/1881	Willoch 1936, Norem 1936
Stavanger kunstforening	1865	Hidle (1965)
Drammen kunstforening (150)	1867	Alsvik (1967)
Fredrikshald kunstforening (135)	1872-17/1947	Pettersen (2003)

Arendal kunstforening	1874-84/?	Skrift fra 1984
Fredrikstad kunstforening	1875	Jubileumsskrift 1875-2000
Tønsberg kunstforening	1876	?
Tromsø kunstforening (100)	1877-89/1924	Ytreberg (1946)
Larvik kunstforening (140)	1880-93/1914	Krohn-Holm (1980)
Skien kunstforening (150)	1881-86/1910	Østvedt (1960)
Kristiansund kunstforening (100)	1883	Kristiansund Kunstforening (1983)
Hamar	?	?

Tabell 2: Kunstforeninger etablert før 1885, med anslag for medlemstall, stifelsesår og kilde for opplysninger om kunstforeningen. Med to årstall angis at foreningen gikk inn etter noen år, men ble startet opp igjen.

Begrunnelser for etablering av kunstforeninger

Stavanger kunstforening 1865

"Det er en anerkjent Sandhed, at der blant Kunstens Frembringelser neppe gives noget, der i den Grad som Maleriet virker dannende og opløftende paa Aanden, ligesom det ogsaa i Sandhed yder os en af de herligste og sundeste Nydelser (…), derfor bør vi ikke nu lade denne Andledning gaa ubenyttet hen til at give en saadan aandsdannende og aandsopløftende Magt Rum iblandt os" (Hidle:8).

Drammen kunstforening 1867

"(…) skaffe Drammen en Kunstanstalt, paa samme Tid som Borgerne selv herved berede sig en let og billig Adgang til at erhverve Kunstverk" (Alsvik:36). Men det legges også vekt på "at vække Sands og Smag for samt Kjærlighed til Kunsten" (:58). Foreningen skal også bygge opp en kunstsamling.

Fredrikshald kunstforening 1872

"(…) adgang til å gjøre sig nøiere bekjendt med Kunstens Frembringelser, hvilket visselig vil bidrage til at vekke og udbrede Skjønhedssandsen og Interessen for vor nationale Kunst. På samme Tid som vi saaledes aabner os Adgang til en ædel og dannende Nydelse, bidrager vi til en raskere til en Afsetning for vort Lands Kunstnere." Dessuten nevnes "Udlodninger som nærmeste Formaal" (Pettersen:2).

Larvik 1880 og 1914

"(…) bidrag til Afsætning af Kunsternes Arbeide (…) bevare en del Kunstværker for Landet."

"... den bildende Kunsts Betydning som et aandsvækkende og forædlende Middel i Samfundet… ædlere Nydelser (…) Mangel paa Kunstnydelser (…) velgjørende Indvirkning (…) en større Del av Byens Indvaanere gaves Adgang til at gjøre sig bekjendt med alle de skjønne Kunsters Frembringelser" (Krohn-Holm:4-5).

Skiens kunstforening 1881

"På samme Tid som en saadan Forening ved at anskaffe Kunstværker bidrager sit til at ophjælpe den fædrelandske Kunst, giver den ogsaa Deltagerne Adgang til paa en for den større Almenhed overkommelig Maade at erhverve sig sande Kunstværker til Pryd for Hjemmet, ligesom ogsaa den almendannende Indflydelse, som en hyppig Adgang til Beskuelse af Kunstværker udøver, heller ikke bør undervurderes" (Østvedt:28-29).

Kristiansund kunstforening 1883

§ 1 i vedtektene lyder: "Foreningens øiemed er at vække og udvikle sandsen for den bildende kunst. Dens midler anvendes til anskaffelse av kunstverker, fornemmelig malerier. Disse fordeles ærlig ved loddtrekning mellom medlemmene, men bliver udstillede i foreningens lokale indtil et aar efterat de ere utloddede.

Af de aarlige Brutto indtækter anvendes 10 % til anskaffelse av kunstsager for Foreningens faste galleri. Til deltagelse i dette bør fortrindsvis fremragende norske kunstneres arbeider velges" (Kristiansund Kunstforening 1983).

Vedtekter

Kunstforeningenes vedtekter er overraskende like, enten de ble etablert tidlig eller sent. Christiania kunstforenings vedtekter fra 1836 kan sies å være representative for alle landets kunstforeninger.

§ 1 Foreningens Midler anvendes til Anskaffelse af Kunstværker. Disse fordeles ved Lodtrækning imellom Medlemmerne; men de, der ved Lodtrækning blive Eiere deraf ere ikke berettigede til at tage dem i Besiddelse, forinden de i eet Aar have været udstillede i Foreningens Locale.

§ 2 Enhver kan blive Medlem af Foreningen imod Erlæggelse af den vedtagne Contingent 5 Spdlr. Aarlig; den beregnes fra nærmest foregaaende December. Udmeldelse maa skjee i det seneste 6 Maaneder før Udløbet av det Aar hvorfor Contingenten er erlagt. Den Udtrædende taber Lod i alle de Kunstsager, der ei ved Lodtrækning fordeles i det Aar, hvori han var Medlem. Ved Erlæggelse af fleerdobbelt Contingent erhverves Ret til ligesaa mange Lodder.

§ 3 Ethvert Medlem er berettiget til paa de Tider, da Adgangen til Samlingen er aaben, at medtage Damer og Børn der høre til hans Familie, samt Reisende. Ligeledes er Directionen berettiget til at give enhver Kunstner Adgang til Samlingen.

§ 4 Foreningens Anliggende bestyres af en Direction bestaaende af 5 Medlemmer. Denne har at besørge Alt hva der vedkomme Selskabets Øiemed, at anskaffe Locale, bestemme Valget af de Arbeider, hvortil Foreningens Midler skulle anvendes, og besørge Indkjøb af disse, forestaa Udstilllingen med videre. Forsaavidt som Directionen finder det hensigtsmessigt, er det den ogsaa overladt at foranstalte offentlige Udstillinger imod Betaling. Incassation af Selskabets Midler og Bestyrelsen af dens Casse overdrages en dertil valgt Casserer.

§ 5 I Slutningen af hvert Aars November Maaned avholdes efter foregaaende offentlig Bekjendtgjørelse fra Directionen en Generalforsamling. I denne foregaar den aarlige Lodtrækning, gjøres Rede for Bestyrelsen og aflægges Regnskab, til hvis Gjennemgaaelse udvælges 2 Revisorer, samt foretages Valg paa Directeurer og Cassereren for det kommende Aar. I Generalforsamlingen er en simpel Stemmefleerhed afgjørende, undtagen ved Forandringer eller Tillæg til denne Plan, hvortil 2/3 Stemmer udfordres.

Bortsett fra redigeringen i paragrafer, og en egen paragraf om støtte til tegneskolen er bestemmelser og ordlyd i Bergen ganske like vedtektene i Christiania. Noen kunstforeninger har bestemmelser om innkjøp til og avsetning av midler til egne samlinger, andre ikke.

Christiania kunstforenings vedtekter fra 1836 har tydelig vært modell for vedtektene i Drammen i 1867, som igjen har vært brukt både i Halden fra 1872, Fredrikstad fra 1875, Larvik fra 1880 og Skien fra 1881. De har også de samme fem paragrafer, og med nesten samme ordlydende. Dette er ikke overraskende, fordi Christiania kunstforening hadde mange utenbys medlemmer i de byer der det senere ble dannet egne kunstforeninger. Vedtektene i Bergen og Trondhjem har også mange likheter med de i Christiania, men avviker noe fra dem i det redaksjonelle.

Omkring 1880-tallet tas det inn bestemmelser som hindrer utskilling fra deres faste gallerier av innkjøpte arbeider, gjør alle utstillinger offentlige og enkelte ganger med gratis adgang. Vedtektene vektlegger i større grad foreningens oppgaver for allmennheten – de blir mindre private og mer offentlige av karakter. Slike bestemmelser har kanskje kommune, sparebank eller brennevinssamlag satt som betingelse for økonomisk støtte.

Hvem var medlemmer?

Kunstforeningene var borgerstandens menns og deres familiers foreninger – først preget av embetsmenn på offentlig regulativ, senere av personer i liberale yrker og av forretningsmenn. De organiserte og ble organisert av det fremvoksende kunstinteresserte publikum. Den sosiale sammensetning av medlemmene reflekterte den respektive bys karakter. Men de fleste hadde en yrkestilknytning til forvaltning, kirke, skole, liberale yrker og næringsliv. Av de 89 første innenbys medlemmene i Drammen kunstforening i1867 var 39 embets- og bestillingsmenn (derav 6 prester, 6 fra den høyere skole, 8 jurister, 5 leger og 11 knyttet til byens og fylkets administrasjon), mens 32 tilhørte mer forretningsmessige yrker som kjøpmenn, grosserere, industridrivende og skipsredere. Det var også en skipskaptein, en proprietær (gårdeier), en gartner, to håndverkere, tre kunstnere og fem kvinnelige medlemmer. De øvrige kunne ikke yrkesbestemmes (Alsvik:46).

Der hvor byen hadde kunstnere, kunne en eller to av dem også være med i styret. Den svenske kongen var medlem av de fleste norske kunstforeninger, gjerne med flere lodder, og sto også på vinnerlistene etter utlodningen. Slike gevinster kunne han forære foreningen, som kunne innlemme dem i sin kunstsamling, men de fleste gangene havnet gevinstene i Stockholm. Det kongelige medlemskap opphørte i 1905, men kom senere tilbake.

Antall medlemmer

Medlemstallene i den enkelte forening kunne stige og falle ganske raskt, ikke minst som følge av de økonomiske konjunkturer. Det kan se ut som 1870-tallet så en solid medlemsøkning i de fleste kunstforeninger som da var etablert. Medlemstallet omkring 1880 er derfor noe vilkårlig, og antallet er anslag ut fra de oppgitte kilder. Vi kan vel si at den samlede faste bestand av kunstforeningsmedlemmer på denne tiden lå på rundt regnet 3500. Som medlemsenhet bør regnes familien, ikke bare dens mannlige overhode. I mange foreninger falt medlemstallet i løpet av 80-tallet, og noen av foreningene ble nedlagt.

Innkjøp og utlodning

Alle kunstforeninger gjorde innkjøp av samtidskunst til sine medlemslotterier. Styrene hadde ansvar for innkjøpene. I kunstforeningenes første tid ble bestillinger gjort hos kjente kunstnere, innenfor en avtalt pris, og kanskje med antydning av sjanger (landskap, dyr, blomsterbilde eller lignende) med en viss usikkerhet om hva man fikk og når man fikk det. Drammens kunstforening henvendte seg for eksempel etter stiftelsen i 1867 til Hans Gude, og ba ham sende et maleri innenfor en pris av 70

Spd., idet den ”overlader Valg af Sujet, Størrelse osv. til Dem selv” (Alsvik:51). Gude sendte et maleri som var priset til 140 Spd.

De kunne også gi fullmakt til kunstnere til å kjøpe inn for dem, innenfor angitte rammer. Slike fullmakter ga for eksempel Drammen Kunstforening til sitt styremedlem kunstmaler Peter Nikalai Arbo og til kunstmaler Johan Eckersberg, som hadde bakgrunn fra Drammen. De kunne gjøre sine innkjøp direkte hos kunstnere, eller hos kunsthandlere. Eckersberg sendte selv et uinnrammet maleri til under halv pris. Han anbefaler bruk av lokale forgyllere til innrammingen, fordi det vil ”bidrag til at den Gren av Haandværk kan trives” (Alsvik:52), og anbefalte selvsagt også sine elever, som solgte arbeider til kunstforeningene.

Kunstforeningene kunne også la kunsthandlere finne frem til bilder for dem, en praksis som skjøt fart da det ble etablert kunsthandlere i Kristiania. Larvik kunstforening fikk 13 kunstverk tilsendt fra Blomqvist kunsthandel og 6 fra Cammermeyer bokhandel til sin første kunstutstilling i 1880.

Etter 1850-tallet begynte kunstnere på eget initiativ å sende kunstverk til kunstforeningene for å bli vurdert for innkjøp. De ble utstilt i foreningene for kortere eller lenger tid, før det ble tatt en avgjørelse. Usolgte arbeider kunne så bli sendt til en annen forening for utstilling og vurdering der. Dette ble mer utbredt etter hvert som antallet norske kunstnere og kunstforeninger økte. Dette ga foreningene et forhandlingsfortrinn, og de kunne forhandle prisene ned. I 1869 får Drammens kunstforening kjøpt et maleri av Eckersberg. Prisen er 400 Spd., han vil la det gå for 200, men i katalogen krever han det oppført til 400 Spd. Han kan imidlertid ikke oversende det før senere, fordi han må lage en kopi av det som han kan sende til en internasjonal utstilling i Lisboa (Alsvik:69). Slike forhold kan forklare noe av kunstnernes villighet til å slå ned på prisen for kunstforeningenes innkjøp.

Denne utstillingsformen synliggjorde de valg kunstforeningene gjorde, og bidro – særlig for Christiania kunstforenings vedkommende – til at deres utstillinger fikk et salongpreg, der kunstverk ble bedømt av smaksdommere i full offentlighet. Slik kunne noen kunstneres renommé bli styrket, andres svekket, med store konsekvenser for kunstneres inntektsforhold. Et brev fra Olaf Isaachsen i 1869 til Drammens kunstforening viser det:

> At vise for Publikum sine Værker er et Livsspørgsmaal for Kunstneren, viser han intet, saa existerer han heller ikke som Kunstner. Nu er som kjendt Anledning til at vise Kunstværker hertillands temmelig sparsom, hvorfor Kunstneren intet bør forsømme i saa Henseende. (Alsvik:78)

Det ble også kjøpt kunstverk av skandinaviske kunstnere og fra andre europeiske land, særlig Tyskland. Etter som antallet norske kunstnere økte, og de slo seg ned i Norge, ble innkjøpene mer konsentrert om norske kunstneres arbeider.

Den økonomiske situasjonen rundt innkjøpene begrenset handlefriheten. Medlemmenes interesse for medlemskap var ikke bare ideell, men bygget også på egeninteresse, i form av mulighetene for å kunne vinne kunstverk i lotteriet. Dette hadde iallfall tre konsekvenser: Det ble kjøpt flere mindre arbeider og få store; lokale kunstnere fikk særlig oppmerksomhet; og det ble også kjøpt inn reproduksjoner av kjente kunstverk i form av kobberstikk, fotografier og såkalte lystrykk eller oljetrykk. I et av sine første år kjøpte for eksempel Drammen kunstforening 15 fotografier av malerier av Eckersberg. Til lotteriene kunne det også bli kjøpt inn billedmapper med litografier, og kunstbøker. Det kan se ut som landskapsmalerier var den foretrukne sjanger, naturlig nok.

Basert på opplysninger i forskjellige jubileumsbøker ser det ut som antallet gevinster i form av kunstverk kunne være 5 til 10 % av antallet medlemmer. I tillegg kunne komme reproduksjoner av enkeltkunstneres arbeider, i form av litografier, kobberstikk, raderinger og fotografier. Slike gevinster synes å demonstrere en ivaretakelse av to hensyn: mange gevinster i kombinasjon med kunstforeningenes opplysningsformål – å vekke sans og smak for kunst. Vektleggingen av reproduksjoner skiller dem ikke så mye ut fra den tenkningen som lå til grunn for Nasjonalgalleriet på den tiden. Å se innkjøp av reproduksjoner som uttrykk for en manglende respekt for eller innsikt i kunst, som noen senere kommentatorer har gjort, er uriktig ut fra datidens forutsetninger.

Det forhold at det stadig var arbeider til salgs i kunstforeningenes utstillingsrom, gjorde at en del av arbeidene også fant private kjøpere. Det økte betydningen av kunstforeningene som en landsomfattende markedskanal, særlig for norske kunstnere.

Fra 1837 frem til 1885 hadde Christiania Kunstforening kjøpt inn ca 160 norske kunstnere, derav rundt 150 etter 1850. Mange av dem, om lag 60, ble innkjøpt også i årene etter 1885. Frem til 1886 hadde foreningen loddet ut i alt 2225 kunstverk, av dette 2081 malerier og 144 skulpturer Av maleriene var 1463 laget av norske, 138 av danske, 123 av svenske og 357 av andre lands kunstnere. I tillegg kommer et tusentalls kobberstikk og fotografier, en del av dem vunnet av foreningen selv fra utenlandske kunstforeninger de hadde byttelodder med (Christiania Kunstforening 1886). Foreningen utga også et par ganger såkalte ”premieblad”, siste gang i 1880, da det bestilte 2300 lystrykk etter en håndtegning av Hans Gude.

En forsiktig beregning på grunnlag av jubileumsbøker antyder at de 15 norske kunstforeningene på 1880-tallet sto for et årlig innkjøp til sine lotterier fra norske kunstnere på 100-150 arbeider, vesentlig malerier. De fleste norske kunstnere kunne regne med å selge til kunstforeningene, eller direkte til deres medlemmer.

Kunstnere med storsalg til kunstforeninger før 1900

I Tabell 3 er det forsøkt å få frem omfanget av salget til kunstforeningenes lotterier.

Kunstner	*Trondhjem*	*Chr.ania*	*Bergen*	*Drammen*	*Halden*	*Sum*
	(10+)	(20+)	(15+)	(5+)	(5+)	
Arbo	6	30	6	10	4	56
Askevold	21	55	29	9	7	121
Bagge	3	23	2	-	-	28
Barlag	4	39	4	13	20	80
Barth	13	32	3	5	9	64
Bennetter	14	32	16	1	-	63
H.Anker	3	14	1	8	5	31
H.J.F. Berg	35	-	-	-	-	35
K. Bergslien	15	25	17	2	-	59
Bodom	12	34	12	1	2	51
Boll	1	32	2	3	2	40
F. Borgen	6	42	9	9	8	71
Bøe	10	35	49	3	4	105
Baade	17	33	22	-	-	72
Calmeyer	-	25	4	-	-	29
I.C. Dahl	4	17	21	-	-	42
O.C. Dahl	10	12	17	6	10	55
S. Dahl	8	17	15	-	-	40
Eckersberg	10	54	13	2	1	80
Ender	5	9	3	4	9	30
Frich	2	48	8	-	-	59
Glosimodt	-	38	-	1	-	39
Grimelund	8	14	3	15	-	40
Gude	28	95	29	1	8	161
Görbitz	-	30	1	-	-	31
Hansteen	10	20	6	4	8	48
Heyerdahl	1	19	4	9	2	35
S. Jacobsen	13	27	10	2	-	52
Juul	27	-	3	-	-	30
Kolstø	12	23	18	6	3	62
Krohg	1	24	6	-	1	32
Lerche	15	43	20	5	4	87
Løvaas	4	2	18	1	-	25
Mordt	-	20	1	-	-	21

G. Munthe	11	46	15	8	2	82
Müller	31	41	22	7	12	113
Am. Nielsen	8	45	14	7	5	89
Carl Nielsen	2	36	-	3	1	42
Joh. Nielsen	8	73	4	-	3	88
Peters	6	33	5	2	-	46
Schiertz	15	14	26	-	-	56
O. Sinding	24	16	13	4	11	68
Skari	1	18	-	1	6	26
Skramstad	4	10	-	5	14	33
Skredsvig	10	17	10	13	3	53
Tannæs	17	34	24	20	3	98
Thaulow	4	23	13	4	2	46
Thurmann	4	32	-	12	7	55
Tidemand	10	25	9	-	-	44
Ulfsten	-	-	8	1	9	18
Wentzel	5	19	4	1	4	33
Werenskiold	10	12	12	-	-	34
Wergeland	3	27	-	4	3	37
Wexelsen	4	35	4	10	7	68

Tabell 3: Kunstnere med stort salg til fem kunstforeninger, målt i antall arbeider, og med innkjøp første gang før 1886. Kilde: Jubileumsbøker.[11]

Tabellen dokumenterer et stort salg fra hele 54 kunstnere til disse fem kunstforeningene, i alt over 3000 arbeider. Det må ha representert en høy andel av deres samlede inntekter i den perioden de hadde dette salget. De fleste kunstnere hadde salg til minst tre kunstforeninger, som regel flere, halvparten solgte til alle fem. En habil lokal kunstner kunne regne med et sikkert salg til ”sin” kunstforening. Dette hjemlige salget må trolig i stor grad ha finansiert norske kunstneres utenlandsopphold.

Tabell 4 kaster litt lys over hvordan naturalistene, generasjonen etter den populære düsseldorferskolen, ble tatt i mot av kunstforeningene. Den omfatter salg til

[11] Tabell 3 omfatter kunstnere med stort salg til minst en forening, og som ble innkjøpt for første gang før 1886 til fem kunstforeningers utlodninger, og deres samlede salg til disse foreningene, også etter 1885. For kunstnere som har solgt over 10 arbeider til Trondhjems kunstforening, over 20 til Christiania kunstforening, over 15 til Bergens kunstforening, over 5 til Drammens kunstforening og over 5 til Fredrikshald kunstforening er også registrert deres salg til de øvrige fire kunstforeninger.

fem foreningers kunstlotterier fra 11 naturalistiske kunstnere fremhevet i Norges Kunsthistorie, bd. 5.

Kunstner	***Christiania***	***Bergen***	***Trondhjem***	***Drammen***	***Halden***
Backer	1872-92	1879-95	1882-1913	1878-84	1879-1903
(48)	20	6	10	4	8
Heyerdahl	1884-1914	1878-1914	1892	1878-96	1894-96
(35)	19	4	1	9	2
Kielland	1884-1904	1889-1912	1880-1904	1889-1905	1877
(20)	9		6	1	3
Krohg	1876-1923	1885-1921	1892	-	1895
(32)	24	6	1	-	1
G. Munthe	1875-1930	1879-1928	1885-1929	1872-89	1876-77
(82)	46	15	11	8	2
Peterssen	1872-1925	1876-1913	1872-1925	1872	1872
(30)	16	7	4	2	1
O. Sinding	1868-1901	1870-1902	1871-1908	1872-1903	1873-1903
(68)	16	13	24	4	11
Skredsvik	1878-98	1881-1914	1891-1905	1877-1913	1882-06
(53)	17	10	10	13	3
Thaulow	1872-1910	1873-05	1873-1907	1873—86	1887-88
(46)	23	13	4	4	2
Wentzel	1881-1935	1890-08	1889-97	1907	1894-1909
(33)	19	4	5	1	4
Werenskiold	1879-1908	1882-1933	1915-1935	1915	-
(35)	12	12	10	1	-

Tabell 4: Elve naturalistiske kunstneres salg til fem kunstforeninger. Første årstall er første innkjøpsår – andre årstall siste år. Under årstallene står antall arbeider innkjøpt.

De naturalistiske kunstnerne som dominerer norsk kunsthistorieskriving om 1880-tallet, ble innkjøpt av kunstforeningene allerede før 1880, og de fleste fortsatte å bli innkjøpt gjennom store deler av sin yrkesaktive tid. Deres ”strid” med kunstforeningen i Kristiania og deres kunstneriske uttrykksform ser ikke ut til å ha hatt noen negativ effekt på salget verken til denne eller andre kunstforeninger.

Offentlige utstillinger

De utstillingene som var knyttet til innkjøp og utlodning var lenge forbeholdt foreningens medlemmer og deres familie og gjester. De hadde da gratis adgang, slik de også ga til kunstnere. Utstillingene var gjerne åpne et par timer en eller to dager i uken. Når nye arbeider kom inn ble de tillagt utstillingen, og andre arbeider sendt

tilbake til vinnerne av loddtrekningen, til avsendere, eller til andre kunstforeninger. De foreningene som kjøpte inn arbeider til egen samling holdt også disse utstilt. Utstillingene var altså ikke av den typen vi kjenner best – vekslende utstillinger med inviterte eller innsamlede arbeider og med en bestemt varighet, eller faste historiske utstillinger. Å si om en kunstner på den tiden at han eller hun hadde ”stilt ut” i den og den kunstforeningen kan gi en gal forståelse av situasjonen.

De fleste kunstforeninger holdt imidlertid også offentlige utstillinger, med adgang mot en betalt entré. Slik skaffet de seg ekstra inntekter. I begynnelsen ble disse holdt i forbindelse med de tradisjonelle markedene, og ble derfor gjerne kalt markedsutstillinger. Christiania Kunstforening holdt henimot 20 slike markedsutstillinger i årene 1838-1869, da de opphørte (Christiania Kunstforening 1886). Fra 1870 ble foreningens ordinære utstillinger åpne for publikum mot entré, fem dager i uken. Bare søndag var forbeholdt medlemmer.

Bergens kunstforening arrangerte tre store offentlige utstillinger, i 1855, 1859 og 1865, der formålet var gjennom inngangspenger å skaffe penger til foreningens faste galleri. De utstilte arbeidene var stort sett innlånte – som i 1859, fra Slottet, Universitetet i Christiania, Krigsskolen, Eidsvollgalleriet og fra private samlere både fra Bergen og Christiania. Utstillingen i 1855 viste 480 arbeidere hvorav 318 malerier, i 1859 var det utstilt 451 bilder og 44 gipsskulpturer, i 1865 497 kunstverker. Ved den siste utstilingen var det også utlånt arbeider fra Nasjonalgallerier. Ved siden av de norske arbeider var det bred representasjon av samtidig dansk, svensk og tysk kunst. Også kunstnere lånte ut sine arbeider. Den neste større utstillingen var jubileumsutstillingen i 1888 (Kloster 1938).

Moderne utstillingsformer

En lokal motsvarighet til verdensutstillingen oppsto i flere byer, gjerne kalt ”industriutstillinger”, og der kunne kunstutstillinger inngå. Den stedlige kunstforening kunne stå for kunstavdelingen. I 1873 ble ”Den almindelige norske Industriudstilling” avholdt i Drammen. Da bidro kunstforeningen der med arrangementet av dens ”Kunst-Afdeling”. Kunstforeningens formann var også medlem av utstillingskomiteen (Alsvik: 90).

På skandinavisk basis ble det også holdt slike utstillinger. I Sverige og Danmark ble de arrangert av deres kunstakademier, som i 1849 i København og 1850 i Stockholm. Det var da Christiania kunstforening som organiserte den norske deltakelsen. Det ble holdt skandinaviske utstillinger i Christiania i 1852, 1857 og 1861, med Christiania kunstforening som vertskap og de andre landenes kunstakademier som samarbeidspartnere. Mangelen på et akademi styrt av ledende norske kunstnere, og det forhold at de i stor grad var bosatt utenlands, gjorde at Christiania kunstforening her ivaretok oppgaver som ellers tillå kunstakademiene.

Fra midt på 1870-tallet begynte kunstforeningene å utlyse terminer for sine innkjøpsutstillinger, slik at kunstnere visste når de kunne sende inn sine arbeider for vurdering. Kunstforeningen i Christiania innførte i 1875 to innkjøpsterminer, 15. mai og 15. oktober. Senere fulgte de andre kunstforeningene etter. På den tiden begynte kunstforeningene å gi allmennhetens adgang til deres utstillinger. Da det ble etablert kunsthandlere i Kristiania etter 1880, leverte disse også kunstverk til enkelte kunstforeningers innkjøpsutstillinger. Samtidig begynte også noen kunstnere å arrangere salgsutstillinger, der de også auksjonerte bort egne bilder.

Den nye praksis med åpen innsendingsrett for enhver gjorde at kunstforeningene måtte bestemme om de skulle vise alt, eller plukket bort det de mente var dårlig. Skulle det overlates til publikum å bestemme hva som var godt og dårlig, eller skulle kunstforeningenes direksjoner kunne velge bort – refusere – de innsendte kunstverk de mente ikke holdt mål? Den siste formen tvang seg frem, for å unngå at rene dilettanter og amatører stilte ut i foreningen. Men da kunne det også skje at ordinære kunstnere fikk sine arbeider refusert, om direksjonen ikke likte dem. Kunstforeningene disponerte derved en dobbel sanksjon: de kunne la være å stille ut, og de kunne også la være å kjøpe inn. Det ga kunstforeningene en estetisk makt, som det kom til å bli reist kraftige protester mot fra kunstnerhold. Protestene kom imidlertid bare i Kristiania, ikke i landet for øvrig.

I 1882 ble kunstforeningene tilbudt en sirkulerende fellesutstilling, en ”Turnéutstiling” – altså en vandreutstilling med arbeider av flere kunstnere – fra en gruppe på 22 kunstnere i Kristiania. Utstillingen var juryert (Alsvik:102), og omfattet over 50 arbeider. Sannsynligvis var dette en turneutgave av den første ”høstutstillingen”. Det var samme år Kristiania kunstforening, som den eneste, ble boikottet av et større antall kunstnere på grunn av striden om kunstnerrepresentasjon i foreningens innkjøpende organer, et krav som ikke synes å ha være rettet mot andre kunstforeninger. Formålet var nok å kompensere for det salgstap som da inntraff. Flere slike utstillinger fulgte senere, formodentlig fordi resultatet svarte til hensikten. Disse utstillingene gjorde nok sitt til at naturalismen, det nye Paris-inspirerte kunstuttrykk, raskere ble akseptert av publikum ut over landet. Larvik kunstforening mottok i alt 10 slike utstillinger frem til 1885. Den første i 1882 ble sett av 700 mennesker (Krohn-Holm:18). De utvidet nok det spekter av kunstneriske uttrykk som kunstforeningenes publikum fikk se, ikke minst naturalistene. Turneutstillingene var offentlige, med entré, i Larvik 20 øre for ikke-medlemmer. Senere på 1880-tallet ble også Statens Kunstutstilling vist i flere byer. De første par gangene var det som hovedutstilling, i Bergen og Trondhjem, senere ble det i mange år sendt avgrensede etterutstillinger til flere byer, med kunstforeninger som lokale arrangører.

Dette tiåret så også en annen nyvinning – separatutstillingen med en samtidskunstner. De meldte seg først i Kristiania, og senere også i andre kunstforeninger

– i Drammen fra sist på 1890-tallet. Fra 1900-tallet dominerer separatutstillingene, og det er nå der innkjøpene til kunstforeningenes lotterier og samlinger skjer.

1880-tallet var en periode da publikum og kunstnere møtte hverandre i et utvidet register av utstillingsformer. Kunstforeningene fikk større konkurranse, og de måtte også legge om sine utstillingsformer og sitt forhold til sitt publikum.

Kunstforeningenes samlinger

De tre eldste kunstforeningene ble opprettet uten at de hadde etablering av samlinger som formål. Yngre foreninger har som regel hatt faste gallerier som en av sine vedtektsbestemte oppgaver helt fra starten. Christiania kunstforening tok dette formålet inn i sin formålsparagraf i 1854, men allerede i 1878 solgte kunstforeningen sin samling på 17 kunstverk til Nasjonalgalleriet.

Da Bergens kunstforening etter 1851 ikke lenger trengte å støtte den lokale tegneskolen fordi den da hadde fått statsstøtte, påtok den seg å bygge opp en kunst-samling ved hjelp av inntekter fra offentlige kunstutstillinger. Da disse inntektene ble mindre enn beregnet, vedtok foreningen noen år senere å avsette 7 % av sine ordinære inntekter til å gjøre innkjøp til en fast samling, "… til Smagens Forædling og til en behagelig Adspredelse og Aandsnydelse for Folket" som maleren Frants Bøe skrev i et gavebrev til foreningen (Kloster:79). Tanken på at denne samlingen burde bli offentlig, og sammen med Bergens Museums kunstsamling inngå i et kommunalt kunstmuseum vokste frem omkring 1860. På 1870-tallet vokste samlingen kraftig, og fra 1875 fikk kunstforeningen og dens samling, som nå var skilt ut og ble kalt Billedgalleriet, lokaler i samme bygg som museets kunstsamling. Ved overdragelsen til kommunen i 1881 besto kunstforeningens samling av 47 arbeider, derav 34 oljemalerier. Foreningen fortsatte imidlertid i mange år å avsette 7 % av sine brutto inntekter til innkjøp til Bergen Bys Billedgalleri.

Trondhjems kunstforening tok inn kunstsamling i sine vedtekter i 1864, da det ble bestemt at 10 % av foreningens inntekter skulle brukes til dannelse av et fast galleri. Det bekjente maleriet "Juleskik" av Adolph Tidemand var første kjøp. De neste 25 årene vokste samlingene bare langsomt. Men på 1890-tallet kom det fart i innkjøpene, fordi Trondhjems Samlag for Brændevinshandel ga foreningen store bidrag til innkjøpene. Som betingelse satte samlaget at samlingen skulle få en offentlig karakter, og ikke være en privat samling, og holde gratis åpent for publikum en dag i uken. Resultatet ble at kunstforeningen fikk et besøk på mellom femten og tyve tusen i året.

Stavanger Kunstforening hadde allerede fra sin start i 1865 et fast galleri som en av sine oppgaver, og det samme hadde Drammens kunstforening fra 1867. Av de andre kunstforeningene er det særlig Christianssands kunstforening som klarte å bygge opp en større samling. Kristiansund kunstforening hadde også med

bestemmelse om kunstsamling i sine første vedtekter. I Stavanger, Christianssand, Drammen og Trondheim klarte kunstforeningene å bygge opp større samlinger med utgangspunkt i 1800-tallet. Etter århundreskiftet startet også andre kunstforeninger med innkjøp til faste gallerier, og enkelte klarte å bygge opp gode, mindre samlinger, som i Haugesund, Skien og Ålesund.

Av større allmenne kunstsamlinger utenfor Oslo i 1940 er det vel bare Lillehammer Kunstmuseum som ikke har noe av sin bakgrunn i en kunstforenings-samling.

Støtte og økonomi

Kunstforeningene var stort sett selvfinansierende. Etter 1870-tallet kunne kunstforeningene få støtte av de lokale brennevinssamlagene til å kjøpe inn kunst, på det vilkår at arbeidene ikke skulle loddes ut, men inngå i den faste samlingen. Det skjedde bl.a. i Stavanger, frem til samlaget etter folkeavstemning ble nedlagt siste på 1890-tallet. I Drammen fikk foreningen regelmessig støtte fra 1888 til 1914, da samlaget der ble nedlagt.

Også de lokale sparebanker kunne yte støtte. Etter hvert kunne kunstforeningene også få støtte av kommunen, særlig da til de faste samlingene. En vanlig støtteform var gratis lokaler, i lokaler eid av kommune eller sparebank. Trolig fikk mange kunstforeninger anledning til gratis frakt med statens dampskip.

De tok i begynnelsen ikke provisjon av sine salg til private. I Drammen begynte de i 1918 å kreve 5 % i salgsprovisjon. Det vanlige var at kunstforeningene betalte frakt en vei. Enkelte kunstnere kunne kreve at de ble garantert et salg, før de ville stille ut.

Samarbeid mellom kunstforeningene

”Et nett av forbindelsestråder mellem kunstforeningene ble lagt over store deler av landet” skriver Willoch (1936:87). De første kunstforeningene hadde medlemmer i andre byer, der det senere kom egne foreninger. Christianssands kunstforening ble etablert i 1855, men gikk i 1856 inn i Christiania kunstforening som en filial med 164 medlemmer. Den sendte allerede utloddede malerier til Kristiansand, som ble utstilt der om sommeren. I 1871 ble foreningen nedlagt, men gjenopprettet som selvstendig forening i 1881 (Willoch 1936:87-88).

I 1865 var 61 personer fra Drammen medlem av Christiania kunstforening (Alsvik:34). Av de 62 som hadde tegnet seg som medlemmer ved starten i Stavanger kunstforening, var vel halvparten allerede tilsluttet Bergens kunstforening. Det tidlige utenbys medlemsskap i de første kunstforeningene bidro til å spre ideen om kunstforeninger videre.

Alle foreningene hadde gjensidig medlemsskap gjennom byttelodd. De vant således kunstverk fra hverandre. I perioden 1872-1888 ble 15 kunstverk utloddet i Fredrikhalds kunstforening vunnet av 10 forskjellige andre kunstforeninger (Pettersen 2003). Kristiania kunstforening vant i sine første 100 år over 80 kunstverk fra andre, både i Norge og i utlandet (Willoch 1936:89), og avga selv et tilsvarende antall arbeider til andre foreninger.

De sendte hverandre også kunstverk. Det kunne være slike som de selv hadde mottatt for vurdering for innkjøp og utlodning, men som de ikke ville gjøre bruk av. Videresendingen skjedde i forståelse med kunstnerne, som ofte bodde i utlandet. De lånte også ut kunstverk til hverandre bare for å bli utstilt, særlig i forbindelse med større utstillinger. Det skjedde både med arbeider fra egen samling, og av bilder som sto inne etter utlodning. Særlig sto kunstforeningen i Kristiania sentralt her, fordi den hadde de beste forbindelsene med utlandet. De kunne ha fremforhandlet gratis eller rimelig transport seg i mellom, særlig med statens egne postførende dampskip.

Kunstforeninger kunne også ha forbindelser med foreninger i andre land. Det gjaldt særlig Kristiania kunstforening, som hadde byttelodd bl.a. med kunstforeningene i Stockholm, Göteborg og København, og for en tid også med foreningene i Düssseldorf, Nürnberg, Frankfurt a. M., Edinburgh, Wien og Budapest (Willoch 1936:89).

Foreningenes betydning for den norske kunstinstitusjonen

På 1880-tallet utgjorde 15 kunstforeninger et landsomfattende, samarbeidende apparat for utstilling og omsetning av billedkunst. Foreningene dro et voksende borgerskap inn i en ny estetisk praksis, og bidro til at mennesker i alle landsdeler ble fortrolig med kunstens verdier og uttrykksformer. ”Man ser her” skrev Alexander Kielland rundt 1888, da han hadde lest Johan Bøghs historie om Bergens kunstforenings første 50 år, ”ligesom et helt Samfunds Udvikling i retning av Kunstsands” (Hidle:102). De skapte det norske kunstpublikum, og sto nesten alene om å gjøre den norske kunstinstitusjonen landsomfattende. Troen på at utvist kunstinteresse også var en indikasjon på god moral og høyt åndsnivå styrket oppslutningen om kunstforeningene, men ga dem også en forestilling om at de hadde en oppgave i folkeopplysningens tjeneste. Med sin estetiske tilnærming til kunstverk etablerte de den nødvendige politiske legitimering for at politikere kunne se det som nødvendig for Norge å ha en kunstpolitikk som ikke bare hadde økonomiske interesser, men som hadde også kulturelle og ideelle formål som kunne komme en stor del av befolkningen til gode

Mangfoldet av kunstforeninger bidro til at de hadde ulike kunstneriske preferanser, med en viss tilbøyelighet til å foretrekke kunstnere med lokal tilknytning, nesten uavhengig av hvilken kunstretning eller ”skole” de tilhørte. Kunstnere som

ikke slo gjennom i Kristiania kunne gjøre det i andre foreninger. Det ga større mangfold i kunstlivet, men bidro nok også til at mange kunstnere tilpasset de nye impulser til de mer langsomt endrede smakspreferanser i kunstforeningenes styrer. Kunstnernes økonomiske avhengighet av kunstforeningene kan ha bidratt til den mer modererte form norske kunstnere omformet nye impulser i, særlig ut over på 1900-tallet. De ble deler av et norsk "filter" som internasjonale kunstretninger måtte gjennom før de ble akseptert i Norge, først av landets kunstnere og så av dets publikum, men også av det politiske miljø. De skapte et inntektsgrunnlag for norske kunstnere som var mange ganger større enn de reisestipendier staten ytte norske kunstnere på denne tiden. Det store antall kunstforeninger og deres omfattende innkjøp ga trolig et viktig bidrag til at norske kunstnere i større utstrekning kunne bosette seg i Norge.

Gjennom den utstillingspraksis som slo gjennom på 1870-tallet, der alle kunstnere kunne sende inn arbeider som ble utstilt på kunstforeningenes innkjøpsutstillinger, ble det norske kunstpublikum konfrontert med nye kunstnere og nye kunstretninger. Selv om kunstforeningenes innkjøpsoppgave på vegne av medlemmene tilsa en vektlegging av det tradisjonelle og tilvante, tok det ikke lang tid før nye kunstretninger slo gjennom og dets mest kjente utøvere ble gjengangere på foreningenes utlodninger. Den nye utstillingspraksis påla også kunstforeningen en utvelgelsesoppgave, en jurylignende funksjon – de ble "kuratorer" ville vi si i dag. Det skulle føre til konflikter, som vi skal se i neste kapittel.

"En Længsel efter Kunst" – kunstforeningenes estetiske ideal

Kunstforeningenes interesser i kunsten lå i dens idealitet, og ikke i dens nytte. Dette diktet av Henriks Ibsens svigermor Magdalena Thoresen gir et tidstypisk uttrykk for deres syn på kunst. Det ble publisert i "Norsk Kunstner-Album med Text af forskjellige Forfattere", utgitt av Chr. Tønsberg i 1873. Magdalena Thoresens dikt var i motsetning til de andre ikke til noe bestemt maleri, men til kunsten som sådan.

Der er en Higen her paa Jord,
Som daarer mangenengang;
Men voxer tidt – skjønt uden Ord
Til Sjælens største Trang.

Det er ei Drømmes Hjernespind,
Ei Fantasiens Dunst,
Det er en Kraft fra Dybest Sind:
En Længsel efter Kunst.

Den er hin stærke Skønhedslyst,
Som fødes med hvert Liv,
Som tænder Flammen i et Bryst
Og Dæmper Smaaheds Kiv.

Den er hin Sjælens Lyst og Kval,
Fra Evigheden Skabt,
At hige mod et Ideal,
I Støvets Land fortabt!

Og hvergang Livets dunkle Sti
Faar Lys og Farveskjær,
Gaar just det Skjønheds Syn forbi,
Som Idealet bær.

Derfor, hvor K u n s t e n s Sendebud
Fremgaar med løftet Sind,-
Der flytter Grimhedsnissen ud
Og Skjønhedsguden ind.

Denne ideale fordringen til kunstverkenes uttrykk for det skjønne kommer i konflikt med nyere kunstretninger som ikke har skjønnhet som krav, verken for motiv eller fremstillingsmåte. Vi merker oss fraværet av nasjonal patos, kanskje rimelig av en person i Ibsens nære familie.

Det kunstpolitiske regime på begynnelsen av 1880-tallet

Det kunstpolitiske regime i Norge på begynnelsen av 1880-tallet kan illustreres med denne figuren:

Oppgave	Akademiregimet under Tegneskolen frem til 1869	Embetsmannsregimet frem til 1880-tallet
a) Kunstselskap	Tegneskolen	Kunstforeninger Professor i k.historie
b) Kunstnerselskap	Tegneskolen	Ingen
c) Kunstråd	Tegneskolen	Nasjonalgalleriets bestyrelse
d) Kunstskole	Tegneskolen	Tegneskolen Eckersbergs malersk.
e) Kunstnerutdanning	Ingen	Ingen
f) Kunstmuseum	Tegneskolen	Nasjonalgalleriet Skulpturmuseum Kobberstikksamling
g) Kunsthistorie	Ingen	Dietrichson
h) Utstilling	Kunstforeninger	Kunstforeninger
i) Salong	Christiania Kunstforening	Kristiania Kunstforening
j) Kunsthall	Ingen	Ingen
k) Nasjonal jury	Tegneskolen	Nasjonalgalleriets bestyrelse
l) Stipend	Tegneskolen	Nasjonalgalleriets bestyrelse

Det nye regime vil jeg betegne som et embetsmannsregime, med Dietrichson som dets førende ideolog, med ledende posisjoner innenfor både offentlige og private institusjoner, og med statliggjøring av private institusjoner som en del av ideologien. Betegnelsen fanger også opp det forhold at kunstforeningenes styrer i stor grad også besto av embetsmenn.

Det er dette embetsmannsregimes fall, og dets erstatning av et nytt akademiregime som skal beskrives i neste kapittel.

2. 1880-tallet: Et nytt akademiregime tar form

"(…) den fuldstændelig omstøbning af alle kunstforhold (...)"[12]

Kunstforeningenes nye estetiske praksis

Kunstforeningene er blitt mindre private og mer offentlige, ved at deres utstillinger i økende grad er blitt åpnet for ikke-medlemmer. Deres utstillingsmønster endrer seg fra et bestillingssystem til et utstillingssystem. Når kunstforeningene innleder den praksis å kunne nekte utstilling av innsendte arbeider, introduseres det en evaluerende instans mellom publikum og kunstnere som ikke har vært der tidligere. Den nye praksis møtte motstand. Først blant en del av publikum som selv ønsket retten til å vurdere kunstverk, og ikke at en juryerende instans skulle gjøre det for dem. Dernest blant kunstnere, som mente at kunstforeninger ikke var kvalifiserte til å foreta slike estetiske valg. I utlandets akademier og salonger var de vant til en estetisk praksis styrt av en elite av kunstnere og kunstkyndige.

Den nye utstillingsformen, og det faktum at de var blitt offentlige, la grunnlag for en mer utvidet kunstkritikk. Gjennom den ble også kunstforeningenes estetiske praksis gjenstand for offentlig kritikk. Kritikerne skrev også i økende grad under eget navn, ikke anonymt. Også dette bidro til å utvide kunstens offentlige rom.

1880-årene bragte to andre nye trekk inn utstillings- og salgsvirksomheten for billedkunst – separatutstillinger og auksjoner. På separatutstillinger kunne en enkelt eller noen få kunstnere stilte ut større deler av sin produksjon. Kunstnere, gjerne i forlengelse av sine separatutstillinger, kunne auksjonere bort det de hadde utstilt, eller rett og slett holde auksjoner direkte. Resultatet ble tildels meget lave priser. Slike auksjoner fortsatte norske kunstnere med helt frem til 2. verdenskrig (Sørlie:29).

Når så den kulturøkonomiske situasjonen tillater at norske kunstnere i økende grad slår seg ned i Norge, særlig i Kristiania, kommer kunstforeningenes nye juryrett i konflikt med det akademiregime kunstnerne var vant til i andre land. Kristiania ble det norske kunstsentrum. Det bidro til at denne bys kunstforening kom i konflikt særlig med den yngre kunstnergenerasjonen. Hva slags organisasjonsforhold kunne de gå inn i?

[12] Werenskiold i brev fra "De norske bildende Kunstneres repræsentative Komité" til kirke- og undervisningsdepartementet i 1892 (Riksarkivet, BKS).

Kunstnernes organisasjonsforhold[13]

Mellom 1822 og 1869 var medlemskap i Tegneskolens direksjon den kunstner-organisasjon som hadde stått tilgjengelig for kunstnere i Norge[14]. Nesten ingen billedkunstnere søkte medlemskap der etter 1850, utenom de som måtte det på grunn av lærerstilling ved skolen. Da akademiformen for Tegneskolens direksjon ble opphevet i 1869, mistet kunstnerne ikke bare en organisasjon, men også en formell kontaktflate med staten, og dermed også en organisert kunstpolitisk innflytelse.

Under den korte perioden i 1848-1849, da kunstnerne for en tid var samlet i Christiania, hadde de dannet en forening kalt "Tollekniven", en felles selskapelig klubb for alle kunstnergruppene. Denne organisasjonsform ble tatt opp igjen i desember 1860, med dannelsen av Kunstnerforeningen i Christiania. Den var en felles forening for malere, billedhuggere, arkitekter, komponister, forfattere og andre kunstnergrupper, men også for andre kulturpersonligheter. Den var privat, og hadde ingen formelle forbindelser med statsapparatet. Fordi malere, billedhuggere og arkitekter var den største kunstnergruppen, var de som regel representert i dens tremanns styre. I flere etapper frem mot 1880 ble dens opptakskrav skjerpet. Flere forslag om å omdanne foreningen mer i retning av en interesseorganisasjon for kunstnere ble avvist.

Kunstnerforeningens kanskje eneste kulturpolitiske rolle før 1880 spilte den i spørsmål om opphavsrett, i det den dels var initiativtaker til, dels høringsinstans i behandlingen av nye lover om rettigheter til åndsverk, vedtatt i 1871 og 1877. Foreningen arrangerte to offentlige kunstutstillinger, i 1877 og 1879, som i samtiden ble betraktet som forsøk på å etablere en årlig salong. Den første hadde en stor avdeling med arbeider av A. Tidemand, som døde året før, og den siste ble avholdt til inntekt for Kunstnerforeningens understøttelsesfond.

I slutten av 1880 ble foreningen delt opp i seksjoner med et visst selvstyre. Malere, billedhuggere og arkitekter dannet den største seksjonen. Ikke-kunstnere ble utelukket som tillitsvalgte, men ikke som medlemmer. Sammen med det forhold at antallet mer eller mindre bofaste kunstnere og arkitekter i Kristiania økte, økte også Kunstnerforeningens betydning som deres interesseorganisasjon. I følge arkitekten og lærer ved Tegneskolen Herman Major Schirmer endret den seg da fra å være et "Muntrationsselskab" til å bli en "Fagforening".

Den var imidlertid fortsatt en privat forening, og ble betraktet slik av de statlige myndigheter. Da billedhuggeren Brynjulf Bergslien i kraft av formann i Kunstnerforeningen i 1881 henvendte seg til Kirke- og undervisningsdepartementet

---

[13] Opplysningene om Kristiania Kunstnerforening er fra Schmedling (1980a).

[14] De fremste norske kunstnerne var også medlemmer av akademiene i København, Stockholm, Düsseldorf og andre steder.

angående kunstnerrepresentasjon i Nasjonalgalleriets direksjon, fikk han beskjed at som privat forening hadde Kunstnerforeningen ikke noe med den saken å gjøre.

Kunstnerseksjonens økende kunstpolitiske betydning kan imidlertid registreres i dens forhold til organiseringen av norsk deltakelse på større offentlige utstillinger. Den var organisert av Kristiania Kunstforening ved den nordiske kunst-utstillingen i Göteborg i 1881, men av Kunstnerforeningen ved den internasjonale utstillingen i Roma i 1882. I Wien i samme år var deltakelsen privat organisert, men med tre kunstnere fra Kunstnerforeningen som rådgivere. Ved Industri- og Kunst-utstillingen i Kristiania i 1883 var det igjen Kunstnerforeningen som organiserte kunstavdelingen – der det deltok hele 70 norske malere, 12 billedhuggere, 2 litografer og 12 arkitekter.

Norske kunstnere sto allikevel, før 1884, uten verken personlig eller organisert representasjon i den norske kunstinstitusjonens evaluerende ledd, og uten kunstpolitisk påvirkningskraft. Det var i europeisk sammenheng en så usedvanlig situasjon at den ikke kunne vare.

Tidens kulturelle og kunstneriske motsetninger

De omveltninger som kom bør også sees i lys av de store kulturelle og kunstneriske motsetninger som hersket på denne tiden. På kunstområdet kom de til uttrykk gjennom en rekke motsetninger som kan leses ut av datidens kunstpolitiske debatter, bl.a.:

- om kunstverk skal uttrykke det skjønne, oppbyggelige og det moralsk høyverdige, eller det sanne og kritiske og sette problemer under debatt
- mellom den rene kunst og håndverket, mellom det åndelige og det nyttige
- om den kunstmuseale praksis bør vektlegge det pedagogiske og kunsthistoriske eller det rent kunstneriske og samtidige
- om det hjemlige og nasjonale bør betones mer enn det europeiske og klassiske
- om kunsten er best ivaretatt gjennom private institusjoner eller statlige
- om hvem som best kan bedømme kunstens estetiske verdi – kunstnere, viten-skapelige kunstkjennere, kritikere eller kunstelskere

I disse konfliktene sto ikke kunstnerne, kunstforeningene, kritikerne, kunstkjennerne, politikerne og opinionen i hver sine leire. Motsetningene skar gjennom alle disse gruppene - motstandere i ett spørsmål kunne stå sammen i et annet. Og selvsagt inntok de fleste standpunkter mellom temaenes skarpest formulerte motsetninger.

Den mest dyptgående konflikten dreide seg om kunstens formål og oppgaver. I den tradisjonelle kunstideologien, som sto sterkt i kunstforeningene, levet forestillingen om kunstverk som et foredlet uttrykk for det idealt skjønne og interesse for de skjønne kunsters frembringelser som uttrykk for god moral. Kunstverk måtte utvise anstendighet og fremstille oppbyggelige motiver, vise det ideale i konkret form. De nye kunstretninger de unge norske kunstnerne sluttet seg til, brøt med denne skjønnhetsideologien, "hensynsløs i sin sannhetstrang, brutal i sin oppriktighet" (Østby 1934:1). Det sanne ble viktigere enn det skjønne, og forestillingen om kunstens foredlende oppgave og dens forbindelse med den gode moral ble avvist. Noe stygt og nedrig var et like verdig motiv for kunsten som noe pent og moralsk høyverdig. Her sto landenes akademier, kunstforeninger og ofte også kritikere på den konservative siden, mens de radikale søkte kontakt med sitt publikum på nye arenaer og etablerte alternative utdanningsforløp og salonger ved siden av akademienes. Den striden som kom rundt kunstforeningen i Kristiania var et norsk uttrykk for dette. Når foreningen ikke ville stille ut malerier som ikke representerte det skjønne, det oppbyggelige og den gode moral, var det ikke fordi foreningens styre manglet estetisk kompetanse. Det var et etisk spørsmål for foreningen mer enn det var estetisk, men den etisk baserte standpunkttagen kunne tolkes som en estetisk holdning – og ble det.

Innkjøp av reproduksjoner og fotografier av kunstverk ble i økende grad kritisert, særlig av samtidens yngre kunstnere. Det originale åndsverket ble fremhevet som det mest verdifulle. I ettertid har den utstrakte bruk av kopier i kunstskoler og kunstmuseer gjerne vært fremstilt som utslag av manglende kunstinnsikt og lav respekt for det originale. Det overses at kopier og forbilder tidligere var viktige for enhver kunstners utdanning, og at museer med avstøpninger og kopier var uunnværlige "apparater" både i kunstnerutdanningen, i det kunsthistoriske studium og i opplæringen av et kunstkyndig publikum.

Ut over på 1800-tallet fikk det som var nasjonalt i myter, landskap og historie økende betydning som motivkrets, i motsetning til akademienes vektlegging av antikken, bibelhistorien og renessansen. Med sitt svake akademi og sent utviklede kunstinstitusjon unngikk Norge sterke konflikter om dette. Det hjemlige fikk en kunstpolitisk egenverdi, som falt sammen med den sterkere kunstneriske verdsettingen av det norske i kunstnernes motiver og malemåte. Kunstnernes overveldende interesse for det nasjonale falt sammen med den politiske nasjonsbyggingen. Det ga dem kunstpolitiske gevinster langt opp på 1900-tallet. Datidens populære kunstnere som ikke fulgte den nasjonale linje er ennå i dag lite verdsatte navn.

Skillet mellom det privat organiserte og det som ble drevet i offentlig, dvs. statlig regi, hadde vært der helt fra 1814. Dette skillet kunne betegne en villet ansvarsdeling, som mellom kunstforening og kunstmuseum i 1836, eller som i den

statlige støtten til det private kunstindustrimuseet. Det kunne da skapes en dynamikk mellom de to finansieringsformene, ved at Stortinget kunne stille privat og/eller kommunal finansiering som betingelse for statlige bidrag, og omvendt, ved at private eller kommunale instanser satte statlige bidrag som betingelse for sine.

Som Gladsø har påpekt i fremstillingen av norsk teaterpolitikk, hadde skillet mellom det private og det offentlige også en annen betydning, nemlig mellom det som skjedde i lukkede selskaper og det som var åpent for en hver (Gladsø 2004). Kunstforeningene utviklet seg fra helt eller delvis lukkede foreninger, med utstillinger som bare var tilgjengelig for medlemmene, til offentlige foreninger, med utstillinger som var tilgjengelig for en hver – eventuelt mot betaling av entre. Om de skulle være private eller offentlige i denne forstand var et stridsemne både internt i foreningene, og utad.

Striden mellom den rene og den nyttige kunst munnet nesten alltid ut i kunstpolitisk prioritering av det nyttige. Det førte til at også talsmenn for den rene kunst søkte å finne argumenter for den rene kunstens nytte, endog at den nyttige kunst var helt avhengig av den rene kunst for å holde følge med de internasjonale strømninger. Det bidro til å øke konflikten.

Dette mangfold av motsetninger bidro til at den offentlige kunstkritikk innenfor kunstfeltet utviklet seg, og fikk mer plass i pressen. Det gjelder ikke bare kunstkritikken selv, men også kritikk av kritikken; av Nasjonalgalleriets innkjøp, ledelse og rapportering; og av kunstforeningenes innkjøp og ledelse. De kritiske artikler var ofte lange og grundige, og må ha utgjort et viktig grunnlag for saksbehandling og beslutninger i statsforvaltning og for politikere.

I norsk kunsthistorieskriving er 1880-årenes store stridsemne gjerne betegnet som ”striden om kunstforeningen” – om motsetningen mellom lekmanns-dommer over kunstens kvalitet og kunstnernes, og om hvem som burde ha som oppgave til å velge ut den kunst som skulle fremvises for offentligheten og kjøpes inn til lotterier og samlinger. Det er en forenkling, som bare fanger opp en av komponentene i datidens kunstdiskurs. Den skjermer for en bredere forståelse, ikke minst av hvilke nye maktforhold som oppsto innenfor kunstinstitusjonen, hvilken rolle det politiske feltet hadde i disse endringene, og hvordan forholdet mellom politikk og kunst endret seg og fant en helt nye form.

I land med etablerte kunstakademier, som i Frankrike og Danmark, kom de store konfliktene til å dreie seg mye om landenes kunstpolitiske regimer og akademi-enes kunstsyn. Resultatene var reduksjon av kunstakademienes makt, og en sterkere kunstpolitisk stilling for det økende antall kunstnere som sto utenfor akademiene og deres smaksdomene. Med sin posisjon som den norske ”salongen” ble det i Norge særlig Kristiania kunstforening som ved inngangen til 1880-tallet representerte det som måtte være av ”akademiverdier” i den norske kunstinstitu-

sjonen. Siden kunstnerne her ikke hadde et tradisjonelt norsk akademi å angripe, ble denne kunstforeningen angrepsmålet. ”Dette heimlege kunstmiljøet var i all si borgerlege uskyld ei direkte hindring for eit moderne kunstliv” skriver Gunnar Danbolt om situasjonen når ”kunstnarane vender heim” (2001:232). Ja, men det var også forutsetningen for det moderne kunstlivet, og derfor ble kanskje striden ekstra hård.

I et foredrag i Danmark i 1907 sammenligner Andreas Aubert situasjonen da norske kunstnere kom hjem i 1848 med deres hjemkomst tidlig på 1880-tallet: ”Møtet blev ikke fest, men kamp” (Aubert 1917:118). Den kampen, og dens resultat, skal vi nå ser nærmere på.

Striden om kunstforeningen i Kristiania

”Striden om kunstforeningen”, også kalt ”Kampen mot legmannsveldet” (Nielsen 1997), betegner en konflikt mellom kunstnere og Kristiania kunstforening i 1881-82. Begrepet reflekterer en tendens i norsk kunsthistorieskriving til å omtale kunstforeningen i Kristiania som den eneste, og overse det faktum at det tidlig på 1880-tallet var 13-14 andre kunstforeninger i Norge, der det ikke var tilsvarende konflikter. Striden i Kristiania er imidlertid kunstpolitisk sentral, fordi den utløste de begivenheter som førte til at det norske kunstpolitiske regime igjen ble et akademiregime. Konfliktens forløp er beskrevet en rekke ganger[15], den er ikke omstridt, og det er ikke den som er hovedtema i denne fremstillingen. Noen få begivenheter skal imidlertid omtales her i kronologisk rekkefølge. Fremstillingen følger Willoch (1936).

1876 Kunstforeningen nekter å stille ut det ene av to malerier Olav Rusti (1850-1920) har sendt inn for utstilling. Maleren Otto Sinding angriper kunstforeningen for manglende kompetanse.

1877 Debatten om refuseringen fortsetter i avisene. Sinding krever representasjon av kunstnere i kunstforeningens utstillingskomité, men får det ikke.

[15] Den eldste større fremstillingen finnes i Sigurd Willochs 100-års jubileumsbok for Kunstforeningen i Oslo (Willoch 1936). Ovrum har skrevet om norske billedkunstneres interessekamp 1850-1890, uten å berøre det kunstpolitiske aspektet, og med Willoch (1936, 1937) som hovedkilde. Senere har Olga Schmedling beskrevet den i en magisteroppgave fra 1980 (1980a). Den er klausulert, er derfor lest av få og har av den grunn begrenset verdi som referanse. Schmedling har imidlertid utnyttet sitt materiale i Gjessing (red.) (1980). Striden er også belyst i utstillingskatalogen til Statens 90. Høstutstilling 1977 (Nielsen, Schmedling). Striden er også godt belyst fra flere sider av Holm-Johnsen, Wilberg og Ydstie i Lange (red.) (1986).

1880 Kunstforeningens innkjøp kritiseres i aviser. På kunstforeningens generalforsamling i desember foreslår maleren Fritz Thaulow at det velges inn et par kunstnere i styret, på grunn av dens funksjon som jury. Han argumenterte bl.a. med at ”De yngre Malere burde bringes til at anse det som en vis Honnør at faa sine Arbeider frem i Kunstforeningen. Dertil skulde det bidrage at faa Sagyndige ind i Bestyrelsen” (:132). Ingen kunstnere ble valgt inn.

1881 Kunstforeningen refuserer nok et maleri fra utstilling, denne gang av Gustav Wentzel. Wentzel fikk det i stedet utstilt i Cammermeyers bokhandel, der både det og refuseringen vakte stor oppsikt. Andre kunstnere får også stille ut malerier i kunstforeningen som vekker forargelse hos noen, men altså uten å bli refusert. Kunstforeningen gjorde i 1881 innkjøp av i alt 45 norske og 5 utenlandske kunstneres arbeider.

Erik Werenskiold skriver like før foreningens generalforsamling i desember: ”Man kan ikke gaa gjennom Kunstforeningen og se det valg direktionen har truffet, uten at føle harme, bitterhet og mismod dæmme sig op i en” (Werenskiold 1917:31).

> Dessuten har foreningen nok et ansvar, begrundet i dens autoritet hos publikum. Det at sælge til Kunstforeningen er nemlig ikke en pekuniær fordel alene; det er en opmuntring til at fortsætte som begynt, og hva mer er: selgeren har *gjennom salget faat Kunstforeningens anbefalingsstempel* paa sin kunst. (W.s kursiv)

Her er det kunstforeningens salongfunksjon som kritiseres. Werenskiold protesterer mot det han mener er innkjøp av ”dekorasjoner”, og sier at ”(…) jeg vil ikke gaa med paa gjennom utstilling av mine arbeider at bidra til en institusjons fremme som virker demoraliserende paa vore kunstforhold”. Årsaken til problemene mener Werenskiold ligger i ”den fuldstændig systematiske udelukkelse av fagmænd”. Han varsler derfor om at han vil fremsette et forslag på kommende generalforsamling noen dager senere, om at

> Generalforsamlingen vælger en jury av 3 bildende kunstnere, som har at avgjøre hvilke av de indkomne arbeider ifølge sit kunstneriske værd overhodet er kvalificeret til at komme i betragtning ved indkjøpene; indenfor den av juryen avstukne grænse har saa direktionen som repræsentant for publikums smag fuld frihed til at indkjøbe de billeder den synes om. Juryen er garantien for at arbeidernes kunstneriske værd ikke ligger under et visst lavmaal. Direktionen har *administrationen* og *indkjøpsretten*, og paa dens, dvs. publikums smag øver man ingen tvang, og denne sidste hverken *kan* eller *bør* man søge at *tvinge*, den kan kun ledes.

Striden neste år kommer til å dreie seg om kunstnerinnflytelse på kunstforeningens utstilling og innkjøp gjennom innvelgelse av kunstnere i et nytt evaluerende organ. Werenskiolds formelle forslag om tillegg i vedtektene var dette:

> En Jury, bestaaende av 3 Malere og 3 Billedhuggere, afgjør, hvilke Arbeider i følge sit kunstneriske Værd har at komme i Betragtning ved Indkjøbene. Kun inden dette Udvalg har Directionen at foretage sine Indkjøb. (Sitert etter Willoch 1936:136)

Denne jury skulle velges av medlemmene på generalforsamlingen, slik styret ble det. Werenskiolds lar sitt forslag ledsages av en offentlig fremsatt trussel om boikott av kunstforeningen. Samme måned hadde 45 kunstnere skrevet under på en erklæring om at "Undertegnede erklærer ikke at ville udstille sine Arbeider i Kristiania Kunstforening, saalænge ikke Kunstens Interesser garanteres ved nedenstaaende Forslags Antagelse" – og forslaget var det samme som Werenskiold hadde fremsatt. Hans forslag var godt forberedt, men det var altså et privat initiativ, og ikke for eksempel Kunstnerforeningens.

Fem kunstnere i Berlin hadde gjennom Werenskiold fremsatt et annet forslag: "Generalforsamlingen vælger en jury af 5 kunstnere, der have at afgjøre, hvorvidt de indsendte kunstværker ere værdige til udstilling".

Forslagene ble behandlet på generalforsamlingen 20. desember, med 3-400 medlemmer til stede. Med stort flertall vedtok forsamlingen å utsette behandlingen. Valget resulterte i at en av de tre kunstnerne Werenskiold foreslo som medlem av styret – maleren Peter Nikolai Arbo, ble valgt inn, og det med flest stemmer av samtlige.

En større gruppe kunstnere i Düsseldorf hadde imidlertid holdt seg utenfor. De sendte et brev om at de var positive til at kunstnerne hadde innflytelse på innkjøpene, men kunne ikke støtte et krav om det. Dette viser at så godt som alle norske kunstnere ønsket å innføre en form for jury av generalforsamlingsvalgte kunstnere i Kristiania kunstforening, det var mer formen og tvangsmidlene de ikke var enige om.

1882 Mange kunstnere hentet sine arbeider i kunstforeningen i Kristiania, og sendte ikke inn nye. De frembød i stedet sine arbeider til salgs hos de private kunsthandlere Blomqvist og bokhandler Cammermeyer, og ga dermed kunsthandelen en kraftig stimulans. De laget også en turnéutstilling som gikk til landets kunstforeninger – en utstilling som altså var forhåndsjuryert, og som var dominert av naturalistene.

Styret fremla et forslag om vedtektsendringer som opprettet et utvalg på 5 medlemmer som sammen med styret skulle besørge innkjøp av kunstverk, om at det

i styret og utvalget til sammen kunne være inntil 3 billedkunstnere. For å avgjøre, formodentlig i tvilstilfelle, om et kunstverk kunne utstilles eller ikke, skulle to kunstnere delta i avgjørelsen. Som Willoch skriver, fastsetter disse reglene legmannsskjønnet som prinsipp (:142), og det var reaksjonært, fordi det forbød flere enn til sammen 3 kunstnere å være medlem av styre og utvalg – en begrensning som ikke var satt overfor noen andre yrkesgrupper. Ved den ekstraordinære generalforsamlingen 16. mai oppnådde forslaget ikke kvalifisert flertall.

14. november åpnet så en utstilling organisert av kunstnere, med Frits Thaulow som initiativtaker og medlem av juryen sammen med Gerhard Munthe og Nils Hansteen Den viste 60 malerier, raderinger og enkelte tegninger og to statuetter av 23 kunstnere (Bjerke 1987:15). Disse 23 tilhørte stort sett det unge og radikale kunstnermiljøet i Kristiania. Entreen var 50 øre i elektrisk belysning, 25 øre i dagslys.

Foran kunstforeningens generalforsamling 20. desember hadde styret forhandlet med et par kunstnere (trolig Krohg og Thaulow) om vedtektsendringer, og fremmet nå følgende forslag til forandring av lovenes § 4:

> Udstilling av innsendte Arbeider bestemmes af en Commite, bestaaende af Directionens Formand og 2 Medlemmer af Directionen samt 3 på Generalforsamlingen valgte Kunstnere. I tilfælde af Stemmelighet bliver Arbeidet at udstille.

Denne endringen ble vedtatt mot bare en stemme, og tre kunstnere ble valgt inn i bedømmelseskomiteen. Men kunstforeningens hegemoni i Kristiania var brutt. Kunsthandelen var styrket, kunstnerne selv begynte med separatutstillinger, og snart skulle publikum få en årlig statsfinansiert utstilling å besøke. Hanne Holm-Johnsens vurdering av disse endringene er at de ”ikke forandret noe som helst” for kunstforeningen, ”verken når det gjaldt refuseringer eller kritikk mot utstillinger” (1986:50).

De følgende årene viste at kunstforeningen fortrinnsvis valgte inn eldre kunstnere. Utstillingskomiteen var beslutningsdyktig når minst fire av seks medlemmer var til stede. I årenes løp ble en del kunstnere refusert, med en eller flere av sine innsendte kunstverk. Bare noen få slike vakte særlig oppsikt, og de fulgte ikke alltid skillet mellom kunstnere og direksjonsmedlemmer. I 1895 fikk for eksempel Edvard Munch to malerier antatt og to refusert, og det var komiteens tre kunstnermedlemmer som refuserte, mens direksjonsmedlemmet ville stille ut alle fire (Willoch 1936:149). ”I virkeligheten”, mener Willoch, ”gav komiteen så liten garanti for at ikke dårlige arbeider blev utstilt, at det helt kom til å avhenge av styret hvordan kjøpene skulde bli” (:150). Men kunstforeningen begynte også å kjøpe inn kunstverk fra kunstnernes årlige utstilling, og planla sine innkjøp slik at den hadde penger igjen når den ble holdt ut på høsten. I 1886 kjøpte den ti malerier der.

Det kom også flere kunstnere med i kunstforeningens direksjon. I det nye styret for 1886 satt malerne P. N. Arbo, Eilif Peterssen og Wilhelm Holter – den siste var også direktør for Kunst- og håndverksskolen, altså et flertall av kunstnere.

Striden mellom kunstforeningen og de yngre kunstnerne hadde vært hård, men den varte kort og forholdene ble raskt normalisert. Men foreningens tid som "salong" var forbi.

1883 Kunstnernes utstilling ble gjentatt, med 28 malere og 6 billedhuggere. Thaulow uttalte ved åpningen blant annet: " … disse aarlige Udstillinger vil være en kraftig Løftestang; vi maa have en Maaned, hvor norsk Kunst maa møde frem i Hovedstaden, og Interessen koncentreres om den" (Bjerke 1987:17). Disse to første utstillingene, som senere regnes som Høstutstilling nr. 1 og 2, ble organisert av kunstnere i deres private regi, altså ikke av deres seksjon i Kunstnerforeningen, og uten offentlig støtte.

Statens Kunstutstilling – "den væsentligste Løftestang for bildende Kunst"

I et kunstpolitisk perspektiv er 1884 det år da kunstnerne innledet et organisert samarbeid med staten, som endte i etableringen av et nytt akademiregime på statens premisser. Det er forholdene rundt styringen av Statens Kunstutstilling som får de største konsekvenser for en utvikling som først fullføres i 1889.

Kunst for folkets skyld

En gruppe kunstnere og litterater, med bl.a Gunnar Heiberg, Erik Werenskiold og Christian Krohg, sendte i 1884 en henvendelse til Stortinget om bevilgning av 3000 kroner årlig til "Afholdelse af en Kunstudstilling i Kristiania", og 2000 kroner til fire mindre reisestipendier (Dokument No. 18. Fra Budgetkomiteen 1884).

> Kunstnernes Arbeide er i Folkets store Fællesgjerning ikke at betragte som et luxuriøst Ornament paa den færdige Bygning. Det er et Led i Strukturen, uden hvilket Verket aldrig bliver helt. Thi først gjennem Kunsten naar et Folk til fuld Selvbevidsthed. Dette er af alle anerkjendt for Digtekunstens vedkommende; men ogsaa den bildende Kunst har en overordentlig Betydning i et Folks liv.
> (…) Ved at holde op for Betragtningen det storslagne i Naturen og Menneskelivet, ved at gribe og fastholde Stemningen, ved Farvernes Samklang, Formernes og Liniernes Rytmer, at give igjen, hvad Livet skiftende fører forbi alles Øie, sætter den bildende Kunstner Folket istand til at tage sig selv i Eie. Naturens og Folkets Liv sætter i den bildende Kunst ligesaavel som i Digtekunsten sine Mærkepæle paa Udviklingens Vei.

> (…) Derfor er den bildende Kunstner en Deltager i det fælles store Arbeide til Folkets Lykke, og han lægger i sin Del af Arbeidet det ædleste af sin Sjæl, det sandeste af sin Tanke, det skjønneste for sit Øie. Hans Verk har på Folket hele Instinktets umiddelbare Indflydelse, og gjennem Beskuelsen kommer Folket til en høiere Forstaaelse af sig selv, idet det faar Del i den Skjønhed, den bildende Kunstner har formaaet at skabe gjenom Finheden og Styrken i sin Opfatning.

Kunstneren er en samfunnsarbeider som deltar i samfunnets felles arbeid for å gi folket del i både det gode, det sanne og det skjønne, med folkets lykke som mål. Kunsten tillegges her en sentral politisk og kulturell funksjon i nasjonsbyggingen – som kunst for folkets skyld. I den bildende kunst kan folket se seg selv, hverandre og sitt land. For å kunne utføre sin del av dette fellesarbeidet, trengs det et underlag:

> I modsætning til alle andre civiliserede europæiske Stater eier Norge ingen Institution, som kan danne et Centralpunkt for den bildende kunst og ved at knytte den nær til Hjemlandet gjør den til det, den skal være for Nationen. Udlandet har i Regelen baade Akademier og aarlige Udstillinger, eller iallefald en af Delene. Der er talt og stridt meget baade for og imod Akademier; det hører nu ikke hid; men et er ubestridt, nemlig at aarlige Udstillinger er og bliver den væsentligste Løftestang for bildende Kunst.

Norge mangler altså, til tross for Tegneskolen og Nasjonalgalleriet, et ”Centralpunkt” og en ”Løftestang” for billedkunsten, slik norske kunstnere var vant til i de utland mange av dem hadde fått stipendier for å utdanne seg i. Deres anerkjennelse som kunstnere var avledet fra suksess i andre lands ”centralpunkter”: de kunstakademier som de selv hadde studert ved, disse akademienes årlige utstillinger, det privilegiesystem av utmerkelser, adgangskontroll og formell innflytelse som var bygget opp rundt disse, og fra kunstnernes egen deltakelse i verdensutstillingene. Om norske kunstnere skulle kunne virke i Norge og ut fra Norge, måtte de selv delta i og styre et slikt ”Centralpunkt” i Norge. For å få etablert det trengte de et samarbeid med Staten, for i ”alle andre siviliserte europeiske stater” befant slike punkter seg innenfor statlige eller statlig finansierte institusjoner. De måtte påvirke statens kunstpolitikk, og derfor måtte de plassere bildende kunst og dens mest kvalifiserte utøvere inn som nødvendige ledd i statens kulturpolitikk – i den samfunnsbygningen der Stortinget var byggherren og departementet arkitekten. Kunsthåndverket skulle ivareta håndverkernes kvalifikasjoner i dette konstruksjonsarbeidet, og den bildende kunst skulle sørge for det gode, det sanne og det skjønne. Her er de årlige utstillinger et uunnværlig ledd i kvalitetskontrollen.

> De er opdragende saavel for Kunstnere som for Publikum. De første faar aldrig bedre Lærdom eller sikrere Maalestok end Sammenligningene med andre; de sidste faar Anledning til at se, som her er Hovedbetingelsen for at kunne fatte og paavirkes.

Forslagsstillerne viser til de erfaringer de selv har høstet med de to foregående årenes ”Høstudstillinger”, og har ”fundet en nesten udelt Tilslutning blandt de hjemmeværende Kunstnere”. De avviser at kunstforeningen i Kristiania kan være deres sentralpunkt. Den er helt privat, stiller ikke ut arkitektur, og dekker bare en liten del av fraktkostnadene. Nasjonalgalleriets innkjøp foregår under hånden, hevder de, eller skjer gjennom bestillinger, og det ligger det ingen spore for kunstnere i. Forslagsstillerne ser for seg at galleriets innkjøp gjøres på den årlige utstillingen.

> Ved aarlige Udstillinger, med fri Fragt og Galleriets Indkjøb, fik man en *Konkurrence med rent kunstnerisk Karakter, medens man nu ikke har anden end den rent mercantile*, til Kunstforeningen og til Kunsthandlere, hvorved Kunsten er absolut Slave af et snævert Publikums Smag, - hvor *Kunstens Værdi som Vare* er det afgjørende, - hvor endog smaa Dimensioner og Motivets Beskaffenhed sættes som Betingelser, - Ting, som i Længden vil og maa forkrøble vor Kunst. (forslagsstillernes kursiv. DS)

Dette er avantgardens tale – den søker å skape en posisjon for kunsten der økonomiske hensyn er fraværende. Den ser Staten, statlig bevilgning og kunstnerevaluering som garantier for kunstens renhet – som både god, sann og skjønn.

> Staten har allerede længe bevilget penge til Kunstner-Stipendier. Her ligger Anerkjendelsen av den bildende Kunst som en Faktor af almen Betydning. Men da maa der ogsaa gjøres noget for at Kunstværkerne ved samlet og sigtet Udstilling virkelig kan komme Folket tilgode og virke fuldt ud med den Kraft, man anerkjender i dem. Her findes fortiden Ævner nok, om de bare faar Luft; hvorvidt de skal tage Vext, hvorvidt vi omsider skal faa en frigjort national Kunst, som skal indtage en værdig Plads i Folkeudviklingsarbeidet , - det vil i væsentlig Grad avhænge av den her foreslaaede Bevilling.

Staten sender sine talenter ut med reisestipendier, nå må resultatene av dette komme det norske folk til gode. En utstilling som samler, men som samtidig skiller ut – ”sigter” – er nødvendig for å gi kunsten vekst og nasjonal karakter, og folket utvikling. En fri kunst som også er nasjonal skal delta i folkeutviklingsarbeidet. Kunsten skal være fri, men allikevel nyttig for nasjonen – den ideelle egenskap for et kunstpolitisk kunnskapsregime. Det som ikke tas opp er hvem som ”sigter”, men det vil finne sin form etter hvert.

Som tillegg til dokumentet forelå det også støtteerklæringer fra enda flere kunstnere og enkelte kjente forfattere. En av erklæringene stiller spørsmålstegn ved kravet om at Nasjonalgalleriet skulle gjøre sine innkjøp på årsutstillingen. Dette imøtegås imidlertid i et vedlagt brev fra Christian Krohg og Nils Hansteen, som mener at systemet vil stimulere alle kunstnere til å sende sine beste arbeider til utstillingen, og til å holde lave priser, fordi ”alle norske Kunstnere ønske at være godt repræsenterede i det norske Nationalgalleri og med Glæde gjøre et Offer i den

Anledning" (Tillæg til Dokument No. 18:2). Søkernes forslag har med seg bestemmelser som vil etablere utstillingen som det sentrale punkt i norsk kunstliv:

> Storthinget bevilger Kr. 3000,00 årlig til Afholdelse af en Kunstudstilling i Kristiania. Summen udbetales første Gang til en paa Departementets Initiativ af samtlige norske bildende Kunstnere valgt Komité, der har at arrangere den første Udstilling. Juryen vælges første Gang af alle de Kunstnere, som indsænder til Udstillingen. Ved følgende Udstillinger har de Kunstnere Stemmeret, hvis Verker engang har været antagne. Nationalgalleriets Indkjøb foregaar paa Udstillingen.

Her introduseres det privilegium som senere skulle bli kalt stemmerett. Bare de som ble juryert inn, skulle ha stemmerett på juryen etter det første året. I 1884 fikk kunstnerne også flertall i Nasjonalgalleriets direksjon, og dermed også kontroll over innkjøpene til Nasjonalgalleriet, som i følge forslaget skulle gjøres på den årlige kunstutstillingen, og over de statlige reisestipendiene.

Budsjettkomiteen erklærer at den fullt ut erkjenner den store betydning kunsten har "som en af de væsentligste Faktorer i et civiliseret Folks Aandsliv", og at Norge har gjort lite for den sammenlignet med våre naboland. Komiteen tror derfor "at vort Land bør strække sig langt for at imødekomme de stigende Krav, som vor nationale Kunsts Udvikling stiller" (Indst. S. No. 115. 1884:400). Den vil støtte utstillingen, fordi den vil bli et "virksomt Middel" til å "styrke den kunstneriske Stræben", og særlig motarbeide den "Fare for Ensidighed" som en ung kunst i et "isoleret Land" kan være utsatt for (:401). Men den går imot forslaget om å binde Nasjonalgalleriets innkjøp til den årlige utstillingen. Det ville være en "aldeles utilbørlig og lidet hensigtsmessig Tvangsforandstaltning", og støtter seg i denne vurdering på flere kunstneres innsendte erklæringer. Komiteen ønsker også at departementet første gang utstillingen holdes treffer "de fornødne Foranstaltninger, saa at nogen Erfaring kan vindes om det i denne Henseende Hensigtsmæssige, før noget herom fastslaaes".

Det utspiller seg en kort ordveksling i Stortinget om forslaget om bevilgningen på 3000 kroner, som forøvrig ble enstemmig vedtatt (Forh. S. 1884:550). Jakob Sverdrup mener det er gavnlig om utstillingen knyttes til Nasjonalgalleriets faste utstilling, "som jo Staten har her i Kristiania". Han tror nemlig at utstillingen da kan arrangeres "baade meget hensigtsmessigere og tillige billigere, end Komiteen har tænkt (...) man kan bruge det Locale, som Staten allerede har". Det man sparer inn, kan brukes til å kjøpe et arbeid til museet, noe som vil være "en af de skjønneste Præmier, der kunde opstilles for de der konkurrerende Kunstnere". At utstillingen er en konkurranse, og ikke bare en utstilling til publikums estetiske fostring synes å være akseptert som en forutsetning for at den kan bli en "Løftestang" i norsk kunstliv.

Sverdrup mener at bestyrelsen av Nasjonalgalleriet skal delta i bedømmelsen, der det jo nå kommer til å sitte et flertall av kunstnere.

Representanten Bugge talte imot slike bindinger, fordi tanken var å høste erfaringer på et fritt grunnlag. Når det var gjort var det meningen at

> Departementet i disse Ting skulde træffe nærmere Foranstaltninger, hvorved det var Komiteens Forudsætning, at Departementet vilde sætte sig i Forbindelse med Kunstnerkredsen, som da skulde repræsentere Sag-kyndigheden, saaledes at Ordningen skulde istandbringes ved Samvirken mellom begge. (:550-551)

Allerede før den årlige utstillingen er startet opp med statstilskudd får den en ny kunstpolitisk virkning: den krever et formalisert samarbeid mellom Staten, ved departementet, og kunstnerne. Det fører til at kunstnerne må organisere seg, slik at ”Kunstnerkredsen” på formelt vis kan delta i dette samarbeidet som anerkjent representant for ”Sagkyndigheden”. Departementet gis av Stortinget et selvstendig kunstpolitisk ansvar for utstillingen, mens ”Kunstnerkredsen” skal stå for sakkyndig-heten i denne ”Samvirken”.

Da striden med kunstforeningen startet i 1881 sto det ingen kunstner-organisasjon bak. Ambisjonene strakk seg ikke lenger enn til å reformere kunstforeningen ved å få valgt kunstnere inn i dens evaluerende organer. Utstillingen i 1882 var en protestutstilling i privat regi. Det er først når den årlige utstillingen inngår i den statlige kunstpolitikken at billedkunstnerne må organisere seg på en måte som passer inn i statens forvaltning.

Politiske føringer

Departementet forteller i budsjettproposisjonen for 1885-86 under overskriften ”Til en Kunstudstilling i Kristiania” at

> Udstillingen avholdtes afvigte Høst under Bestyrelse af en af Departementet opnævnt Komité, bestaaende af 2 Medlemmer af Nationalgalleriets Bestyrelse samt de 3 bildende Kunstnere, der af de herværende Kunstnere var udvalgt til at varetage Kunstnernes Interesser ved Udstillingen. (St. Prp. No. 1. Hoved-post IV, Kap. 3 1885:21)

Departementet har ennå ikke mottatt noen rapport om utstillingen, eller noen meddelelse om den skal arrangeres også neste år. Departementet har imidlertid fått vite at ikke hele bevilgningen på 3 000 kroner ble brukt, slik at resten er eller vil bli brukt til å kjøpe inn arbeider til Nasjonalgalleriet, slik Stortinget har bestemt. Departementet antar at utstillingen blir avholdt i år også, og foreslår derfor 3 000 kroner bevilget, på samme vilkår som sist, nemlig at overskuddet brukes til å gjøre innkjøp til Nasjonalgalleriet.

Budsjettkomiteen får tilsendt innberetningen fra utstillingen før sin behandling av budsjettet (Indst. S. No. 49 1885:132). Der opplyses at det ble utstilt 174 kunstverk (herav 9 av utenlandske kunstnere), at utstillingen var åpen i 37 dager og solgte 11 641 billetter, at inntektene var 4 227 kroner og utgiftene ikke ville overstige 4820 kroner. Det ble også solgt 3 514 lodd til en krone stykket – gevinstene var 10 kunstverk kjøpt på utstillingen. Til kunstforeninger og private ble det solgt 16 kunstverk til en samlet pris av 5 650 kroner, og til Nasjonalgalleriet ble det kjøpt inn ett maleri til en pris av 1 500 kroner. Ennå sto det 840 kroner uhevet, som kunne brukes til innkjøp til Nasjonalgalleriet. Dette heldige økonomiske resultatet hadde sin årsak i gratis lokaler, heter det.

Komiteen synes det er greit at arrangørene for de 840 kronene kan gjøre et tidlig innkjøp til Nasjonalgalleriet på neste utstilling, før de beste arbeidene er solgt. Den minner om sin uttalelse fra forrige år, om muligheten for at ”disse aarlige Udstillingen kunde avholdes afvexlende i vore større Byer” (:133). Arrangørene vil gjerne at årets utstilling skal holdes i Kristiania, men komiteen ”tør forvente nærmere Udtalelse om dette Punkt i Budgetproposisjonen for næste Thing”.

Budsjettkomiteen uttaler om et utkast til reglement for utstillingen at ”Departementet, hvem det selvfølgelig maa være overladt nærmere at præcisere eller modificere de enkelte Bestemmelser i dette Utkast (…) intet Væsentligt har at erindre”. Departementet krever at den komité som kunstnerne har valgt for å bestyre utstillingen må ”tiltrædes af en af Departementet valgt mand som dens Formand”, og utpeker Lorentz Dietrichson som formann, slik han også hadde fungert året før. Dietrichson hadde da tiltrådt som formann i Nasjonalgalleriets bestyrelse, og det var nok i kraft av denne stillingen han også ble formann i arrangementskomiteen for statens egen utstilling.

Med disse forbehold innstilte budsjettkomiteen på samme bevilgning som foreslått i budsjettproposisjonen, nemlig 3 000 kroner, ”foruden hva der er i Behold af den ifjor i samme Øiemed givne Bevilgning”. Stortinget sluttet seg enstemmig til dette, uten kommentarer.

Straks utstillingen er kommet på statsbudsjettet etableres det som et ”selvfølgelig” forhold at statlige instanser kan legge føringer på dens karakter. Overskuddet skal brukes til å kjøpe inn kunstverker til statens eget kunstmuseum, utstillingen ønskes arrangert også i andre byer i landet, departementet skal både godkjenne vedtektene og ha en representant i arrangementskomiteen som endog skal være dens formann. Dette skiller denne utstillingen fra virksomheten i kunstforeningene, hvis private og uavhengige karakter ikke ble anfektet. Det er et paradoks at den mest autonome del av kunstfeltet må betale for sin autonomi med en binding til departementale og statlige myndigheter, altså en politisk binding.

Friheten fra økonomiske bindinger byttes med politiske og byråkratiske bindinger og reglementer.

”Reglement for de aarlige Kunstudstillinger”

Reglementet for utstillingen er nøkkelen til å forstå virkemåten til det nye akademiregimet. Slik ble de sentrale paragrafene i det departementalt godkjente reglementet seende ut fra 1885 (Riksarkivet, KUD, Kunstutstillinger 1884-90, Eske 40.)

1 Udstillingen bestyres af en Komité paa 5 Medlemmer, hvis Formand vælges af Kirke- og Undervisnings-Departementet, men iøvrigt vælges af de Kunstnerne, som engang have været repræsenterede ved Udstillingen. Denne Komité har efter Udstillingens Afslutning at aflægge Regnskab til Kirke-Departementet.

2 Den valgte Komité har at blive staaende til Valg er foretaget af Medlemmer til næste Udstillingskomité.

3 Til Udstillingen modtages kun originale Arbeider, som kunne henføres til følgende Klasser: A. Maleri. B. Sculptur. C. Haandtegninger og Akvareller. D. Grafiske Kunster. E. Arkitektur. Anm. Som Bilag til arkitektoniske Tegninger kunne Fotografier udstilles.

8 De anmeldte Kunstværker maa ikke tidligere have været udstillede paa Udstillingsstedet.

9 Samtidig med Anmeldelserne indsendes Stemmesedler paa en Jury der har at afgjøre, hvorvidt de indsendte Arbeider blive at utstille eller ikke. Forsaavidt Udstillingen ikke afholdes i Christiania, men i en af de andre norske Stæder, vælger Kunstnerne i de Stæder, hvor der findes mindst 6 norske Udstillere, en Lokaljury for de fra de respektive Stæder anmeldte Kunstværker.

10 Juryen bestaar:

For klasse A, C og D af 3 Malere
” ” B ” 3 Billedhuggere
” ” E ” 3 Arkitekter

21 Under Forudsætning af fornøden Tilladelse vil der blive foranstaltet en Bortlodning af Kunstværker, som dertil ville blive indkjøbte af Juryen.

22 Udstillingens mulige Overskud anvendes til Indkjøb af Kunstværker til Nationalgalleriet. Indkjøbet foretages af de respektive Juryer for Maleri og Sculptur sammen med Nationalgalleriets Bestyrelse. I Tilfælde af, at Valg maa træffes mellom Maleri og Sculptur, afgjøres dette af Nationalgalleriets Bestyrelse.

Med disse vedtektene fastlegges seks viktige forhold. Det første er at det er departementet som bestemmer vedtektene, som et uttrykk for statens kunstpolitikk. Det andre er at utstillingen skal bestyres av en komité av kunstnere – riktignok forsterket med en formann utnevnt av departementet. Det tredje, og kanskje viktigste, er at rett til å velge kunstnere inn i komiteen bare kan oppnås ved selv å ha deltatt på utstillingen tidligere. Her innføres prinsippet om stemmerett, kategorien stemmeberettiget kunstner, og at stemmeretten oppnås ved deltakelse på en statlig utstilling som er juryert av kunstnere valgt av kunstnere som allerede har stemmerett. Det fjerde er prinsippet om at hvem som helst skal kunne sende inn kunstverk til utstillingen, men at en jury av kunstnere (egentlig tre juryer) skal bestemme om de blir utstilt. Det femte er at juryen velges av alle som sender inn arbeider. Det sjette er at selv om utstillingen holdes i andre byer, kan en lokal jury bare være jury for de lokalt innsendte arbeider. Denne regelen skaper forutsetningen for en nasjonal jury i statlig regi.

I dette utstillingsreglement legges grunnlaget for det system som skulle bli etablert i løpet av få år, og stå ferdig i 1889. Dette var et system som flertallet av kunstnerne ønsket, og som staten trengte.

Kristiania blir akademiregimets hovedstad

Utstillingen i 1886 ble holdt i Nasjonalgalleriets lokale. Departementet ”antager, at lignende Udstillinger ogsaa for Fremtiden bør søges avholdte” og foreslår på ny en bevilgning på 3000 kroner til en ”Kunstudstilling i Kristiania” (Sth. Prp. No. 1. 1886: 36). Et eventuelt overskudd skal brukes til innkjøp av kunstverk for Nasjonalgalleriet.
Både i budsjettkomiteen og på Stortinget er det reist spørsmål om ikke utstillingen kunne holdes avvekslende i landets større byer. Utstillingskomiteen har nå foreslått at neste utstilling skal holdes i Bergen, der en ”foreløpig Lokalkomité, bestaaende af 3 Kunstnere” har påtatt seg ansvaret. Men hovedkomiteen må velges på vanlig måte, av de utstillende kunstnere, ”der tiltrædes af en af Departementet valgt Mand som Formand” (Indst. S. No. 117. 1886:385). Den omsøkte og foreslåtte bevilgning på 3000 kroner ”Til afholdelse af en Kunstutstilling i Bergen og Indkjøb af Kunstværker ved samme for Nationalgalleriet” blir innstilt av komiteen. På Stortinget fremkommer det imidlertid et ønske om at ”foruden Hovedutstillingen i Bergen maatte der ogsaa blive at afholde en Efterudstilling i Kristiania” (Forh. S. 1986:887).

I 1886 ble utstillingen holdt i Bergen, med etterutstilling i Kristiania, og foreslås holdt i Trondheim i 1887. Stortinget gjør enstemmig og uten diskusjon følgende vedtak: ”Til Afholdelse af en Kunstudstilling i Trondhjem og en Efterudstilling i Kristiania og Indkjøb af Kunstværker ved samme for Nationalgalleriet bevilges

for Budgetterminen 1887-1888 Kr. 3000,-, foruden hvad der maatte være i Behold af den ifjor i lignende Øiemed givne Bevilgning" (Forh. S. 1887:43).

Stortinget ønsker at den statlige utstillingen skal vises flere steder i landet. Utstillingskomiteen og Nasjonalgalleriets bestyrelse foreslår at de årlige utstillinger holdes fast i Kristiania, og at det arrangeres en turné av utvalgte arbeider etter hver utstilling. Det slutter både departement, budsjettkomité og Stortinget seg til. Bevilgningen til utstillingen, som sto fast på 3000 kroner noen år, skal også dekke en del av kostnadene ved slike vandreutstillinger. I budsjettproposisjonen for budsjettåret 1888-89 uttaler departementet:

> De bedste Resultater saavel i kunstnerisk Henseende, som med Hensyn til Kunstnernes Deltagelse og det pekuniære Udbytte for disse og Udstillingen, vilde opnaaes om Udstilllingerne stadig holdtes i Kristiania, og at de øvrige Landsdeles Ønske eller Trang til at blive gjort delagtig i de Goder, Udstillingerne byder, søgtes imødekommet ved Udstilling av et Udvalg av Billeder i de Byer, som ved at tilveiebringe fornødent Lokale viste sin Interesse herfor. (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1888:19-20)

Stortinget ivrer enda mer for slike vandreutstillinger, særlig til byer som selv betalte frakt fra nærmeste utstillingssted. Budsjettkomiteen er kritisk til det syn at den enkelte kunstner må gi tillatelse til å la sine arbeider, som har vært vist på Kristiania-utstillingen, følge med på vandreutstillingen. For komiteen "stiller en Sag som Kunstsandsens Spredning i vort Land sig som et væsentlig Formaal for Udstillingerne" (Indst. S. No. 25. 1888:59).

Kunstnermøtet i 1887

Det kunstnermøte som på departementets foranledning ble avholdt 22. september 1887 i Kristiania ga sterke føringer, ikke bare på den fremtidige utvikling av utstillingen, men også på utformingen av norske kunstneres organisasjonsforhold, og på den form det nye akademiregime fikk. Det offisielle referat fra møtet innledes slik: (Kilde: Referat i Riksarkivet, KUD, Kunstutstillinger 1884-90, Boks 40.)

> Paa Foranledning af Kirkedepartementet udgik Indbydelse fra Centralkomiteen for Statens Kunstudstilling, dat. 31. mai 1887, til et Kunstnermøde i Kristiania, (...). Mødet aabnedes af Prof. Lorentz Dietrichson med Oplæsning af Komiteens Skrivelse til Kirkedepartementet af 14. September dette aar, saalydende:
>
> "Da det er Hensigten med det berammede Kunstnermøde at søge at forskaffe det ærede Departement en saavidt mulig alsidig Belysning af de norske Kunstneres Anskuelser angaaende de kunstneriske Anliggender – specielt Udstillingens Ordning –, tillader man sig at forespørre hos Departementet, hvorvidt det ikke skulde ansees riktigt: (og så følger 4 punkter

om forretningsorden på møtet, og et 5. pkt, der det bes om at møtets utgifter dekkes av bevilgningene til ”Statens Kunstudstilling”).

Departementet godkjente alle punkter i brevet. Dietrichson var ennå utstillings-komiteens formann, og betegnelsen var ”Centralkomiteen”, fordi det også var lokale komitéer. Vi ser også at møtet fremstilles som departementets initiativ. Det vil ikke være overraskende om det var Dietrichson som hadde gitt det råd om å avholde møtet. Tilstede var 68 malere, (derav 19 kvinner), 5 billedhuggere og 13 arkitekter. Følgende saker ble behandlet:
1. Forslag fra norske kunstnere i Düsseldorf om å legge utstillingen til sommeren. Temaet var altså: høst eller vår som utstillingstid. Naturalistene, de unge, som malte ute om sommeren, ønsket selvsagt høsten, for å kunne vise frem sine nye malerier. Düsseldorferne malte inne om vinteren, og ønsket å vise sine nye arbeider om våren. Til denne saken ble det opplest et brev fra ”Düsseldorferne”, som nesten ikke var representert på møtet. De klaget, i meget sterke ordelag, over at de ble oversett av sin ”Modstandere”, en ”Clique”, som hadde ”taget den norske Kunst til Odel og Eie”, som betraktet seg som ”de eneste rigtige norske Kunstnere”. Brevet dokumenterer en sterk motsetning mellom de to kunstretningene, og at naturalistene hadde inntatt maktens posisjoner i Norge og ble ansett for å bruke den til sin egen fordel. Naturalistene fikk stort flertall for utstilling om høsten. Betegnelsen ”Høstutstillingen” bærer fortsatt vitnesbyrd om hvem som seiret i kampen mellom to kunstretninger.

2. Forslag fra ”Düsseldorferne” om opphevelse av ”Udstillingsjuryen”, og Werenskiolds motforslag om at en større gruppe av kunstnere kunne få sin egen del av utstillingslokalet, og innrette seg med sin egen jury. Resultatet ble et minnelig vedtak om at minst 15 utstillere kunne skille seg ut som en egen avdeling med egen jury og egen opphengning, men bare dersom de tidligere hadde deltatt på utstillingen.

3. Forslag (fra Werenskiold og Thaulow) om at det skulle holdes en årlig generalforsamling med de kunstnere som hadde oppnådd stemmerett ved sin deltakelse på Statens Kunstutstilling, der det bl.a. skulle fastlegges reglement for utstillingen, velges utstillingskomité, bestemmes deltakelse på utstillinger i utlandet, og andre saker behandles ”angaaende Ordningen af Kunstnerforholdene”. Det var under denne debatten at Thaulow fremsatte følgende forslag: ”Forsamlingen indgaar til Kirkedepartementet med Anmodning om, at det vil anderkjende en af de norske Kunstnere Valgt Komité som Kunstnernes officielle Repræsentation, til hvilken man har at henvende seg i alle kunstneriske Spørgsmaal”. Året etter kom denne ”anerkjendelse” fra departementet. Slik ble det som primært var tenkt som en

utstillingskomité, til styret for en kunstnerorganisasjon og til et statlig kunstråd. Det ble også vedtatt å avholde årlige generalforsamlinger, ”som Kontrol for Komiteen”.

4. Forslag (fra Werenskiold og Nielsen) om at ”Kunstnerstipendiernes Uddeling” ble foretatt i forbindelse med utstillingen. Forslaget innebar at de som søkte et statlig stipend (det vil si reisestipendiene) skulle sende inn et eller flere arbeider til den årlige utstillingen, for der å utstilles med betegnelsen ”Konkurrancearbeide”. Noe av hensikten var å komme bort fra den gjeldende ordning, der direksjonen i Nasjonalgalleriet innstilte på fordelingen av stipendier, som ”ingenlunde antages at svare til de Fordringer, man stiller til en Forsamling, der skal være vor øverste Kunstautoritet”. Forslaget ville i praksis innebære at det var den kunstnervalgte utstillingskomiteen som ble innstillende myndighet, sammen med Nasjonalgalleriets bestyrelse. Dette forslaget ble enstemmig vedtatt.

5. Forslag (fra Eilif Peterssen) om å utelukke arkitekter fra Nasjonalgalleriets direksjon. Også dette forslaget ble vedtatt, endog med arkitektenes tilslutning.

Etter møtet ble alle fremsatte forslag, også de som ble nedstemt, sendt rundt til uravstemning blant kunstnere som ikke hadde avgitt stemme på møtet, med svarfrist 31. januar 1888. I tillegg ble det bedt om å stemme på et forslag om at det ble tilrettelagt for malere og billedhoggere å konkurrere om å utføre dekorative arbeider på regjeringsbygget, og et forslag om deltakelse på en utstilling i København.

Det nye akademiregimet vedtas av departementet

Mot slutten av 1888 gjør departementet et vedtak som ordner forholdet mellom Staten og kunstnere, og som dermed også bestemmer kunstrådets funksjon (Departements-Tidende for 1888:473-478) (Sth. Prp. No. 12. Hovedpost IV. Kap. 3. 1892:26).

> Foranlediget nærmest ved Beslutninger, fattede paa det i Christiania Høsten 1887 avholdte almindelige norske Kunstnermøde, har Kirkedepartementet, efter at have konfereret med endel Kunstnere og kunstforstandige Mænd, under 6. December 1888 vedtaget at erkjende en af de bildende Kunstnere hvert 3die Aar ved Forholdstal valgt Komité – bestaaende af 7 Kunstnere, hvoraf mindst 4 Malere og 2 Billedhuggere – som administrativ Komité for Statens Kunstudstillinger og som en de norske bildende Kunstneres repræsenterende Komité, til hvilken Departementet kunde henvende sig i kunstneriske Spørgsmaal. Stemmeret ved Valg af denne Komité tilkommer norske Kunstnere, der 3 Gange har udstillet paa Statens Udstilling i Kristiania samt endel andre særlig opnævnte Kunstnere. Formand og Vice-Formand vælges af Departementet inden Komiteen.

> I Henhold hertil er de norske bildende Kunstneres Repræsentative Komité fra 1888 bleven benyttet som Bestyrelse for Statens aarlige Kunstudstillinger; den har desuden havt Administrationen af de internationale Kunstudstillinger, hvorpaa norsk Kunst har været repræsenteret, og den har hvert Aar i Forbindelse med de respektive Fagmænd i Nationalgalleriet at give Indstilling om Uddeling af Stats- og andre Stipendier for bildende Kunstnere. Hvilke Sager forøvrig vil blive Komiteen forelagt til Behandling, lader sig ikke paa Forhaand bestemme. Det vil bero paa Arten af de Opgaver, vort Samfund fremdeles vil faa at løse paa Kunstens Omraade. Til deres Gjennemførelse vil det være naturligt at søge Veiledning hos Kunstnerne selv. Deres Forsøg paa at samle de kunstneriske Bestræbelser inden Kunstnerstanden gjennem en fast Organisation, maa derfor betragtes som en Sag af Betydning; det er den eneste Maade, hvorpaa Kunstnerne vil kunne faa den Indflydelse paa de kunstneriske Opgavers Løsning, som tilkommer dem.

De kunstnere og kunstforstandige departementet på et møte hadde konferert med var, foruten Arbo, Skramstad, Barth, Peterssen, Werenskiold, Munthe, Skredsvig og Skeibrok, også direktøren for Kunst- og Håndverksskolen Holter (som også var maler), arkitekten Adolf Schirmer og professor Lorentz Dietrichson (Bjerke 1987:18). Departementet har balansert mellom de stridende kunstretninger.

Med dette er det fastslått at staten har skapt en kunstnerorganisasjon som også skal være dens kunstråd, der stemmerett på dens styre oppnås først ved 3 gangers deltakelse på Statens kunstutstilling, og hvis formann utnevnes av Staten. Den skal innstille på fordelingen av statens stipendier, drive den statlige salongen, være nasjonal jury og innstille på flertall av direksjon og innkjøpskomitéer i Nasjonalgalleriet. Noen generalforsamling av kunstnere får denne statstilknyttede kunstnerorganisasjonen ikke – det er departementet som blir generalforsamling. Slik har staten sikret seg en håndterlig samarbeidspartner og knyttet en formell forbindelse mellom kunstinstitusjon og statsapparat. Et kunstpolitisk akademiregime er gjenreist.

”Statens Kunstudstillinger”

Den budsjettpost som den årlige utstillingen nå bevilges penger fra heter fra 1889-budsjettet ”Statens Kunstudstillinger”. ”De af Kunstnermødet i 1888 valgte Representanter” søker om 3000 kroner til utstillingen (Sth. Prp. No. 1, Hovedpost IV. Kap. 3. 1989:23). Departementet anser imidlertid 2000 kroner tilstrekkelig, både til utstillingen, innkjøp til Nasjonalgalleriet og en ”Tournéudstilling af et Udvalg af Billeder i enkelte eller flere af Landets Byer”. Kunstnerkomiteen skal administrere ”Statens Kunstudstillinger”, både den årlige utstillingen, turnéutstillingene og den statsfinansierte deltakelsen på utstillinger i utlandet.

Det nye kunstrådet

I ”Departements-Tidende for 1889” finner vi departementets vedtak både om den ”repræsentative Komité” og hvordan den skal velges, og om reglementet for ”Statens aarlige Kunstudstillinger” (:473-478). Dettte kunstrådet betegnes som ” De bildende Kunstneres officielle Repræsentation”. Det opplyses hvem som ble valgt til komité for årene 1889-91, og her finner vi malerne Erik Werenskiold, Gerhard Munthe, Wilhelm Holter, Edvard Diriks, Ludvig Skramstad og billedhuggerne Mathias Skeibrok og Carl Ludvig Jacobsen. ”Til Formand er af Departementet opnævnt” Werenskiold og til viseformann Holter.

> Stats- og andre Stipendier for Bildende Kunstnere vil herefter blive at uddele efter Indstilling af en Komité af Fagmænd for hver Klasse af Stipendie-ansøgere. For Malere og Billedhuggere bestaar Komiteen af de respective Fagmænd i Nationalgalleriets Bestyrelse og et lignende Antal av Udstillings-komiteens Fagmænd, opnævnte af Komiteen.

Blandt de ”respective Fagmænd” i Nasjonalgalleriets bestyrelse var det et flertall av kunstnere, som skulle oppnevnes av departementet etter innstilling fra den represen-tative komiteen. Den samme komité skulle også innstille på fordelingen av de stipendiene som ble gitt fra private legater hvis forvaltning lå under departementet.

Departementet hadde vedtatt et detaljert regelverk for hvordan valget av den representative komité skulle foregå. Alle stemmeberettigede skulle føre opp 7 navn i den rekkefølge de ønsket dem valgt. Så skulle opptellingen foregå etter forholdstalls-metoden.[16] Velgermantallet besto av lister over hvem som hadde deltatt på Statens årlige kunstutstilling minst 3 ganger. Gjentatt deltakelse på denne utstillingen ga en privilegert stemmerett og rett til å bli valgt. ”Dermed kunne 1880-åras kunstnarar styre kven som hadde rett til å kalla seg kunstnarar her til lands” (Danbolt 2001:234).

Endringer i kunstnernes organisasjonsforhold

De fleste norske kunstnere hadde tilknytning til Kunstnerforeningen i Kristiania. Vinteren 1887 ble foreningen splittet etter et mistillitsvotum mot formannen, som da var Frits Thaulow. Sammen med en stor del av malerne og billedhuggerne gikk han ut av foreningen, og dannet Bildende Kunstneres Fagforening, med Thaulow som formann. Denne foreningen hadde, ifølge Dagbladet av 23. februar 1893, ingen vedtekter eller andre bindende bestemmelser, og den kom bare sammen når medlemmenes felles interesser krevde det.

---

[16] Forholdstallet ble beregnet av en brøk, med antallet av avgitte og godkjente stemmesedler som teller (dividend) og antallet styremedlemmer som nevner (divisor), beregnet slik at forholdstallet ble et helt tall, for eksempel 12. Hovedregelen var at bare de som fikk et antall stemmer som oversteg forholdstallet kunne anses valgt, og at de med flere stemmer gikk foran de med mindre. Valgordningen var meget komplisert, og reglene for den dekker to hele tekstsider.

Alle de drøyt 20 kunstnerne som knyttet seg til denne fagforeningen tilhørte den yngre generasjon av naturalister. Tilbake i kunstnerforeningen sto de eldre kunstnerne, eller de yngre som ikke sluttet seg til naturalismens uttrykksformer, mange mer eller mindre fast bosatt i utlandet. De to organisasjonene var et bilde på den kunstneriske konflikten tiden sto oppe i. Ingen av dem fikk noen rolle i statens kunstpolitikk. Begge ble stående ved siden av den kunstpolitiske struktur som ble dannet med Statens Kunstutstilling som grunnlag.

Bildende Kunstneres Fagforening fungerte, etter de knappe opplysninger som foreligger, trolig mest som et apparat som mobiliserte til fordel for de naturalistiske kunstnerne innenfor det nye akademiregime, som en nominasjonskomité. Både fordi de fleste var bosatt i Kristiania, og fordi de hadde en mer anvendelig organisasjonsstruktur, kom de naturalistiske kunstnerne til å få uforholdsmessig stor innflytelse i dette regimet. ”Fagforeningens Indflydelse har under de saa viktige Valg paa Udstillingskomitéer og Jurymænd været gjennemgaaende efter Foreningens Ønske” skrev Dagbladet i 1893 (sitert etter Schmedling 1980a, Appendix:26).

Reglementet for ”Statens aarlige Kunstudstillinger”

Reglementet ble fastsatt av departementet, og skriver seg fra 19. juni 1889 (Riksarkivet, KUD, Kunstutstillinger 1884-90. Boks 40.). Det er i de fleste detaljer sammenfallende med det reglementet deltakerne på kunstnermøtet i Kristiania i 1887 hadde vedtatt. Men det har allikevel noen betydningsfulle endringer i forhold til det forrige reglementet når det gjelder kunstrådets rolle.

> §1 Udstillingen holdes om Høsten i Regelen fra 1ste Oktober.
> §2 Den administreres af den af de norske Kunstnere til deres Repræsentation valgte Komité, hvis Formand opnævnes af Departementet innenfor samme, og hvis Sekretair (og Kasserer) vælges af Departementet for 3 Aar efter Konkurrence og Indstilling fra Komiteen.
> §5 Udenlandske Kunstnere har Adgang til at deltage i Udstillingen.
> §9 Samtidig med Anmeldelse af Arbeider indsender de stemmeberettigede Malere og Billedhuggere Stemmeseddel paa Jury, der har at afgjøre, hvorvidt de indsendte Arbeider bliver at udstille eller ikke. (...) Den skal bestaa af for Malerne af 5 Malere, hvoraf mindst 2 Landskabsmalere og 2 Figurmalere, og for Billedhuggere af 3 Billedhuggere, samtlige valgte blandt de Stemmeberettigede norske Kunstnere ved Forholdstalsvalg. Hver Gruppe velger for sig.(...) Udstillingskomité og Jury danner tilsammen Placeringskomité.
> §24 Udstillingens mulige Overskud anvendes til Indkjøb af Kunstverker til Nationalgalleriet. Indkjøbet foretages av den repræsentative Komité sammen

med Nationalgalleriets Bestyrelse. I Tilfælde af, at Valg maa træffes mellem Maleri og Skulptur, afgjøres dette av Nationalgalleriets Bestyrelse.

Nå skal også juryen velges bare av og blant de allerede stemmeberettigede, som oppnås ved å ha vært juryert inn minst tre ganger. Dette er "sigtingens" prinsipp: den som sikter må selv være siktet. Det reduserer antall stemmeberettigede, gjør stemmeretten til et større privilegium, og gir deltakelse på Statens Kunstutstilling økt symbolsk og dermed også økonomisk verdi. Det blir reglementsfestet at utstillingen skal holdes om høsten. Det blir imidlertid fraveket i årene 1893-97, da den etter påtrykk fra Stortinget holdes om våren. Slik styrker reglementet kunstrådets makt og dets årlige utstillings funksjon som inngangsportal til den norske kunstverdens øverste klasse.

Utstillingskomiteen holdt sitt første møte 2. mai 1889, etter et valg som skjedde 16. april. Den kommer senere til å bli hetende Bildende Kunstneres Styre (BKS).

Verdensutstillingen i Paris 1889

Deltakelse på verdensutstillingene blir også nå definert som del av "Statens Kunstudstillinger". Etter at administrasjonen av disse nå er overlatt til det nye kunstrådet, blir organiseringen av deltakelsen preget av rådets nye arbeidsformer. Av kunstnere var Elif Peterssen med i den norske hovedkomiteen på seks medlemmer, med ansvar for "Kunstafdelingen". Ikke alle slike komitéer hadde med representanter for kunstnere.

Stortinget vedtok å bidra med 100 000 kroner til norsk deltakelse, derav 25 000 kroner til kunstnernes deltakelse – de slapp å bidra med noe selv. Det var omtrent like meget som et helt års statstilskudd til Kunst- og håndverksskolen etter 1884, det femdobbelte av det som var tilgjengelig for reisestipendier, og det åttedobbelte av bevilgningen til den årlige utstillingen. Det vitner om høy politisk prioritering av kunstnernes deltakelse.

Utstillingskomiteen utferdiget et eget reglement, "der blev tilstillet omtrent samtlige i Indlandet og Udlandet værende norske Kunstnere ledsaget af to Anmeldelsesblanketter", som var en norsk versjon av de franske. Kunstverkene måtte innen en bestemt dato "være indleverede til de respektive Antagelsesjuryer, der vilde blive valgt av Kunstnerne selv, hvorfor Stemmeseddel maatte indsendes samtidig med Anmeldelsen" (:XIV). For de kunstnere som bodde i utlandet, skulle det så langt mulig dannes "Lokaljury". Videre het det at "Kunstværkernes Opstilling vilde ske gjennem den af alle udstillende Kunstnere valgte Placeringskomisær (Montør"). De kunstnere som slapp gjennom antagelsesjuryen valgte altså videre en som skulle

montere kunstverkene. Alle kunstnere ønsket sine arbeider utstilt på den mest fordelaktige måte, og derfor måtte møntøren helst være en nøytral.

Og deretter: ”De Kunstnere, hvis Arbeider antoges, vilde senere blive anmodet om at indsende Stemmeseddel på Jurymænd i Paris (…)”. Jurymennene skulle sammen med andre lands jurymenn bestemme hvem som skulle få de ulike medaljer og utmerkelser. Her gjaldt det å finne representanter som kunne arbeide effektivt for at norske kunstnere skulle få mange medaljer og utmerkelser. I praksis skjedde valget av jurymenn ved at ”Bildende Kunstneres Fagforening” i Kristiania på et møte valgte Skredsvig og Thaulow, og oppfordret de øvrige utstillende kunstnere til å slutte seg til det (opplyst i Thaulows innberetning i beretningen).

Til kunstutstillingen ble det innsendt påmeldinger fra 93 kunstnere. Av disse ble 84 antatt av den valgte juryen i Christiania, samt av ”Lokaljuryer” i Düsseldorf, Berlin og Paris. Men på selve utstillingen var det etter alt å dømme bare 77 som deltok. Det er overraskende at juryene ikke refuserte flere fra deltakelse. Utstillingen hadde 375 kvm. til disposisjon. Komiteen ba Nasjonalgalleriet om å låne fire arbeider av Werenskiold, Heyerdahl, Munthe og Wentzel. Eilif Peterssen ble valgt til å montere utstillingen, og Christian Skredsvig ble valgt til ”Jurymand”, med Fritz Thaulow som suppleant. Begge deltok i juryens møter, og begge stilte ut ”hors concours” (Skredsvig tre, arbeider, Thaulow fem). Innledningsvis i sin innberetning som jurymann skriver Christian Skredsvig at det under utstillingen ”ved den rige Anledning til Sammenligning, (var) en fortrinlig Leilighed til at faa et klart Begreb om, hvor og hvorledes den norske Kunst, og da særlig Malerkunsten, staar for Tiden" (:67). Det er jo akkurat denne komparative mulighet som er tatt i bruk gjennom systemet med medaljer og utmerkelser. Skredsvig har noen refleksjoner om den norske deltakelsen, som går på resultatene av den norske kunstpolitikken.

> (...) der skulde vanskelig blandt det store Flertal af Kunstnere, der gav Afdelingen sit Præg, kunnet udpeges en eneste, hvis Værk bar Mærke af Skole eller Lærer. Da vi, som bekjendt, hertillands ikke besidder nogen Læreanstalt med Autoritet, var der selvfølgelig blandt de yngste Kunstnere Mangel paa streng elementær Dygtighed. Thi de, som ikke kunne søge udenlands, er for det meste henviste til Selvstudium.

Den internasjonale juryens arbeid utdelte 36 utmerkelser til norske kunstnere, av 77 utstillende: 2 Grand Prix, 2 gullmedaljer, 8 sølvmedaljer, 7 bronsemedaljer og 17 ”Hæderlig Omtale” av juryen. Danmark fikk 42 og Sverige 34, så slik sett hevdet norske kunstnere seg ganske bra. Det ble solgt ”vesentlig mindre” enn under utstillingen i 1878, da salget utgjorde 42 050 Frs. De fleste arbeider ble solgt av kunstneren selv, til priser som var ukjent for ”Kommissariatet” (:53). De prisbelønte norske kunstnerne stilte i gjennomsnitt ut to arbeider hver. Jo mer anerkjente de var i sin samtid, jo flere arbeider ser det ut til at de fikk ha med.

Thaulow forteller i sin innberetning hvordan medaljetildelingen ble bestemt. På forhånd var man blitt enige om at bare de utstilte arbeiders kvalitet, og ikke kunstnernes ”Navne og Ry” skulle telle. Medaljene ble tildelt etter vanlig flertall blant de omlag 40 jurymennene, som regel etter forslag blant jurymenn fra eget land, men i noen grad også fra andre. De kunstnere som hadde fått minst 1/3 av stemmene til en høyere medalje, var selvskreven til den lavere. Hederlig omtale – mention honorable – ble tildelt uten votering på forslag av vedkommende lands representanter, altså Skredsvig og Thaulow for de norske kunstnernes vedkommende. Den er altså mer en nasjonal enn en internasjonal heder.

I Dagbladet 6.6.1889 ble det publisert en interessant fransk analyse av den norske avdelingen, som ikke er ulik de betraktninger som Skredsvig gjorde seg i sin innberetning.

> De norske Malere gir alting, som de ser det. De har ikke noget Akademi, saa Kunsten fødes fri hos dem. Følgelig er der ingen Skolebilder. Nationen er protestantisk. Altsaa er der ingen religiøs eller dekorativ Kunst. Folket er simpelt og ligefrem. Altsaa ingen Kunst ”blot til lyst”, med uforstaaende Emner, tvetydige Historier. Mythologien interesserer ikke disse Folk, som ikke stammer fra Antiken. Romerne og Grækerne er dem komplet likegyldige. De har ikke engang Tid til at tænke paa Fortiden. Der findes ikke et eneste historisk Billede. Nationen lever helt i Nutiden, og det er dette moderne, folkelige Liv, som pulserer i Werenskiolds, Wentzels, Heyerdahls, Peterssens, Krohgs og Harriet Backers Arbejder. (Etter Brenna:400)

Stipendier – ”Kunstneres Reiser til Udlandet”

Budsjettposten ”Kunstneres Reiser i Udlandet” er nå på 8000 kroner, 5000 kroner til billedkunstnere og arkitekter, og 3000 til andre, vesentlig komponister (som også må til utlandet for å få sin utdannelse) og skuespillere. Forfatterne har sin egen stipendiepost. Mønsteret er nå at det gis tre større stipendier på 1500 kroner og et mindre på 500, og at de tre største gis to år på rad. Hver av stipendiemottakerne forplikter seg til å gi et kunstverk til Nasjonalgalleriet. De må også avgi en rapport fra reisen innen 6 måneder, og departementet kan fastsette lengden på utenlands-oppholdet. Kravet om innlevering av et arbeid til Nasjonalgalleriet strykes av Stortinget i 1890, fordi bare en kunstner har oppfylt dette kravet siden det ble innført i 1884. Budsjettkomiteen vil ikke innstille på noen mindre reisestipendier i tillegg (Indst. S. No. 49. 1885:131).

Disse tre store stipendiene er norsk kunstpolitikks bidrag til den høyere utdanning av norske kunstnere, en utdannelse som bare kan gis i utlandet. De er altså utdanningsstipendier, ikke reisestipendier. Det er imidlertid også behov for reisestipendier for de hjemmeboende, ikke minst til de mange verdens- og andre

internasjonale utstillinger der norske kunstnere deltar. Slike reisestipendier blir av og til gitt for bestemte utstillinger, slik som til verdensutstillingen i Paris i 1889. Som søker her finner vi Bildende Kunstneres Fagforening, en av de sjeldne gangene denne private og uformelt organiserte foreningen dukker opp i offentlige dokumenter (Indst. S. No. 102. 1889:298). Det bevilges 1500 kroner, som fordeles av departementet etter innstilling fra "Kunstnerkomiteen" – altså ikke BKF, men den nylig opprettede og valgte komité – med 250 kroner hver til 6 ganske unge kunstnere (Departements-Tidende 1889:461).

Nasjonalgalleriet[17]

Etter at det var reist kritikk fra kunstnerhold mot Nasjonalgalleriets bestyrelse, besluttet departementet å utarbeide nye statutter for museet. Arbeidet ble overlatt til Lorentz Dietrichson, styremedlem fra 1880. De nye statuttene ble approbert høsten 1884. Nasjonalgalleriet skulle i henhold til § 4 ledes av en direksjon på fem medlemmer, oppnevnt av departementet selv.

> I Direktionen bør fire Kunstnere, representerende saavidt mulig Malerkunsten, Billedhuggerkunsten og Arkitekturen, samt en med kunstteoretiske eller kunsthistoriske Studier fuldt fortrolig Mand have Sæde. (:112-13)

Det oppnevnte en ny direksjon bestående av malerne Nikolai Arbo og Eilif Peterssen, billedhuggeren Julius Middelthun og arkitekt G. A. Bull. Lorentz Dietrichson blir oppnevnt til formann. Dermed er det tatt enda et skritt i retning av det regimeskifte som skjer dette tiåret.

Nasjonalgalleriet på 1880-tallet

Nasjonalgalleriet, det vil si den statlige malerisamlingen med tillegg av noen få originale skulpturer og en god del gipskopier, leide fra 1881 lokaler i det bankeide Skulpturmuseet på Tullinløkka. Plassmangelen ble etter hvert følbar. Spørsmålet om utvidelse blir en viktig sak for Stortinget, fordi det da er staten som må finansieres bygget.

Museet har ennå ingen direktør, men en ubetalte kollegiale bestyrelse som har det kunstfaglige ansvaret for museet. Det har en teknisk konservator, en maler som har hånd om maleriene, i neppe mer enn 1/5 stilling, og en sekretær og kasserer, også små deltidsstillinger, felles med kunst- og tegneskolen. Museet har samme åpningstid som Skulpturmuseet, det vil si to timer tre dager i uken. Det er gratis adgang. Spørsmål om ledelsesform, lønn til de sakkyndige medlemmer av

[17] Fremstillingen følger Willoch 1937.

direksjonen, og ansettelse av direktør blir etter hvert viktige saker, og kobles til spørsmålet om byggingen av sydfløyen.

Samlingen har tre tyngdepunkter: eldre europeisk kunst av ikke så høy kvalitet, eldre (det vil ikke si særlig gammel) norsk kunst, og norsk samtidskunst. Dets innkjøp er nå vesentlig av norsk samtidskunst. Innkjøpsmidlene er små, og rekker ikke til mer enn noen få arbeider av de man mener er samtidens fremste norske malere. Norsk skulptur har det nesten ikke vært aktuelt å kjøpe inn, fordi det knapt fantes norske billedhuggere. Størrelsen på innkjøpsposten, og øremerking av innkjøp av svensk og dansk kunst etter en ordning med gjensidighet mellom de tre skandinaviske landene, blir viktige kunstpolitiske tema.

Nasjonalgalleriets bestyrelse la frem følgende budsjettforslag for 1885-86 (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV, kap. 3. 1885:22):

1. Anskaffelse av kunstverk og inventar	7 570 kroner
2. Lønn for konservator	600
3. Lønn for sekretæren	200
4. Lønn for vaktmesteren	180
5. Lønn for 3 oppsynsmenn tilsammen	570
6. Husleie (til Skulpturmuseet)	4 000
7. Brandassurance	680
Tilsammen	*13 800 kroner*

Dessuten søkes det også om 3000 kroner øremerket til innkjøp av svenske og danske kunstneres arbeider. Det lave lønnsbudsjettet vitner om et museum med svak faglig bemanning. Skulpturmuseet og Kobberstikksamlingen hadde betydelig større faglig bemanning og andre faglige ressurser, som bibliotek og konservator.

Kunstpolitikk, anerkjennelse og kunstmarked

Det er ikke første gang det søkes om ekstra øremerkede midler til innkjøp av svensk og dansk kunst – det skjedde første gang i 1880. Initiativet nå i 1885 er åpenbart Dietrichsons, som selv var med på det "kunstnermøte" i Gøteborg i 1869 som vedtok en henvendelse til de tre lands regjeringer om å bevilge penger til kjøp av hverandres kunstneres arbeider. Både Sverige og Danmark har innført ordningen, men ikke Norge. Nå truer Danmark med å trekke seg, fordi Norge ikke har fulgt opp. Bestyrelsen skriver:

> Dette vilde for vor Kunst og vore Kunstnere være et betydelig Tab, aldenstund det er af Betydning for en ung Kunst som vor, at vedligeholde den Anerkjendelse, der ligger i stadig at repræsenteres i et fremmed Lands

> Nationalgalleri, ligesom den Opmuntring for den enkelte Kunstner, der ligger i en saadan Repræsentation, som kan have uberegnelige Følger ogsaa for den paafølgende Afsætning af hans Billeder, bør tages i tilbørlig Betragtning. (:22)

Her demonstreres en innsikt i sammenhengen mellom kunstpolitikk, anerkjennelse og kunstmarked som vanligvis underkommuniseres og endog miskjennes, men som alle vet er der. Innkjøp til et Nasjonalgalleri gir kunstneren ikke bare en salgsinntekt, men også en anerkjennelse. Denne symbolske tilleggsverdien har også økonomisk verdi, fordi den kan ha virkning også for "den paafølgende Afsætning" for den innkjøpte kunstner. Derfor kunne de også slå av på prisen ved salg til museer.

For kunstnere er det derfor av betydning hvem som forvalter de midler som staten bevilger til posisjoner der slike tilleggsverdier skapes og fordeles. De interessert i at det etableres slike posisjoner som det kan utgå anerkjennelse fra, gjerne i kombinasjon med en økonomisk gevinst, som ved innkjøp til et museum eller et stipendium. Medlemskap eller stemmerett i en lukket kunstnerorganisasjon er en slik posisjon. Det samme er en utstillingsjury, som i noen sammenhenger kan tildele medaljer, men den tildeler ikke økonomiske belønninger – bare økte muligheter for det. De har også interesser i karakteren av disse posisjonene – om det er kunstnere, kunstkjennere eller kunstelskere som bemanner dem. Jo høyere kunstnerisk autoritet posisjonen har, jo større blir den anerkjennelse den kan tildele, og dermed også den økonomiske tilleggsverdien. Her har ikke alle kunstnere alltid samme interesse, for de høyt anerkjente krever gjerne høyere kunstnerisk autoritet enn de mindre anerkjente. Det er også av betydning for kunstnere hvilken kunstretning de representerer, som bemanner posisjonen. Her kan kunstnere ha ulike interesser – ikke minst de unge mot de eldre, med store konflikter rundt spørsmålet om hvem som skal representere kunstnere i ulike posisjoner som resultat.

Da ledende norske kunstneres økonomi ble mer avhengig av det norske markedet enn av det utenlandske, og derfor norsk anerkjennelse av norske anerkjennere ble nødvendig, fikk de med statens aktive medvirkning etablert posisjoner som produserte stor anerkjennelse i Norge, og fikk kontrollen over dem.

Den viktigste maktposisjonen i et kunstsystem med statlig støtte er kunstrådet, det sakkyndige mellomledd mellom kunstfeltet og staten som kan gi kunstpolitikken kunstnerisk og politisk troverdighet. Et statlig kunstråds viktige funksjon kan uttrykkes slik: staten bevilger og kontroller bevilgningenes bruk, mens kunstrådet evaluerer og fordeler. For at staten skulle la kunstnere overta denne posisjonen, måtte staten overbevises om at de som bemannet disse posisjonene var anerkjente og legitime representanter for et kunstfelt som var organisert slik at det kunne tjene de dominerende nasjonale interesser. Løsningen på dette problemet var Statens Kunstutstilling, som Staten finansierte og kontrollerte og kunstnerne styrte. Etableringen av Kunstnernes repræsentative Komité åpnet for å gi kunstnere flertall i

Nasjonalgalleriets bestyrelse, øke bevilgninger til innkjøp, øke avsetningene til reisestipendier, la kunstnerne fordele stipendiene, og gi kunstnere innflytelse på den norske deltakelsen på internasjonale utstillinger. Både Staten og de hjemvendte, unge kunstnere hadde felles interesser i de nyordninger som ble praktisert fra 1885 og fremover.

Departementet foreslo en økning av innkjøpsbudsjettet med 3000 kroner, "fortrinsvis til Indkjøb av svenske og danske Kunstværker". Endog 800 kroner til spanske vegger ble foreslått innvilget. Dessuten ble det foreslått at Nasjonalgalleriets sekretær, mot en godtgjørelse av 100 kroner, skulle overta de kasserer- og regnskapsoppgaver som før "uden særskilt Godtgjørelse" hadde vært besørget av Kunst- og Håndverksskolens kasserer. Med dette var de siste, nesten 50 år gamle bånd brutt mellom de to institusjonene. Skolen får, som et tegn i tiden, i stedet et tettere forhold til det mer nyttige og private kunstindustrimuseet. Både budsjettkomité og Storting sluttet seg til departementets forslag. Dermed er statens utgifter til Nasjonalgalleriet oppe på om lag 16 000 kroner. Der blir det stående noen år.

Innkjøp – støtte eller representasjon

I 1886 prioriterer Stortinget "Kunstindustrimusæet, hvor en Forøgelse af Statsbidraget forekommer dem at være af størst Nytte og ligetil nødvendig" (Indst. S. No. 117. 1886:382). Nasjonalgalleriet og Kunstindustrimuseet holdes opp mot hverandre som likestilte objekter for statlig politikk. Det er bevilgningens "nytte" og nødvendighet som avgjør prioriteringen. Budsjettkomiteen vil derfor bare innstille på 16 000 kroner til Nasjonalgalleriet, "men man betragter Afslaget iaar kun som en Udsættelse".

I forbindelse med budsjettet for 1889-90 tar bestyrelsen tar kraftig i og søker om en økning fra 6500 til 23 000 kroner på budsjettposten "Anskaffelse af Kunstværker og Inventar", med ytterligere 5000 til innkjøp av svenske og danske kunstverk (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3 1889:17 ff). Inn i argumentasjonen for økte avsetninger til innkjøp bringes det inn to formål, som ikke tidligere synes fremmet så klart som oppgaver for museet. Det ene gjelder kunstnernes velferd, som får en dominerende plass i fremstillingen:

> (...) i de sidste Aar (er) det private Kjøb af Kunstværker indskrænket til et saadant Minnimum, at Kunstnerne i dobbelt Grad bliver henvist til at forsøge at sælge til Galleriet, der paa sin side af Mangel paa Midler ikke er i stand til at imødekomme de stillede ofte meget berettigede Fordringer. (...) Bestyrelsens Hovedbetragning har dog været den, at vore Kunstnere netop i de sidste trange Aar i talrige Skarer er vendt hjem til Fædrelandet, for at vie det Frugterne af sit Arbeide og sit Talent, hvorved de saagodtsom aldeles har maattet opofre sin Adgang til det store europæiske Marked, et Offer, som efter Bestyrelsens Mening med fuld Føie tør fordre at se sig anerkjendt ved en ringe – ingenlunde tilsvarende – Opofrelse fra Statens Side.

Bestyrelsen, dominert som den nå er av kunstnere, krever at Staten kompenserer for det ”Offer” som kunstnerne har gitt ”Fædrelandet” ved å vende hjem. Den kulturøkonomiske sirkulasjon skal sikres ved at Staten kjøper kunst av de kunstnere som, etter å ha vært sendt ut med reisestipendier for å utdanne seg, vil vende tilbake. Argumentasjonen hviler på den underforståtte forestillingen om kunstnere som mennesker som ”vier” seg til en høyere oppgave, som her er en kombinasjon av ”kunsten” og ”Fædrelandet” – det vil si norsk kunst – og som derved bringer et offer, i form av et mindre marked for sine kunstverk. Som øverste forvalter av denne høye oppgaven må Staten belønne den ofrende. Dette kulturøkonomiske velferdsargument får noen konsekvenser for hvordan politikere oppfatter relasjonen mellom kunstnerne og staten.

Det andre formålet gjelder ønsket om en representativ samling. Argumentasjonen er knappere formulert, som om det er så selvsagt at det ikke trenger noen nærmere begrunnelse: ”Det er derhos endnu betydelige Huller i Galleriets Representation af vore egne ældre Mestere, hvis Udfyldning i en lang Aarrække har ladet vente paa sig”. Begrepene om ”Huller” og ”Representation” er metaforer som springer ut av en underforstått allegori om museet som et bilde eller gjengivelse av norsk kunst. Det er museets oppgave og statens ansvar å gjengi dette bildet, uten huller i. Klarere enn før fremtrer her et syn på statens kunstnerpolitiske ansvar – sørge for kunstnerne, og sørge for at vi får et bilde av deres bilder.

Statsråd Jacob Sverdrup innleder debatten i Stortinget med å forsvare departementets forslag om å plusse på innkjøpsposten med 2000 kroner. Han mener at de 6000 kroner som nå er til rådighet for innkjøp av norsk kunst ”kunde til Nød være passende før i Tiden, da Kunstnernes Antal var mindre, Kunstsansen mindre vakt, og derfor ogsaa Behovet mindre”. Men nå er beløpet for lite til at museet kan fylle ”dets Opgave, at være en Repræsentation baade indadtil og udatil af vor nationale Kunst” (Forh. S. 1889:665). Nå kan man bare kjøpe 2-3 bilder i året, og det er for lite, mener han. At museet med den økte bevilgning kan kjøpe ytterligere 1-2 bilder årlig utlegges altså av statsråden som en god nok politikk.

> Det er tydeligt, at der nu i vor unge Kunst er et Drag i national, i mere selvstændig norsk Retning, end før har været Tilfælde. Vor Kunst søger mere og mere at løsrive sig fra den Indflydelse af udenlandsk Retning, hvorunder den før tildels virkede. (...) det er et Forsøg fra Kunstneres Side, som fortjener al Paaskjøndelse og Respekt (...). Det er et Arbeide for at udvikle Kunsten mere i norsk national Retning og bringe den til at staa mere paa sine egne Ben – at give den en eiendommelig national Karakter, saaledes at vi ogsaa paa dette Omraade kan komme til i den store Verden at fremtræde som de, der har noeget særegent at bære frem. (:656)

Etter å ha lagt frem det nasjonale argumentet, kommer det økonomiske.

> Men naar Kunstnerne saaledes holder paa at komme hjem igjen, saa møder dem en stor Hindring, og det er den Økonomiske. De har vanskelig for at blive af med sine Billleder, fordi Kjøbeevnen og Kjøbelysten ikke er stor i et lidet Samfund som vort. (…) Og Staten – ja, den møder dem med disse Kr. 6000; det er det Beløb, Staten spenderer paa at kjøbe Billeder af dem. (...) jeg synes, at det er en uheldig Maade at møde den fremblomstrende norsk-nationale Retning i vor Kunst paa. (...) det er ikke nogen smuk Hilsen dette ligeoverfor de hjemvendte Kunstnere. (...) det Arbeide, som der her tales om, har Krav pa en større Paaskjønnelse (...).

Statsråden resonnerer som om kunstnerne gjør landet en tjeneste ved å komme hjem og male nasjonalt, en tjeneste som de bør få betaling for. Han er også klar over den store mangelen i den kulturøkonomiske sirkulasjon – kunstpolitikken sender kunstnerne ut, men får dem ikke hjem.

> Men naar de er blevet vel uddannede, og der kommet saa langt, at de kan præstere noget, som det er værdt at bevare, saa har de meget vanskelig for at finne noget Marked. De Private har liden Ævne til at kjøbe kostbare Kunstværker, og Staten bevilger kun en liden Sum, som næsten hverken er til halvt eller helt. (...).

Statsråden støttes av Thorvald Christian Christensen, som bl.a. sier at museet har ”udstrakt sin forædlende Virksomhed i videre og videre Kredse.” Dette er ”et stort og vigtigt Hensyn” som det bør tas hensyn til når det voteres over det, som man ”kalder Kulturbudgettet.” Christensen gir nok uttrykk for en utbredt oppfatning blant politikerne når han sier at

> Jeg er ikke netop af den Mening, at Bevilgningen skulde være – som det næsten er antydet – til at forsørge vore Kunstnere; thi det er ikke det rette Hensyn. Men jeg tror at Hensynet fornemmelig bør være, at vore større og betydeligere Kunstnere, de som øver mest Indflydelse, og hvis Virksomhed er stor og følgerik – at de bliver repræsenteret, ikke blot enkeltvis, men paa en fyldig Maade, at det kan kalles en Repræsentation.

Christian Hamann Schweigaard, som støtter statsrådens forslag om større bevilgning til innkjøp, kommenterer utsagnet om at hensikten ved innkjøp ikke er å ”forsørge” kunstnerne. Det kan ikke negtes, mener han, at slike innkjøp

> sætter Kunsten i Vort Land og Kunstnerne ogsaa i en anden Stilling, naar det gjøres et betydeligere Indkjøb af deres Værker, der indkjøbes af det Offentlige og udstilles i en Samling, som anerkjendes som Landets Hovedsamling. Det stiller dem i en anden Position, og det gjør det ogsaa lettere for dem at blive herhjemme. Men som sagt: det ligger ikke heri, at man gjør det direkte for at støtte Kunstnerne, men det letter Kunstens Vilkaar i vort Land, og det tror jeg,

> man kan være bekjendt af at udhæve ved Siden af den store Betydning, som det har for Folket i det hele taget. (:657)

Berner fremhever at Stortinget, selv om det bevilger store midler til "Kunstindustriens Udvikling her i Landet", ikke må "glemme Hensynet til den rene Kunst". Enhver som har gjort seg kjent med museet, vet at "det mangler meget paa, at endog kun vore ældre Mestere er ordentlig repræsenterede". Det er også et faktum mener han, i en kommentar til Rinde, "at i samme Øieblik, som der foretages Indkjøb til National-galleriet, i samme Øieblik bliver ogsaa Kunstnerne imødekommet; thi de faar da Avsætning paa sine Arbeider" (:658). Forslaget om samme bevilgning som inneværende år ble vedtatt med 56 mot 45 stemmer.

I debatten fungerer tre faste forestillinger – om den oppofrende kunstner, om museet som en ramme rundt et bilde av kunsten, og om det særegnet nasjonale og norske som kunstens sentrale kvalitet – som underforståtte premisser ingen stiller spørsmål ved. De samler seg til ett kunstpolitisk prosjekt, felles for både kunstnere, kunstmuseum og det politiske felt: De norske kunstnere, ved å befri seg fra utenlandsk innflytelse og vende seg til det hjemlige, vier oppofrende seg og sin kunst til det særegent norske for å skape et bilde av Norge og norsk kunst. Kunstnerne blir helter i en fortelling om hvordan de gir Norge kulturelt særpræg og slik bidrar til nasjonal selvstendighet.

Kunstmarkedet

Bar norske kunstnere frem et økonomisk offer ved å vende "hjem"? Sørlie (1998) synes å vise noe annet. Mellom 1880 og 1914 har hun registrert i alt 633 salgs-utstillinger og kunstauksjoner i Kristiania, utenom kunstforeningens og Høst-utstillingene. Det gir mellom 15 og 20 salgsanledninger i året. I tillegg kommer mulighetene for å ha arbeider stående i kommisjon over lenger tid. På auksjoner kunne en kunstner ta inn mellom 5 og 10 000 kroner i samlet salg. Mange malere kunne selge et større maleri, på rundt 1 kvm. (f.eks. 80 x 120 cm) for mellom 1000 og 2000 kroner. Mindre arbeider gikk for 3-600 kroner. Som påvist i Kap. 1 var kunstforeningene storkjøpere av kunst, og de solgte også kunstverk til private.

Kunstomsetningen store omfang må ha vært kjent blant Stortingets politikere, iallfall noen av dem. Det virker derfor overraskende at noen få tusen kroner i tillegg på et lite innkjøpsbudsjett skulle fremstilles som å telle så meget for kunstnernes økonomi. Dette kan jeg ikke finne noen annen rimelig forklaring på, enn at det var den symbolske verdien av innkjøp til det statlige Nasjonalgalleriet med statlige midler som her veiet så tungt, at den ble vektlagt som viktigere enn inntekten fra den mer kommersielle omsetningen. Uansett er det utvilsomt at et innkjøps-budsjett på 6500 kroner var meget lavt.

Kobberstikk- og Haandtegningssamlingen i Kristiania

Kobberstikksamlingen holdes adskilt fra Nasjonalgalleriet på Statsbudsjettet, som to separate poster, inntil 1908. Bestyrelsen søker for budsjettåret 1885-86 om en økning i bevilgningen fra 1200 til 2000 kroner, fordelt slik (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV, Kap. 3 1885:23).

1. Anskaffelse af kunstverk og inventar	Kr. 1 100,-
2. Husleie (til Skulpturmuseet)	400,-
3. Konservators lønn	400,-
4. Vaktmesterens lønn	40,-
5. Assuranse	40,-
6. Ekstraordinært vakthold	40,-

I museet er deler av samlingen utstilt, men det meste er bevart i mapper – ”Portefeuiller”. Bestyrelsen argumenterer med at besøket både av ”almindelige Beskuere” av den utstilte delen, og spesielt af ”Studerende, der søge Adgang til Samlingens Portefeuiller” er tiltatt i ”en i forhold til Samlingens ringe Omfang betydelig grad”. Kobberstikksamlingen skal, i likhet med skulpturmuseet, gjenskape den kunsthistorie vårt land selv ikke har anledning til å se i original.

Men denne ”Forøgelse af den Nytte Samlingen stifter, er kjøbt paa Bekostning af en ikke ringe Del af de Midler, der før kunde andvendes til nye Kunstverkers Anskaffelse” sier bestyrelsen, og viser til den økte husleien. Selv om konservators og vaktmesters lønn er lavere, kan det nå bare disponeres 420 kroner til innkjøp. Samtidig som publikums krav øker, tilfredsstiller budsjettet nå ikke engang ”de allertarveligste Fordringer”. Med det nåværende bevilgede tilskudd er samlingen ”omtrent at anse som magasineret, ikke som en levende, i Udvikling værende Samling”. Personer som arbeider i grafiske yrker kan ikke besøke museet i arbeidstiden, derfor ville det være ønskelig at samlingen også kunne holdes åpen på søndager. Men det krever igjen en økning av konservators lønn til 400 kroner, ”mod, at han tilpligtes at overtage det med Samlingens Tilgjængelighed ogsaa i de Søndagstimer, i hvilke Nationalgalleriet er aabent, forbundne Arbeide”.

Departementet er overbevist – proposisjonen lyder på 2000 kroner til Kobberstikksamlingen. Men budsjettkomiteen innstiller ikke på mer enn 1500 kroner, hvilket også blir vedtatt. Stortinget overlater her til bestyrelsen å fastlegge bruken av midlene, noe som er vanlig for ikke-statlige institusjoner – en frihet det ikke gir Nasjonalgalleriet. Den nye bestyrelse søker stadig om økte bevilgninger. Det tok mange år før det ble innvilget

Skulpturmuseet

Samlingen økte gradvis frem til 1903. Den gikk over til også å kjøpe inn originale kunstverk, vesentlig norske. Fra 1887 fikk det årlig i femten år en bevilgning på mellom 2 og 3000 kroner i året fra Brennevinssamlaget til innkjøp. De siste årene sank imidlertid støtten til 600 kroner (Willoch 1937:96). Det fikk også andre private gaver.

Kunstindustrimuseet i Kristiania

Allerede i 1878 tok Kunstindustrimuseet (som på Stortinget også benevnes som ”Industrimusæet”) opp med Departementet spørsmålet om landets husflid. ” ... vi ere overbevist om” skrev bestyrelsen da,

> at dens Frembringelser i Forbindelse med det moralske opdragende, som ligger i denne som enhver annen nyttig Anvendelse av Tiden, maa tillægges saa stor Betydning, at Husfliden ogsaa hos os, ligesom flere andre Steder og navnlig i vort Broderland, bør kunne paaregne Statens Bistand. (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1885. Bilag 5:49)

Bestyrelsen fremhever at ”baade Konsumentens Fornødenhet kan blive tilfredsstillet” og ”Producenten saa snart som muligt faa sin Frembringelse afsat” mot en ”passende Godtgjørelse”, om ”Arbeideren” innskrenker seg til slike oppgaver som ”ikke overstige hans Kræfter” og ”Arbeidsmaaten bliver saa let og selve Produktet saa fuldkomment som mulig”.

Årsaken til det dårlige inntrykk husfliden gjorde på Industriutstillingen i Kristiania i 1877 er at arbeidet savner nødvendig veiledning, ikke så mye ved den manuelle side, ”men desto mere, hvor der spørges om Form, Forsiring, Farve og Harmoni”. Utstillingen viste den ”krasseste Misbrug af Motiver, Mangel paa organisk Gjennemførelse og en Efterligning af ofte daarlige Modeller”, i det hele tatt en fremtredende ”Raahed og Plumphed, ved siden af Mangel paa Blik for Hovedsagen”. Bestyrelsen krevet av en gjenstand former som

> paa engang klart udtrykte dens Bestemmelse og som tillige fremgik af det anvendte Materialies Natur og uden at der var lagt an paa at give Materialiet Udseende af at være noget andet end det virkelig var; aller sjeldnest saaes Ornamenter med rene Former, anbragte paa de riktige Steder og med det rette Maadehold.

På utstillingen såes gjenstander med så mange forsiringer at det virket ”afskrækkende for et sundt Øie” (:50). Bestyrelsen krevet ”Statens Mellomkomst” for å rette opp situasjonen. Departementet fant imidlertid, nå i 1885, at

> Foranstaltninger direkte sigtende til Husflidens fremme ikke burde eller godt kunde administreres umiddelbart af Departementet, og man fandt, at der her forelaa en Opgave, som Kunstindustrimuseet saavel efter sit i Statuternes udtalte Øiemed som ved sin Sagkyndighet havde de største Forudsætninger til at løse på en tilfredsstillende Maade, (...). Departementet har nemlig tænkt sig, at de direkte Foranstaltninger til Husflidens Fremme kunde ligge i Kunstindustrimuseets Haand (…). (:28)

Departementet lot derfor kunstindustrimuseet ta hånd om de omtalte ”Foranstaltninger” og øremerker bevilgninger til dette formålet. Det private kunstindustrimuseet blir gitt statlige forvaltningsoppgaver.

Kunstindustrimuseet er skeptisk til kvaliteten på undervisningen i de eksisterende husflidsskoler. Derfor antar bestyrelsen at det vil bli aktuelt å anlegge ”Specialskoler i de forskjellige Grene af vor national Husflid paa saadanne Punkter af Landet, hvor Forholdene frembyde særlig gunstige Betingelser for en saadan Husflidsgrens Trivsel”. Museet vil sørge for utgivelsen av ”omhyggelig udarbeidede Tegninger” for passende gjenstander, som ”mod et ringe Vederlag” kan stilles til husflidsskolenes og den enkelte arbeiders rådighet. ”Af Museets egne Samlinger vil man her kunne hente de fortræffeligste Mønstre.” Museet foreslår også et ”Centraludsalg for Husflidens Frembringelser”, som vil danne ”det nu savnede Mellemled mellem Arbeider og Kjøber” (:27). Dette arbeidet for husflidens fremme anses som en nasjonal oppgave, og det kreves derfor ikke motprestasjoner fra annet hold.

Kunstindustrimuseet vektla altså ikke bare innsamling og bevaring, men engasjerte seg også i dagens moderne produksjon og i omsetning og fornyelse av det gamle håndverket.

Budsjettkomiteen bringer i 1885 på bane om museets overtakelse av statlige oppgaver og ”det forholdsvis betydelige Statsbidrag, som Musæet allerede nu modtager” nå bør tilsi at det ”aabnes Statens Myndigheter Adgang til at øve Kontroll med eller Indflydelse paa Musæbestyrelsens Sammensætning” (Indst. S. No. 49. 1885:136). Spørsmålet utsettes, fordi arbeidet med husfliden må betraktes ”kun som et Forsøg, af hvis Udfald det maa være afhængigt, om og i hvilke Former Staten fremdeles bør yde sit Bidrag”. Spørsmålet om statlig representasjon ser ikke ut til å bli reist senere.

Moderniseringsideologi

I statens forhold til husflid og kunstindustrimuseum kan vi kanskje se et eksempel på samtidens moderniseringsideologi (Slagstad 2001). Om offentlige arbeider på veisektoren skrev veiingeniør P. Krag at de kunne bli ”et Folke-Dannelsesmiddel, en Skole, hvor streng Disciplin og Orden danne dygtige, tænksomme og flittige

Arbeidere", "en Planteskole for Arbeidsdygtighed og Moralität", som skulle "virke ledende og forædlende paa Arbeiderklassen" (:46).

Det kan se ut som Kunstindustrimuseets bestyrelse og departementet delte denne ideologien. De søkte å forene to formål, som med Hartvig Nissens ord fra 1851 var "Folkets høiere Dannelse" og "Landets materielle Udvikling" (:51). Dannelsen var en smakens dannelse og foredling, noe som også var en moralsk plikt. Husfliden var "moralsk oppdragende" og tilbød en "nyttig Anvendelse av Tiden". I følge Dietrichson ga "Stræben efter Renhed og Adel i Haandverkets Form (…) Kjærlighed til Sindets indre Renhed og Adel" (Bøe 1981:377). Renhet og adel i gjenstanders form er tegn på sinnets renhet og adel hos det folk som skaper og bruker dem. Ikke rart at kunstindustrimuseene med stor frimodighet søkte om statlig støtte hos dette folkets representanter, og fikk støtte fra brennevinssamlag og sparebanker.

Formidling

Kunstindustrimuseene, både dette og de to andre som blir etablert, la stor vekt på det vi i dag kaller formidling. "Fremdeles er Bearbeidelsen i Tale og Skrift af Musæets Samlinger særdeles ønskelig" fremholder bestyrelsen i budsjettpropsisjonen for 1886-87 (:33). Det lar seg ikke nekte, sier budsjettkomiteen i sin innstilling (No. 117. 1886:385), at slik konservators tid er "optaget av hans Embedsstilling" hindres han i vesentlig grad fra å "veilede de Besøgende, beskrive Gjenstandene og gjøre dem bekjendt gjennem Publikationer, kort sagt i enhver Henseende udnytte dem (dvs. samlingene. DS) paa bedste Maade". Denne "bearbeidelse i tale og skrift" er det vi i dag kaller forskning og formidling.

Kunstindustrimuseene legger stor vekt på denne siden av virksomheten. Stortinget er like opptatt av det, og det ble faktisk både oprettet stillinger og gitt ressurser for det. Dette er i motsetning til Nasjonalgalleriet, der bestyrelsen ikke synes å anse hverken bibliotek, forskning eller formidling som sentrale oppgaver, og der Stortinget heller ikke vektlegger det. Det museale arbeid ble derfor utviklet lengre og tidligere i de private kunstindustrimuseene, og også i Kobberstikksamlingen og Skulpturmuseet, enn i det mye eldre statlige billedkunstmuseet. Deres faglige ledelse ble også tidligere profesjonalisert.

Forholdet til staten

Dette private museet utviser stor energi når det gjelder å argumentere for statlig støtte. I motsetning til Nasjonalgalleriet trekker det på omfattende internasjonale erfaringer og kontakter. Det hadde fordelen av å kunne se museets virksomhet i forhold til landets industrielle utvikling, og talte derfor mer direkte til stortings-

representantenes jordnære interesser. Det sto sentralt i husflidsbevegelsen, foregrep det innsamlingsarbeidet som de senere folkemuseene skulle ta opp, var pionerer på det området som mye senere fikk betegnelsen design, og hadde en nesten landsomfattende virksomhet. Med sin vektlegging av å finne eldre norske forbilder for dagens produkter spilte det en viktig rolle i definisjonen av ”det norske”. I motsetning til Nasjonalgalleriet fant det kulturelle verdier og forbilder også på landsbygda i Norge, og det stimulerte også til virksomhet der.

Det er påfallende hvor mye større oppmerksomhet kunstindustrimuseet får i Stortingsproposisjonene. Det virker som dette museets bestyrelse har et mer energisk forhold til det å argumentere for sin sak, sammensatt som det var av ledende personer fra næringsliv, forvaltning og universitet, og med saker av større praktisk betydning for andre formål Regjering og Storting hadde. Men det har nok også sin forklaring i at dette museet, og de to andre kunstindustrimuseer som skulle komme, var organisert med en direktør på toppen, og hadde en mer sakkyndig administrasjon. I Nasjonalgalleriet satt det en ulønnet bestyrelse uten direktør, og med noen få funksjonærer i små stillinger.

For kunstindustrimuseet var det etablert et prinsipp for statlig støtte som etter hvert skulle danne forbilde for statens forhold også til andre kunstinstitusjoner. Statens støtte var nemlig betinget av at museet selv klarte å skaffe støtte fra annet hold, i dette museets tilfelle like meget. I 1885 hadde museet en statlig bevilgning på 8 000 kroner. Det hadde også en komunal støtte på 3 000 kroner, fra Kristiania Auksjonsfonds ”oplagte Renter” regnet det med 2 000 kroner, fra Kristiania Sparebank 2 000 kroner og fra ”Hans Majestæt Kongen og endel Private” fikk det tilsammen 1 000 kroner. Totalte disponerte museet 16 000 kroner, altså mer enn Nasjonalgalleriet inklusive kobberstikksamlingen (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1885:24). Dessuten hadde Stortinget krevet at museet anvendte (minst) 1/3 av de samlede midler som var igjen når museets faste driftsutgifter var dekket, til ”Indkjøb af her i Landet opbevarede eller tilvirkede Industri- og Husflidsgjenstande”.

Vestlandske Kunstindustrimuseum

Vestlandske Kunstindustrimuseum ble stiftet i 1886 etter initiativ fra ”Bergens Handværkerforening”, og sender i 1888 sin første søknad om statlig støtte, på 2000 kroner (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1889:22-23). Det har de to første årene finansiert sin virksomhet med medlemskontingent og 1000 kroner i tilskudd begge år fra ”Bergens Brændevinssamlag”. Det har fått endel gjenstande som gaver, og underhandler om innkjøp av en ”Mønstergyldig Samling Gibsafstøbninger fra forskjellige tyske Industrimuseer”. Dets viktigste argument er å få ”bevaret for

Kunstindustrimuseet de Rester af nationale, for Haandværkets Stiludvikling betydningsfulde Gjenstande, som endnu maatte være at erholde her på Vestlandet".

Departementet støtter søknaden og foreslår 1000 kroner bevilget, på betingelse av at "mindst et ligesaa stort Beløb tilveiebringes paa anden Maade". Museet skal "samle, hvad der af eiendommeligt vestlandske Industriarbeider endnu maatte kunne erhverves" og legge vekt på å by "det vestlandske Haandværk og Industri den Adgang til Studium og Udvikling" som et kunstindustrimuseum vil gi. Budsjettkomiteen slutter opp om forslaget, og Stortinget vedtar bevilgningen enstemmig og uten debatt.

Vi ser her, vel for første gang, en kunstpolitikk som tenker regionalt. Initiativet kommer riktignok fra regionene, men det virker som søkerne her slår inn åpne dører både i forvaltning og på Stortinget. Her reises ingen motforestillinger, selv ikke om økonomiske konsekvenser for fremtidige statsbudsjetter. Bakgrunnen er trolig at kunstindustrimuseene, i likhet med Kunst- og håndverksskolen, betraktes som kunsttiltak innrettet mot støtte til landets økonomi.

Fra Tegneskole til Kunst- og Haandverksskole

Først i forbindelse med statsbudsjettet for 1883-84 år blir Tegneskolens omdannelse realitetsbehandlet i Stortinget. Det ender med at skolen mister alle sine utdanningsoppgaver rettet mot tekniske fag, etter hvert også arkitektutdanningen. Til gjengjeld skal den få utvide sin virksomhet rettet mot videregående utdanning av malere, billedhuggere og kunsthåndverkere. Departementet gjør grundig rede for sakens gang i Sth. Prp. No. 1 Hovedpost IV, Kap. 4. 1883. Også kommunen har avventet den tekniske kommisjonens utredning, før den har ønsket å ta stilling til sitt store engasjement i den statlige Tegneskolen.

Tegneskolens bestyrelse har allerede i 1881 oppgitt tanken på den utvidede Kunst- og Tegneskole. Selv arkitektutdanningen har den gitt avkall på, og "tror under de nuværende Forholde ikke at burde fastholde Kommisjonens Forslag om Arkitektklassens Tilknytning til Skolen" (:2). Den holder imidlertid på en deling av skolen i to: en forberedelseskole og en fagskole. Forberedelseskolen skal ha fem klasser med aftenundervisning i 6 måneder:

1ste Elementærklassen med to parallelklasser
2den Elementærklassen med to parallelklasser
Konstruksjonsklassen med to parallelklasser
Ornamentklassen (ny)
Figurklassen (med tegning etter levende modell?)

Fagskolen skal ha syv klasser, der de to siste skal ha aftenundervisning i 6 måneder, de øvrige har både dag- og aftenundervisning i 8 måneder:

Lanskabsmalerklassen (ny)
Figurmalerklassen (ny)
Billedhuggerklassen (ny)
Kunsthåndverksklassen (ny)
Dekorasjonsmalerklassen (ny)
Håndverksklassen
Bygningsklassen

Denne oversikten, sammen med budsjettforslaget, viser at bestyrelsen hadde ambisjoner om at skolen skulle bli høyskole for kunst og kunsthåndverk. Skolen sier i sitt budsjettforslag at ”Kunst- og Tegneskolen er nærmest at sammenligne med et Universitet eller Akademi, hvor Eleverne efter frit Valg følge Forelæsningerne” (:5). Innenfor et samlet driftsbudsjett på 68 355 kroner var det funnet plass til fem professorstillinger (for hver av de fem ”kunstklassene”, med fire timers daglig undervisning), 10 overlærere og 7 assisterende lærere, skolestipendier til dyktige elever, 1500 kroner i reisestipendier for direktør og lærere og 1000 kroner til ekskursjoner for lærere og elever. Bare direktøren og vaktmesteren ble betraktet som heltidsansatte, ”for de andres Vedkommende er nemlig Stillingen ved Skolen nærmest at betragte som en Bistilling”.

Med de avgitte tilsagn om kommunale bidrag til drift av skolen foreslo departementet at skolens planer kunne iverksettes, men uten de tre kunstklassene (6-8). Skolens bestyrelse reviderte sitt budsjett tilsvarende, ”idet Opprettelsen af de tre Kunstklasser (...) opsættes til et senere Tidspunkt” (:7). Professoratene forsvant fra budsjettet, og om skole- og reisestipendiene het det i budsjettforslaget ”foreløpig intet”. Dermed ble skolens omdannelse til en høyskolepreget kunst- og tegneskole redusert til en utvidelse av tegneskolen med tre klasser, nemlig ornamentklassen i forberedelseskolen og kunsthåndverks- og dekorasjonsmalersklassen i fagskolen.

Budsjettkomiteen utsatte pørsmålet om ”Tegneskolens Omdannelse”, fordi den ønsket å se den i lys av den tekniske høyskolen (Indst. S. No. 105. 1883). Komiteen innstilte derfor bare på en økning av bevilgningen for å dekke innleggelsen av gass og endel nytt skoleinventar. Stortinget sluttet seg til komiteen. Skolen fortsetter som tidligere.

Skolen fremla for 1884-85 et budsjettforslag i tråd med fjorårets, som forutsetter skolens omdannelse til en ”Kunst- og Haandværkskole”. Det er nå departementets oppfatning at ”I ethvert Fald er det aldeles utilraadelig længere at udsætte med Ordningen af et for vort Haandværk saa vigtigt Anliggende som

Tegneskolens Omdannelse (…)" (Sth. Prp. No. 1 Hovedpost IV, Kap. 4 1884:3). Det slutter seg derfor til et budsjett som tillater skolens omdannelse. Budsjettkomiteen sier seg enig i at den foreslåtte utvidelsen av tegneskolen "maa ansees hensigtsmessig og vil være af Betydning for vort Haandværk og vor Industri" (Indst. S. No. 44. 1884:168). Når det gjelder de tre kunstklassene, finner den "for Tiden ikke Grund til at indgaa nærmere herpaa".

"Den kongelig Kunst- og Haandverksskole i Kristiania"

Skolen endret navn fra den Kongelig Tegneskole i Kristiania til Den kongelige Kunst- og Haandverksskole i Kristiania. Som det nye navnet antydet, var den forutsatt å bli en skole for både kunst og håndverk. Skolen hadde fått en fast direktør, som også var kunstner. Som tidligere var skolen statlig, men med stor fast kommunal støtte. Derfor var også kommunen representert i det nye forstanderskapet.

Skolen var fortsatt en aftenskole, og nesten alle lærerstillingene var deltidstilllinger. I alt var det 17 lærerstillinger ved skolen i 1885, en del av dem kunstnere. Ingen av disse kunstnerne tilhørte den yngre generasjon som tok makten i norsk kunstliv, og Bergslien drev fortsatt sin malerskole. Mens den eldre generasjon dominerte den elementære kunstutdanningen, kontrollerte de yngre akademiregimet. Det kommunale bidraget var fast, og bragte sjelden problemer. I årene fremover reiser det seg få saker av kunstpolitisk interesse i tilknytning til skolen. Det dreier seg mye om lærerlønninger, men også om omdannelse fra aften- til dagskole. Den største saken blir etter hvert byggesaken, som ender med at kommunen bygger en felles bygning for Kunst- og håndverksskolen og Kunstindustrimuseet. Av de nedskjæringer som departementet i 1885 har foretatt i forhold til søknaden, er lavere godtgjørelse for foredrag over teoretiske emner, blant annet kunsthistorie og kunsthåndverkets historie. Departementet bemerker her at de høyere satser var "fastsatt under Forudsætning af Skolens Omdannelse til en Kunstskole. Naar Skolen nu er bleven en Haandværksskole" anses det ikke nødvendig å holde disse foredragene på et så høyt faglig nivå (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 7. 1885:1).

Fra aftenskole til dagskole

Skolens bestyrelse oppsummerer i 1889 utviklingen de senere år (Sth. Prp. No. 1, Hovedpost IV. Kap. 7. 1889:1-10)."Skolen blev ... i alt Væsentligt, hvad den før havde været", nemlig en 6 måneders aftenskole samt en 8 måneders dagklasse for dekorasjonsmalere (:1). Departementet har beregnet at en elev i dag må gå på aftenskolen i fem år, før han er kvalifisert for opptak i kunsthåndverksklassen. Etter omlegging til dagskole, kan den forberedende utdanningen gjøres unna på omtrent ett år. Dette vil bedre rekrutteringen til de høyere klasser, mener både bestyrelsen og

departementet. Kunsthåndverksklassen kom ikke i gang, for hvor, spør bestyrelsen retorisk, skulle ”Eleverne hertillands faa sin Fordannelse til en saadan Klasse?” Elevene i dekorasjonsmalerklassen har måttet få sin forutdannelse i selve klassen. Bortsett fra de tre ”rene Kunstklasser” som nå må anses strøket, er planen for skolens omdannelse fra 1884 egentlig ikke endret, den er bare ikke gjennomført.
Bestyrelsen ønsker derfor å innføre dagundervisning som det normale i alle skolens fag, og la aftenundervisning være et tilleggstilbud (:2). Slik vil man kunne gi ”saavel Haandværkere som Kunstnere (saavidt som Skolens Apparat for de sidstnævntes Vedkommende rækker) Adgang til at anvende hele sin Tid paa sin Uddannelse” (:3). Departementet gir planen om å gjøre dagundervisningen til skolens hovedtilbud ”sin varmeste Anbefaling” (:8). Det presenterer også noen interessante vurderinger om rekrutteringen av elever etter omleggingen til dagskole. Den regner ikke med noen sterk økning,

> men det er netop disse faaa, som man maa haabe ved sin bedre Uddannelse vil bringe vort Haandværk fremad ikke alene ved at de selv præsterer dygtigere Arbeide, men ogsaa ved, at de som Mestere vil stille større Krav til sine Arbeideres Dygtighed .

Håndverkerstanden, mener departementet, har hittil vært rekruttert fra landdistriktene, med elever som ikke har annet enn ”Almueskolen” bak seg. En slik utdanning gir ”ikke den Aandsudvikling, som Tiden kræver hos en Haandværker, skal han ikke ligge under i Konkurrancen med Udlandet”. Men nå går det en strømning innen ”Samfundets i social Henseende bedre stillede Lag” i retning av at deres sønner søkes anbragt i praktiske bedrifter. De høyere tekniske skoler har i senere tid fått større søkning derfra. Men det kan forutsees, spår departementet, at mange foreldre med den ”høiere Agtelse for det legemlige Arbeide” også vil oppmuntre sine sønner til i stedet å velge et håndverk, dersom det fantes ”nogen Undervisningsanstalter” som kunne gi dem den ”høiere Udvikling” som disse foreldrene innser at håndverkeren må ha, om han skulle kunne ”hævde Stillingen baade i økonomisk og social Henseende og ikke mindst i Konkurrancen med Udlandet”. Det er især fra disse samfunnslag og fra de ”mere oplyste Haandværksarbeideres Rækker” at man kan vente søkning til dagskolen.

Det er forbløffende at grunnutdanningen for kunsthåndverkere, kunstnere og arkitekter i Norge så lenge fikk stå så svakt, og at forholdene har vært så lite hensiktsmessig tilrettelagt for de mest engasjerte elevene. Man kan lure på om ikke en del av den undervisningen som kunstnere menes å ha fått ved skolen, har foregått i privat regi hos enkelte av skolens lærere, på dagtid eller utenom skolens vanlige 6 vintermåneder, og med direkte betaling til lærerne. Det er noe som ikke stemmer her.

Knut Bergsliens Malerskole

Denne private malerskolen var etablert av Eckersberg i 1859, og fikk statsstøtte fra 1861. Den ble senere overtatt av Morten Müller og Knut Bergslien, og drevet videre i Bergsliens navn da Müller etter få år trakk seg ut. I alle disse årene har skolen fått 1 200 kroner i årlig støtte, og det fortsetter den å få. Skolens nivå anses for å være lavt, og undervisningen regnes i datidens kunstnermiljø for å være både foreldet og utilfredsstillende. Elevtallet synker etter hvert, ingen betaler skolepenger, og den statlige støtten blir redusert til 800 kroner. Der blir den stående til Bergslien dør i 1908, som en pensjon. Til tross for dette kom skolen til å spille en uforholdsmessig viktig kunstpolitisk rolle.

I 1886 får skolen med seg noen kommentarer fra budsjettkomiteen. Den har lest bestyrerens beretning, der han innrømmer at ”Skolen kan synes ikke at have givet øinefaldende Resultater”. Grunnen er, mener han, at ”Eleverne finder Forstudierne for lange og derfor forlader Skolen for tidlig”. Skolen kan ikke være annet enn ”en Forberedelse til Udlandets Akademier”. Med Bergsliens innsikt i at akademienes kunstskoler også er elementære kunstskoler med tegning som hovedfag, sier han jo her at hans egen skole gir en dårlig forberedelse til disse akademienes kunstskoler (Indst. S. No. 117. 1886:386).

Nasjonalgalleriets bestyrelse innstiller på fortsatt støtte, fordi skolen er den ”eneste faste Anstalt, hvor den Kunstneriske Trang kan finde en første Veiledning”. Den anser altså heller ikke nå Kunst- og Håndverksskolen som en kunstskole. Bestyrelsen peker på at de fleste kunstnere som ”fremtraadte i de sidste 15 Aar” i kortere eller lenger tid har ”frekventeret” skolen, ”der ikke har været uden Indflydelse paa Kunstudviklingen herhjemme”. Man kan lure på hvorfor bestyrelsen, nå med tre akademiutdannede kunstnere som medlemmer, ikke argumenterer sterkere for en mer kunstneriske innretning av Kunst- og Håndverksskolen i stedet for å yte støtte til en skole den ikke synes særlig om.

Dette spørsmålet tar imidlertid departementet opp. Det har ”været i Tvivl”, om ikke bevilgningen til dette formål burde oppføres uten å være knyttet til ”nogen bestemt Person”, og i stedet det mest hensiktsmessige burde være ”at oprette en Malerskole ved Kunst- og Haandværksskolen”. Det ville være ”overensstemmende med, hva Tanken har været ved Forhandlingerne om denne Skoles Oprettelse”. Allikevel foreslår departementet bevilgningen oppført som tidligere. Budsjettkomiteen er også i år i tvil om denne bevilgningen, ”sasameget mere, som en anden Skole af denne Art, men bedre udstyret og mere søgt end Bergsliens, allerede er i Gang”. Allikevel innstiller den på fortsatt støtte til Bergslien.

I Stortingets diskusjon synes det å være enighet om at Bergsliens skole har utspilt sin rolle, men at han allikevel bør motta samme statlige støtte (Forh. S. 1886).

Budsjettkomiteens formann Berner fremmer et syn som nok deles av mange, når han mener at man ikke bør sette ”gamle Bergslien” på ”bar Bakke”, mannen som har ”oplært vore fleste unge Kunstnere”. Det vil ikke ”finde Symphathi inden Kunstnernes egen Kreds”, selv om det skulle være slik at ”denne Skole ikke længer svarer til sit Øiemed” (:1015). Han er også enig med Bendixen i at ”paa engang at bevilge til to Malerskoler, vilde ikke være ganske rigtigt”, selv om den nye ”vil have Fremtiden for sig”. Dermed er bevilgning til en ny malerskole forhindret så lenge Bergslien driver sin. Konsekvensen er, som Lange påpeker i et innlegg, at Stortinget med sin bevilgning viser ”Veien hen til den ene Skole, som det ikke anser for heldig, og ligesom trækker Eleverne bort fra den Skole, som det anser for heldig” (:1019).

Også neste år blir skolen et debatttema. I forrige budsjettpropsisjon ble det uttalt at det burde vurderes om ikke ”den tilstedeværende Trang til kunstnerisk Uddannelse hensigtsmessig kunde imødekommes ved at opprette en Malerklasse” ved Kunst- og håndverksskolen, slik tanken var ved reorganiseringen i 1884 (Sth. Prp. Nr. 1. Hovedpost IV. Kap. 3 1887:34). Skolens forstanderskap har uttalt seg om det, og mener at forutsetningen må være at ”Skolen selv byder den nødvendige Fordannelse for en saadan Klasses Elever”. Men så lenge skolen vesentlig er en aftenskole for håndverkere gjør den ikke det, for en malerklasse ved en ”offentlig Skole forlanger nemlig en mere ensartet Fordannelse for sine Elever, end Tilfældet i Regelen vil være med de private Skoler”.

> Det tør derfor være et Spørgsmål, om ikke den hidtil befulgte Maade at sørge for den kunstneriske Uddannelse ved en af Staten subveneret privat Entreprise, - der altid vil staa friere ligeoverfor det enkelte Individs Udviklingstrang og Begavelse og altsaa lettere vil kunne samle et Antal Elever med ensarted Fordannelse, - indtil videre vil fyldestgjøre Trangen bedre, end en akademisk Klasse, der som paapeget maa forlange bestemte Forudsætninger, kan gjøre. Forstanderskabet har saaledes ikke troet at burde foreslaa Bevilgning til nogen Kunstklasse ved Kunst- og Haandværksskolen.

Dette er forbløffende. Forstanderskapet ved den statlige skole, som for bare noen få år siden var stilt i utsikt midler til tre klasser for kunstnerutdanning, argumenter altså med at private kunstskoler er bedre, og at staten bør støtte disse! I denne uttalelsen fremstår skolen som en anstøtssten for et Storting som tenker seg en reell kunstnerutdanning lagt til skolen. Det kan forøvrig umulig være Bergsliens malerskole forstanderskapet har tenkt på, den hadde allerede lenge hatt lav status blant datidens kunstnere. Dette smaker nesten av å være en indirekte støtte til søknaden fra Heyerdahl, Petersen og Krohg om en statlig bevilgning til deres nyopprettede skole.

Departementet griper anledningen, og påpeker at opprettelse av en malerklasse ved skolen vil kreve en ”betydelig større” bevilgning enn den som nå Bergsliens malerskole får. Dessuten frykter departementet at en slik klasse ”neppe

vilde være til Held for Skolen som Haandværksskole og føre den bort fra dette dens egentlig Formaal". Her fremmer departementet et syn som strider mot den modellen for kunstakademier som hadde vært rådende i hele Europa: en kombinasjon av en grunnleggende kunstskole for håndverkere med kunstner- og arkitektutdanning.

Saken ender med at departementet følger den anbefaling som Nasjonalgalleriets bestyrelse ga ved forrige budsjettbehandling, nemlig å fortsette å støtte skolen. Men støtten foreslås nedsatt fra 1200 til 800 kroner. Departementets forslag blir vedtatt både i budsjettkomiteen og på Stortinget. Dermed er det i realiteten også vedtatt at det allikevel ikke skal opprettes noen klasser for billedkunst ved Kunst- og håndverksskolen.

Heyerdahls, Werenskiolds og Krohgs malerskole

Den "anden Skole" budsjettkomiteen viser til i diskusjonen om Bergsliens malerskole er startet opp av de unge kunstnerne Hans Heyerdahl, Erik Werenskiold og Christian Krohg. De søker om 4000 kroner for å drive en fast malerskole i Kristiania. Søknaden er gått direkte til Stortinget, ikke via departementet. Søkerne gjør oppmerksom på at

> Norge er saagodtsom det eneste Land i Europa, hvor der ikke fra Statens Side gives noget betydeligere Bidrag til unge Kunstneres Uddannelse, saaledes at det ikke bliver muligt for dem at opholde sig hjemme i sin første Udviklingsperiode og blive knyttet til Landet og de nationale Traditioner i den Tid, da Kunstneren er mest modtagelig for Indtryk. (Indst. S. No. 117. 1886:386)

Siden landskapet – især det norske – var et foretrukket motiv for yngre norske kunstnere, var det å studere og arbeide i Norge blitt viktigere. Derfor blir det å "opholde sig hjemme" et kunstnerisk argument, som samtidig hadde en politisk verdi i en tid da det nasjonale stadig ble viktigere. Og på verdensutstillingene berømmet kritikerne de nasjonale særegenheter. Manglende tilbud om norsk kunstutdanning gjør at kunstneren "nødes derfor at søge til Udlandet og kommer saaledes ofte til som Kunstner at tilhøre en fremmed Nation". Betydningen "af vor Kunst svækkes, fordi den ikke bliver helt ud hjemlig og norsk og derfor ikke faar sit fulde Værd for os". De tre kunstnerne kan nå bruke den statlige støtten til den årlige utstillingen som et argument til støtte for sin malerskole:

> Den moderne Kunstretning, som hviler paa et vidt drevet Naturstudium, har bevirket, at en Flok yngre Kunstnere har bosat sig hjemme, hvor de i Høstudstillingerne har faaet et Sammenbindingspunct; enkelte af disse har vistnok (som er betyr "ganske riktig". DS) taget Elever, men det har været paa det uvisse, hvorfor de, som har kunnet, har reist til Udlandet.

Her ”truer” altså de tre søkerne med at også de, dersom de ikke får støtte til sin lærergjerning, vil reise tilbake til ”Udlandet”. Søkerne opplyser at de straks fikk 30 elever, og at tallet senere er økt til 40. Den gamle Bergsliens 12 elever i en foreldet og underforstått ”utenlandsk” kunstretning virker da nokså beskjedent. Søkerne har store ambisjoner. Deres skole ønsker å ”bygge Udviklingen paa et kunstnerisk hjemligt Grundlag. En mindre Bevilgning vil her kunne udrette det samme som de overordentlige kostbare Akademier i Udlandet (...)”.

Søkerne ønsker bare en bevilgning fra det ene året til det andre. Hvert år skulle nemlig skolen arrangere en offentlig utstilling av elevenes arbeider, slik at alle kunne se resultatet. Elevene skulle også hvert år kunne velge nye lærere som de ville knytte seg til. Dessuten skulle kunstner-lærerne selv stå blandt elevene og male studier etter de samme modeller. Det skulle også være friplasser til de som ”vinder i Konkurrencen” på de årlige utstillingene. Dette er den type kunstskoler eller fri-atelierer utenfor akademiene som norske kunstnere selv hadde opplevet i København og Paris. Med søknaden fulgte også et budsjett, som viste utgifter på 7400 kroner, herav 1900 til modell og 3600 i lærerlønn. 20 elever ville bringe inn 3200 kroner i inntekter, mens Staten ble søkt om 4000 kroner i støtte (:387).

Budsjettkomiteen bemerker at skolen ennå er for ny, og at det ikke foreligger noen resultater av dens virksomhet, til at den vil foreslå noen bevilgning allerede nå. Det mangler også en uttalelse fra departementet, og som sikkert ville konsultere sitt kunstråd. Komiteen inntilte på avslag.

I Stortinget uttrykker Bendixen ”megen Tvivl” om riktigheten av å støtte Bergsliens skole og ikke den nye, ”... det maatte være for sidste Gang” (Forh. S. 1886:1020). Han opplyser at Bergslien bare har 12 elever, mens den nye skolen har mellom 30 og 40. Den nye har allerede hatt en elevutstilling, den er ledet på en annen måte og ”kraftigere”, en lege ”foredrager Anatomi for Eleverne”, den er ”anlagt paa et godt og forholdsvis bredt Grundlag og synes at skyde en stærk Fart; derfor sikrer jo ogsaa de Mænd, som staar i Spidsen for den”. Han mener at ”der er adskillig Trang til en virkelig stærk Skole for bildende Kunstnere”, og peker på det uheldige i at unge kunstnere ”som vil uddanne sig for Kunsten” nesten alltid er nødt til å dra til utlandet. Vi har bestandig ”staaet i Fare for fra første Færd af at denationalisere vore Kunstnere”. Av den grunn er ”flere allerede gaaet ind i andre Landes Kunstverden og er gaaet tabt for os”. Det sier seg selv, mener Bendixen, at

> netop den stærke Paavirkning, som Kunsten saavel som andre Retninger av vort Aandsliv tiltrænger fra Folket selv og fra Landets Natur, - den vil paa en Maade udviskes eller ikke komme til sin Ret, ved at de vordende Kunstnere fra første Færd af maa underkaste sig et fremmed Lands og Folks Paavirkning, - og det maa nødvendigvis være Følgen, saafremt vi ikke opretter en Skole her i Landet. Trods dette har jo vor Kunst udviklet et Særpreg, som begynder at

> sikre den en egen Plads, og de Forhaabninger, som man har til den netop som national Kunst, har aldrig været stærkere end nu. Den begynder med Kraft at hugge sig sin Vei. Men netop under de Forhold er det nødvendigt, at man knytter Kunsten til Landet selv, og som det første Skridt dertil anser jeg netop dette, at man giver denne Bevilgning til den private Malerskole, - den eneste som for Tiden virkelig er istand til at opfylde Fordringerne i saa Henseende.

Også statsminister Johan Sverdrup gir sin støtte til den nye malerskolen. Vi bør, mener Sverdrup, rette våre øyne mot å "have en Repræsentation ogsaa gjennem Kunsten, som ikke alene hævder vor Ære som civiliceret Nation, men som er af den største Betydning for vor egen Udvikling" (:1021). Sverdrup bruker dette resonnement til å erklære sin støtte til de tre kunstnernes søknad om en malerskole. Den bør sikres en "agtet Existens i den offentlige Mening ved, at Storthinget enten direkte eller indirekte sætter sin Sanktion paa den.". Senere sier han om Bergsliens malerskole, at han tror "det vilde være det bedste for Kunsten, om denne Malerskole gik ind snarest muligt, uden at dog Hr. Bergslien skulde komme til at mangle det fornødne" (:1032). Han ønsker altså å pensjonere Bergslien. Også statsråd Jacob Sverdrup støtter en bevilgning til den nye malerskolen, med de samme uttrykk for bekymring over norske kunstneres "Landflygtighed", og deres avhengighet av utlandet for sin utdannelse. "Vi har bevilget Reisestipendier for at sende dem ud, for at de i Udlandet kan udvikle sig videre; men vi har hidtil lidet eller intet gjort for at udvikle Kunsten herhjemme" (:1024). Han går rett løs på det som er problemet: "Den vanskeligste Side ved disse Malerskolespørgsmaal er egentlig Bevilgningen til Bergslien". Det er jo hans eget departements forslag å opprettholde bevilgningen, men han uttaler nå at "det kun kan være et Tidsspørgsmaal, naar denne bevilgning bør inddrages". Han mener det er liten mening i at det bevilges til to malerskoler. Stortinget vedtok enstemmig budsjettkomiteens anbefaling om ikke å støtte søknaden (:1034)

Også neste år ble en søknad fra denne skolen gjenstand for omfattende debatt i Stortinget. De tre kunstnerne som søkte om støtte til sin malerskole forrige år, har nå fått med seg en fjerde, Eilif Petersen. Heller ikke denne gangen har de sendt sin søknad gjennom departementet, men direkte til Stortinget, noe som blir et argument mot en bevilgning.

Bergsliens mangeårige innsats blir et hinder for statsstøtte til en ny og tidsmessig malerskole, til tross for at den hadde overveldende sympati på Stortinget. Etter at bevilgningen til Bergsliens skole ble vedtatt, måtte Stortinget bare bifalle komiteens innstilling på avslag til en ny. Denne bindingen til Bergslien sto i veien for begge de to kunstpolitisk foretrukne alternativene: kunstklassene på Kunst- og håndverksskolen og den nye malerskolen. Støtten til Bergslien opphører først i 1908, da han dør. Året etter opprettes Statens Kunstakademi.

Stortinget drøfter grensene for sin egen kompetanse i kunstspørsmål

I forbindelse med Stortingets behandling i 1886 av seks underposter under ”Bev. til kunstneriske Formaal”, foreslår representanten Lange å se disse under ett (Forh. S. 1885:886). Det gjelder støtten til Bergsliens malerskole (innstilt bevilget med 1200 kroner), forslaget om støtte til en ny privat malerskole i regi av malerne Heyerdahl, Werenskiold og Krohg (innstilt avslått), støtte til musikk- og organistskole (innstilt avslått), støtte til komponisten Sinding (innstilt avslått), til sanginstruktør Lammers (innstilt avslått) og til organist Haarklou (innstilt med 800 kroner).

Langes syn er at ”Maleri og Musik er Kunstarter, for hvis Udøvelse denne Forsamling vanskelig kan foretage en fuldt retfærdig og betryggende Afveining” (:888). Han mener at det er ”langt bedre Adgang for vedkommende Departement til at bedømme de forskjellige Ansøgere og deres mer eller mindre berettigede Krav paa Statsunderstøttelse”. Han foreslår derfor at det bevilges en rund sum til de 6 postene, og overlates til departementet ”efter bedste Skjøn at fordele Beløbet”. Formålet er å unngå en ”af flere Grunde uheldig” ”vidtgaaende Debat om bestemte Personer”.

Bendix Edvard Reutz Bendixen beskriver hvordan Stortinget bedømmer slike saker som gjelder enkeltpersoner: ”Man faar jo i saa Henseende i hvert Tilfælde holde sig til Vidnesbyrdene, som foreligger” (:889). Om de tre kunstnerne som søker støtte til sin malerskole sier han om deres dyktighed som lærere: ”Derom har det ikke foreligget Vidnesbyrd”. Det mangler altså en innstilling fra et kompetent organ eller fra kompetente personer. Yngvar Nielsen påpeker, til støtte for Langes forslag, at man ”i dette Land har faaet en ny Statsskik”, og at det under denne ”skulde den naturlige Følge være (...) at Storthinget ikke skulde gaa for langt i Detaljer” (:890).

Johan Sverdrup bringer inn spørsmålet om Stortingets kunstneriske kompetanse. Det er ikke noen ”Behageliged” man skaper for regjeringen ved å overlate til den fra ”en rund Sum at uddele de fornødne Bidrag til Kunstens Fremme og den kunstneriske Udvikling.” Å gjøre det, mener Sverdrup,

> er at overføre al den Kritik, som øves her i Storthinget, paa Regjeringen, og Regjeringen bestaar af faa Medlemmer, denne Forsamling af mange, saa den har sandelig en bredere Ryg til at bære de Anker, som paafølger, end Regjeringen, - hvortil kommer, at Regjeringen vil have en Kontrollør i Storthinget selv, som ikke vil undlade at lade sig høre, og som med den bedste Villie fra Regjeringens Side upaatvivlelig oftere vil skabe den Vanskeligheder. Men jeg anser Opgaven for at være af den Betydning, at jeg siger, at alle Hensyn af den Art bør vige for Formaalet, og jeg siger, at Regjeringen bør ikke undslaa sig for at lægge den yderste Anstrængelse ind for at fremme Kunstens Udvikling i vort Land. (...) saa er der ikke ringe Fordele forbundet dermed, at det er den administrative Magt, som tager sig af Sagen fra Begyndelsen af,

> som søger at fremme den og i Tilfælde, hvor Forholdene kræver det, indhenter Nationalforsamlingens Samtykke til Anlæg og de dertil knyttede Udgifter.

Sverdrup aksepterer her det prinsipp som Lange bygger sitt forslag på, nemlig at Regjeringen disponerer til enkeltformål når de er knyttet til navngitte personer, innenfor rammebeløp som er satt av Stortinget. Han trekker frem at Regjeringen på den måten vil bli utsatt for kritikk, ikke minst fra Stortinget. Det er nettopp dette problemet som får Regjeringen til å oppnevne kunstråd, det vil si rådgivende organer med medlemmer som er anerkjent sakkyndige på vedkommende kunstområde. Slik kan kritikk fra Stortinget og andre nøytraliseres. Som representanten Berner sier: "... jeg tror, man hos Regjeringen har bedre Garanti for, at de sagkyndige Autoriteters Erklæringer indhentes, og at der i det hele anvendese mere Kritik" (:1028).

Til Langes og Bendixens forslag om runde summer til generelle formål, sier statsminister Johan Sverdrup at slike summer vel er tenkt til fremme av de første "Anstrængelser paa Kunstens Omraade", men hvis det skulle vise seg at disse ga så vellykkede resultater at det ble ønskelig "at faa i vor midte faste, blivende, vidtrækkende Indrætninger, saa vil man gaa over fra dette Dispositionsbudget (...) til faste Bevilgninger" (:1021). Og slike bevilgninger bør foreslås post for post av Regjeringen, og derfor bli forelagt Stortinget til avgjørelse. Dette er en mer utviklet variant av det tidligere anvendte prinsipp om at private først må gjøre de første forsøk, før det offentlige eventuelt kommer til tiltakets støtte. Her lanserer Sverdup en tanke om at Staten, ved regjeringen, kan yte støtte allerede på forsøksstadiet, og at en eventuell permanent støtte bringes frem for Stortinget som en egen sak. Langes forslag, som under debatten ble kombinert med et forslag fra Bendixen, fikk ved voteringen bare 38 stemmer. Stortinget ønsket å ha full kontroll med bevilgningene.

Det nye akademiregimet

I løpet av 1880-tallet ble det kunstpolitiske embetsmannsregime erstattet av en nytt akademiregime – et regime der en utvalgt, privilegert elite av kunstnere direkte eller indirekte styrer den norske kunstinstitusjonens sentrale evaluerende oppgaver, innenfor en ramme vedtatt og kontrollert av statsapparatet. De "sigtede" kunstnerne ble også de sigtende, og fikk styringen over kunstnernes kulturøkonomiske sirkulasjon: adgang til utdanning og stipendier, til utstilling, til stemmerett, og til kunsthistorien – den høyeste form for anerkjennelse, som ga adgang til et kunstmarked hvitvasket for diskvalifiserende kommersielle hensikter. Slik kunne maktprinsippene i det gamle akademiregimet overføres til et kunstpolitisk kunnskaps-regime uten akademi i navnet. Og slik kunne dette kobles opp mot den statlige kunstpolitikken, fordi maktutøvelsen skjedde gjennom instanser der reglene var

departementalt godkjent, kostnadene statlig finansiert og systemet politisk velsignet. Et helt nytt system for det uformulerte, men allikevel anerkjente prinsippet om armlengdes avstand mellom kunst og politikk var etablert.

Oppgave	*Akademiregimet under Tegneskolen*	Embets-mannsregimet frem til 1880-tallet	Det nye akademi-regimet
a) Kunstselskap	Tegneskolen	Kunstforeninger Professor i k.historie	Kunstnernes Komite Kunstforeninger
b) Kunstnerselskap	Tegneskolen	Ingen	Kunstnernes Komite
c) Kunstråd	Tegneskolen	Nasjonalgalleriets bestyrelse	Kunstnernes Komite
d) Kunstskole	Tegneskolen	Tegneskolen Eckersbergs malersk.	Kunst- og håndverksskolen Bergsliens malersk.
e) Kunstnerutd	Ingen	Ingen	Ingen
f) Kunstmuseum	Tegneskolen	Nasjonalgalleriet Skulpturmuseum Kobberstikksamling	Nasjonalgalleriet (kunstnerflertall)
g) Kunsthistorie	Ingen	Dietrichson	Dietrichson (kunstnerflertall i innkjøpskomité)
h) Utstilling	Kunstforeninger	Kunstforeninger	Kunstnernes komité Kunstforeninger Privat kunsthandel
i) Salong	Kunstforeningen i Christiania?	Kunstforeningen i Kristiania	Statens Kunstudstilling
j) Kunsthall	Ingen	Ingen	Blomqvist?
k) Nasjonal jury	Tegneskolen	Nasjonalgalleriets bestyrelse	Kunstnernes Komite
j) Stipend	Tegneskolen	Nasjonalgalleriets bestyrelse	Kunstnernes Komite

Staten hadde en aktiv og avgjørende rolle i etableringen av det nye akademiregime. De kunstnerne som var mest aktive i saken hadde hatt begrensede mål for sine utspill. Statens krav ledet kunstnerne frem til en organisasjonsform de selv ikke hadde hatt i tankene å etablere. Det detaljerte regelverk rundt Statens Kunstutstilling ga det nye kunstpolitiske kunnskapsregimet en rekke trekk felles med de tradisjonelle europeiske akademiregimene. Det nye regimes utforming var først og fremst et resultat av en statlig kunstpolitikk.

Sett i internasjonalt perspektiv er det nye norske akademiregime foreldet i det øyeblikket det er etablert. Det etablerer ett hegemonisk system, som legger nesten all symbolsk makt i den norske kunstinstitusjonen i hendene på et lite antall privilegerte og til dels selvutnevnende kunstnere. I andre land, som Frankrike og Danmark – som norske kunstnere hadde god kjennskap til – skjedde det en omvendt utvikling. Der ble de tradisjonelle akademienes privilegier og symbolske maktposisjon gradvis avviklet, og det vokste frem alternative kanaler, blant annet i form av alternative kunstnerutdannende institusjoner og alternative salonger (se bl.a. Larsen 2004 og Monnier 1995). Den norske kunstinstitusjonen fikk en monolittisk struktur i nær forbindelse med statsmakten, mens andre land fikk en mer pluralistisk struktur med større uavhengighet til statsmakten.

En ny posisjon i kunstfeltet

Samtidig som det nye regimet ble etablert er det oppstått en ny kunstnerisk posisjon, en ny del av kunstfeltet. Der opptrer det utøvere som har sagt seg uavhengig av markedet, akademiske tradisjoner, organisatoriske konvensjoner, borgerlige kunst-institusjoner, den gode smak og det søte liv med familie. Det tas som gitt at god kunst møter motstand, og må kjempe seg frem. Norges kunstliv har fått en kunstnermodell som har forpliktet seg på bruddet med det etablerte, på en doktrine om at bare det nye er godt kunst, eksemplifisert med navnet Kristianiabohemen, der det nye og det sanne får større verdi enn det håndverksmessig korrekte og det skjønne. Den krever ”kunst for kunstens skyld” – ikke for den nasjonale æres, næringslivets, folkets eller samfunnets skyld. Kunstlivet har fått en komponent som krever full autonomi.

Det oppstår en kløft mellom den kunst det kunstinteresserte publikum vil ha, og den kunst kunstnere må lage for å få kunstnerisk anerkjennelse – de symbolske belønninger. Det oppstår også en tilsvarende kløft mellom de kunstnere som holder seg til tradisjonene og bevarer sitt gode forhold til publikum og markedet, og de som bejaer det nye. Det er dette autonome delfeltet som må etablere en armlengdes avstand til Staten, samtidig som det fortsatt mottar og fordeler de statlige ytelser som opprettholder feltet selv. Det er for å opprettholde og forsvare sin nyetablerte autonomi fra markedet at den mest autonome del av kunstfeltet inngår en ny allianse med Staten ved å inngå et formalisert samarbeid gjennom et statlig kunstråd. Det er kunstnere i denne del av kunstfeltet som kommer til å dominere den kunsthistorie som etter hvert blir demonstrert på det statlige kunstmuseets vegger av statsansatte kunsthistorikere. Deres fremste representant er Edvard Munch, en kunstner som selv aldri hadde noen formelle posisjoner i akademiregimet, men som høstet fordeler både i den autonome og den markedsrettede del av kunstfeltet.

3. 1890 – 1909: Nytte fremfor kunst

Andreas Aubert forsvarte i Dagbladet 10. mai 1890 den rene kunst mot kunstpolitikkens prioritering av kunsthåndverket. Han skrev ”i anledning av statens kunstneriske budget 1890” at ”denne brist paa forstaaelse av den inderlige sammenheng mellom begge leder til en forfordeling overfor den rene kunst” (Aubert 1917:213). Den bevilgende myndighet kan ”likesom bedre ta og føle paa” kunsthåndverkets ”nytte og umiddelbare pengeværd”. Denne analysen kan passe som karakteristikk av kunstpolitikken i de neste tyve år.

Det gjøres flere kunstpolitisk vedtak med varig virkning på utviklingen av den norske kunstinstitusjonen. Stortinget avviser på prinsipielt grunnlag og med varig virkning statlig støtte til andre kunstmuseer enn Nasjonalgalleriet. Skulpturmuseet og Kobberstikksamlingen slås i 1903 sammen med Nasjonalgalleriet til ett statlig kunstmuseum – Statens Kunstmuseum, som senere får navnet Nasjonalgalleriet. I 1908 etableres en direktørstilling for Nasjonalgalleriet, og kunsthistorikeren Jens Thiis blir ansatt året etter. Samme år opprettes den første høyere utdanningsinstitusjon for billedkunst, med navnet Statens Kunstakademi.

Etter 1902 blir den statlige økonomien dårligere, og det resulterer i sterke nedskjæringer på kunstbudsjettet, der noen formål ble mer skjermet enn andre.

”Den aarlige Udstilling”

Utstillingen bestyres av ”Kunstnernes ræpresentative Komité”. For de årlige bevilgninger skal det kjøpes inn et arbeid til Nasjonalgalleriet og organiseres etterutstillinger i andre byer ”forsaavidt Midlerne strekker til”. Lokalleien blir en økonomisk belastning, som truer blant annet etterutstillingene, men Stortinget vil ikke øke bevilgningen. På Stortinget tar representanten Hansen opp et forslag om å stryke ordene ”forsaavidt Midlerne strækker til” (Forh. S. 1891:481). Han peker på at Stortinget helt fra 1884 har forlangt at ”der skulde være Udstillinger rundt omkring i Landet”, fordi de ”spredte Kunstsandsen i vort Land”. Selv om turnéutstillingene har vært dårlig besøkt, mener Hansen at ”man kan ikke vente, at man med eneste Gang skal staa ligeoverfor en fuldt udviklet Kunstsands og Trang til Kunstudstillinger” (:482). Selv i Kristiania var ikke besøket så stort de første årene. Nå har det ikke vært noen større etterutstillinger siden den i Trondhjem i 1887, og i Bergen har det etter 1886 bare vært vist ”et lidet Udvalg” i 1890, selv om alt var gratis der, både frakt og lokaler. Det er lite rimelig at Staten skal kreve fritt lokale for utstillingen i provinsbyene, når den godtar å betale en høy leie i Kristiania. Selvsagt skal utstillingen vises i Kristiania, men ikke bare der. Hansen klager også over at utstillingen i Bergen ble

holdt i ”svarte Vintermørket”. Hansen får støtte. ”De billeder, som udstilles ved hjælp af Statsbidrag, skal ogsaa andre Byer gives Anledning til at se” (:483). Hans forslag ble vedtatt med 51 mot 42 stemmer (:484).

Budsjettsøknaden for 1892 peker fremover mot en utvidet rolle for kunstnernes komité som statens kunstråd, og mot en institusjonalisering av dens virksomhet. Komiteen peker på at Nasjonalgalleriet ikke klarer å få brukt opp sine bevilgninger til innkjøp av svensk og dansk kunst, og foreslår en løsning: Til den årlige utstilling inviteres ”fremragende” utenlandske deltakere, med avtale om gratis frakt. Da kan galleriet gjøre sine innkjøp der. Men da må utstillingen få flere midler til transport og forsikring. Komiteen ber også om mer penger til utstillingens sekretær, og om å få dekket

> endel mindre udgifter, der ikke er knyttet til Udstillingen, men til Behandlingen af forskjellige kunstneriske Spørgsmaal (...) Adminstrationsutdgifter (til Avertissementer, Cirkulærer, Kunstnermøder, Afstemninger etc. (...). Før den repræsentative Komités Oprettelse besørgedes disse Ting af Kirkedepartementet. (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1892:28)

Departementet finner det berettiget at Staten bidrar til finansieringen av kunstnerkomiteens administrative utgifter. Dens endelige forslag er 4400 kroner til utstillingen, inklusive husleie, innkjøp til nasjonalgalleriet og etterutstilling, og 600 kroner til administrasjon, herunder 500 kroner til sekretær, altså til sammen 5000 kroner som omsøkt. Budsjettkomiteen innstiller slik departementet har foreslått, men vil ha spesifisert sekretærens lønn på budsjettet. Slik får staten større kontroll. Men vi ser også begynnelsen på at Staten bevilger penger til driften av sitt eget kunstråd, og dermed også av kunstnerorganisasjonen.

I Stortinget utspiller det seg en liten diskusjon om tidspunktet for utstillingen, før det enstemmig vedtar innstillingen. Statsråd Wexelsen argumenter slik mot å flytte den til våren:

> Naar de (kunstnerne) kommer ind fra sit Friluftsarbeide om Sommeren og den første Del af Høsten, saa ønsker de jo gjerne saa snart som muligt at faa bragt sine Billeder pa Udstillling og derved skaffe sig et Marked; der er mange af dem, som lever under saadanne økonomiske Kaar, at det er vanskeligt at vente nogen Tid med at faa sine Billeder udstillet der, hvor de faar sin bedste Anbefaling, og hvor det er sandsynligt, at der er det bedste Marked. (Forh. S. 1892:204)

I perioden 1893-98 ble utstillingen holdt om våren. Senere blir den holdt om høsten. Denne bevilgningen på 5000 kroner kommer, med unntak for et år eller to, aldri over dette beløpet før etter 2. verdenskrig. I perioder blir den endog redusert, men aldri slettet. Stortingets budsjettkomité bekymrer seg over utstillingens synkende kvalitet,

og foreslår i 1902 at den går over til å arrangere retrospektive utstilinger av eldre norsk kunst eller tepper og andre kunsthusflidsutstillinger. Kunstnerkomiteen svarer at den vil ta forslaget under overveielse når den har fått faste lokaler. Det får den først i 1930.

Kunstnernes komité søkte i 1892 også om ”en mindre bevilgning” til å dekke utgiftene ved norsk deltakelse på de skandinaviske og internasjonale kunstutstillinger som ikke inngår i Verdensutstillingene ”ettersom disse Udstillinger har tiltaget i Antal og Betydning” og vår egen ”Kunstnerstand har vokset, er ogsaa Trangen vakt til en stærkere Repræsentation af vor Kunst i Udlandet og det baade af økonomiske og kunstneriske Grunde” (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1892:24). På bakgrunn av erfaring fra deltakelse i München i 1887 søkes det om 1000 kroner årlig. Denne bevilgningen finner departementet ikke å kunne innvilge. For vårt lands vedkommende, mener departementet, må man ”indskrænke den officielle Deltagelse til saadanne Udstillinger som har særlig Betydning” (:25). En søknad om slik deltakelse må innsendes sammen med søknaden om bidrag til ”Statens aarlige Kunstudstilling”.

Statens politikk overfor andre kunstmuseer

Nei til innkjøp til kunstsamlinger

Kunstnernes representative komité søker for 1897 om at kravet om en etterutstilling for Høstutstillingen bortfaller (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1897:27). Til gjengjeld vil den for det ”eventuelle” overskudd kjøpe kunstverk til en sum av 1000 kroner, ”der efter Tur fordeles i de forskjellige Byer” ... ”til Forøgelse af de derværende faste Gallerier eller til Dannelse af Grundlag for saadanne”. Kunstner-komiteen viser til utstillingens reglement der etterutstillinger ikke er nevnt (men nevner ikke at det er forutsatt i bevilgningsvedtakene), og den anser det som en frivillig sak om kunstnerne vil la sine bilder følge med på etterutstillingene. Utstillingen vil sannsynligvis ”gaa glip af flere af de betydeligste Kunstværker, ifald Kunstnerne skal være forpligtet til at sende sine Billeder med paa Efterudstillingerne”. Av den grunn bør forpliktelsen til etterutstillinger bortfalle, og disse innkjøpene komme i stedet.

Departementet vil ikke anbefale å frafalle kravet om etterutstilling, ”idet man antager, at de øvrige Byer ikke bør berøves den Anledning til at følge med i vor bildende Kunsts Udvikling, som disse Udstillingene yder”. Departementet vil nemlig heller ikke anbefale

> at der for Statsmidler indkjøbes Kunstværker til Fordeling mellem udenbys faste Galerier. En saadan Forføining vil lettelig kunne foranledige, at der fra de Byer, hvor Gallerier findes, reises Krav paa direkte aarlige Bidrag i Penge istedetfor et Kunstværk nu og da; og dette Krav vil kunne synes at have faaet en vis Berettigelse, naar man først har taget det Skridt at anvende Statsmidler til de nævnte Galeriers Forøgelse. Men Staten bør efter Departementets Formening indskrænke sig til sin egen Samlings, Nationalgaleriets, Forøgelse; finder man at kunne afse yderligere Beløb, bør disse komme Nationalgaleriet tilgode. (:28)

Nei til Bergen billedgalleri

Bergen kommunale billedgalleri søkte i 1901 om statsbidrag, særlig til innkjøp av nyere norsk kunst. Departementet finner dog, ”med fuld symphathi for bestræbelserne for at skaffe Bergen et billedgallerie, som kan give et fyldigere udtryk for den norske malerkunst, væsentlig af budgettmæssige hensyn ikke for næste termin at kunne anbefale opført noget statsbidrag til galleriet” (St. prp. nr. 1, hovedpost IV. Kap. 3 1901/02:59). Først bør det kommunale bidrag bevilges, og ”derpaa (kan) spørgsmaalet om statsbidrag avgjøres”.

Budsjettkomiteen tar disse imøtekommende formuleringer opp på prinsipielt grunnlag (Indst. S. XXVI. 1901/02:15). Den viser til at denne del av budsjettet ”i aarenes løb har vist stor tilbøielighed til at forflere sine titler og øge bevilgningernes totalsum,” og tror ”at der bør vises overmaade høi grad af forsigtighed med hensyn til herefter at slippe ind nye formaal”. Den vil derfor ikke støtte de ”forhåpninger” som kan utledes av departements avslag ”for tiden”.

> Skal staten begynde at tage under armene ogsaa kommunale og lokale samlinger for skjønkunst, vil det selvfølgelig gaa som med musæerne og de andre videnskabelige anstalter, at den ene by ikke vil staa tilbage for den anden med hensyn til at kræve saadan statsomsorg, og der vil opstaa efterhvert en mængde smaa kunstsamlinger, som vanskelig til enhver tid vil finde kyndig ledelse, og hvis nytte for det hele samfund i forhold til de udgifter, de paafører statskassen, maaske undertiden kan være af tvilsom værdi.

Debatten i Stortinget belyser ulike kunstpolitiske standpunkter som ikke bare ble fremholdt på den tiden, men også helt opp til vår egen tid. Representanten Geelmuyden (fra Bergen) viser til Bergen billedgalleri, og ønsker å ”tage en vis afstand” fra komiteens premisser om å ”afvise ethvert krav paa understøttelse til denne og lignende institutioner som staten uvedkommende” (Forh. S. 1901/02:1086). Han appellerer til statsråden om å fastholde departementets mer sympatiske standpunkt og ikke føle seg forpliktet av komiteens premisser. For ham står det slik, ”som at det slet ikke var det værste” som kunne hende, ”om sansen for bildende

kunst blev saa stor", at man også omkring i de mindre "byer, i de mindre befolkningscentra kunne faa malerisamlinger".

> Det er ikke med saadanne malerisamlinger, som det er med videnskabelige museer, at de først og fremst skal anlægges for dem, der vil studere; de har jo ogsaa sin store opdragende betydning lige overfor den almindelige mand.

Sophus Arctander viser til komiteens uttalelse, og setter den i en videre politisk sammenheng. Det er "faa lande", mener han, "hvor man saaledes tyr til staten med bøn om at faa bidrag til alle mulige øiemed som her i Norge". Det er ikke bare til de store "almensamfundslige" formål, men "næsten i alle mulig retninger, at man kommer her og tror, at staten er nærmest til at hjælpe". Han tror man må slå inn på en annen kurs, og si: "Først de private bidrag i tilstrækkelig mon, forinden staten kommer med sine" (:1087). Får Bergen tilskudd, så kommer sikkert Trondhjem som allerede har en kunstsamling, og deretter Drammen, Fredrikstad, Fredrikshald, Arendal "og rundt omkring". Det som Geelmeyden anfører

> vil blive anført ved hver af disse, og statens udgifter vil ved en masse smaa beløb blive betydelig forøget under den del av budgettet, som man med et uheldigt navn har kaldt kulturbudgettet, uden at man har nogen garanti for, at dette vil være særlig nyttebringende; thi denne slags kunstsamlinger forudsætter jo, om ikke et kunstforstandig publikum – et saadant er jo ikke at finde i saa stort antal rundt om i byerne – saa ialfald kunstforstandige ledere og bestyrere og igangsættere af det hele. (:1087)

Det har ikke vært Arctanders mening, og han antar heller ikke komiteens, å miskjenne betydningen av slike kunstsamlinger. Men "det maa ikke gjøres til en statssag". Kunstnerne er best tjent med at det settes i gang i privat regi:

> Hvad der sættes igang privat og vokser sig frem ved privat hjælp, har langt mere rod i befolkningen og virker langt mere fruktbringende i længden. Hvad det gjælder om, er at man skaffer kunstnerne den støtte, de kan faa, ved kunstforstandige kunder, men jeg mener, at man opnaar dette sikrest og bedst i længden ved at lade det være en privat sag, f.eks. ad den vei, man tildels har slaaet ind paa, at de lokale kunstforeninger afsætter nogle af sine billeder til faste gallerier, som kommunerne tager sig af med bidrag til husleie og andre udgifter, at man sørger for at fortsætte med at samle kunstværker paa denne maade.

Geelmuyden svarer selvsagt på dette innlegget, blant annet ved å peke på at Bergen billedgalleri er vokst frem både med kommunale bidrag, med flere tusen kroner i året, og ved private bidrag, vesentlig til innkjøp og gaver. Et statsbidrag vil ikke "forringe denne private offervillighed". Han bringer kravet om "nytte" på bane, og uttaler at han ikke vet om dette ord "nyttevirkning, som er blevet saa moderne, egentlig er det rette, naar der er spørsmaal om en samling af de skjønne kunsters frembringelser." Selv

om det ikke alle steder, der det kunne tenkes etablert en kunstsamling, er ”virkelig fagkyndige folk”, så vil det allikevel de fleste av disse steder være

> kunstinteresserede kredse og kunstforstandige folk. Man behøver jo ikke netop at være fagmand for at kunne have en smule forstand paa kunst, saa meget forstand paa kunst, at man, naar man slaar sig sammen, kan skaffe en vis garanti for at galleriet bliver nogenlunde rimelig besat. Jeg synes derfor ikke, at det, at vi har saa faa faguddannede kunsthistorikere, er noget argument mod det, som her er foreslaaet. Jeg tror heller ikke, at kunsten og kunstnerne egentlig kan skades derigjennem, at der bliver flere afsætningssteder, som man kan regne paa med nogenlunde sikkerhed.

Statsråd Wexelsen mener komiteen har ”stillet sig for afvisende”. ”I grunden dreier spørsmaalet sig alene om, hvorvidt der bør ydes bidrag til indkjøb af norsk kunst til ophængning ogsaa andre steder end i nationalgalleriet i Kristiania” (:1088). Det er ikke tale om en ny sort bevilgning, bare om ”utvidelse af et beløb, som efter sagens natur ikke vil blive meget betydeligt”. Men det er av betydning at ”bevilgningen til indkjøb af vore egne kunstneres mest værdifulde billeder kunde øges noget”. Wexelsen bringer altså de små bevilgningene til Nasjonalgalleriet inn i debatten sammen med kunstnernes inntektsforhold – de siste kan støttes ved at Staten, i stedet for å øke bevilgningene til Nasjonalgalleriets innkjøp, gir innkjøpsmidler til kunstsamlinger utenfor Kristiania. Så viser han til betydningen av å utbre den gode smak:

> Et fast galleri tilligemed de billeder, som de private foreninger i vore større byer skaffer til utlodning eller udstilling, har dog virkelig en ikke liden betydning saavel for kunsten, som for det publikum, som skal opdrages gjennem at se god kunst. Det forekommer mig, at staten maa have interesse af at støtte bestræbelserne for at danne kunstneriske centra i vort land, hvor der kan opdrages til god smag og forstaaelse af fin kunst.

Han viser til at Kristiania er heldig stillet. Foruten det statlige Nasjonalgalleriet har nå Anton Houen i sitt testamente bestemt at et beløp på 300 000 kroner skal gå til et fond, der avkastningen av 150 000 kroner skal brukes til innkjøp av norsk kunst. Derved er Kristiania tilgodesett enda mer. Stortinget vedtar komiteens innstilling enstemmig.

Stortinget har nå to ganger, med få års mellomrom, fastslått at staten ikke skal støtte andre kunstmuseer eller –samlinger enn Nasjonalgalleriet. Denne politikken står fast langt ut over den perioden som behandles i denne boken.

Kunstindustrimuseene

Kunstindustrimuseet i Kristiania

Museet ønsker å kjøpe en stor samling av kinesiske og japanske arbeider som tilhører tollkasserer (i kinesisk tjeneste) Daae, og som har vært deponert i museet siden 1881 (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3 1889:19). Eieren vil bare avhende samlingen under ett, og har sagt opp deponeringsavtalen. Prisen er 20 000 kroner, og museet søker å skaffe 12 000 kroner i støtte fra Kristiania Brændevinsamlag og Kristiania Sparebank, og søker 4000 kroner ekstraordinært fra Staten, altså 20 %.

Det gjør rede for sitt arbeid for fremme av husfliden, og kan vise til igangsatte skoler, utarbeidede tegninger av forbilder, utgivelse av et verk om tekstiler, planleggingen av en vevskole og gjenoppvekking av kunsten å flette med teger. Det søker som siste år om en forhøyelse av bidraget til dette formål fra 2000 til 3000 kroner.

Departementet støtter bare økningen i bidraget til tiltak som kan fremme husfliden. Museet har imidlertid senere sendt en søknad direkte til budsjettkomiteen om 8000 kroner i ekstraordinær støtte til innkjøp (Indst. S. No. 93. 1989:269 ff.). Men nå gjelder den ikke Daae-samlingen, men en del av ”Kjøbmand P. Simonsens bekjendte Samling”, til en pris av 36 775 kroner (Dok. No. 69. 1889). Museet har tenkt å finansiere kjøpet ved å reise lån med personlig garanti fra bestyrelsen medlemmer. Avdrag og renter skal betales av museets årlige inntekter. Kunstindustrimuseet, senere også de i Bergen og Trondhjem, tar altså opp lån for å gjøre innkjøp, og lånene garanteres av bestyrelsenes medlemmer som privatpersoner. Tilsvarende muligheter har ikke det statlige Nasjonalgalleriet. Kravet fra staten om at statlig støtte gis på betingelse av like stor støtte fra annet hold, en ”Modpræstation”, gjør at en krone i støtte faktisk blir to eller flere.

Forbløffende nok bestemmer budsjettkomiteen enstemmig å imøtekomme denne søknaden om 8000 kroner. Det opplyses at den i begynnelsen var skeptisk, men at den har ”gjort sig bekjendt med den omhandlede Samling” og så bestemt seg. Den stiller imidlertid som vilkår at museet også skaffer et like stort beløp ”paa anden Maade”, og det vil vel si ikke som lån. Like forbløffende er det at Stortinget vedtok denne bevilgningen, inklusive økningen til 3000 kroner til ”Foranstaltninger til Husflidens Fremme”, enstemmig og uten diskusjon. Samme Storting holdt Nasjonalgalleriets innkjøpsbudsjett fast på 6500 kroner. Kunstindustri fremfor billedkunst – det nyttige fremfor det rene.

Vestlandske Kunstindustrimuseum

I en søknad for 1892 skriver museet at det trenger større bevilgninger om det ”paa alle viktigere Omraader skal kunne være til fuld Nytte og Belæring” og ”kunne redde for Landet til Almenhedens Gavn det bedste, som endnu finnes tilbage af gammelt Godt Arbeide paa de kanter af Landet” (Sth. Prp. No. 1, Hovedpost IV. Kap. 3. 1892:29). Her søker museet å få en landsdels interesser til å fremstå som nødvendige og gode for hele ”Landet”.

I løpet av mindre enn to år etter åpningen i de nye lokalene i 1897 har museet hatt 115 900 besøkende, og i leseværelset 1552 (Sth. Prp. No. 1, Hovedpost IV. Kap. 3. 1898:36). Dette er oppsiktsvekkende høye tall, som endog ikke gjelder to hele år. Bestyrelsen overdriver ikke når den sier at museet ”omfattes med Interesse og Kjærliged af den hele Befolkning”. Museet får statlig støtte hvert år.

Nordenfjeldske Kunstindustrimuseum

Dette museet ble stiftet i Trondhjem i 1893, etter en ”kunstindustriell Udstilling” der som ble avholdt samme år med det formål å forberede dannelsen av museet (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. 1894:29). Det begrunner sin søknad om 5000 kroner i statlig støtte på samme måte som det i Bergen, slik at ”deslige Samlinger ikke koncentreres paa et enkelt Punkt, men efter Behovet tilgjængeliggjøres i de forskjellige Dele av Landet”. Det er nødvendig med flere museer for kunstindustri, fordi ”den nationale Industri arter sig paatageligt forskjellig inden de enkelte Landsdele” (:30). Departementet ser positivt på søknaden, men vil som vanlig se utviklingen litt an, og foreslår 2000 kroner bevilget til museet, noe Stortinget slutter seg til.

Det er i realiteten en stor seier for Kunstindustrimuseet i Kristiania, at det nå blir etablert et tredje kunstindustrimuseum i Norge, som i likhet med de andre får betydelige statlige tilskudd i tillegg til de lokale midler. Det er opparbeidet stor velvilje for denne type institusjoner, både på statlig og kommunalt politisk nivå og i samfunn og næringsliv. Dette tredje kunstindustrimuseet får etter kort tid en direktør, som gjennom nesten 50 år blir en ledende person i norsk kunstliv – Jens Thiis. Kunstindustrimuset i Trondheim blir den skole som kvalifiserer ham til direktørstolen i Nasjonalgalleriet 15 år senere. Nasjonalgalleriet kunne ikke selv kvalifisere sin direktør.

Museet søker i 1896 om de 8000 kroner det fikk i tilskudd for inneværende år, med tillegg av 6000 kroner ekstraordinært til ”Musæets forestaaende Installering i ny Bygning” (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1896:40). Bygningen blir reist med kommunale og private bidrag, og museet vil fem-doble sitt disponible areal, og får derved store utgifter. Det vil lage utstillinger rundt enkelte stilperioder, noe som ”foruden at være fuldt rationel” dessuten vil gi det besøkende publikum ”et kulturelt

Billede, der samtidig giver Oplysning om den enkelte Gjenstand i og for sig og dens praktiske og æstetiske Bestemmelse i Rummets Fællesudstyr" (:41).

Museets ønske om gi et "kulturelt Billede" uttrykker en klar tendens i kunstindustrimuseenes ideologi, og dermed også deres utstillinger. De vil fremvise miljøer av gjenstander som hører sammen i tid, stil og bruk, ikke bare enkeltstykker. De miljøene de kommer til vektlegge, er de borgerlige og urbane. Det er de med "Smak" som får sin mønstergyldige smak utstilt for et publikum med behov for bedre smak. Snart kommer en ny museumsbevegelse, folkemuseene. Her skal utstillingene gi et "kulturelt Billlede" av livet slik det virkelig var, særlig blant bønder. Forestillingen om det mønstergyldige, forbilledlige og foredlende er fremmed i en slik tenkning. Ideen om å lage miljøutstillinger av kunstverk som hører sammen i tid, stil og bruk tar Thiis senere med seg til Nasjonalgalleriet.

Det gamle og det nye – Stortingets innflytelse

Under Stortingets diskusjon om bevilgninger til kunstindustrimuseene i 1897, etterlyser Wexelsen, "Modeller af, hvad der i Indland og Udland præsenteres som virkelig Kunst" (Forh. S. 1897:280). Gunnar Knudsen "tror, at større Beløb end forenligt er med deres Formaal, er – efter min Opfatning ialfald – anvendt til Indkjøb af Antikviteter" (:282). Skal de "opfylde sin Opgave og blive til Gavn (...) faar de anvende noget mere af sit Annuum til Indkjøb af Modeller af lødig Tilvirkning af indenlandsk eller udenlandsk Arbeide". Berner minner om at budsjettkomiteen tidligere har hatt en anmerkning om det samme. Stortinget ønsker at kunstindustri-museene konsentrerer seg mer om samtiden, mens de nye folkemuseene får ta seg av fortiden.

Sverdrup peker på at det nå foregår "et Slags Konkurrence" mellom kunstindustrimuseene og de "Folkemuseer, som det er Tanken nu at oprette" (:280). De samme gjenstander "paraderer" i begge typer museer mener han, og tar til orde for at det "søges optrukket en Grænse" mellom dem. Det vil ikke skje uten at de kommer under "samme Bestyrelse", som kan bestemme hvilke gjenstander som hører hjemme hvor. Saken er derfor best tjent med at man "tar Sagen under nærmere Overveielse", med sikte på senere avklaring. Johannes Wilhelm Steen mener at man får enhet i styrelsen "gjennem den almindelige Administration og ved den Indflydelse, som kan udøves fra denne Forsamling gjennem dens Bevilgninger" (:281).

Stortingets ønske om større vektlegging av det nye og moderne blir fulgt opp. Året etter heter det i en søknad fra Nordenfjeldske kunstindustrimuseum om det verdifulle ved det nye, at det er når det "lægger en selvstændig og karakterfuld virkelig Moderne Smag for Dagen istedenfor den meningsløse og forvirrede Etterplapren av alle mulige gamle Stilarter" (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV: Kap. 3.

1898:49). Museet vil ”sammenknytte sin Samlervirksomhed med det levende Livs praktisk Behov”, bringe seg i ”intime Læreforhold overfor Publikum og Haandværkere”, og tjene til den ”almene Smags, Industriens, det kunstneriske Haandværks, den dekorative Kunsts eller den folkelige Husflids Fremme” (:50).

Myndighetene er så fornøyd med kunstindustrimuseene at de fremstiller dem som resultater av en statlig politikk. Statsråd Wexelsen uttaler at de ”er af de særdeles heldige Greb, som er taget fra Statsmyndighetenes Side (…)” (Forh. S. 1898:464).

Sammenfattende om kunstindustrimuseene

Samspillet i finansieringen av kunstindustrimuseene, mellom statlig tilskudd på den ene siden og privat og lokal finansiering på den andre, gir utviklingen av disse museene en særegen dynamikk. Ikke bare gir samspillet resultater i form av bedre økonomi og større faglig bredde, men det gir også grunnlag for etablering av flere museumsenheter. De utvider sine samlinger, arrangerer vekslende temautstillinger og separatutstilinger, holder ”kunstindustrielle” foredrag, utbygger sine bibliotek med tilhørende leserom, utgir mønsterbøker og småskrifter, anskaffer mønstersamlinger for håndverkere, har tidsskrifter og fotosamlinger, lager kataloger, osv. De setter i gang ”kunstindustriskoler” i ulike grener av folkekunstens tradisjonelle teknikker, som treskjæring, tekstil og rosemaling – skoler som gjerne legges i bygdelag der tradisjonene kunne gjenoppvekkes. De får også øremerkede midler som gjør det mulig å stipendiere elever på disse skolene. De bevarer altså ikke bare gjenstander, men også det håndverk de er laget med. De deltar på Verdensutstillinger og andre nasjonale og internasjonale utstillinger med disse nye produktene, til dels med stor suksess. De har både nasjonale, regionale og lokale oppgaver.

Den kombinerte finansieringsformen gir det politiske feltet bedre muligheter for å få utført oppgaver som anses politisk viktige, både av estetisk, allmennkulturell og økonomisk art. Samtidig gir det museene og deres interessenter anledning til å komme med nye utspill for å prøve ut den politiske interessen for dem. Kunstindustrimuseene kan således spille på flere strenger i sin argumentasjon for å få økte statlige tilskudd. De kan påberope seg hensynet til norsk produksjonsliv og dets internasjonale konkurranseevne, handelsbalansen med utlandet, utvikling av publikums smak, bedre design for norske produkter, behovet for å bevare i Norge nasjonale mønstre fra fortiden osv.

Kunstindustrimuseene er også pedagogisk bevisste. Museet i Bergen forteller i 1901 om planer om vandreutstillinger, og om utgivelse av populære småskrifter, og setter den første formen høyere enn den andre, for den ”bliver dog altid af mere teoretisk art”.

> Anderledes stiller sagen sig, naar den demonstreres gjennem øine og øre. Da vækkes en bestemt interesse, en konkret forstaaelse af de spørsmaal, som det gjelder at klargjøre. Det gjelder at etablere en praktisk æstetik, der kan aabne øinene for det, vi betegner som smukt og hensigtssvarende i modsetning til det smagløse, for farvernes harmoni, ornamentets betydning som smykkende led og ikke mindst for alt det, vi betegner som nationalt arvegods, med paapegen af det for vedkommende bygd eller landsdel særlig eiendommelige. (St. prp. nr. 1, hovedpost IV. Kap. 3. 1901/02:53)

I tilknytning til utstillingene skal det holdes ”opplysende foredrag, der giver udsigt over husflidens særegne art og betingelse, dens historiske forudsætninger samt over midler og maader, hvorved den atter kan vinde betydning”.

De mottar også betydelig tilskudd lokalt, særlig fra brennevinssamlagene, men også fra sine byers sparebanker, og fra kommunene. Før 1910 kommer alle tre kunstindustrimuseene inn i egne nybygde eller spesialinnredete lokaler, stort sett finansiert med kommunale og private midler og med lån.

Sammenligning med Nasjonalgalleriet

I årene etter 1900 forvalter kunstindustrimuseene et samlet årlig budsjett som er det flerdobbelte av Nasjonalgalleriets. Det har etter midten av 1880-årene åpenbart seg en kunstpolitikk med en tydelig distriktsprofil. Denne politikken er tildels initiert gjennom fremlegg i Stortinget. Mens kunstindustrimuseene tydeligvis er faglig tungt engasjert i dette, synes hverken Nasjonalgalleriets bestyrelse eller komiteen for Statens Kunstutstilling å finne at dette er viktig. Når de går inn på det, synes det å være noe de gjør for å føye politikerne, og som fort renner ut i sanden.

Årsaken til kunstindustrimuseenes kunstpolitiske suksess er kanskje at de bidrar til å ivareta mange politiske hensyn, som å redde gammel norsk kultur; fremme dagens industri, håndverk og husflid; stimulere til nyttig sysselsetting på bygdene; utbre sansen for det skjønne, og fremvise norsk og internasjonal og endog ikke-europeisk kulturhistorie; representere det norske på internasjonale utstillinger; gi forbilder for den høyere håndverksutdanningen. Nasjonalgalleriet har ikke på samme måte selv maktet å skape en bred ”portefølje” av politisk interessante oppgaver bak sin virksomhet. Det klarer ikke – og ønsket kanskje heller ikke – å fremme en kunstpolitikk som går inn for å støtte etableringen av flere museer av samme slag, for eksempel i Bergen og Trondhjem. Under nedskjæringene på statsbudsjettet på begynnelsen av 1900-tallet spares kunstindustrimuseene, mens Nasjonalgalleriet må tåle kraftige kutt.

Det er en forskjell i det økonomiske forholdet mellom Staten og de fem samlingene. Mens Nasjonalgalleriet og Kobberstikksamlingen får bevilget et bestemt beløp til hver post på et budsjett, beløp de ikke kan disponere mellom disse postene, får de tre kunstindustrimuseene bevilget en større sum til drift, som de kan benytte

som de vil innenfor vide rammer. I tillegg får de et tilskudd som er øremerket til et bestemt formål, nemlig fremme av husfliden, og noen ganger ekstraordinære tilskudd som også er bestemt til visse formål, som innredning eller innkjøp på en auksjon. Dette gjør at departementet, og derved også Stortinget, styrer Nasjonalgalleriet mer detaljert enn kunstindustrimuseene.

En annen forskjell er at Nasjonalgalleriet prinsipielt er avskåret fra å søke tilskudd fra annet hold, mens kunstindustrimuseene nærmest er pålagt det, som betingelse for statsstøtte. Dette skaper et lokalt politisk og næringsmessig engasjement for de tre museene, mens Nasjonalgalleriet mer er henvist til støtte fra typen "venneforening", altså et mer eksklusivt miljø sosialt sett. Kunstindustrimuseene er kanskje de første eksempler i Norge på samarbeid mellom kultur og næringsliv, ja – de springer ut av denne alliansen.

Stortinget styrer kunstindustrimuseene etter kulturpolitiske mål, mens det styrer Nasjonalgalleriet og kobberstikksamlingen etter pengebruken. Det bidrar til at vurderinger av kunstindustrimuseenes mål og oppgaver, som gjerne faller sammen med kultur- og næringspolitiske vurderinger, ofte preger departementets proposisjoner og Stortingets drøftinger.

Det kommer få initiativ fra Nasjonalgalleriet om å ta opp nye oppgaver, slik det skjer med kunstindustrimuseene. Det meldes ikke noe om spesialutstillinger, vandreutstillinger, foredrag, publikasjoner, kurs, reiser eller om noe annet som vitner om et kunstpolitisk engasjement. Omsendelsen av bilder virker nærmest som en lite velkommen plikt, pådyttet av Stortinget, som det gjør minst mulig med. Det virker som den helstatlige eierformen med et flertall av kunstnere i direksjonen passiviserer museet både kunstpolitisk og museumsfaglig.

Kunstindustrimuseene har ansatte og ledere med kunstfaglige kvalifikasjoner, som bidrar til at forskning, innsamling og formidling går hånd i hånd. Det er først når Nasjonalgalleriet får en direktørstilling og Thiis blir ansatt at det kommer kunstpolitiske initiativ derfra.

Kunstindustrimuseenes samlinger, i motsetning til Nasjonalgalleriets, omfatter også gjenstander fra ikke-europeiske kulturer. Dette skyldes i stor grad nordmenn som har skapt samlinger mens de har vært i andre lands tjeneste, samlinger som senere er gitt eller solgt til kunstindustrimuseene. Men det skyldes også de forskjellige begreper som disse museene hadde om sine samlingers objekter. Kunstindustrimuseene hadde det gode håndverk i bruksgjenstander som kriterium for sine anskaffelser, og håndverk og bruksgjenstander er universelle fenomener som alle kulturer har. Kunstmuseene derimot, hadde den frie, rene kunst som sine samlerobjekter, og det var et fenomen som bare fantes innenfor den europeiske kulturkrets, forøvrig den eneste kulturkrets som også etablerte museer, både for bruksgjenstander og fri kunst. Det norske kunstmuseets opprinnelse i et

land med en kort tradisjon for fri kunst, uten eldre samlinger hos rikfolk og kongemakt, og med små statlige bevilgninger til kunstformål, gjorde at Nasjonalgalleriet i det alt vesentlige ble nasjonalt orientert når det gjaldt original maleri og skulptur. De private kunstindustrimuseene hadde, til tross for deres uttalt nasjonale og nyttepregede orientering når de henvendte seg til statskassen, et rikere miljø og sterkere samlertradisjoner å støtte seg til.

Kunstindustrimuseene og deres samlinger, fagmiljøer og aktive publikumsrettede virksomhet kan man si er vellykkede produkter av en kunstpolitikk som samlet mange rundt et prosjekt de hadde felles interesser av: staten, lokalsamfunnet (kommunen, sparebanken og brennevinssamlaget), bygdene, håndverk og industri, og små og store samlere. Staten valgte å stå alene med ansvaret for kunstmuseet, selv om skulpturmuseet og kobberstikksamlingen opprinnelig var private tiltak. Kunstindustrimuseene kunne understreke sin betydning for sin egen landsdel, samtidig som de også var orientert mot andre verdensdelers kultur og deltok med suksess på verdensutstillingene.

En forskjell mellom Nasjonalgalleriets og kunstindustrimuseenes forhold til staten er at billedkunsten har er en særegen kunstinstitusjon, med høy grad av autonomi. Statens forhold til kunstinstitusjonen formidles gjennom et kunstråd, noe som skaper grunnlag for et kunstpolitisk kunnskapregime. Kunstindustrimuseene er ikke på samme måte del av en autonom institusjon, heller ikke av kunstinstitusjonen. Deres betydning og fortrinn lå i at de selv inngikk i direkte forbindelse og avhengighetsforhold til både utdanning, næringsliv og stat. Det var ikke behov for noen rådsinstans som formidlende ledd mellom museene og staten.

Kunst- og håndverksskolen

Den politisk interesse for skolens virksomhet sank. Den betraktes mer som en institusjon for praktisk-teknisk utdanning. I 1893 uttales det på Stortinget at ”Skolen fylder sin Hensig, som er den at meddele og sprede tekniske Kundskaber udover landet” (Forh. S. 1893:204). Skolen vokser stadig i elevtall, og dens omlegging til dagskole fullføres.

I 1898 har en rekke kjente personer sendt inn en søknad om 3000 kroner i stipend for litograf Johan Nordhagen for at han skal utdanne seg videre i utlandet, og senere overta en overlærerpost i radering og litografi ved skolen. Et av formålene er i følge søkerne at ”Billedkunsten skal gjøres tilgjængelig ogsaa for den store Almenhed udover Landet” (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV, Kap. 71 1896:6). De tenker seg radering og litografi som medier for reproduksjon av malerier og gjengivelse av skulpturer, ikke på grafikk som selvstendig kunstart, fordi en slik

spredning ”kun kan skje ved Gjengivelse, altsaa gjennom den reproducerende Kunst”. Departementet mente, i forståelsen med skolens bestyrelse, at dersom Nordhagen også studerte ”Fotografi og de fototekniske Reproduktionsmaader” kunne han ansettes utenfor konkurranse. Nordhagen fikk stipendiet, reiste ut, og ble i 1900 ansatt som lærer i en nyopprettet raderklasse. Det ble starten på utviklingen av grafikk som selvstendig kunstart i Norge.

Kunst- og håndverksskolen har alltid vært statlig, men har i mange år fått økonomisk bidrag fra kommunen, som dekker ca 40 % av skolens driftskostnader. I 1898 blir det enighet mellom staten og Kristiania kommune om å reise et felles bygg for skolen og Kunstindustrimuseet. Kommunen skal dekke den del som faller på museet, og 4/9 av det som faller på skolen. Bygget sto ferdig i 1902, og rommet bl.a. de to institusjonenes felles bibliotek, Norges største kunstbibliotek. Det er samme bygg de to institusjonene har ennå i 2005.

I 1906 strykes det en post fra budsjettet som har vært der helt fra 1819 – undervisning i tegning for berg- og realstuderende. Den disponeres heretter av universitetet. I 1908 dør overlæreren i 2. frihåndsklasse, landskapsmaleren Carl Nielsen. Blant søkerne til den ledige stillingen finner man bl.a. Christian Krohg, Fredrik Kolstø, Svein Jørgensen og Gustav Wentzel. Skolen ansatte Ragnvald Hjerlow (Parmann:270). En slik ansettelse kan neppe ha styrket de krefter som arbeidet for å legge kunstnerutdanningen til skolen.

”Akademi” for malere og billedhuggere

Støtten på 800 kroner til Bergsliens malerskole står fast hvert år, fra 1900 uten forpliktelse til å drive skole. Bergslien dør i 1908, og dermed bortfaller også støtten, som nærmest har vært en pensjon for ham. Det åpner seg imidlertid et kunstpolitisk rom for en statlig institusjon for høyere kunstnerutdanning.

I 1909 ber Bildende Kunstneres Styre (BKS) om at det må bli bevilget 12 920 kroner til opprettelse av et akademi for malere og billedhoggere (St. prp.nr. 1, hovedpost V. Kap.3. 1909:64). ”Kravet er nu blit saa paatrængende sterkt fra den yngste til den eldste kunstner, saa staten maa ta saken i sin haand”. Ved siden av hensyn til norsk kunst anføres også at ”haandverk og industri er avhengig av kunsten; den mindste gjenstand skal ha vakker form og farve. Er man opmærksom paa dette?” BKS sier at de unge kunstnerne reiser ut, men at ”de mangler den rent elementære forkundskab og staar derfor rent tilbake for andre landes studerende, - alle lande har jo sit akademi”. Her sies for det første at kunst- og håndverksskolen ikke har kunnet gi den ”elementære forkundskab”, og for det andre at det er det som skal være det nye akademiets oppgave. Stipendiene utnyttes derfor ikke godt nok,

fordi ”de delvis gaar med til den elementære uddannelse – skolegang istedetfor at kunne ofre sig for større opgaver”. Den elementære utdannelse skal de nå kunne få ved det nye norske akademiet. På denne tiden er de store statlige reisestipendiene forlengst borte – er det stipendiene fra de private legater det siktes til, som ikke bevilges over statsbudsjettet?

Der skal undervises 8 måneder i året, fra oktober og ut mai, fire timer daglig, i tre klasser. I aktklassen skal det tegnes etter levende modell, i malerklassen males etter levende modell og i modellerklassen modelleres etter levende modell. Dessuten skal det gis forelesninger i anatomi og kunsthistorie. Denne skolens utdanning bygger på allerede ervervede tegneferdigheter i elementærklasse og gipsklasse. Den begynner på den tradisjonelle kunstskolens øverste nivå – figurklassen med tegning etter levende modell, og fortsetter så med maling og modellering etter levende modell, med korreksjon av en professor. Studieopplegget tyder på at akademiets nærmest tenkes som et friatelier for kunstnere som allerede har en elementær, men ennå ikke fullført kunstskole.

Lærekreftene skal ansettes av departementet etter innstilling fra styret. Elevene må betale 12 kroner pr. måned for undervisningen, men departementet kan gi friplasser etter anbefaling fra vedkommende professor. En elevutstilling skal holdes i juni, som det bør kunne gjøres innkjøp på – ”det vilde virke opildende paa elevene”. BKS ønsker å få gratis lokaler hos Kunst- og håndverksskolen. BKS tenker seg selv som styre for akademiet.

Departementet foreslår akademiet opprettet, med en bevilgning på 11 100 kroner, og med 1500 kroner i inntekter av skolepenger. I en uttalelse fra direktøren ved ”Den kongelig kunst- og håndverksskole”, som avslår å avgi lokaler til akademiet, heter det at

> de engang prosjekterte kunstklasser, som har været aarsak til, at skolen fik sit nuværende navn, aldrig har været sat i gang, idet de ved den endelige revision af skolens plan utgik af samme, uten at dog skolens navn samtidig forandredes. Nogen akademiundervisning har der saaledes ikke været anledning til her ved skolen. (:65)

Så prøver departementet å få dette akademiet finansiert. Det må beregnes husleie, og må derfor skjære noe ned på de foreslåtte professorlønningene, fra 3000 til 2000 kroner hver, ”idet det arbeide som kræves, ikke vil ta ret megen tid hver dag”. Dessuten kan kanskje noe av lønnen gis i form av ”frit atelier paa det sted, hvor akademiet maatte faa sine lokaler”. Den ene professoren bør bli direktør, og det er behov for sekretær og kasserer. Det siste mener departementet bør utføres av BKS’ egen sekretær og kasserer mot et tillegg på 200 kroner årlig. Departementet skjærer ned på forslagets utgifter til modeller, og ønsker ikke at skolepengene skal gå inn i

akademiets kasse til fri anvendelse – de må inn i statskassen. Forøvrig går departementet ut fra at BKS ”under departementets overbestyrelse” kan fungere som forstanderskap for akademiet, og at dets lærere blir ansatt ved kongelig resolusjon etter styrets innstilling.

Et stort mindretall på fire medlemmer av budsjettkomiteen vil stemme imot å opprette denne posten på budsjettet (Innst. S. 1909:41). I Stortinget anfører dette mindretallet kun økonomiske argumenter mot bevilgningen (Forh. S. 1909:1682). Joachim Grieg, nestformann i budsjettkomiteen, forsvarer bevilgningen med argumenter som allerede er kjent fra tidligere, men også noen andre. Han nevner at alle yrker nå kan få en fullstendig utdannelse i Norge, unntatt kunstnere. ”Har vi sagt, at vi vil have en norsk kunst – saa har vi sandelig alle sammen en pligt at gjøre noget for deres uddannelse” (:1683). Fordi kunstnerne reiser ut for å utdanne seg, maler den ene ”i fransk retning, den anden i tysk og den tredje efter Kjøbenhavnerskolen, men det er ikke under de forhold, at en norsk kunst skal løftes, at den norske kunstskole skal fremmes”. Her kan vi tro at Grieg med betegnelsen ”den norske kunstskole” mener å skille en norsk kunstretning ut fra fransk, tysk eller dansk skole. Men litt lenger ned sier han at nå blir ”statens stipendier (...) utdelt mere eller mindre iblinde”, men at ”Staten vil, ved at denne kunstskole blive oprettet, paa en ganske anden sikker maade kunde vide, hvem af de unge mænd, som melder sig til disse stipendier der bør have det”.

Jan Kristian Abrahamsen mener at den som reiser ut uten forutdannelse, blir som et speil ”der gjenspeiler alt, hva der stiller foran det” (:1684). Er det ikke nødvendig at ”vi har en forskole”, hvor talenterne kan prøves og sigtes?” spør han.

Wollert Konow, budsjettkomiteens formann, sier om kunstnere og deres reisestipendier, at det er et ”spild av kræfter at sende dem ud uden nogensomhelst forskole”, og at vi ”faar jo aldrig en virkelig norsk tradition i kunsten, hvis vi ikke faar et norsk kunstakademi”. Nå får vi ”efterdønninger af fremmede skoler (...) men ingen tradition”. Nå har vi, mener han, ”en række af fremragende kunstnere, som har et sterkt norsk nationalt præg, og da er det af vigtighed, at de faar sætte sine merker paa udviklingen”. Kun derved får vi en ”virkelig norsk, national kunstnerisk skole”. Våre kunstnere må kunne ”tale norsk i sin kunst, norsk til sine landsmænd og norsk til udlændingerne” (:1685). Det syn er altså utbredt, at dette akademiet er en forskole for en videre utdanning senere, og at den skal ha et norsk preg – danne en norsk skole i kunsten. Kunstakademiet betraktes som en kunstskole, en forskole som skal forberede til videre utdannelse i utlandet, og gi grunnlag for bedømme hvem som er de mest lovende.

Ved avstemningen får bevilgningen til akademiet 53 stemmer, motstanderne 53, saken blir avgjort ved stortingspresidentens dobbeltstemme, til fordel for akademiet (:1688).

Akademiet som ikke er noe akademi

Den nye institusjonen får navnet ”Statens Kunstakademi”. Men den er ikke noe akademi. Den er bare en videreutdannende kunstskole. Det er BKS som er akademiet, som nå blir styrket gjennom å bli tilført en statlig kunstskole under sin ledelse, slik tradisjonen var for de eldre akademiene. I tråd med dette er Statens kunstakademi tenkt som en kunstskole som forbereder for en høyere kunstnerutdanning som fortsatt forutsettes skal skje i utlandet, ved hjelp av slike stipendier som akademiet fordeler.

Stipendier og kunstnerlønner

Omkring 1900 var det i funksjon flere støtteordninger for kunstnere og forfattere. Til kunstneres reiser i utlandet ble det bevilget 9500 kroner, derav 1500 kroner (ekstraordinært) til bildende kunstnere for reiser til verdensutstillingen i Paris, 5000 kroner til bildende kunstnere for øvrig, og 3000 til andre kunstnere til reisestipendier. Til reiser og understøttelse av forfattere ble det bevilget 6000 kroner, til fem forfattere. Til diktere og musikere, som kunstnerlønner, var bevilget 12 800 kroner, fordelt på dikterne Bjørnsterne Bjørnson (fra 1863), Henrik Ibsen (1866), Jonas Lie (1874), Camilla Collett (1876) og Kristofer Janson (1876), komponistene Edvard Grieg (1874), Johan Svendsen (1874, men utbetaling stoppet den tiden han hadde stilling i København) og Johan Selmer (1879), pianistinnen Erika Nissen (1893) og sangeren Thorvald Lammers (1898). To komponister, Catharinus Elling og lærer Olav Sande, hadde hver 800 kroner til innsamling av norske folkemelodier

Kunstnerlønn[18]

Bjørnstjerne Bjørnson fikk den første kunstnerlønn fra Stortinget i 1863, med 400 Spd. i året. Han hadde fått 500 Spd. i reisestipend i 1861, og trengte ytterligere støtte fra staten. Regjeringen mente at han med et årlig bidrag fra statskasen ville ”berige vor Literatur med stedse mer fuldendte Værker” (Sth. Prp. No. 66. 1863:1). Til tross for en negativ innstilling fra Gage- og Pensionskomiteen vedtok Stortinget at han skulle få denne støtten i tre år, frem til neste Storting i 1863. Da fikk han kunstnergasjen varig, og dermed var den etablert som en fast ordning. Det kalles gjerne ”diktergage” når en forfatter har den, ”komponistgage” når en komponist får den, ”musikergage” når en musiker eller sanger får den, ellers ”kunstnergage”.

[18] Se Herresthal (2005) og Vestheim (2005).

Reisestipendier

Frem til begynnelsen av 90-tallet fortsettes den stipendiepraksis som var innledet i 1884. Det bevilges fire stipendier til billedkunstnere, derav tre på 1500 kroner hver og ett på 500 kroner, i alt 5 000 kroner. De store stipendiene gis for to år. Av og til avvikes denne fordelingen. Av og til får en arkitekt et av stipendiene. Til stipendier for komponister, musikere og skuespillere fordeles det 3000 kroner. I 1890 plusses det på ytterligere 1000 kroner til stipend for forfattere. I 1891 foreslår statsråd Wilhelm Wexelsen at posten på 9000 kroner endrer navn fra ”Til Kunstneres Reise i Utlandet” til ”Stipender”, med tanke på at de også skal kunne brukes i Norge. Navnet beholdes, men diskusjonen i Stortinget tyder på at stipendienes funksjon som utdannings-stipend er i ferd med å bli neglisjert (Forh. S. 1891:848).

I 1892 foreslår budsjettkomiteen stipendiepotten til forfattere økt med ytterligere 3000 kroner, under en post med betegnelsen ”Understøttelse og Reisestipendier for Forfattere” (Indst. S. No. 63. 1892:165). Det blir på ny en diskusjon i Stortinget om hvem som best kan bedømme tildelingen av støtte til forfattere – Stortinget eller administrasjonen. Schweigaard advarer mot en ordning som gir ”Styrelsen” anledning til å gi statsunderstøttelse til forfattere og kunstnere å ”leve af”, og det uten at Stortinget ”heri indblandes. Dette er en ganske ny Ting”, som han finner betenkeligheter ved. Emil Stang mener at Stortinget ”ikke bør være æsthetisk Tribunal ligeoverfor Literater og Kunstnere” (Forh. S. 1892:212). Paul Steenstrup Koht mener at forfattere og diktere må stilles fritt overfor departementet: ”Det bør ikke være Anledning til at tage Hensyn til Meninger eller Anskuelser, som kan være Administrationen misliebige”. Ullmann repliserer da: ”Vi har seet exempler paa, hvad det vil sige at være Storthinget misliebig”, og mener det er verre for forfattere å være avhengig av Stortinget enn av departementet. Diskusjonen endte med at Stortinget med klart flertall vedtok samme ordning som året før.

Kunstrådets myndighet anfektes

Maleren Lars Osa har i flere år forgjeves søkt reisestipend, men BKS har ikke innstilt ham. Hans søkte derfor i 1895 Stortinget direkte om å gi ham et stipend. Stortinget vedtok å oversende saken til Regjeringen. Den har ikke funnet å kunne gi ham stipend utenom den regulære behandlingen, det vil si, uten at kunstrådet har innstilt ham til stipend. I 1897 søkte Osa på ny Stortinget om et stipend. Budsjettkomiteen har innstilt på at ”andragendet oversendes Regjeringen”. Den lange diskusjonen viser hvor langt Stortinget var villig til å gå når det gjaldt å diskutere kunstnerisk kvalitet, og dermed hvor lang den ”armlengdes avstand” var på et felt der Staten hadde sitt kunstråd (Forh. S. 1897:617 ff.).

Christopher Knudsen viser til budsjettkomiteens innstilling, og bemerker at ”vedkommende Departement deri vil finde et stærkt Udtryk for, hvad der bevæger sig i mange Sind inden denne Forsamling ligeoverfor Maleren Lars Osa” (:617). Knudsen viser til malerier han har utstilt i Kristiania, som viser ”fin Takt og klart Blik”, som er av ”betydningsfuld Værdi”, ”heldige, tildels i speciel Grad kunstfuldt udførte Portræter”, ”gjengivet lyslevende og med et karakteristisk Skjær over sig”, ”egnet til at vække Interesse”. Hans bilder ”maa afvinde enhver, der har Sans for Kunst, en levende Interesse for denne Maler”. Men altså: ”Han har ikke opnaaet noget Stipendium” (:618). Dette forklarer Knudsen slik: ”Den Kunstnerkreds, der har Indstillingsmyndigheden i sin Haand, har ikke seet hans Præstationer saaledes an, at den har villet anbefale ham.” Knudsen mer enn antyder at kunstrådet er en lukket krets av kunstnere, som ikke ser slike kvaliteter som han står for. ”Naa er det saa”, fortsetter Knudsen, at ”der ligger naturligvis megen Vegt paa, hvad en Korporation af Kunstnere i saa Henseende siger. Men der ligger aldeles ikke nogen afgjørende Vegt derpaa”. Det begrunner han slik:

> De, som skal se Malerierne, og som skal kjøbe Malerierne, har ikke alene Ret til at have et Ord med, men de har ogsaa ligefrem en Forpligtelse dertil, naar, som det forekommer mig, Kunstnerne har handlet i Overensstemmelse med et Sneversyn paa Tingen, eller i Overensstemmelse med forudfattede eller maaske lidt klikkeagtige Anskuelser.

Her forsterker han sin antydning om at kunstrådet handler overensstemmende med snevre interesser, samtidig som han legitimerer sin egen rett, og endog plikt, til å ha ”et Ord med” når statlige stipendier skal tildeles. Knudsen håper at hans anbefalende ord vil ”hjælpe Kirkedepartementet til at bedømme Lars Osa med en vis Selvstændighed, uanseet hvorvidt han er anbefalet af Vedkommende Kunstnerkomité eller ikke”. Med andre ord: departementet behøver ikke alltid å ta hensyn til sitt eget kunstråd.

Flere talere støtter Knudsen. Viggo Ullmann har latt seg fortelle at der skal ”inden Kunstnerkredse være et noksaa stærkt, lad mig kalde det Klikkevæsen”, og at det er vanskelig for kunstnere utenfor denne klikken å ”gjøre sig gjeldende”. Statsråd Jakob Sverdrup må minne Stortinget om at ”det er vanskeligt for Kirkedepartementets Chef at opkaste sig til Kunstoverdommer ligeoverfor Sagkyndige, men det kan jo ske” (:619). Forrige gang da han var kirkeminister ”gjorde jeg det flere Gange, og jeg kan ikke sige, at jeg egentlig har angret herpaa, men det vakte adskilig Knur”. Sverdrup gjør oppmerksom på at den innstillende komité består av de samme som er i Nasjonalgalleriets bestyrelse, og like mange medlemmer fra ”Kunstnernes repræsentative Komité”. Denne sammensetningen skal forhindre at en enkelt retning får dominere. Men nå vil Sverdrup forandre på innstillingsprosedyren. Mens komiteen

hittil har innstilt like mange kunstnere som det er stipendier, skal de nå innstille dobbelt så mange. Det vil gi departementet ”et Spatium at bevæge sig paa”, det vil si, at departementet kan foreta det endelige valg. ”Det gaar dog ikke an” at departementet er ”aldeles slavisk bundet” av innstillingen. Med en slik endring blir armlengdesavstanden mellom kunst og politikk mindre.

Diskusjonen slutter med at det erklæres at alle uttalelser som er falt fra Stortingets talerstol om Lars Osa’s kunstneriske kvalifikasjoner for et stipend kun er personlige, og ”ikke er det samme som en Storthingbeslutning” (:621). Med det forbehold ble innstillingen vedtatt oversendt regjeringen.

Året etter ble Osa tildelt reisestipend på 1000 kroner (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV, Kap. 3. 1898:54). Siden det vanligvis har vært gitt stipend til to malere, en billedhugger og en arkitekt, har malerkomiteen innstilt på fire malere, men Lars Osa var ikke blant dem. Den ene av de fire kunne imidlertid ikke få stipend, fordi han hadde fått Houens Legat på 2000 kroner like i forveien, og en annen av de innstilte fikk av departementet 400 kroner fra Schäffers Legat. Departementet valgte da å gi stipend til tre malere, og ga det tredje til den ikke innstilte Lars Osa. Malerstipendkomiteen ba seg derefter fritatt for ”al Befatning med Stipendierne”, og det utspant seg en livlig debatt i avisene om saken.

Departementet skriver at ”Stipendiekomitéerne alene kan betragtes som raadgivende, idet selvfølgelig Ansvaret for Uddelingen paahviler Departementet og Regjeringen”. Med dette gir departementet seg selv og regjeringen en estetisk autoritet, overordnet sitt eget kunstråd. Det politiske feltet kan fortsatt gripe inn på kunstfeltets høyest skattede område, det som vedrører dets estetiske autonomi, den estetiske bedømmelse. Det som er skjedd disse to årene, vitner trolig mer om at forholdet mellom kunstfeltet og det politiske feltet ennå er uavklart, enn om et kunstpolitisk overgrep.

Dårligere tider

Etter 1903 går bevilgningen til stipendier kraftig ned. Først ned til 3500 kroner, så til 2500 og deretter til 1500. I 1905 fikk Oda Krohg det ene stipendiet på 1500 kroner. Året etter uttaler budsjettkomiteen at stipendiene skal benyttes til å skaffe

> yngre, udviklingsdygtige kunstnere anledning til gjennem reiser at utvide sit syn og hente nye impulser. Det kan med sikkerhed siges, at kun under den forudsætning vil man kunde gjøre regning paa den bevilgende myndigheds fortsatte sympati for en bevilgning. Man har troet, at burde henvende saavel departementets som den innstillende komités opmerksomhed paa dette. (Indst. S. XXVI 1906/07:14)

Oda Krohg var født i 1860. Er det hennes stipend stortingskomiteen reagerer på?

Stipendiepolitikken presiseres

I 1907 har bare en maler fått reisestipend, med 1000 kroner. Dette er det laveste beløp siden reisestipendienes innføring i 1840 (St. prp. nr. 1, hovedpost V. Kap. 3. 1908:55). Budsjettkomiteen vil øke dette beløpet med 500 kroner, for å imøtekomme en søknad om reisestipendier for kunstnere for å besøke en engelsk maleriutstilling i København (Indst. S. XXVI. 1908:20). Komiteen tar imidlertid på prinsipielt grunnlag opp bevilgninger til "diktere, musikere og bildende kunstnere" (:22). Den skiller mellom forbigående støtte, reisestipendier, og kunstnergasjer.

Forbigående støtte skal kunne gis til noen få kunstnere, når de står i "sin fulde kraft", og som man har grunn til å tro "vil blive sat istand til at bringe en allerede lovende udvikling frem til klart gjennembrud" eller som med en slik tidsbegrenset støtte vil kunne "opnaa at fuldføre" eller

> tilkjæmpe sig forstaaelse og anerkjendelse for kunstneriske arbeider af betydning, der muligens, bringende noget nyt, ukjent og kanskje fremmedartet, ikke let forstaaes af almenheden, hvorfor de i økonomisk henseende volder sin ophavsmand vanskeligheder.

Denne analysen av stipendiepolitikken kommer fra budsjettkomiteen på Stortinget. Den moderne kunstnerens posisjon er nå fast etablert i politikernes bevissthet: kunstneren som arbeider under en doktrine som krever det nye om arbeidene skal bli anerkjent som betydningsfull kunst, som kjemper med sin kunst, som har vanskeligheter med å skaffe seg forståelse hos publikum, og som lever i økonomisk forsakelse.

Reisestipendier bør tildeles så vel yngre som eldre kunstnere, "om hvem man har grund til at tro, at de eier muligheder for en fortsatt udvikling". Her går komiteen bort fra vektleggingen av de unge, som har vært gjeldende hittil. Den typiske "reisestipendiatens" alder har ligget på 35-40 år de senere årene. Dette markerer den endelige slutten på en funksjon som reisestipendiene hadde helt fra 1840, og som de senere års nedskjæringer har umuliggjort, nemlig deres funksjon som flerårige stipend for å få en utdannelse i utlandet som ikke kunne fås i Norge. Dette er overraskende, fordi det forestår etablering av en statlig kunstskole som skal forberede til videre utdannelse i utlandet.

Dikter- og kunstnergasjer bør tildeles på flere kriterier, ifølge komiteen:

- dels "mænd" som "efter et livs fremragende arbeide i store ideers tjeneste" i mere fremrykket alder "vilde tynges af økonomiske vanskeligheder" om Staten ikke ville "paaskjønne deres samfundsgavnlige virksomhed ogsaa gjennem pekuniær understøttelse"
- dels kunstnere, som arbeider mot "maal, der ikke bringer økonomisk vinding for dem selv, men derimod skaber aandelige værdier af gjenemgribende betydning for

samfundet". Formålet er å frigjøre slike kunstneres krefter fra "det mest knugende madstræv", å sette dem i stand til å "ofre alle sine krefter paa den lødige kunst". Dette er "foranstaltninger af den største betydning for samfundet". Men disse kunstnergasjene må ikke betraktes som "æresbevisninger" overfor kunstnere som de økonomisk sett ikke er av nevneverdig betydning for. Kunstnere som har "været så lykkelig" at de har vunnet økonomisk uavhengighet gjennom sin kunst, vil samfunnet belønne på en "smukkere og mere passende maade end gjennem pengegaver". Kunstnergasjer vil derfor bare bli gitt så lenge de "virkelig trænges".

Budsjettkomiteen innfører her, såvidt jeg kan se for første gang, behovsprøving som uttalt prinsipp i kunstpolitikken. Betydningen av statlige stipendier som utdanningsstøtte er allerede sterkt svekket. En vurdering av behov har nok i noen grad vært praktisert før overfor enkeltpersoner, men som erklært prinsipp er det trolig nytt. En annen sak er at den fremtidige tildeling av kunstnerlønner ikke kom til å følge dette prinsippet i særlig grad, fordi de i praksis ble livsvarige æreslønner.

Kunstnerlønn til Erik Werenskiold

I 1906 dør Ibsen og året etter Grieg. Det er blitt "ledig" kunstnergasjer, og høsten 1907 fremmer Kunstnerforeningen i Kristiania forslag på den første billedkunstner som mottaker av kunstnerlønn, en "fast aarlig statsbevilgning" til Erik Werenskiold. Billedkunstnere har tidligere ikke fått slike kunstnergasjer, bare pensjoner, med små beløp, til Christopher Borch og Knud Bergslien i deres alderdom. Budsjettkomiteens flertall innstiller på en kunstnerlønn til Werenskiold på 1600 kroner i året, i overensstemmelse med departementets forslag (Indst. S. XXVI – 1908). Et mindretall på tre stemmer mot bevilgningen, og det blir diskusjon i Stortinget. Werenskiold er en aldrende kunstner, flere ønsker i stedet større støtte til reisestipendier til yngre.

Vi bør komme bort fra æresgasjer mener Gjert Holsen under stortingsdebatten (Forh. S. 1908:1436). "Naar de unge kunstnere understøttes for sin uddannelse, faar de se til at sørge for sig selv, naar de kommer frem i livet". Han vil derfor stemme mot en økning på posten for kunstnerlønner som gjør det mulig å inkludere Werenskiold. Hougen er for kunstnerlønn til Werenskiold, blant annet fordi det aldri er gitt slik lønn til noen billedkunstner selv om "alle" er enige om at "malerkunsten ikke er af mindre betydning end andre kunstarter" (:1437). Han fremhever at Werenskiold er en "foregangsmand", har virket for at kunstnerne skulle vende hjem, har gitt avkald på gode forhold i utlandet, har gått i spissen for utviklingen hjemme. Werenskiold har "aldrig for økonomiske hensyn (...) ofret de kunstneriske; at det har været ham til ikke lidet økonomisk tab, er en selvfølge". Werenskiolds økonomiske behov for støtte, synes han å mene, hadde vært mindre om han hadde bodd i utlandet eller gått litt på akkord med de kunstneriske hensyn.

Han opplyser om at Werenskiold har fått en legemsfeil, som gjør at hans økonomiske forhold nå er blitt vanskeligere.

Representanten Stang uttaler om Werenskiold, at den kunst ”som virker forædlende og forskjønnende paa livet har været repræsenteret gjennem ham; thi ingen kunstner har været renere i sin tendens og renere i sin tankegang enn Werenskiold”. En ren kunst og et rent hjerte hører fortsatt sammen i forestillingen om den store kunst og den store kunstner. En taler refererer også hva Werenskiold selv har uttalt om kunstnere og økonomi, som er i tråd med et moderne syn i kunstpolitikken:

> Selv om vi kunstnere til nød kan ernære os selv, er det dog vigtig, for os at kunne faa anledning til at anvende vore evner paa opgaver, som rent kunstnerisk seet er af den største betydning, istedenfor at male billeder, som vi kan faa solgt, fordi publikum interesserer sig for dem. (:1443)

Poenget med kunstnerstipendier, ifølge Werenskiold, er at kunstnere skal bli fritatt for å la økonomiske interesser styre sin kunst. Denne effekten av stipendier hjelper jo ikke deres levestandard, for det innebærer at det som kunstnere får mer i stipend, det får de mindre av i salgsinntekter og mer av i kunstneriske utgifter. Dermed blir konkurransen om stipendier sterkere, og der belønnes de kunstnere høyest, som lar økonomiske hensyn telle minst. Dermed bringes kunstnere inn i en økonomisk, eller kanskje skal vi heller si anti-økonomisk logikk, som holder dem fast i materiell fattigdom, inntil de blir så kjente navn, at de får tilfredsstillende inntekter fra salg av sin kunst eller fra statlig støtte. Ved avstemningen ble det avgitt 81 mot 37 stemmer for kunstnerlønn for Werenskiold (:1447).

Kunstforeningene

Omkring 1880-tallet ble kunstforeningenes virksomhet mer konsentrert om vekslende utstillinger med adgang for alle. Lotterienes betydning ble gradvis mindre. Etter hvert fikk de større og mer egnede utstillingslokaler, som de nye utstillingsformene krevde. Det er denne offentlige driftsformen som har karakterisert de større kunstforeningene siden den gang.

Kunstnerne fikk også flere salgskanaler i denne tiden – private kunsthandlere, egenorganiserte auksjoner, den årlige statsutstillingen, og lokale, nasjonale og internasjonale industriutstillinger med kunstavdelinger. Kunstforeningene hadde mistet sin tilnærmede monopolstilling som formidlere mellom kunstnerne og det kjøpende publikum. En komité i Bergens kunstforening uttrykte det slik: ”Kunstforeningerne var Kunstnernes Formidlere ligeoverfor Publikum – og nærsagt de eneste disse havde. (nu) maa Kunstforeningerne (…) være Publikums Hjælpe-

middel til at holde Kunstnerne fast" (Kloster 1938:131). Separatutstillingene ga kunstnerne anledning til å vise seg i større bredde, og publikum fikk et større utvalg å velge mellom.

De fleste kunstforeningene opplevde nedgangstider etter 1880-tallet, med reduksjon i antall medlemmer og reduksjon i sine innkjøp. Noen ble endog nedlagt, for å bli gjenetablert senere. Nedgangen rammet antakelig Kristiania kunstforening hårdere enn de andre, fordi den lå i den byen der kunstlivet ellers utviklet seg sterkest. Fra 1905 ser den negative utviklingen ut til å snu seg, og Statens kunst-utstilling ble holdt i dens lokaler fra det året og frem til 1930.

Ved siden av separatutstillinger introduserte noen kunstforeninger også gruppeutstillinger, minneutstillinger, temautstillinger og kunsthistoriske utstillinger, og etterutstillinger fra høstutstillingen. De kunne ha foredrag og omvisninger. I samarbeid med kunstnerkomiteen tok Bergens kunstforening også initiativ til en vårutstilling, som ble holdt noen år. Men strid om de nye kunstretninger var det stadig, både innad i styret og utad til medlemmene, og det var sjelden her eller i andre foreninger at det nye ble presentert først.

Trondhjems kunstforening ser ut til å ha klart seg bedre enn de andre. Den bygget opp et fast galleri, med betydelig midler fra det lokale brennevinssamlaget, i alt 51 000 kroner i perioden 1891-1914 (Grimelund og Flønes 1955). Sammen med foreningens egenfinansierte innkjøp til samling og utlodning betydde det at den kunne holde et høyt aktivitetsnivå. Det hjalp også på økonomien at foreningen hadde gratis lokaler i Sparebankens bygning. For innkjøpenes skyld holdt den konkur-ranseutstillinger som var populære hos norske kunstnere. Som de andre større foreningene tok den i mot omsendelsen av nyervervelser som Nasjonalgalleriet sendte rundt til kunstsamlinger i provinsen, gjerne tre ad gangen, og etterutstillinger etter høst- og vårutstillinger i Kristiania.

En kunsthandel etablerer seg[19]

Pioneren var bokhandleren Albert Cammermeyer, som imidlertid drev aktivt med utstilling og salg av kunst bare i perioden 1879-1888. I 1879 startet imidlertid også "Blomqvist Kunsthandel & Forgylder-Etablissement" sin virksomhet, og den kom til å spille en sentral rolle i norsk kunstliv i flere generasjoner fremover, som utstillings-sted, kunsthandel og auksjonsforretning. I 1893 startet Ludwig Wang sin selv-stendige auksjonsforretning med vekt på kunstauksjoner, og fra 1899 "Wangs Kunst-udstillinger". Blomqvist og Wang var i mange år Kristianias ledende kunsthandlere og kunstauksjoner. Det ble også etablert et spesialbygget utleielokale for kunst-

[19] Se Sørlie (1998).

utstillinger, det såkalte ”Dioramalokalet” på Karl Johan, som åpnet i 1888 og ble nedlagt i 1911.

Sørlie nevner også flere andre private forretninger som i 1880- og 90-årene drev med omsetning av kunst, som regel i kombinasjon med annen type virksomhet som rammeforretning, antikvitetshandel, auksjonsforretning, kafé e.l.: Abels Kunsthandel, Grønnebergs Kunstudstilling, Central, Fritzners Pavillion, Florasalonen, Studentersamfundet, Tschudi’s Eftf. Auktionslokale og Strands Auktionsforretning.

Det utviklet seg ikke noe lojalitetsbånd mellom enkelte kunsthandlere og grupper av kunstnere – enhver kunstner valgte fritt sted for salget av kunst, og gikk fra den ene til den andre. Sørlie har registrert 633 salgsutstillinger i Kristiania mellom 1880 og 1914 (separatutstillinger, kollektivutstillinger og auksjoner) hos kunsthandlerne i løpet av disse årene, noen få før 1880, ikke så mange i 1880-årene, mange i 1890-årene, og med et tyngdepunkt etter 1900. Hun har registrert i alt 417 kunstnernavn i forbindelse med disse utstillingene, av disse 248 norske. Den kommersielle kunstomsetningen var betydelig, og de fleste kunstnere deltok i den.

Brennevinssamlagene som lokale kulturfond

Som et ledd i reguleringen og trolig også begrensningen av alkoholomsetningen i Norge, ble det i 1871 vedtatt en lov om Brennevinssamlag (se Tore Helseth 2005). Den ga lokalt omsetningsmonopol til en stiftelse, som skulle bruke sitt overskudd til allmennyttige formål. En rekke kulturformål, også innenfor kunstlivet, skulle få nyte godt av dette. I 1895 var det samlag i 51 av 58 norske byer (Fuglum:402). Inntil 1895 fikk samlagene beholde hele sitt overskudd, med fradrag av 5 % til aksjonærene. Senere ble det innført lover som gradvis overførte overskuddet fra det lokale samlag til kommunen og særlig staten. Det ble også innført regler om at det etter lokal folkeavstemning kunne bestemmes at samlaget skulle nedlegges. I 1931 var det bare ett lite samlag igjen.

De almennyttige formål som samlagsoverskuddene ble fordelt til, spredte seg over et stort spekter. Mellom 1872 og 1897 ble det fordelt i alt 20 millioner kroner til en rekke formål, derav 2,5 millioner til bibliotek, teatre, museer, sang, musikk, kunst og lignende (Fuglum:415). I 1904 ble det bestemt at pengene kommunen fikk ikke skulle gå inn i kommunekassen, men brukes til formål de ellers ikke var forpliktet til å støtte (Hamrand og Myrvang:29).

Flere av de kunstinstitusjoner som mottok statsstøtte fikk også støtte fra brennevinssamlagene. Det gjelder som vi har sett de tre kunstindustrimuseene og kobberstikksamlingen. Utenfor den statsstøttede sektor vet vi at noen kunstforeninger fikk støtte. Samlaget hadde satt som betingelse for å støtte Trondhjems

kunstforening at de kunstverk som ble kjøpt inn med disse midlene ikke måtte loddes ut, selges eller byttes uten at foreningen fikk deres fulle verdi igjen, eller andre kunstverk av samme art; og at foreningen måtte ha gratis adgang for publikum en dag i uken (Grimelund og Flønes:105). Mønsteret i Trondhjem er typisk for utviklingen i denne formen for offentlig støtte: den sank gradvis, for til slutt å bli borte, uten å bli erstattet av noe annet.

Drammens kunstforening fikk også midler til dette formål fra "Drammens Samlag for Brændevinshandel" (Alsvik 1967:120-21). Første bevilgning kom i 1888, med 200 kroner. Bidragene steg mot 1900 etter hvert til 250 og 300 kroner, men sank så til 200. I 1910 forandret foreningene vedtektene slik at de styrket arbeidet med å bygge opp et "fast galleri". Da steg også samlagets støtte kraftig. 1911 gikk bidraget opp til 2300 kroner. Men etter bevilgninger både i 1912 og 1913 på 1000 kroner falt de helt bort. Alsvik nevner ikke noe om noen betingelser knyttet til støtten.

Samlagene og statlig kunstpolitikk

I vår sammenheng er to forhold med samlagene særlig interessante. Det ene er at de i realiteten forvaltet lokalt innkrevde offentlige midler for å ivareta lokale interesser. Det andre er at de med disse midler også fungerte som lokale kulturfond, med etter datidens forhold store midler.

Når denne fondsordningen gradvis opphørte, skapte det store problemer for lokale kulturinstitusjoner. Nordenfjeldske kunstindustrimuseum skriver i 1902:

> Det har i Norge væsentlig været samlagene, som har givet kommunale museer og samlinger de nøvendige virkemidler. Først senere er gjerne statstilskudd kommet til og gjennemgaaende i mindre beløb enn samlagsbidragene. Den gjeldende samlagslov har jo imidlertid nu for en meget væsentlig del unddraget kommunen samlagets overskudd og ladet det tilflyde statskassen. (…) Naar nu museernes kraftigste lokale befordrer, samlagene, paa grund af statens krav gaar tilbage i ydeevne og de stedlige bidrag derigjennem indskrænkes, saa skulde det dog ligge nær at tro, at staten paa en eller anden maade vilde overtage en del af disse forpligtelser overfor disse halvt statlige institutioner, som samlagene ikke længere ser sig istand til at opfylde. (St. prp. nr. 1, hovedpost IV. Kap. 3. 1902-03:54)

Dette er en bedømmelse fra samtiden som viser hvilken stor betydning samlagene hadde for den kommunale kulturpolitikk, og at den kommunale kulturpolitikk var vel så aktiv som den statlige. Bestyrelsen argumenterer for at staten må tre inn og erstatte de bevilgninger som samlagene tidligere ga, fordi deres overskudd jo nå havner i statskassen. Effektene av dette var at staten ble en viktigere adressat for søknader om støtte til kunst- og kulturformål, og en viktigere finansieringskilde. Den statlige kunstpolitikken ble i større grad ble bestemmende for utviklingen av norsk kunstliv, og særlig da utenfor hovedstaden. Resultatet var en sterkere sentralisering

både av kunstpolitikk og kunstliv, og relativt mindre vekt på regionale kunstinstitusjoner enn det som ellers hadde vært nødvendig.

Sparebankene

Som i andre byer, støttet også sparebanken i Trondheim kunstforeningen. Trondhjems kunstforening hadde gratis lokaler i Trondhjems Sparebank i perioen 1882-1930, da foreningen fikk eget hus. I Kristiania etablerte Kristiania Sparebank ikke bare et skulpturmuseum, med vekt på gipskopier av antikk og klassisk skulptur, den bygget også midtpartiet i Nasjonalgalleriets nåværende bygning. Både samling og bygning ble overdratt gratis til kommunen, som senere overdro det til Staten. I forhold til samlagene må sparebankenes støtte sies å være av mindre offentlig art.

Andreas Aubert

I 1895 kom det til Budsjettkomiteen et ”Andragende om Statsbidrag til Cand. theol. Andreas Aubert” (1851-1913) (Dokument Nr. 125. 1895.). En lang rekke kjente navn innenfor kunst og vitenskap sto bak en henvendelse til Stortinget om å bevilge et bidrag på 2000 kroner året til Andreas Aubert ”til fortsættelse af hans kunsthistoriske studier”. Saken ender med at han mottar dette bidraget frem til sin død, som statsstipendiat. Som sakkyndig medlem av Nasjonalgalleriets direksjon kommer han senere til å spille en faglig nøkkelrolle i galleriet frem til omlag 1906.

Aubert begynte sine kunsthistoriske studier i 1878, ved siden av sin lærerstilling, og var allerede velkjent som kunstkritiker. Han har skrevet et stort verk om I. C. Dahl – som fortsatt er standardverket om denne kunstneren – og tok doktorgraden med dette arbeidet i 1896. Sine studier har han finansiert med midler fra sin lærerpost, og med noen få mindre stipendier og legattildelinger. Aubert markerte seg med støtte til den unge generasjon i kunsten, i motsetning til Dietrichson.

Staten bør støtte ”hans fremtidige literære arbeide”, for salget av boken (om Dahl), hvis pris er ”temmelig høi, og som henvender sig til faa, høit utdannede læsere”, yter ikke noe ”fyldestgjørende honorar”. Hans ”opofrende studium og ihærdige arbeide til vort lands hæder og for en vigtig side af vor udvikling” fortjener ”den offentlige paaskjønnelse, som vi herved paakaller” (:2). Her brukes en argumentasjon som tidligere bare har vært brukt for å begrunne statlig støtte til kunstnere – at arbeidet for kunsten er oppofrende, og ikke gir tilstrekkelig inntekter. Dokumentet er vedlagt en rekke anbefalingsskriv. I et av dem heter det blant annet at det norske folk trenger ”apostle for kunsten, som giver de nye ideer det vidtrækkende

mundtlige og skriftlige udtryk". Mangler en "kunstnerisk bevægelse" en slik mann, "saa kommer den i fare for at forløbe sporløst uden at bære frugt for folkets hele nationaløkonomi" (Tilæg 2 til Dokument Nr. 125. 1895, underskrevet prof. Dr. Lichtwark). Budsjettkomiteen foreslår å bevilge ham 2000 kroner, noe Stortinget enstemmig går med på. Bevilgningen oppføres på "Budgettet for videnskabelige og litterære samt kunstneriske Formaal".

Nasjonalgalleriet

Det får tidlig på 1890-tallet økninger i bevilgninger til innkjøp to år på rad, men så er det slutt. Etter 1902 blir innkjøpsbudsjettet endog skåret kraftig ned. Gjennom hele perioden kjøpes det inn svenske og danske arbeider innenfor en øremerket bevilgning på 3000 kroner.

Fra 1891 ble museets fem mann store direksjon omgjort til et råd med syv medlemmer, derav fire billedkunstnere, en arkitekt, en kunstkyndig og en syvende – som ble rådets formann, men ikke var kunstkyndig (Willoch 1937:120). Andreas Aubert gikk inn som kunstkyndig. Kunstnermedlemmene hadde en tendens til å sitte gjennom mange tre-års perioder. I 1892 er museet ennå åpent bare to timer tre ganger i uken, men får så midler til fem dagers åpningstid.

I 1894 uttaler rådet at det har "længe anseet det ønskeligt", at det anskaffes et "lidet Bibliothek" av de "viktigste historiske værker over eldre og nyere Kunst og tekniske Haandbøker og Tidsskrifter", og ber om 100 kroner i året til formålet (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1894:22). Når man ser hvor stor vekt de tre kunstindustrimuseene la på sine bibliotek og leseværelser, er dette bare med på å understreke hvor ressursfattig Nasjonalgalleriet var.

Fra 1892 kommer behovet for utvidelser opp som sak, og den kommer i økende grad til å dominere den politiske behandlingen av museet, etter hvert sammen med spørsmålet om ansettelse av en direktør. Skulpturmuseet trenger også mer plass, og sier opp leieavtalen med Nasjonalgalleriet, og legger et press på staten for å få bevilget penger til utbygging av en søndre fløy på den midtbygning som står der. Denne byggesaken har mange faser og aspekter, men de anses ikke å kaste særlig lys over kunstpolitiske forhold. Det vises til Willoch (1937). Det ender med at staten fra 1903 overtar Skulpturmuseet og bygningen fra Kristiania, og selv bygger ut den nye fløyen, og slår Skulpturmuseet, Kobberstikksamlingen og Nasjonalgalleriet sammen til en statlig institusjon. Kommunen må bidra med et større beløp til den nye bygningen, for å bli fritatt for sine forpliktelser overfor Skulpturmuseet. Staten overtar dermed også de to legater på 40 000 kroner hver som Kristiania Sparebank i sin tid opprettet, og hvis avkastning har finansiert deler av driften av og innkjøp til Skulptur-

museet, ved siden av leieinntektene fra Nasjonalgalleriet og Kobberstikksamlingen. Stortingets budsjettkomité følger nøye med i prosjekteringsarbeidet, og søker med alle midler å holde kostnadene nede. Det forsinker byggesaken.

Det oppstår også store konflikter om den fremtidige ledelsen av museet. Sterke krefter ønsker Andreas Aubert som fremtidig direktør, men det får kraftig motbør fra andre. En konsekvens er at Aubert trekker seg fra arbeidet i museets råd, og at spørsmålet om en direktørstilling holdes åpen helt til utvidelsen står ferdig. I de trange årene etter 1903 kommer det forslag om å kombinere universitetets professorat i kunsthistorie med direktørstillingen ved museet.

Kunstpolitiske legitimeringer av bevilgning til innkjøp av norsk kunst

Etter 1880-tallet kommer også en større bredde i de argumenter som kan brukes i den kunstpolitiske legitimering av statlige bevilgninger til innkjøp av kunstverk til Nasjonalgalleriet, både når innkjøpsbudsjettet økes og når det skjæres ned.

Kunsten markedsfører Norge

Direksjonen kan bruke suksessen fra deltakelsen på Verdensutstilingen i Paris i 1889 som argument. Museets direksjon peker på at ”(…) vore Landskabsmalere vel mest har Æren af at have bragt Turistlivet til en saadan Udvikling, at det for Landet er bleven en Indtægtskilde af stor økonomiske Betydning” (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1890:20).

Lange fremhever i Stortingsdebatten at Nasjonalgalleriet også er nyttig for fremmede som kommer til landet. ”Der er noget for Folkets Udvikling høist betegnende i dets Nationalgalleri’s Tilstand”. Men det inntrykk som Nasjonalgalleriet nå gir, ”er sandelig i høieste Grad nedslaaende”. Gjennom museet kan landet ”vise sit Flag” (Forh. S. 1890:903).

Kunstnere har rett til å bli representert i samlingen

Begrepet om ”Repræsentation” står på 1890-tallet helt sentralt i museets argumentasjon for å få større midler, og i politikernes drøfting av museets sentrale oppgave: ”Saavidt muligt enhver betydeligere Kunstner inden den norske Kunst bør være repræsenteret i Galleriet og for de mere fremragende Kunstneres Vedkommende med Arbeider fra forskjellige Tider af deres Virksomhed" (Sth. Prp. No. 1, Hovedpost IV. Kap. 3. 1892:28).

Argumentet om representasjon blir også brukt i en mer radikalisert form. Kunstnere gis nå en rett til å forvente seg representert: ”Medens Antalet af Kunstnere, der har Ret til at se sig repræsenteret i Galleriet, stiger, er en Mængde af

vore betydeligste Kunstnere endnu aldeles ikke repræsenteret" (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1890:20).

Sammenligninger med andre land

Det sammenlignes også med gallerier i andre land, som man trolig har lært av kunstindustrimuseet å gjøre: "(…) vort Galleri er det slettest doterede af dem alle, og det selv om man tager i Betragtning vore mindre Forhold" (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1890:20). I samme års Stortingsdebatt uttales at "Det er en Æressag for Nationen og det er et Livsmærke i Nationen, at vi har et Nationalgalleri" (Forh. S. 1890:904). Det påpekes imidlertid også at våre små forhold ikke tillater større bevilgninger.

Se bredden i norsk kunst

Departementet foreslår for 1890-91 en økning på 4000 kroner til innkjøp. Det vil sette museet bedre i stand til "(…) at fremstille vor nationale Kunst i dens Udvikling og bevare Resultaterne deraf i nogle af dens bedste og mest karakteristiske Billeder" (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1890:21).

Hagerup Bull advarer i 1903 mot svekkelsen av innkjøpene til museet, for der ligger en "svækkelse af nationalgalleriets betydning for kommende tider som givende et billede af den norske kunsts udvikling" (Forh. S. 1903/04:1682).

Forbilder for begynnende kunstnere

Det pedagogiske prinsippet om forbilder er fortsatt gyldig som argument, og bestyrelsen bruker det for å begrunne ønsket om innkjøp av europeisk kunst: "(...) Nytten af, at der gives den begynnende Kunstner anledning til at studere fremragende Værker af europæisk Kunst, gjør det ligeledes ønskeligt (…)" (St. Prp. No. 1, Hovedpost IV. Kap. 3. 1892:28).

Utvikle folkets kunstsans

"Kunstens Udvikling er, og bør være, en Nationalsag". Men "Nationalgalleriet er kun et Led i dette, og vel nærmest tænkt at skulde tjene til at udvikle det almene Folks Kunstsands" (Indst. S. No. 104. 1890:328). August Hansen foreslår avsatt midler til vandreutstillinger for "gjennem Samlingerne at vække og udvikle Sandsen for vor Nationale Kunst" (Forh. S. 1891:478).

Bedre kunstnernes økonomiske betingelser

"Jeg vil være med paa at gjøre alt muligt for" at kunstnerne skal kunne "blive i Landet" uttaler Lange (Forh. S. 1890:903). Rinde gjør en distinksjon mellom støtte til

etablerte kunstnere og til kunstnere under etablering. Staten bør ta større ansvar for å hjelpe frem de ”begynnende Kunstnere” mener han, de malerier som kjøpes til Nasjonalgalleriet ”kjøbes af de Kunstnere, som man kan sige er fremhjulpne” (:902).

I Stortingsdebatten i 1903 fremholder Tveiten at ”statens, samfundets interesser her maa komme i første række, ikke et mindretal af saakaldte kunstnere” (Forh. S. 1903:1676). I samme debatt fremhever Brunchorst betydningen av at ”nationalgalleriet – kunstmuseet, som det nu heder” har solide innkjøpsbudsjetter. Men han vil ikke at de skal være en ”understøttelse til kunstnerne”. Han mener at ”Nationalgalleriet skal kjøbe udelukkende under hensyntagen til det kunstværks varige værd, som der er tale om at kjøbe, saa faar det gaa med den kunstner, som trænger penge, akkurat som det vil” (:1677). Men helt uten omtanke for kunstnernes vilkår er han ikke, for å nedsette innkjøpsbudsjettet i dårlige tider ”det finder jeg uforsvarligt – ikke fordi jeg oppfatter bevilgningen som nogen fattigundestøttelse, men fordi den, uanset sin hensigt, er til støtte for et ærligt arbeide, som tjener landet til ære” (:1678).

Kunstens nytte for samfunnet

I diskusjonen om nedskjæringene av Nasjonalgalleriets innkjøpsbudsjett i 1903 uttaler Holsen seg om Statens ansvar for kunstnerne, på en måte som klart fremstiller prinsippet bak en instrumentell kunstpolitikk:

> Jeg tror ikke, staten har spor af pligter lige overfor kunstnerne; men jeg tror, staten kan have nogen interesse af at støtte kunstnerne, fordi kunsten kan være af interesse for folket og for samfundet. (...) Man har ikke anden forpligtelse end den, som tilsiges af den interesse, som samfundet har af kunsten. (Forh. S. 1903/04:1675)

I samme debatten forsvarer Arctander Nasjonalgalleriets innkjøpsbudsjett mot for sterke nedskjæringer med henvisning til Danmark. Der sier man i næringslivet om støtte til kunst, at ”dette er en direkte befordrer av næringsveiene”. Det er kommet mange ganger mer inn, mener han, ”end der er lagt ud, netop gjennem opmuntring af kunsten” (:1683).

Nasjonalgalleriets råd har registrert at bevilgningene til de tre kunst-industrimuseene skjæres ned mye mindre enn dets egne bevilgninger (St. prp. nr. 1. hovedpost IV. Kap. 3. 1904/1905:34). Man skal vokte seg for å glemme billed-kunstens ”principale stilling”:

> (…) det er den rene kunst, som paa mange maader er den grundlæggende kraft, det egentlige kraftcentrum, som paa en gang trækker et folks sterkeste skabende kunstneriske kræfter til sig, og som derefter udsender kunstneriske impulser til haandverk og industri. (:34)

Museumsrådet mener at ”(…) den norske billedkunst selv er en produktiv kraft og en nationaløkonomiske værdi, som det vil være et nationaltab, baade materielt og ideelt, at undervurdere”. Her søkes det mest ideelle gitt en materiell verdi for nasjonen. Det rene skal ha urene virkninger, det unyttige skal bidra til det nyttige. Den rene kunstens fremgang presenteres endog som en betingelse for landets økonomiske vekst: ”Vil vi have en selvstendig kunstindustri i Norge, da maa vi ogsaa have en selvstændig billedkunst, som virker gjennem det hele ved sin skabende kraft”.

”Representasjon” – et bilde av så mangt

I de dokumenter som disse årene er fremlagt for Stortinget, eller i Stortings-referatene, er begrepet om representasjon i forbindelse med Nasjonalgalleriets innkjøp brukt om ulike objekter.

- ”Nationen, Norge” – det skal gis et bilde av det norske folk og dets kultur og kulturelle nivå, Norge som kultursamfunn og deltaker i den europeiske felleskultur
- ”Kulturen” – det særegent, ”eiendommelige” norske
- ”Naturen” – Norsk natur og folkeliv slik det fremstilles i bildenes motiver
- ”Kunsten” – det skal gis et bilde av kunsten, av ”Tidens kunstneriske Arbeide”
- ”norsk Kunst” – det skal gis et bilde av norsk kunst, av dets nivå (”Standpunkt”)
- ”Kunstneren” – det skal gis et bilde av kunstnere, og et bedre bilde av de ”mere fremragende” enn av de ”betydligere”
- ”Udvikling” – det skal gis et bilde av utviklingen (for eksempel av norsk kunst eller av en norsk kunstners utvikling, eller av ”kunstens” utvikling
- ”Retninger” – ulike kunstretninger skal fremstilles

Med så mange bilder å fremstille for museet, blir det også mange ”hull”. Allegorien ”Billede”, som begrepet om ”Repræsentation” er knyttet til, er lett å forstå for enhver – ingen vil ha bilder med hull i. Derved kan det føres mange argumenter for å få økte midler til innkjøp og større lokaler. Hvert bilde har sine argumenter, og sin politiske plass: ”Nationen” hører hjemme i det nasjonalpolitiske, ”Naturen” kan gis en økonomisk argumentasjon med henvisning til turisme, for ”Kunsten” kan det argumenteres med betydning for håndverket, for ”Kunstneren” til kunstneres rettferdige krav om å bli representert og til å bedre deres vilkår og salgsinntekter, for ”Udviklingen” med argumenter om å vekke kunstsans og forståelse for kunsthistorien. Det kan altså hentes argumenter fra andre politikkområder enn kunstpolitikkens for å argumentere både for og mot bevilgninger. Det betyr også at politikere som ikke er interessert i kunstpolitikk, kan ha begrunnede oppfatninger om bevilgninger til kunstmuseet. Derfor kan også innkjøpsposten så ofte bli gjenstand for

debatt og avstemninger. Argumentet om ”kunst for kunstens skyld” er ennå ikke gyldig.

Omsendelse av kunst til andre byer

I 1891 foreslår representanten August Hansen fra Halden at det fra Nasjonalgalleriet får øremerket 300 kroner til ”Forsendelse af Galleriets Billeder mellom Landets faste Galleri” (Storingstidende 1891:476), en slags ”Equivalent” (:477) til turneringen av den årlige utstillingen. ”Det er bedre Nytte ved at sende dem udover Landet, end at nedpakke dem af Mangel på Plads” mener han (:478).

Schweigaard mener at ”Det er en Sag, som kunstforstandige Autoriteter maa forberede og komme med” (:477), og Hansen endrer da sitt forslag, som blir vedtatt: ”Regjeringen anmodes om at tage under Overveielse, hvorvidt det vilde være hensigtsmessigt, at der foretoges en Omsendelse af Nationalgalleriets Billeder af nulevende Kunstnere til andre Byer, samt forelægge næste Storting Resultatet”.

Neste Storting bevilger 300 kroner til ”Omsendelse af en del av Galleriets Billeder, særlig nyindkjøbte, af levende Kunstnere til Udstilling i andre byer”, fordi man ”udenfor Hovedstaden liden eller ingen Anledning har til at få se god nyere Kunst”. Dette siste var åpenbart ikke sant, fordi en rekke kunstforeninger stadig hadde utstillinger med kjente kunstnernavn, også med yngre kunstneres arbeider.

I 1897 har museet igjen 355 kroner av bevilgningen til ”Omsendelse av Billeder til andre Byer” – og foreslår beløpet strøket fra årets budsjett, fordi det har ”fuldt tilstrækkelig” for kommende termin (Sth. Prp. No. 1. Hovedpost IV. Kap. 3. 1897:27). Omsendelsen har bare skjedd til Bergen og Trondheim (Willoch 1937). Neste år skjer det samme – på grunn av utlån av arbeider til en nordisk utstilling i Trondheim er det ikke sendt ut noen til andre steder i Norge. Det skorter både på vilje og evne til å følge opp Stortingets ønske.

Utlån av kunstverk til representasjonsformål

En majoritet i budsjettkomiteen mener i 1906 at når museet snart får større lokaler, må de malerier som er utlånt til ministerboligene i Stockholm og Kristiania tilbakeleveres (Indst. S. XXVI. 1906/07:13). Et medlem av komiteen, Alfred Eriksen, mener at ”de kunstverker, som for statens midler er indkjøbt til nationalgalleriet, skal være folkets eie, og bør ikke anvendes til prydelse paa andre steder” (:13).

Stortingsdebatten kommer til å dreie seg om utlån av bilder fra kunstmuseet. Alfred Eriksen utdyper sitt syn på utlån fra kunstmuseets samling (Forh. S. 1906/07:2250). Det er ”i høieste grad utilbørligt” å låne ut bilder, mener han, fordi de ”skal være almenhedens eie og altid være tilgjængelig for denne, og de skal ikke bruges som væggpryd hverken for en udenrigsminister, konge eller statsminister”. I

et senere innlegg sier han at ”hele almenheden” skal få ”del i den kunst, den glæde, som synet af disse kunstværker kan give” (:2252). Og så anvender han et kunstøkonomisk argument:

> Kunstnerne lever under saa vanskelige kaar i dette land, at de har fuldt krav paa, at de, som har raad til at kjøbe billeder, gjør det – at de, som har raad til at skaffe sig billeder, ikke skaffer sig væggepryd ved hjælp af laan

Andre støtter tanken om slike utlån, for museet kan jo ikke stille ut alt til enhver tid – så derfor vil alltid noe kunne avsees. Den ”afgjørelse her faar overlades til den kunstforstandige direksjons kompetence med samtykke af departementet” (:2253). Men da påpekes det fra andre igjen, at de utlån det gjelder, selvsagt er de beste bildene og ikke de som er til overs, og de bør jo ikke lånes ut. Da hevdes det mot dette at ”der vil selvfølgelig ikke blive udlaant billeder, før det spørsmaal er utredet og afgjort af nationalforsamlingen” (:2254), og at det må være ”bevilget for mange penge til indkjøb (...) eftersom man har maattet magasinere”. Om noen bygninger skal utsmykkes ved utlån fra kunstmuseet, ”saa er det et spørsmaal, som bør fremlægges for stortinget, om i det hele taget det skal gjøres”.

Skal Nasjonalgalleriets finansiering bare være et statlig ansvar?

En minoritet i budsjettkomiteen vil i 1890 gjøre en økt bevilging betinget av at museet ”paa anden Maade tilveiebringer et lignende Beløb” (Indst. S. No. 104. 1890:328). Den begrunner dette med at ”Vistnok er Nationalgalleriets Statens Eiendom, men dette kan ikke borttage Ønskeligheden af at drage saa mange som mulig til Samarbeidet for Kunstens Ophjælp”. Den tenker på den private Forening til Nationalgalleriets Forøgelse som nylig er stiftet, og på Kristiania kommune, som kanskje kunne ettergi leien på 4000 kroner i året.

Stortingets diskusjon kommer også til dreie seg om Kristiania har gjort mye eller lite for fremme av kunsten. Budsjettkomiteens formann, Schweigaard, maner til å holde fast på prinsippet om museet som en ren statsinstitusjon. ”Dette er et Statsnationalgalleri, og det bør Staten opretholde” (Forh. S. 1890:907). Han mener forslaget ville bety ”et betydeligt Tilbakeskridt for Kunsten her tillands, i Statens Anerkjendelse af Kunstens Betydning for vort Aandsliv” (:901). Andre samlinger har motytelser som betingelse for statlig støtte, men det er ikke ”Statens Samlinger” sier Schweigaard. Både kunstindustrimuseet og kunst- og håndverksskolen får støtte på slike betingelser, men de arbeider først og fremst for håndverket, og ikke for ”den rene Kunst i vort nationale Liv”. Nasjonalgalleriets oppgave er ”væsentligst at samle en Repræsentation for den Kunst, som udvikler sig her tillands, en fyldig Repræsentation for Samtiden og endnu mere for Fremtiden”, og en slik samling makter man ikke i noe land i mer enn en samling, mener han. Riktignok er Skulptursamlingen

privat, en samling som ”i Almindelighed nyder fuld Statsundestøttelse”, men det var nødvendig for overhodet å få den i stand, og dens oppgave er primært ”at man i det hele i et Land skal kunne gjøre sig bekjendt med den antike Kulturs bedste Værker” (:902). Hans argument er altså at Skulptursamlingen hverken er nasjonal eller samtidig i sin kunst, og derfor heller ikke med nødvendighet en statsoppgave, slik det nasjonale og samtidige er.

Schweigaard mener at kommunens oppgave når det gjelder kunst, er å ”bevilge til Kunstværker paa offentlige Pladse og i offentlige Bygninger” (:907). Han, og flere andre, fremholder det uverdige, ”under Statens Værdighed” (:910), i at Staten skal be kommunen om å bidra til finansieringen av en statlig institusjon. Hans Iversen Storeng kommer med et økonomisk argument for å kreve støtte fra Kristiania. Det er at det er en ”Forbindelse mellom den reene Kunst og Kunsthaandværket. Det er vi enige om allesammen”. Men det er særlig Kristiania kommune som har en ”særegen rig Anledning til at drage Nytte av dette”.

Hertzberg bruker som argument mot å bringe kommunen inn at den da ”maatte ha et Ord med i Laget med Hensyn til Indkjøb af Malerier og Administrationen”. Det ville etter hans syn legge vanskeligheter i veien for noe som skal være et ”nationalt Institut” (:905). Prinsippet som her indirekte godkjennes, er at den som yter penger til en kunstinstitusjon, også må ha innflytelse, blant annet på innkjøp. Det må da også gjelde staten, ved departementet og Stortinget.

Ved avstemningen over 1890-91-budsjettet blir det et klart flertall for at Staten skal stå alene for finansieringen av innkjøpene til Nasjonalgalleriet – 82 stemte for flertallsinnstillingen som innebar et tillegg på 4000 kroner til innkjøp, 31 for mindretallets. Nasjonalgalleriet gjøres fullstendig avhengig av Stortingets velvilje.

Denne prinsipielle holdningen utelukket imidlertid ikke at private krefter bidro til museet, særlig når det gjelder innkjøp. ”Foreningen til Nationalgalleriets Forøgelse” ble opprettet i 1889, med samleren og mesenen Sophus Larpent som drivkraft. Den kjøper en rekke andre viktige verk til museet (Willoch 1937:124-25). Senere får private gaver større betydning for museets innjøp enn den statlige bevilgningen til formålet.

Til budsjettkomiteen kommer det i 1893 et privat andragende om å få støtte til Nasjonalgalleriets kjøp av Sindings gruppe ”To Mennesker”, som museet året før hadde fått avslag om et ekstraordinært tilskudd til å kjøpe (Indst. S. No. 40. 1893:93). Men komiteen anvender her et prinsipp som går på armlengdes avstand. Det vil ikke stille midler til disposisjon for det tilfelle at museets direksjon vil kjøpe skulpturen. Det ville etter komiteens mening bety at Stortinget "gjør et Indgrep i, hvad den sagkyndige Bestyrelse alene er sat til at afgjøre” (:94).

Direksjon, professor eller direktør

Fra januar 1903 overdras "Kristiania skulpturmuseum" fra kommunen til staten (St. prp. nr. 1. hovedpost IV. Kap. 3. 1902-1903:41) og slås sammen med Nasjonalgalleriet. Da antar departementet at det er ønskelig å omdanne den kollegiale direksjon slik at museet ledes av en lønnet direktør med en rådgivende innkjøpskomité ved sin side. Men det vil ikke gjøre noen forandringer, heller ikke bevilgningsmessig, inntil man har høstet erfaringer med sammenslåingen og det besluttede tilbygg, sydfløyen, er ferdig. Om direktørstillingen uttaler statsråden i Stortinget: "I 66 aar har man havt en ulønnet direktion – det er et hæders- og æreshverv, som kunstnerne sætter meget pris på (…)" (Forh. S. 1902/1903:1229). Da kan man like gjerne vente noen år til.

Budsjettkomiteen ønsker imidlertid å få ansatt en direktør ganske snart, og forventer at departementet legger frem forslag om hans myndighet, arbeid og lønnsvilkår for stortinget neste år (Indst. S. XXVI – 1902-1903:8). Komiteen forutsetter også at de 1600 kronene professor Lorentz Dietrichson har hatt i honorar som direktør for skulpturmuseet blir videreført i en stilling som ansvarlig for det sammenslåtte museets skulptursamling.

Det fremkommer opplysninger som kan tyde på at budsjettkomiteen har tenkt seg Andreas Aubert som Dietrichsons etterfølger, noe som vil gi ham gode muligheter til å bli ansatt som den fremtidige direktør for hele museet. Dette vekker stor strid i Stortinget, der valget står mellom en snarlig opprettelse av en direktørstilling, med Aubert som den sannsynligste kandidat, og en fortsettelse av dagens ordning med en ulønnet direksjon. Statsråd Wexelsen oppfatter det som om regjeringens kompetanse blir bestridt i denne saken

Departementet kommer ut som vinner i denne kampen. Det blir utvilsomt at departementet har rett til å fastsette styringsform for Nasjonalgalleriet, fastsette lønns- og arbeidsvilkår for en eventuell direktør, og å ansette direktøren. Det har i praksis også rett til å utnevne hvem det vil til direksjonen i Nasjonalgalleriet, fordi det kan velge mellom to forslag fra kunstnernes komité på hver av de fire plasser kunstnerne har i styret, og enerådende kan engasjere direksjonens formann. I debatten blir departementets rett til å overprøve kunstnerkomiteens berørt. Om dette sier Arctander i stortingsdebatten:

> Jeg tror dog ikke, at statsraaden selv har følt sig videre bundet af disse forslag ved tidligere leiligheder, og jeg tror ikke, at han behøvede at have gjort det nu heller. Det har nemlig sin egen sammenhæng med disse innstillingene fra kunstnerstyret. Kunstnerstyret eller syvmandskomiteen af kunstnere har nemlig en ganske eiendommelig bestemmelse i sin forretningsorden. Den har den regel, at minoritetsuttalelser ikke tillades. Naar altsaa 4 af 7 medlemmer er blevet enige om en ting, saa er munden lukket paa de 3. Paa den maade kan

> det jo gaa let at faa enstemmige indstillinger, men man kan ikke tillægge dem samme vegt som andre enstemmige indstillinger (...). (Forh. S. 1902/03:1232)

Kunstrådet har altså redusert troverdighet når den gir råd! Det reduserer dets innflytelse.

Nedskjæring, direktørstilling og professoratet i kunsthistorie

I 1903 må det skjæres ned på bevilgningen til Nasjonalgalleriet. Det er særlig innkjøpsposten det går ut over, som halveres ned til 8000 kroner, men også den påtenkte direktørstillingen. Stortinget har store problemer med å legitimere nedskjæringene (Forh. S. 1903/1904)

Gjert Holsen kommer opp med forslag om at universitetets professor i kunsthistorie, ”med 12 ugentlige forelæsninger” skal lede museet. Når musæet har nødvendig konservatorhjelp, som skal passe på at ”møl og rust” ikke skal ”fortære” kunsten, ”saa er jeg ude af stand til at forsta, hvad en direktør skal gjøre der hele aaret gjennem. Hans væsentligte beskjæftigelse maa være at forestaa indkjøbet” (:1667). Nasjonalgalleriet har gjennom Stortingets dokumenter fremstått som en nesten sovende institusjon.

Holsens forslag får støtte fra flere. ”Kan ikke den nuværende professor i kunsthistorie overtage denne stilling, sa mener jeg, at man kan vente” mente Bernhard Hanssen (:1668). Det haster ikke lenger med direktøren. Det kommer også forslag om enda sterkere nedskjæring av innkjøpsmidlene, på denne ”luksuspost” som representanten Aas kaller den (:1669). Det må her sies, at Stortinget under denne budsjettbehandlingen har måttet foreta mange andre nedskjæringer.

Arctander må som saksordfører forsvare komitéinnstillingen. Det gjør et ”nedslaaende indtryk” på ham å høre hvilke argumenter som brukes ”især naar det gjælder kunst af denne sort, som det ikke er hver mands sag at bedømme”. Han blir ”nedslaaet” når han sammenligner med den danske riksdagen. Han mener det skyldes at man i Danmark har

> samlinger, gallerier og kunstmuseer og sine mænd, som har havt forstaaelse og evne baade til at samle og til at gjøre samlingerne populære, til at vække publikums interesse for kunsten. Det er dette, vi hidtil har savnet hos os. (:1670)

Derfor mener han det haster med å komme til en fast ordning ved museet, ”skaffe sig en ansvarlig mand” som har de nødvendige forutsetninger, og som vil kunne ”bringe den rapport tilveie mellem kunstsamlingen og publikum, det, som er hovedsagen ved disse ting”.

En direktøransettelse forberedes

Sydfløyen står ferdig bygget i 1908, men museets administrasjon er ennå den gamle, noe museets direksjon nå på ny tar opp i sin budsjettsøknad. (St. prp. nr. 1. hovedpost V. Kap. 3. 1908:46). Direksjonen gjør her en interessant distinksjon. Den skiller mellom ”de kunsthistoriske avdelinger ved museer” (som den anser det som særlig viktig å få en direktør for), og ”samlingerne av maleri og skulptur i original”, som ”det er liten tvil om” vil tilføres ”øket initiativ og planmæssighet” av en direktør. Det kunsthistoriske finnes alså ved museet bare i form av kopier og avstøpninger. Det er ikke slik vi er vant til å tenke i dag. Direksjonen legger frem et budsjettforslag med 4000 kroner i årslønn til en direktør, og intet til omsendelse av kunstverk. Departementet antar direksjonens budsjettforslag som sitt eget (:49).

Budsjettkomiteen går grundig gjennom de senere års debatter om ledelsen av museet (Indst. S. XXVI. 1908:13 ff.). Den tar også opp ideen om å kombinere direktørstillingen med stillingen som professor i kunsthistorie ved universitetet, og derfor å utsette ansettelsen av direktør til professoratet blir ledig. Men komiteen ønsker ikke ytterligere å la museet være uten direktør, og innstiller derfor på opprettelse av stillingen. Dessuten er professoratet personlig, og det er ikke sikkert at det vil bli opprettholdt ved nåværende innehavers fratreden. Allikevel er det et mindretall i komiteen som foreslår at direktøren også utnevnes til professor i kunsthistorie når den posten blir ledig. Komiteen ber nok en gang om at det vurderes innført inngangspenger, og om at det på sommertid holdes åpent om ettermiddagen i stedet for i ”middagstiden” for å gi dem som er bundet av arbeidet anledning til å besøke museet om hverdagene (:18). Stortinget slutter seg enstemmig til innstillingen, og noe forslag om å la direktøren utnevnes til professor i kunsthistorie blir ikke fremmet (Forh. S. 1908:1422). Jens Thiis tiltrer som direktør i 1909, med ansvar for alle tre samlingene. Med ham begynner et nytt kapittel både i museets og kunstpolitikkens historie.

4. 1910-1940: Kunst og kulturpause

Jens Thiis – strateg, men ikke nasjonal strateg

I 1909 tiltrådte Jens Thiis (1870-1942) stillingen som direktør for Nasjonalgalleriet. Det var han frem til 1941. I denne tiden fikk museet en sterk faglig vekst. Som leder for det eneste statlige kunstmuseum sto han i nær kontakt med landets kunstpolitiske organer. Museet inngikk i det kunstpolitiske akademiregime, fordi flertallet i dets styringsorganer og innkjøpskomitéer ble oppnevnt gjennom Bildende Kunstneres Styre, og innkjøp til museet ga stemmerettsprivilegier. Hans faglige karriere er imponerende.[20]

1889 Begynner studier i kunsthistorie under Lorentz Dietrichson. Får reise til Paris som Studentersamfunnets representant til åpningen av det nye Sorbonne-universitetet. Får se Verdensutstillingen og den store kunstmønstringen der. Går på "den frie malerskole".
1890-93 Blir amanuensis (trolig med ingen eller liten lønn) hos Dietrichson på Skulpturmuseet. Begynner en to-årig studiereise til Tyskland, Italia, Frankrike, Belgia og Holland. Omgås i Berlin Munch, Strindberg, Obstfelder og flere.
1893 Kunstanmelder i Tidens Tegn. Gustav Vigeland modellerer en byste av ham.
1894 Bibliotekar og assistent for direktøren ved Kunstindustrimuseet i Kristiania. Studietur med universitetsstipend til Danmark og Berlin. Studerer kunstindustri under den kjente kunsthistoriker Julius Lessing.
1895-96 Konservator ved Nordenfjeldske kunstindustrimuseum i Trondhjem. To nye år med studier i utlandet. Studerer ved Gewerbemuseum i Hamburg, monterer utstilling av Munch og Axel Gallén i Berlin. Gjør innkjøp til museet i Paris og London.
1897 Studerer husflidsarbeider i Stockholm.
1898 Oppretter vevskole ved museet.
1899-01 To års studiereise med Houens legat, vesentlig i Firenze. Jurymedlem for Norge på Verdensutstillingen i Paris. Skriver artikkel om Munch.
1902-04 Tilbake i Trondheim. Deltar i diskusjonen om planen for Domkirkens vestfasade, drar på studietur til katedralene i Durham, York og Lincoln. Begynner å utgi det store verk om norsk kunsthistorie – "Norske malere og Billedhuggere", som fullføres i 1908.
1905 Arrangerer norsk utstilling i Stockholm.
1906-7 Til London for å kjøpe møbler til Dronning Mauds kabinett i Stiftsgården i Trondheim, i anledning kroningsbesøket. Også til Paris. Gjør ferdig arbeidet med de

[20] Denne korte biografien bygger i stor grad på Mæhle (1970).

italienske håndtegninger, og begynner å studere Leonardo da Vinci. Blir medlem av tilsynskomiteen for restaureringen av Nidarosdomen.

1908 Blir utnevnt til direktør i Nasjonalgalleriet. Fremlegger en omfattende budsjettsøknad, der han også klargjør sitt museumspolitiske syn.

1909 Begynner ved Nasjonalgalleriet. Foretar fullstendig omhengning. Utgir bok om Leonardo da Vinci. Tar initiativ til å kjøpe inn fem Munch-malerier med midler fra Houens fond, et fremsynt kjøp som fører til atskillig kritikk. Munch maler et helfigurs portrett av ham. Besøker ”Stockholmsutstillingen”.

1910 Reiser til Holland og Belgia. Blir medlem av juryen for utsmykkingen av Universitetets aula (som Munch vinner).

1911 Arrangerer norsk kunstutstilling i Helsingfors. Blir ridder av St. Olav. Går ut av tilsynskomiteen i Trondheim.

1912 Besøker Wien, Köln og Paris.

1913 Engelsk utgave av hans bok om Leonardo da Vinci utkommer i London. Besøker Moskva, deltar på kunsthistorikerkongress i St. Petersburg.

1914-16 Utstilling av fransk kunst i Nasjonalgalleriet. Tilbringer somre med Thv. Erichsen og Henrik Sørensen. Begynner å skrivet verket ”Fransk Ånd og Kunst”.

1917 Deltar i stiftelsen av ”Nasjonalgalleriets venner”. Medlem av juryen for utsmykningene av Sjømannsskolen på Ekeberg.

1918 I juryen for Børshallens utsmykking i Bergen.

1919-23 Flere ganger i Paris. Separatutstillinger i Nasjonalgalleriet med Degas, Renoir, Manet, og samlet med Courbet, Daumier og Guys. Omtrent på denne tiden, rundt 1922, blir han professor i kunsthistorie ved Universitetet, i bistilling.

1924 Galleriets nordfløy innvies. Matisse-utstilling i museet. Statens representant ved 100-års jubileet for National Gallery i London. Et eget rom med fransk skulptur innvies i nordfløyen, donert av den franske stat.

1925 Thiis har kjøpt to gotiske hoder i huggen sten, hvis ekthet det blir stor, personlig og bitter strid om blant ekspertene. Thiis taper faglig sett.

1926 Gaugin-utstilling i galleriet.

1927 Stor Munch-utstilling i galleriet. Til Barcelona med norsk utstilling.

1930 Hylles med festskrift på sin 60-års dag.

1931 Til Budapest og Wien med norsk utstilling.

1935 Blir portrettert av den franske billedhugger Despiau, bysten stilles opp i den franske sal i galleriet. Har vært mye syk, og er blitt halvveis invalid.

1941 Går av som direktør.

1942 Thiis dør, 72 år gammel.

Jens Thiis var et funn for det forsømte og faglig svake Nasjonalgalleriet. Allikevel ble han ikke en nasjonal strateg for den norske kunstinstitusjonen. Til det var hans blikk

for rettet inn mot sitt eget museum, sin egen smak og sin egen autoritet. Han tok, så vidt jeg kan se, aldri opp saker av betydning for andre deler av norsk kunstliv, og imøtekom få av de ønsker Stortinget hadde om å gjøre museets kunstverk mer tilgjengelig for folk. Han bidro til å befeste den politikken der ingen andre kunstmuseer enn hans egen fikk statlig støtte. Det var en kunstpolitikk som satte Nasjonalgalleriet opp som en smaksdommer som alle andre måtte bøye seg under, og hvis samling var den som norsk kunsthistorie måtte skrives på grunnlag av. Slik befestet han akademiregimet under BKS.

Thiis' strategi

Da Jens Thiis ble tilsatt som Nasjonalgalleriets første direktør i 1909 (museet het ennå formelt Statens Kunstmuseum) la han frem sitt budsjettforslag med begrunnelser som kan betegnes som en strategisk plan for den fremtidige utvikling av Nasjonalgalleriet. Det er derfor grunn til å gjengi deler av hans fremstilling her.[21]

Lederen

"Da Stortinget iår bevilget gage til en fast lønnet sakkyndig direktør for statens eneste Kunstmuseum, opfyldte det et krav, som har vært stillet og støttet uavladelig i 10 år fra alle interesserede sider. Ønsket om en fastere og mere direkte ansvarlig administration av disse dyrebare, for nationens kulturliv så betydningsfulde samlinger enn dem, som kunde kræves av et mangehodet og ulønnet, stadig vekslende styre, var like levende hos dette styre selv som hos kunstnerne, publikum og pressen. Og gang på gang fik de tilslutning av departement, storting og dettes budgetkomité.

Som en forutsetning for dette krav eller ønske har altid ligget den tro, at når en enkelt ansvarlig mand kom i spidsen for ledelsen, vilde institutionen vokse sig stærkere, gå frem i virkeevne og anseelse og mere målbevidst kunne forfølge sin opgave i det norske folk og blandt hovedstadens publikum.

At kunstmuseet har lidt under en mindre myndig ledelse, fik man et slående bevis for en del år siden, da statsfinansernes stilling tilsa større sparsomhet og man ut fra dette synspunkt tok op "kulturbudgettet" til behandling. Mens universitet og andre videnskabelige institutioner såvel som de tre halvt private kunstindustrimuseer beholdt sine bidrag ubeskåret, måtte det norske nationalmuseum for fri kunst lide den tort at se sit indkjøbsbudget nedsat til det halve. Det tør vel antas, at nationalgalleriet og den norske billedkunst vilde ha kunnet undgå dette ydmykende slag, om museet, allerede dengang, i likhet med andre museer, hadde havt en fast, personlig ledelse."

---

[21] Kilde: RA, KUD, Skolekontor D. Nasjonalgalleriet 1898-1930. Boks 754. Kunstmuseet 1909-1910. s. 210. Budget. Overskriftene i kursiv og kommentarene er mine, understrekingen er Thiis'.

Større og mer målbevissste innkjøp

”Nu da lederspørgsmålet er ordnet, anser direktøren det for sin første pligt at fremholde for stadsmyndighederne på den mest indtrængende måte, at museets indkjøbsbudget snarest mulig må forhøies og i ethvert fald bringes op i den samme høide, som det var før denne beklagelige reduktion. Med stækket økonomisk evne vil ingen ledelse kunne opfylde de krav og forventninger, som stilles til nationens eneste museum for fri kunst.

For tiden utgjør museets statsbevilgede indkjøpsmidler (til maleri, skulptur, reproduktiv kunst, avstøpninger og fotografier og nødvendige håndbøker og tidsskrifter) alt ialt kr 11 000,- elve tusen kroner – eller 7000 kroner mindre end det for 5 år siden bevilgedes til nationalgalleriet og kobberstikksamlingen i fællesskap. Når man samtidig tar i betraktning, at i disse samme 5 år har priserne på virkelig værdifuld kunst, ny som gammel, under nationens voksende kunstinteresse og med den mere almindelige kunstforståelse, steget ialfald til det dobbelte, nødes man til at erkjende, at her er et misforhold mellem krav og evne, som det er en nødvendighet og en æressak for nationen at rette på. (…) Takket være privatmidler og legater, som er stillet til museets disposition, har kunstmuseet ikke vært stillet ganske utenfor konkurranse; men med de statsbevilgede indkjøpsmidler alene vilde nationalgalleriet isandhed vært ilde stedt. Bare i vor egen norske avdeling, er der så mange hulle at fylde, for at museet skal kunne gi et alsidig og fyldigt billede av norsk kunstutviklng, så det blir intet igjen til nu og da at gjøre en erhvervelse av fremmed kunst, som kan gi vor egen hjemlige kunstproduktion relief og ny impuls til publikum og den unge, endnu utviklingsdyktige kunst herhjemme. (…)

Alt i alt er det ikke et for sterkt ord at si, at der er en virkelig nødstilstand for alle grene av indkjøpsbudgettet til statens kunstmuseum.

(…) Den omstændighet, at der nu er ansat en fast lønnet direktør, burde vel snarere fremskynde end sinke en forhøielse av det budget, som skal være hans virkemidler. (…)

I tillid til ovenstående uttalelser og i håb om imødekommenhet fra statsmagternes side tillater direktøren sig at opføre på budgetforslaget de gamle beløp til indkjøp av norsk og nyere fremmed kunst (kr. 16.000. til sammen). Til ældre historisk kunst, fortrinsvis til skulptursamlingen vilde det være særdeles ønskeligt, at der ble opført et særegent beløp, som ikke skulde kunne lægges beslag på av nogen anden gren av museet. Og endelig vil en forøgelse av de midler, som disponeres gjennem kobberstiksamlingen navnlig til reproduktioner efter verdenskunsten mesterverker og til nødvendig litteratur for kunststudier være mer nødvendig; men for øieblikket vover man ikke på denne post at gå høiere i sine krav end til kr. 2500, om endskjønt der for næstforegående termin bevilgedes kr. 3000. Alt i alt utgjør dette et

indkjøbsbudget på kr. 20 500, hva der vel set i forhold til driftsbudgettet og museets betydning ikke kan kaldes overdrevent høit."

Museet som skole

"Den første og vigtigste opgave for museet og dets ledelse er visselig den at samle og bevare god kunst. Men museet har også en anden opgave at vareta: at sprede og kultivere kunstinteressen. Dette sker ikke udelukkende gjennem indkjøb og utstilling av kunstværker. Der findes museer, som indeholder store skatter, og som efter besøket at dømme synes glemt av publikum. Skal museerne bli, hva de kan være og bør være for det store folk, må der fra museets egen side arbeides planmessig og stadig for utbredt forståelse av de formål (dvs. kunstverk. DS), som museet samler. Derfor ser man da også overalt i utlandet museene opta lærervirksomhet ved siden av samlervirksomheten. Forelæsningsserier holdes ved selve museet av museumsmænd, eller videnskabelige seminarer knyttes til samlingerne.

Skal kunstmuseet komme til at virke, som det bør og kan ute blandt publikum, må lærervirksomheten ikke forsømmes. Der må snarest mulig begyndes med forelæsninger over kunsthistorie, gammel og ny, og disse forelæsninger må på en gang være gedigne nok til at meddele publikum virkelige kundskaper om kunstneriske emner og underholdende og fængslende nok til at kunne interessere og fastholde ikke bare en liten kreds av fagfolk. Først i forbindelse med forelæsninger over kunstens historie eller enkelte kunstneres værker vil museets fotografisamling, håndbibliothek gjør fuld nytte for sig og museets læsesal vil bli søkt som den fortjener.

Det gjælder ikke her om at utdanne kunsthistorikere eller at dyrke videnskabelige specialiteter, men det, det gjælder om, er at få opdraget og utdannet et virkelig kunstforstående og for kunsten varmt følende elitepublikum, som kan danne et slags mellemled mellem museet og kunstnerne på den ene side og på den andre side den store, mere eller mindre likegyldige mængde, som med svake forutsætninger til at forstå glider gjennem utstillingssalene."

Kommentar: Thiis bringer her inn på norsk jord forestillingen om museet som en skole. Den vanlige oppfatning i kunstpolitkken var tidligere at kunstverkene gjorde sin opplysende virkning alene i kraft av sin kunstneriske kvalitet, og som forbilder og stimulanser for den gode smak. Thiis mener at kunstverkene må ledsages av planmessige tiltak for opplæring i kunsthistorie og forståelse av kunstverk.

En kunstoffentlighet

”Vi savner her i landet en traditionsbefæstet kunstnerisk kultur. Vi mangler de rent primitive organer for kunstliv som en kunstskole og en utstillingsbygning. Vi eier ikke som de store kulturlande et gammelt og rikt aristokrati med arvet artistisk sans og følelsen av forpligtelser overfor nationens kunstliv. Vi savner mæcener, samlere, private kunstentusiaster og en kyndig og myndig kritikk. Vi behøver bare at trække sammenligninger med vore nabolande for at se klart, hvor uutviklet kunstlivet er herhjemme. Meget av det, vi savner, kunde erstattes eller vindes om det lykkedes at samle og utdanne et lite og godt publikum – av alle stænder – som stod kunstnerne og museeet nær både med sin forståelse og sit hjærtelag. Et lite og godt publikum som følte sig selv som en æresvagt om de kunstneriske kræfter, som arbeidet i folket, og så en mission i at vække glæde og respekt ved sande kunstneriske værdier. Et sådant publikum vilde virke som en surdeig i den store mængde. Kunstnerne vilde føle sig mindre rotløse herhjemme, fagmanden mindre isoleret og overflødig, opinionen vilde bli mindre skingrende og tilfældig i sin dom, mindre fordomsfuld og uretfærdig i valg av sine yndlinger. (…)”

Direktøren som lærer

”En del av det arbeide, som kan gjøres, påhviler efter vor mening, kunstmuseet. En forelæsningsvirksomhet bør etableres. Hertil er også direktøren villig, ifald en forholdsvis liten bevilgning – kr. 1000 – stilles ham til rådighet som godtgjørelse for forelæsninger. Allerede i præmisserne for direktørstillingens oprettelse nævnes nødvendigheten av en øket gage sammen med forelæsningspligt, og i sin ansøkning har den ansatte direktør udtrykkelig betinget sig en sådan. Det er muligt, at forutsetningen har været, at kunstmuseets forelæsninger ikke behøvde at begynde så straks; men direktøren er av den bestemte mening, at der ikke bør utsættes dermed. Netop nu, da museet kommer ind under nye administrationsforhold, er der betingelser til stede for at samle publikums interesse om museet, og dette kan bedst skje gjennem forelæsninger.

Da man ikke under museets nybygning og omordning har havt for øie nødvendigheten av at skaffe en forelæsningssal i bygningen, må der nu hurtigst mulig gjøres noget for at skaffe et dertil skikket rum og nødvendigt inventar. Det eneste rum som der kan være tale om, er den lange smale sal i kjælderetagen i den nye fløy. (…) Omkostningene ved disse forandringer anslås til kr. 1800,00, som foreslås extraordinært bevilget og fordelt på to år, idet man vil søke at la den ene halvdel av utgiften henstå som restancegjæld; på åres budgetforslag opføres derfor blot 900 kr.”

Økonomisk sanering

”Endvidere overtar det nye styre, som gjæld der er pådraget under museets oppudsning og fornyelse samt læsesalens indredning i 1907 kr 2763,55. (…) Denne gjæld kan den nye administration ikke godt slæpe videre over til følgende budgetår, hvorfor man tillater sig at andrage om en extraordinær bevilgning til at dække den. (…)”

En ny kunsthistorie på veggen

”Det er en selvfølge, at med den nye ledelse må følge forskjellige omordninger og forandringer i samlingernes arrangement og utstyr. Kunstværkerne må for en stor del hænges om efter en ny plan, der i mange stykker avviger fra den nuværende ordning. Billedernes og skulpturernes virkning avhænger for en meget stor del av belysningsforhod, naboskap, (uleselig) koloristiske kontraster eller samvirkninger, og i denne henseende vil forskjellige forbedringer søkes opnået; endelig kan rent kunsthistoriske hensyn tale for forandringer i ophængningen. En omordning av enkelte av salenes billeder har da også vært meget på tale og forventes av såvel kunstnere som publikum. Men alt dette kan ikke foretages uten midler, og skulde den indgripende omordning av museet, som mange finder fornødent, foretas på en gang, vilde der kreves en ganske betydelig sum til maling, vægtrek, inventar, omflytning og fornyelse av rammer etc. – Men forskjellige hensyn tilsier at foreta forandringerne skridtvis, og man vil iår kunne nøie sig med at bringe et par av hovedsalene i ny orden. (…)”

Kommentar: Som museets første direktør var det helt nødvendig for Jens Thiis, både kunstfaglig og kunstpolitisk, å sette sitt eget preg på utstillingene, og derved bekrefte den kunsthistorie han selv hadde skrevet.

”Når man således tillater sig i ærbødighet at andrage om et samlet ordinært budget på kr 45.000 til Statens kunstmuseum, så betegner dette visstnok en betydelig stigning fra forrige års budget. Men museet indgår også dette år i et ny avsnit av sin utvikling, og der vil i enhver henseende bli stillet større krav til dets virksomhet. Og gjennemgår man de enkelte poster, vil man se, at den væsentlige forøkelse skyldes de uavviselige krav til 1) at gjenerobre det fordums indkjøbsbudget, samt 2) at begynde forelæsningsvirksomhet og 3) foreta nødvendige forbedringer i samlingernes arrangement.

Den extraordinære bevilgning, som kræves er 1) en følge av museets netop foretagne utvidelse og 2) en nødvendig forutsætning for at begynde forelæsnings-virksomheden.

Hermed tillater direktøren sig i ærbødighet at anbefale museet til departementets og stortingets gunst.

Jens Thiis”

Kunstmuseet - Nasjonalgalleriet

Thiis har lagt store planer for museet. Det kommer i 1910 en budsjettsøknad fra museet som bærer bud om at det er kommet en ny kraft inn i museets ledelse (St. prp. nr.1, hovedpost V. Kap. 3. 1910:35ff). Thiis opptrer som den suverene leder. Han har ikke noe styre over seg, bare en innkjøpskomité ved siden av seg. Kunstmuseet fremstår med ett som en vital institusjon, med en leder som vil meget. Departementet gir da også mye større plass i proposisjonene til museets søknader, men kunstindustrimuseene får mindre og mindre.

Nå understrekes museets forhold til sine brukere – publikum. Thiis har i løpet av kort tid gjennomført en nesten fullstendig omhengning av museets utstillinger, og besøket er steget til det dobbelte, med et søndagsbesøk på inntil 1500 personer. Ved siden av de sedvanlige ønsker om økte midler til innkjøp fører han opp 1000 kroner som et ”tilleg til direktørens gage for avholdelse av forelæsninger”. Denne posten leder til store forviklinger i den politiske behandlingen, fordi den kobles opp mot den tidligere diskusjonen om det til direktørstillingen skulle knyttes en forpliktelse til å holde foredrag, og om direktørstillingen skulle kombineres med stillingen som professor i kunsthistorie ved universitetet.

Departementet foreslo ved forrige budsjettbehandling midler til innredning av en forelesningssal i museets kjeller, men det ble avslått av budsjettkomiteen. Nå har en privatmann av egen lomme betalt Thiis for å holde forelesninger, og universitetet stilte sin festsal til rådighet. Direktørens forlesninger ble enormt populære, med 600-700 tilhørere (:36). Nå er det opp til Stortinget å bevilge midler til forelesninger også neste år.

Thiis drøfter også spørsmålet om å innføre entré enkelte dager, og erklærer seg som en varm tilhenger av gratis adgang. Hans erfaring er, skriver han, at ”det store publikum – og det er det vi skal ha tak i! – kommer ikke saa let igjen efter engang at ha gaat forgjæves og skuffet vendt om ved døren” (:39). Men om entré må innføres, anbefaler han en slik innført på hverdager i sommermånedene ”for det store turistpublikum” som er vant til å betale entré, og la overskuddet av denne ordningen gå til et fond som museet selv fritt kunne bruke. Han vil gjerne holde åpent hver kveld i vintermånedene, men da må det gis en ekstraordinær bevilgning til installasjon av elektrisk lys.

Departementet foreslår bevilget de 1000 kroner i ekstra gage for forelesninger (direktørens årslønn er forøvrig 4000 kroner, og han har gått ned i lønn fra sin

stilling i Trondhjem). Departementet foreslår også at museet får adgang til å prøve en ordning med entré i juli og august, og bruke midlene til å finansiere økt åpningstid om kveldene ”saalænge lysforholdene tillot det” (:40). Departementet opplyser også at innkjøpsordningen nå er slik at direktøren foretar innkjøpene sammen med en innkjøpskomité på fire medlemmer, som er oppnevnt av departementet etter innstilling av ”bildende kunstneres styre” (:41).

Men direktørens bønn om 5000 kronene ekstra til innkjøp blir av departementet redusert til 500 kroner, øremerket for kobberstikksamling og bibliotek.

Budsjettkomiteen

Budsjettkomiteen kan ikke tiltre forslaget om 1000 kroner i ekstra lønn for direktøren for å holde forelesninger. Den mener at slike forelesninger er en del av den arbeidsplikt direktøren har for den lønn han allerede får. Men ikke alle i komiteen er enig, og vil fremme et annet forslag under stortingsdebatten. Et flertall vil heller ikke støtte forslaget om 500 mer til innkjøp. Forøvrig slutter komiteen seg stort sett til departementets forslag, også om forsøket med entré og utvidet åpningstid (Indstilling S. XXVI. 1910:10-11).

Stortinget

På Stortinget blir det en lang diskusjon om kunstmuseets budsjett, som stort sett dreier seg om de 1000 kronene til Thiis som økt lønn for forelesninger (Forh. S. 1910:606-613). Alle vet at uten disse midlene blir det ingen forelesninger. Alle er enige om at formålet er godt, at forelesninger er ”egnet til at sprede forstaaelsen af de skatter, som museer eier, og som ikke uten kunnskap og kunstforstaaelse vil kunne bli det store folks aandelige eiendom” (:607), at ”den opgave (...) (er) den vigtigste – den at være lærer” (:609), ”for at en almindelig mand skal kunne tilegne sig kunsten, maa den gjøres forstaaelig for ham ved forelæsninger” (:612). Ved avstemningen falt forslaget om de ekstra 1000 kronene mot 44 stemmer.

Videre fremlegg fra Thiis

Dette årets budsjettbehandling er typisk for de kommende år: Thiis ønsker meget, men får lite penger fra staten. Men Thiis er fra kunstindustrimuseet vant til å måtte skaffe støtte fra annet hold og å finne kreative finansieringsløsninger, og den evnen kommer han etter hvert til å utnytte – og få kritikk for. De følgende år søker han om midler til reiser (som de første årene må finansieres av innkjøpsbudsjettet), økte stillingsbrøker og lønninger for museets fagpersonale, foredrag i museet, innredning av foredragsrom, utvidelse av bibliotek, fornyelse av utstillingsformer, utvidelse av åpningstid, gratis adgang (men entré om sommeren for turister), ny katalog. Særlig

står han på for å få økt innkjøpsmidlene, og å få bygget på museets nordfløy. Det er ved hjelp av den han vil realisere sine ideer om det moderne kunstmuseum, bygge det nye publikum og demonstrere sin kunsthistorie på veggene.

Fra 1919 innstilles bevilgninger i kultursaker av Stortingets universitets- og fagskolekomite, ikke av budsjettkomiteen, som har hatt denne oppgaven siden 1815.

Bevilgningsutviklingen

Bevilgningene til innkjøp av kunst hadde stått stille i en god del år før Thiis tiltrådte. I 1911 skriver Thiis til departementet i budsjettsøknaden:

> Skal museet fylde sin opgave i det hjemlige kunstliv og hævde sin rang som det gode moderne museum, det har ord for at være, maa det nu og da erhverve prøver paa den gode utenlandske kunst, som har vist sig bestemmende for den europæiske kunstudvikling. (St. prp. nr. 1, hovedpost V, Kap. 3. 1911:40)

Hans appell fant ikke gjenklang. Det tok omtrent ti år før innkjøpsposten fikk et nivå som var vesentlig høyere enn det hadde vært da Thiis tiltrådte. I 1914 var bevilgningen på vei opp, men første verdenskrig stoppet oppgangen. Det året ble det også bevilget ekstraordinært 15 000 til innkjøp på Jubileumsutstillingen. Samme beløp ble bevilget ekstraordinært i 1919 til innkjøp på en auksjon over arbeider av I. C. Dahl og hans sønn Siegwald. Bevilgningene til museets drift følger omtrent samme mønster, med sterk tilbakeholdenhet de første årene.

I sin fremstilling i 1914 går Thiis grundig gjennom alle de løfterike utsagn som departement og Stortinget har gitt, med deres nesten rituelle kommentarer om at bevilgningene i år nok er for små, men at det allerede neste år kan bli aktuelt med forhøyelser (St. prp. nr. 1. hovedpost V, Kap. 3. 1914:53-54). Særlig trekker han frem Stortingets løfter i 1890, som ikke ble innfridd.

> Hadde ikke museet i denne sin økonomiske misére (som merkelig nok falder sammen med nationens økonomiske oppgangstid) mottat private gaver og hat visse legatmidler at falde tilbake paa, som kan forbrukes, - vilde forholdene overfor vor nationale kunst ha været direkte uforsvarlig og skaden ved lidte tap ofte uoprettelig.

Man kan mistenke departementet, og kanskje også Stortinget, for i det skjulte å kalkulere inn slike gaver i museets budsjett, slik de åpent gjør med statsstøtten til kunstindustrimuseene. De private bidragene til Kunstmuseet var høyt publisert, og sikkert ikke ukjent for myndighetene. Stortingets strenge vedtak om å stå alene om finansieringen av Nasjonalgalleriet og ikke basere seg på kommunale eller private bidrag i tillegg til Statens, synes ikke å ha ført til de ekstra bevilgninger som kunne forventes.

Bygningens utvidelse og vedlikehold

Thiis tar raskt opp spørsmålet om byggingen av nordfløyen. Saken går bare langsomt fremover, men presses nærmest frem av at Christian Langaard setter som betingelse for sin store donasjon at nordfløyen blir ferdig, med egne rom for hans samling. Den står ferdig i 1924, etter en rekke vanskeligheter, blant annet på grunn av behov for store utbedringer av den gamle midtbygningen. Kostnadene blir det mangedobbelte av det Thiis hadde forespeilet departementet. Forholdet mellom Thiis, og Stortinget er konfliktfylt, med departementet som en slags megler.

I 1917 peker museets råd på at plassforholdene er dårlige, ”hundrevis av billeder og skulpturer er mot vor vilje magasinerede og utilgjængelige for publikum, man savner fuldkomment rum til vekslende utstillinger”, og det er også for liten plass for kobberstikk- og håndtegningssamlingen, og huset har ikke foredragssal. ” (...) der er ingen rimelighet i at mens det ene videnskabelige museum reiser sig etter det andet, skal statens eneste kunstsamling være nødlidende”. Da får rådet svar på tiltale fra budsjettkomiteen. Den er av den mening at det ”under den nuværende pladsmangel” i museet

> maatte la sig gjøre at utnytte rummet i lokalerne adskillig mere end tilfældet er. Saafremt ikke avgjørende kunstneriske hensyn er til hinder, er der plads til en hel del flere kunstverker. (…) Kunstverkerne henligger altsaa som en død skat. Deres dannende og forædlende betydning som folkeoppdragende middel er utelukket.

Komiteen vil både ha en tettere opphengning i salene, og flere kunstverk ut til andre byer. Nok en gang går budsjettkomiteen inn i praktiske detaljer for å få mere igjen for de ”værdier” som ligger ”som en død skat”. Men Thiis følger ikke opp.

Helt til midten av 1930-tallet løper det store kostnader på museumsbygget, ikke minst i forbindelse med store reparasjoner av midtfløyen og modernisering av tekniske anlegg. Midt i en økonomisk innsparingstid hindrer det enhver økning av de budsjettposter som ble skåret ned midt på 1920-tallet. Mot slutten av 1930-tallet fikk museet midler til å bygge igjen lysgården i sydfløyen. Dermed fikk bygningen sin siste utvidelse.

Thiis søker jevnlig, men som regel forgjeves, å forbedre sitt fåtallige fag-personales lønn og å utvide deres arbeidstid – de har alle deltidstillinger. I hele perioden frem til 1940 økes museets bemanning stort sett bare fordi utvidelsen av lokalene krevde det. Den faglig bemanning økte totalt bare med to stillinger.

Innkjøpskomité og råd

Som direktør har Thiis erstattet den tidligere ulønnede direksjon. Men det er ikke oppnevnt noe styre. Det tar budsjettkomiteen opp i 1911 (Indst. S. XXVI 1911:10).

Den foreslår at det ved siden av direktøren ”nedsættes en ikke for talrik bestyrelse av kunstnere og kunstforstandige mænd”. Det er tydelig at budsjettkomiteen ikke liker den selvstendig stilling Thiis har fått, og måten han benytter den på. Den vil ha inn noen som kan styre ham, og stoler heller ikke helt på departementet.

Dette vedtaket i komiteen har kommet Thiis for øre. Han er i utlandet, og sender et telegram til budsjettkomiteen. Der heter det bl.a. ”foreslaaede nyordning vil som meddelt ekspeditionschefen tvinge mig opgi min stilling min opfatning bedes Stortinget meddelt” (Forh. S. 1911:598). Han underkaster seg gjerne direkte kontroll fra departementet og forelegger sitt budsjettforslag for innkjøpskomiteen, men noe styre over seg vil han ikke ha. Telegrammet leses opp i Stortinget av budsjett-komiteens medlem Jacob Lothe. Han må nå begrunne komiteens forslag, og kommer med en kraftig kritikk av det han mener er egenrådighet hos Thiis. Han beskrives som en eneherre, som lett blir ”fristet til at gaa for langt”, og viser til overskridelser på budsjettene to år på rad, og til at han har overskredet reglene for utlån av kunst fra museet (:599). Det er en underforstått enighet på Stortinget om at departementet til neste år skal ”overveie og forelægge næste aars Storting en utredning” om et styre.

Til neste år har departementet vurdert museets ledelse og administrasjon, slik budsjettkomiteen ønsket. Direktøren kan ikke lenger avgjøre innkjøp til den historiske avstøpningssamling alene, det må skje i forening med to sakkyndige, der den ene skal være en billedhugger fra den ordinære innkjøpskomiteen, den andre en arkeologisk sakkyndig. Det foreslås dannet et råd for museet, sammensatt av innkjøpskomiteenes til sammen 5 medlemmer inklusive den arkeologisk sakkyndige, samt ”en eller 2 af Kirkedepartementetet opnævnte mænd”, som antas ”at ville kunne være nyttige raadgiver, bl.a. ved avgjørelse av økonomiske spørsmaal” (St. prp. nr. I, hovedpost V. Kap. 3. 1912:53). Direktøren er fullverdig rådsmedlem, og dets formann ”i møterne”. Hele rådet skal utnevnes av departementet, dets kunstnermedlemmer etter innstilling fra Bildende Kunstneres Styre. Nærmere instrukser om rådets arbeidsmåte og dets forhold til direktøren skal gis i museets statutter. Departementet mener nå at ”de væsentligste indvendinger, som er gjort mot den nuværende adminis-strasjon, vil bortfalde”. Thiis har akseptert forandringene. Dette rådet er etter budsjettkomiteens mening ikke sterkt nok. Det vil ha et råd ”hvis mening direktøren skal indhente i alle vigtige kunstneriske spørsmål” ” (Indst. S. XXVI 1912:13).

Året etter gjør departementet vedtak om rådets funksjon i tråd med budsjettkomiteens ønsker. De fire kunstnerne danner innkjøpskomiteen sammen med direktøren. De velges blant 12 kunstnere som bildende kunstneres styre hvert 3. år fremlegger forslag om til departementet (Willoch 1937:155). Departementet har derfor stor myndighet til å sammensette både Nasjonalgalleriets innkjøpskomité og dets råd. Men det har også Thiis, for departementet sender kunstnerkomiteens

innstilling til ham for uttalelse. Det rådspør ham altså om sammensetningen av det råd han selv egentlig skal være underlagt. Det sier noe om hans innflytelse.

På Stortinget uttrykkes det flere ganger kritikk av Thiis, og det reises ønsker om et sterkere styre, ikke bare et råd. I perioder, særlig midt på 1920-tallet, råder det på Stortinget en mistillit til Thiis. Det hører vi lite om i Sigurd Willochs bok til museets 100-års jubileum i 1936. Ole Mæhles biografi om Thiis er en ren hyllest, uten kritiske eller analyserende elementer.

Hambro målbærer denne kritikken under Stortingsdebatten i 1925, og ber om at ”man nu får bragt noget større administrativ klarhet over stellet ved nasjonal-galleriet. I høflige former har universitets- og fagskolekomiteen år efter år pekt på forskjellige ting” (Forh. S. 1925:542). Hambro etterlyser en inventarliste og en instruks for direktøren, og en oppgave over hva ”dette såkalte råd” skal gjøre. Hambro krever ”klarhet over, hvorvidt direktøren er eneveldig, hvilken stilling rådet inntar, og hvilken stilling de underordnede har hatt, som har skullet føre disse inventarlister”.

Denne kritikken får følger (RA, KUD, Kontor D 1898-1961, boks 756). Fra 1925 ble det innført en endring i sammensetningen av Nasjonalgalleriets råd. Det ble på 10 medlemmer. Der satt det fire malere og to billedhuggere. Derav skulle tre velges av Bildende Kunstneres Styre, og tre av og blant kunstnere som var representert i museets samlinger. Dessuten skulle departementet oppnevne to kunstinteresserte legmenn, en arkeolog (som deltok i innkjøp av antikk kunst) og en kunsthistoriker (som deltok i innkjøp av eldre kunst). Direktøren satt også i rådet. Kunstnerne hadde altså fortsatt flertall. Siden de BKS-oppnevnte kunstnerne dominerte innkjøpskomiteene, beholdt dette akademiregimet sin sterke innflytelse over museet, dets innkjøp og dermed også over norsk kunsthistorie.

Museet som opplysningsinstitusjon

Museet ber i 1914 om mer penger til eldre historisk kunst og til biblioteket og reproduksjonssamlingen, som er ”tænkt anvendt til materiale i den almindelige kunstneriske folkeoplysnings tjenste”, til ”smakens udvikling og den kunstneriske kulturs vekst gjennem disse hjælpemidler” (St. prp. nr. 1, hovedpost V, Kap. 3. 1914:55). Rådet forteller at museet allerede har perioderom for middelalderen, og at det også planlegges for renessansen, der

> figurernes oppstilling og omgivelser (er) avpasset til et stilfuldt millieu med vægtapeter, utskaarne portaler, gamle postamenter og hylder og – i den middelalderlige sal – en fuldstændig utmaling av tak og vindusfelter med middelalderlig rankeverk, blyvinduer i vindusaapningerne, broderte forhæng etc – som alt søker at vække den rette tidsstemning om disse figurerne.

Dette er vel første gang museet betegner seg selv med det moderne begrepet ”folkeoplysning”, og at den vektlegger sitt forhold til publikum i den måten det scenograferer sine utstillinger på. Denne måte å scenografere og regissere utstillingsrom på ble senere betraktet som uforenlig med en riktig presentasjon av billedkunst, og derfor avviklet.

Middelalderrommet er gjennomført utenom budsjettene, kun med private bidrag – ja, åpenbart uten en gang å søke departementet om midler. Fem privatpersoner har bidratt med midler fra 500 til 5000 kroner, ialt 7600 kroner. Men rådet vil gå videre, og

> de nuværende heslige og karakterløse sale maa faa sit stilpræg og sin dekor. Først da kan avstøpningssamlingen bli til det den skal være, en skole i gammel kunst for den store mængde, en opøver for øiet og en opdrager for kunstsansen og den historiske bevissthet.

”Men nu kan ikke yderligere privatmidler ventes samlet. Nu faar staten selv træde støttende til og sørge for den samlings utstyr” som den har fått som gave. Her prøver museet å anvende kunstpolitikkens mest etablerte dialektikk på statens eget museum – når private har gått foran og vist resultater, må Staten tre støttende til. Det ber derfor om en ekstraordinær bevilgning til å lage et særlig gotisk rom utelukkende for skulptur fra Nidarosdomen, med en av de rikt utsmykkede kirkeportaler som midtpunkt.

Også Kobberstikksamlingen søker museets råd å få økte bevilgninger til. Det omfatter foruten kobberstikk og annen grafisk kunst også tegninger, et stort bibliotek, plancheverker og fotografiske reproduksjoner – ”altsaa hele det kunsthistoriske oplysnings- og undervisningsmateriale, som museet har bruk for” (:56). Rådet ønsker nå å skille ut det som gjelder grafikk og håndtegninger, for å sikre at det får midler ubeskåret, og som ikke slukes opp av de økende ugifter til de andre oppgavene samlingen hittil har hatt. Denne samlingen er ”et ypperlig studiemateriale og et middel til opdragelse i kunstsyn”. Ved ”utlaan og utstilling av vekslende serier av saadanne avbildninger til de større folkeskoler og andre lokaler, hvor ungdom og interessert folk samles” vil man gjøre samlingen tilgjengelig ”for det store folk”.

Det er tydelig at Kunstmuseet ønsker å komme publikum mer aktivt i møte i ”denne foranstaltning til kunstens demokratisering”.

Thiis lar budsjettsøknaden ledsages av en søknad om lønnsforhøyelse, fra 4500 kroner i året til 7000. Får han det, vil han forplikte seg til å gi kunsthistoriske forelesninger og ”foreta populær gjennemgaaelse og belæring i museets samlinger” (:57). I Stortingets budsjettbehandling uttaler statsråd A. Bryggesaa om forslaget om økningen av direktørlønnen at det ville være av særlig stor verdi om Thiis kunne få holde forelesninger om kunst og ”til aa ofra den nadsynlege tid til aa vera med aa

syna fram og greida ut for deim, som kjem paa vitjing i galleriet, um dei ymse kunstting, som finst der" (Forh. S. 1914:1237).

Direktøren søker i 1924 om at to "damer", i kobberstikksamling og bibliotek – der den ene har arbeidet gratis i et helt år – og som utfører langt mer enn oppsynsmenns arbeid, blir ansatt som amanuenser med lønn fra oppsynskontoen. Ved siden av det vanlige amanuensisarbeid "holder (de) det pliktmessige tilsyn" (St. prp. nr. 1. Hovedpost V. Kap. 3.1924:13). Dette er kanskje første gang det søkes engasjert noen for å drive med omvisninger og pedagogisk arbeid i museet. Men Stortinget bevilger ikke midlene – kulturpausen står for døren[22].

Stortingets kunstsmak

Ivar Tveiten er i 1914 skeptisk til å øke bevilgningene til museet. "Det er det", sier han, "at det aalmennelige folk ikkje er særleg oppglødd av den skulen, som no er den raadande i kunsten". Det er vel så, "at han lyt ha si tid den og, men at han serlegt freistar til noko sterkt offer, det hev eg mine tvil um" (Forh. S. 1914). Statsråden svarer Tveiten:

> Det kann vera nye skular, som kjem fram, som i den fyrste tidi kanskje vert dømde svært strengt; men naar ei tid hev gaatt, kanskje ein daa segjer um same skulen, at det er den rette. Eg meiner, at ein fær ikkje fram den rette skulen i kunsten likso lite som i andre ting ved aa knipa av paa den studnad, han skulde ha for aa arbeida seg fram til det best moglege. (...) Eg meiner, at tingen i og for seg er av det verd, at ein bør stydja utan omsyn til, um ein er samd eller ikkje i den skulen, som nettupp er uppe. (:1238)

Stortinget diskuterer her et prinsippspørsmål i kunstpolitikken: skal Stortinget støtte utøvelse av den kunsten dets representanter selv liker, eller skal det støtte kunst-utøvelse i seg selv. Statsråd Bryggesaa nærmer seg det syn at kunsten må støttes for kunstens skyld, og ikke fordi man liker den i dag. Men det er altså menings-forskjeller om bevilgninger skal økes eller reduseres med 1000 kroner som utløser den. Det underliggende premiss som begge sider i denne diskusjonen synes å være enig om, er at kunstpolitikken – gjennom statlige bevilgninger – påvirker kunst-utviklingen. Johan Castberg sier i sitt innlegg at "staten støtter og hjælper kunsten, fordi det er en kulturfaktor, som kommer hele folket til gode". Det er vel kanskje derfor diskusjonen om småpenger utfolder seg med så stort alvor, mens Statens mangeårige forsømmelser overfor kunstmuseet omtrent ikke blir kommentert.

---

[22] Begrepet kulturpause ble brukt av J. E. Mellbye på Stortinget 2. mai 1927 i en diskusjon om et nytt professorat på universitetet: "(…) jeg mener det er kommet så langt nå, jeg mener i intellektuell henseende, at det kunne være et spørsmål om man ikke nesten skulle ta en liten kulturpause, og hvile på det man har nådd, fordøye hva man har fått inn" (Aschehougs konversasjonsleksikon 1974).

Tveiten peker på at museet stort sett er til glede for Kristiania-boere. Det er så rart med det, sier han, ”som ikkje er og snaut kann verta aalmenn paa den maaten, at det kjem den store mengde beint fram til gode” (:1240). Han viser også til at ”museet fær gaver alt fort av rikmenn”. ”Ser ein so paa dette, meiner eg, at me kann taka det litt rolegt”. Altså: museet kommer ikke alle til gode, og det støttes av rikmenn, derfor behøver ikke Stortinget strekke seg særlig langt. L. O. Sæbø støtter Castberg, for ”det virker opdragende paa det store, almene folk at kunne faa sine tanker bragt bort fra det hverdagslige” (:1241).

En tilsvarende diskusjon gjentok seg i Stortinget også i 1923, da i forbindelse med ekstrautgifter ved ferdigstillingen av nordfløyen. Sven H. Jørgen Svensen leverer en bredside mot Nasjonalgalleriet (Forh. S. 1923:1498). Han vil foreslå ”en liten reduktion” av bevilgningen – ikke fordi han ”har noget mot det formaal, hvortil denne bevilgning skal anvendes, og heller ikke fordi jeg finder beløpet for høit”. Men han vil ”gi uttryk for en protest mot de principer som efter min forstand er ledende med hensyn til Nationalgalleriet i de senere aar” (:1499). Det han savner, er den ”klassiske nationale kunst – det var f.eks. Tidemands og Guds malerier og lignende”.

> Nu vet jeg ganske visst, at det at forstaa sig paa kunst og at kunne tale om kunst er forbeholdt nogen enkelte utvalgte, der skal visse forutsætninger til for det, og det har ikke jeg; men jeg mener allikevel, at et visst enkelt lægmansskjøn kan ha sin berettigelse.

Det kommer frem også andre ganger, at det er som legmannskollegium Stortinget kan ytre seg om kunstneriske verdier, og som sådan taler det på vegne av folket. Svensen viser til den ultramoderne futuristiske kunstkeiser som ”skrider frem i sin kunstneriske nøkenhet”. Han har ikke noe i mot at noen dyrker denne kunsten, eller at ”de faar anledning til at la hænge i Nationalgalleriet den slags billeder”, selv om

> jeg og mange med mig ikke vilde ha dem hængende paa væggen i vor stue, selv om vi fik dem for ingenting. La dem nyde billederne som kan, men det skal ikke skje paa den maate, at den norske nationale kunst blir stillet tilside. (...) Der hænger da i galleriet disse franske og andre impressionistiske billeder med grønt skjæg og hvad det nu er for noget; men Tidemand og Gude kunde jeg ikke finde (...) vor egen norske nationale kunst, den skal ikke stænges inne i pulterkamrer.

Tveiten sier seg også enig med Svensen, i at ”me lekfolk tykkjer ofte at Nasjonal-galleriet vert for mykje fyllt av den moderne maalarkunst, som me ikkje kann øygna venleiken i” (:1500). Men museet får også støtte, som fra Ansgar Olaussen:

> Saken er den, at saavel hr. Tveiten som hr. Svensen tilhører en gammel generation, og det er naturligvis ikke at vente, at de skal faa noget skjønhedsindtryk eller føle nogen glæde ved at se moderne kunst. (...) de

> fleste av de yngre (langt) foretrækker de malerier som særlig Thiis interesserer sig for – jeg vil ikke si den mest yderliggaaende form som futurismen, men den har ikke Thiis, saavidt jeg vet, engageret sig sterkere for. (…) den moderne franske impressionisme, den fylder ialfald vor sjæl med skjønhedsindstryk og glæde, naar vi ser den, selv om enkelte ansigter kanske ikke svarer nøiagtig til det fotografiske krav paa objektivitet. (...) jeg vil (...) gi direktøren for Nationalgalleriet den sterkeste ros.

Svensens holdning var nok den dominerende på Stortinget. Vi kan ikke se bort fra at den negative holdning til moderne kunst har hemmet bevilgningene til museet. Det faktiske forhold var jo imidlertid at det var lite av den mest utfordrende av den moderne kunsten som kom til Norge, og de få norske som prøvet seg, fikk ingen støtte, heller ikke i Nasjonalgalleriet.

Utsendelse av kunstverk til andre byer

Budsjettkomiteen kommenterer i 1916 museets klage over dårlige plassforhold.

> Skulde det ikke under disse omstændigheter være formaalstjenlig, om andre byer i landet, som maatte ha tjenlig lokale, fik sig overlat for kortere eller længere tid en del av de lagrede billeder? De værdier, staten har nedlagt i disse, vilde derved nyttiggjøres ikke mindst for de brede lag av folket. (Indst. S. XXVI. 1916:20)

På Stortinget utforder Karl Otto Lund fra Drammen statsråd Jørgen Løvland til å uttale seg om budsjettekomiteens anmodning om å låne til andre byer ”en del av disse i kjælderene henlagte malerier i Nationalgalleriet” (Forh. S. 1916:759). Han ønsker å spre disse ”opmagasinerte billeder” ut, slik at de også ”andensteds” kan ”spre den dannelse, kundskap og glæde, som de oprindelig er bestemt til, rundt om i byerne, istedenfor at la dem ligge i kjeldere her”. Gjøstein følger opp, og forteller om gode erfaringer fra sin kant av landet med kunstutstillinger. ”De vækker interesse for kunst og interesse for kultur i det hele, og jeg mener, det vilde være en heldig maate at utnytte disse kunstskatter paa”.

Wollert Konow forsvarer magasineringen. Ophengningen skifter, mener han. Etter hans syn kan man ikke bare ”ta hvilkensomhelst samling av malerier” og sende ”til en eller annen by og sige: ja, dette er saa og saa mange skilderier. (…) men de repræsenterer intet. Det maa dog være en samling, som paa en eller anden maate repræsenterer norsk malerkunst”.

En samling må representere noe, mener Konow, den må ha et budskap ut over det som det enkelte kunstverk har. Dette er i seg selv en innsikt og en kunnskap som er et produkt av selv å ha vært i kunstmuseer. Man kan ikke, mener han, ”splitte Nationalgalleriet ut til alle byer i Norges land”, ”hvis man skal faa en fyldig samling i vort nationalmuseum” (:760).

> Det faar da være ogsaa de enkelte byers sak at søke at skaffe sig en malerisamling. Det har de jo gjort i Trondhjem og Bergen, og det bør de vel ogsaa kunne gjøre i Drammen. (...) Istedenfor at søke at trække fra den samling av kunstverker, som findes i Nationalgalleriet, synes jeg, de selv skulde søke at faa istand et virkelig galleri.

Statsråd Løvland lover å legge saken frem for ”den kunnige, energiske direktøren for kunstmuseet, direktør Thiis og faa ei utgreidiing av han, um dette er praktisk, kva maate det skulde gjerast paa, um det kunde gjerast, og um utgifterne til det.”

Carl Victor Emanuel Geelmuyden peker på at det ikke er en enstemmig komité som står bak henstillingen, og at ”administrationen og direktionen” derfor ikke behøver å ”opfatte det omtrent som en ordre efter den praksis som har utviklet seg her i landet”. Han er enig med Konow, at om det skal lånes ut kunstverk, bør det være i form av ”ræpresentative samlinger, specialutstillinger” og ikke ”tilfældige billeder” (:761). Slik får man se ”de enkelte kunstnertemperamenter i sin rette sammenhæng, i sin rette belysning, og deres verker sammenstilt med andre – og med kyndighet”. Både Konow og Geelmuyden er altså positive til utlån, men stiller kunstfaglige betingelser. Med den positive holdning som synes å være tilstede i Stortinget til utlån, er det overraskende at det ikke kom mer ut av det.

Når det gjelder spørsmålet om overdragelse eller utlån fra museets samlinger, viser museets råd til tidligere dårlige erfaringer – til forsendelser som ”ophørte av sig selv” (St. prp. nr. 1, Kap. 3. 1917:83). Rådet viser til kunstnernes oppfatninger. De har

> ment, at denne letvindte maate at faa billeder paa for andre byers kunstforeninger, nemlig at laane dem fra statens museum fremfor at kjøpe dem selv til varig eie for de kommunale samlinger, snarere vil svække end øke kunstinteressen utover landet, ja at de direkte vil ødelægge kunstnernes marked i andre byer. (…) Det siger sig selv at staten ikke kan paata sig at danne kunstmuseer rundt om i landet, det faar bli overlat det private initiativ og den kommunale kasse.

Museet vil derfor ”paa det bestemteste (...) motsætte sig enhver overdragelse av museets eie, indtil bygningsspørsmålet er løst”. Det er nesten som museets råd her vil holde museets egne arbeider som gisler inntil det nye bygget står ferdig. Tankene om utsendelse av systematiske utstillinger tas i det hele ikke opp, det er bare utlånenes verste sider som trekkes frem. Og departementet bøyer seg, og har jo heller ikke vært noen drivkraft her: ”Naar en saa sakkyndig institution som museets raad er av denne bestemte opfatning finder ikke departementet grund til” osv. Det samme gjelder tanken om en tettere hengning.

Når nordfløyen er ferdig, reiser Stortinget igjen spørsmål om utsendelse av kunstverk. Ivar Tveiten er nå statsråd, og han har i mange år fulgt kultursakene i Stortinget. På ny tar han opp spørsmålet om å sende magasinert kunst

> utyver på utstilling til mindre byar i staden for å liggja der som en daud skatt. (...) Og vel og merka, de var gamle bilete som i alle fall me landsfok og lekfolk er glade i. Det er ikkje den moderne kunsten me hugar oss i. (Forh. S. 1925:540)

Kulturpausen 1923-1934

I 1923 stopper veksten i kulturbevilgningene opp, også til de kunstneriske formål. Noe av grunnen er at "dyrtiden" anses for over, og priser og lønninger faller. Statens finanser saneres, budsjettene skjæres ned. Det skjæres ned på utgifter til brensel, renholdslønninger, innkjøp av kunst og annet. Til Nasjonalgalleriet, de tre kunst-industrimuseene, forfatterstipendier, kunstnerstipendier, komponiststipendier og understøttelse for gamle kunstnere bevilges det mindre enn sist, ingen ordinære formål får mere. Disse nedskjæringene betyr ikke nødvendigvis at bevilgningene har tapt i realverdi (St. prp. nr. 1. Hovedpost V. kap. 3. 1923:1-3). Men vi står ved begynnelsen av det som senere ble kalt "kulturpausen" i statens bevilgninger til kulturformål.

På begynnelsen av 1930-tallet går det så langt at en stortingsrepresentant ber departementet finne finansiering utenfor statsbudsjettet av den katalog Stortinget selv gjentatte ganger har etterlyst, men ikke bevilget poenger til, og at Thiis foreslår å sløyfe forsikring av samlingen.

Kulturpausen over – nye initiativ

Statsråd Hjelmtveit lovet bedringer på kulturbudsjettet for 1936. Den største delen av økningen går til økte satser for kunstnerlønner, men også Nasjonalgalleriet får nå en reell økning på sitt driftsbudsjett. Fra BKS, Statens Kunstakademi, Den Norske Forfatterforening, Norsk Komponistforening og direktøren for Nasjonalgalleriet er regjeringen bedt om på "bred basis å ta op til revisjon statens forhold til skapende kunst overhodet". Som svar viser departementet til "dei framlegg det er gjort um auke på dei ymse postane i dette kapitlet" (St. prp. nr. 1, Kap. 227. 1936:55).

Nasjonalgalleriets råd kommer for første gang på mange år til orde i proposisjonen. Den refererer rådets forslag om å gjøre om sekretær- og bibliotekar-stillingen til en konservatorstilling. Rådet hevder at dette er

> en av de viktigste saker som for øieblikket foreligger ved Nasjonalgalleriet. Nasjonalgalleriets oppgaver består ikke bare i å være centralmuseet for landets kunst, men det skal også være centrum for utforskningen av vår

> nasjonale kunst. (...) galleriet som er landets kunstmuseum i forhold til lignende institusjoner (har) på langt nær den videnskapelige og faglige arbeidshjelp som det burde ha krav på. (:53)

Departementet godtar uten videre denne definisjonen av Nasjonalgalleriet som "centralmuseum", og det gjør også Stortinget.

Nasjonalgalleriet ville feire sin 100-årsdag i 1937. Det fikk tillatelse til å overskride budsjettet med 4000 kroner, og en bevilgning på inntil 2500 kroner til "festligholdelse" av jubileet (St. prp. nr. 34. 1937).

Kunstindustrimuseene

Straks Thiis er på plass i Nasjonalgalleriet er det som kunstindustrimuseene forsvinner bort fra departementets og Stortingets oppmerksomhet. Deres virksomhet omtales knapt, departementets forslag om dem vekker ikke debatt i Stortinget, deres bevilgninger blir nærmest stående stille. Deres finansieringsgrunnlag begynner å svekkes etter 1915, fordi Brennevinssamlagenes bidrag blir mindre og mindre, og de til slutt blir nedlagt. Derfor søkes staten om større tilskudd. Bortsett fra den korte forbudstiden, er det jo nå staten som har de inntektene fra brennevinsomsetningen som samlagene tidligere forvaltet. Fra 1917 bevilger staten større direkte tilskudd til kunstindustrimuseene, og de to i Bergen og Trondheim får etter noen år samme bevilgning. Bevilgningen til "Husflidens fremme og forædling i kunstnerisk retning" stoppes i 1916, fordi det overveies å opprette en sentralskole for husfliden – Statens husflidsskole (Indst. S. XXVI 1916:23).

I 1920 er det opprettet et kulturminneråd. Departementet lar det uttale seg før det bevilger midler til de kulturhistoriske museene og til kunstindustrimuseene. Museene må søke om en kraftig økning i statsstøtten, for samlagenes bidrag nå er falt bort, og får full støtte fra rådet. Det tas initiativ til en harmonisering av lønnsregulativene for de tre museene. Året etter får de ekstra tilskudd for å bringe lønningene opp til samme nivå som tilvarende statsfunksjonærer (St. prp. nr. 1, hovedpost V, Kap. 3. 1921:50).

Frem mot 1940 følger bevilgningene til kunstindustrimuseene samme mønster som til kunstformål generelt – de synker i dårlige tider, og øker i gode. De dukker aldri opp igjen som viktige kunstpolitiske tema. På annen halvdel av 1930-tallet får flere av dem, i likhet med andre offentlige og halvoffentlige innretninger, bevilgninger av et krisefond for å igangsette utvidelser eller andre byggetiltak.

De glade givere – en sammensatt kategori

Med utgangspunkt i de begrensede innkjøpsmidler som ble stilt til rådighet fra stat og kommune for landets kunstmuseer er det ikke mulig å forstå det store omfang deres samlinger tross alt fikk. Med forbehold om at dette ikke har vært nøyere undersøkt, er det mitt inntrykk at de statlig finansierte innkjøp til norske kunstsamlinger høyst kan ha stått for ¼ av samlingenes tilvekst frem til 1940, sannsynligvis betydelig mindre. Forklaringen er et stort omfang av donasjoner og private bidrag fra ulike hold:

- kunstforeninger
- brennevinssamlag og sparebanker
- venneforeninger
- fond og legater
- kunstnere eller deres arvinger
- samlere som gir fra egne samlinger
- givere av mer tilfeldige arbeider

Noen kunstforeninger bygget opp kunstsamlinger, andre gjorde det ikke. Noen, som i Oslo og Bergen, gjorde det en stund, men overdro så sine samlinger til et kunstmuseum. Kunstforeningene i Trondhjem, Haugesund, Stavanger, Kristiansand og Drammen hadde bygget opp ganske betydelig samlinger før 1940, og fortsatte med det siden. De utstillingsbygninger noen av dem etter hvert fikk reist rommet også deres faste historiske utstillinger. Med unntak av Lillehammer hadde alle de større regionale kunstsamlingene en eller annen tilknytning til kunstforeninger og deres utstillingsvirksomhet. I sin fremstilling av norske museers historie fra 1944 nevner Haakon Shetelig også kunstforeningene i Fredrikstad, Sarpsborg (dens navn er ”Kultur og minne”), Larvik, Skien, Arendal, Ålesund, Kristiansund og Tromsø. Deres samlinger ble ikke bare bygget opp ved egne midler, men også med bidrag fra kommuner, samlag og sparebanker, kunstnere, samlere, og givere av mer tilfeldig slag.

Skulpturmuseet i Oslo er vel det eneste eksempel på en sparebank som finansierte både innsamling av kunstverk (riktignok flest avstøpninger), reising av et bygg for dem, og driften av samlinger. Den tiden brennevinssamlagene hadde midler, bidro de til innkjøp av kunstverk i sine byers kunstsamlinger og kunstindustrimuseer.

I 1917 ble foreningen ”Nasjonalgalleriets venner” etablert.[23] Den har som hovedoppgave å ”erhverve og skjenke” utenlandsk kunst til Nasjonalgalleriet. Initiativet til foreningens dannelse lå sikkert hos Jens Thiis, med god støtte av samleren og museets senere store donator Christian Langgaard. Deres innbydelse,

[23] Fremstillinger bygger på Willoch 1967

undertegnet av tyve ”herrer” av det bedrestilte selskap, kom i en tid med stor økonomisk oppgang i Norge – 1. verdenskrig. Mange av innbyderne hadde sikkert tjent ekstra penger. Staten ga museet små innkjøpsbudsjetter, ”her må den private offervilje til”, som det het i innbydelsen (Willoch 1967).

Ved stiftelsesmøtet 6. oktober hadde 65 stiftere hver bidratt med 5000 kroner, og Christoffer Hannevig med 45 000 kroner. I alt var det samlet inn 380 000 kroner. Et par av stifterne hadde tegnet seg som livsvarig medlem. Ved årsskiftet var kapitalen kommet opp i 425 000 kroner, - målet var en halv million. Av stifternes første bidrag og innbetalingen fra de livsvarige medlemmer skulle halvdelen disponeres til kjøp, resten skulle dannet et uangripelig fond. Halvparten av fondets avkastning skulle kunne brukes til kjøp, resten tillegges kapitalen, inntil fondet var på seks millioner kroner. Thiis var selvskrevet medlem av styret, og var dessuten dets sekretær. Intet kjøp skulle kunne gjøres mot hans stemme. Slik fikk Thiis til disposisjon innkjøpsmidler som langt oversteg den statlige bevilgningen til formålet, og antakelig uten at noen komité av kunstnere kunne påvirke innkjøpene. I foreningens første femti år kjøpte den inn kunst for ca. 1,25 millioner kroner. Det faste fond var steget til 718 300 kroner. I 1917 ble det gjort innkjøp for 86 336 kroner, altså omtrent det dobbelte av museets totale budsjett! Neste år gikk innkjøpene opp i over 130 000 kroner, og så ned til omlag 82 000 i 1919. Senere år var innkjøpene betydelig mindre, og det ble ikke gjort innkjøp hvert år.

Anton Chr. Houen opprettet i testamente av 1893 også et fond, bl.a. til innkjøp av norske kunstverk til Nasjonalgalleriet og til stipendier. Det ble aktivisert først i 1902. Halvparten av fondets kapital skulle kunne brukes til innkjøp, noe som ble gjort frem til 1928. Av den andre halvparten skulle bare avkastningen kunne brukes, og da til stipendier for dekorativ kunst og til arkitektur. I 1922 var fondet på 416 500 kroner. Til sammen var Houens to fond på omlag 1 million kroner. I testamentet var det bestemt at fondets midler skulle tilfalle ”the constituted authorities of the Norwegian National Gallery”. Denne bestemmelsen ga opphav til en konflikt mellom departementet og Nasjonalgalleriets direksjon om hvem som hadde myndighet til å foreta de innkjøpene til Nasjonalgalleriet, som statuttene hadde bestemt at halvdelen av fondet skulle brukes til. Departementet mente at den overordnede myndighet lå hos det, med behørig innhenting av uttalelser fra sakkyndige. Nasjonalgalleriet mente at det skulle ha full innkjøpsmyndighet innenfor fondets økonomiske rammer. Justisdepartementet mente at Nasjonalgalleriets direksjon ”etter sin Sammensætning (ikke) frembyder Garanti for Tilstedeværelse af den Sagkyndighed, hvorpaa det ved en Flerhed av disse Avgjørelser kommer an” (Aftenposten 1904 nr. 584). Det vil si, det mente at Nasjonalgalleriet selv ikke besatt den nødvendige sakkyndighet til alene å foreta sine egne innkjøp!

Flere norske kunstmuseer er blitt til på grunn av gaver fra kunstnere eller deres arvinger. Det er nok å nevne Munch-museet. Vigelandsmuseet kommer i en særstilling, fordi Vigeland her ga sine kunstverk til Oslo kommune, som til gjengjeld finansierte hans arbeid med dem, skulpturparken og hans store atelier (det som nå er Vigelandsmuseet). Andre kunstnere bak store tidlige kunstgaver er Dyre Vaa i Rauland, Anne Grimdalen i Dalen, og Ingebrigt Vik i Øystese, og Anders Svor i Hornindal. Hit hører også Amaldus Nielsen-samlingen (fra 1932) som tilhører Oslo kommune. Både før og siden har en rekke andre kunstnere eller deres arvinger gitt større og mindre gaver til norske kunstsamlinger. Det er også blitt etablert enkelte kunstnerhjem, der det også finnes kunstverk som er overdratt til den ansvarlige offentlige eller halvoffentlige eier, gratis eller på meget gunstige økonomiske vilkår. Som givergruppe er trolig kunstnerne den største i denne sammenheng, målt med kunstneriske verdier.

Både store og små kunstsamlere har gitt gaver til norske kunstmuseer.[24] De mest kjente er trolig Christian Langaard og Olaf Schou med sine gaver til Nasjonalgalleriet – der Langgaard huskes av alle fordi han fikk sitt navn knyttet til den salen der hans gave ble utstilt samlet, mens Schous navn er mindre kjent. Andre store donatoerer er Sophus Larpent (Nasjonalgalleriet), Rolf Stenersen (Oslo og Bergen), Rasmus Meyer (Bergen), og Einar Lunde (Lillehammer). Noen av disse samlerne har også vært mesener, i den forstand at de har bidratt til å finansiere kunstneres studier, arbeid eller livsopphold.

I tillegg til disse store mesenene kommer det et meget stort antall store og små private gaver fra givere. Noen kan sies å ha hatt samlerambisjoner, andre har gitt enkeltarbeider. Kobberstikksamlingen ble til i 1877 utelukkende på grunn av gaver.

På bakgrunn av det store omfanget som gaver av ulike slag hadde før 1940, virker det påfallende at Stortinget diskuterer bevilgninger til innkjøp til Nasjonal-galleriet som om innkjøpene sto og falt med størrelsen på den statlige bevilgningen.

En kunstskole kalt akademi

Statens akademi for malere og billedhugger kom i gang i november 1909 med 31 elever, hvorav 4 billedhuggere (St. prp. nr. 1, hovedpost V. Kap. 3 1910:44). Det holdt til på Torvet 8, i ganske dårlige lokaler. I 1920 flyttet det inn i den nyoppførte Handelsbygningen på Drammensveien. Dette finansieres delvis med støtte fra privatpersoner, som tegner aksjer i bygningen til fordel for akademiet. Direktøren,

[24] Se fremstillingen av noen av de største samlerne og donatorene i Skedsmo (1976) og Stenseth (2004).

maler og professor Christian Krohg får atskillig kritikk får egenrådighet i denne saken (Indst. S. XXVI. 1920), budsjettkomiteen fordobler professorenes atelierleie, og staten må tre inn med langt større midler enn forutsatt. Der er det inntil det flytter inn i Kunstnernes Hus i 1930.

I de leide lokalene inngår også et atelier for hver av de tre professorene Christian Krohg, Halfdan Strøm og Gunnar Utsond, som de betaler en viss leie for. Professorene har 2000 kroner året i lønn, med tillegg av 300 kroner for Krohg som fungerer som direktør. Krohg og Strøm er samtidig formann og nesteformann i Bildende Kunstneres Styre som akademiet er underlagt, en situasjon som vedvarer til 1925.

Departementets budsjettforslag for akademiets første driftsår er identisk med forslaget fra akademiets bestyrelse, noe som tyder på at det er departementet som har laget det.

Tre professorer a 2000	6000 kroner
Direktørtillegg	300
Sekretær og kasserer	200
Leie av lokaler	1387
Foredrag i anatomi og kunsthistorie	200
Levende modell	2200
Belysning og brensel	400
Renhold og vaktmester	300
20 % friplasser	480
Diverse	100
Totalt	*11568 kroner*

Skolepenger	2400 kroner
Leie av professoratelierer	500
Totalt	*2900 kroner*

Skolepengene er 12 kroner pr. måned i de 8 månedene skolen er åpen. En friplass stipendieres således med rundt 100 kroner. Snart økes tilskuddene til foredrag og friplasser, og leien av atelierer reduseres. BKS oppretter et ”friluftsakademi” på Citadelløya utenfor Stavern, og det gis støtte til det fra 1914. Bygningen fikk det gratis av marinedepartementet, fordi den var tenkt revet. Professorlønnene gis et ansiennitetstillegg på 500 kroner hvert 5. år.

For å bli opptatt ved akademiet ble det krevd forkunnskaper i anatomi og perspektiv.[25] Søkerne måtte gjennom en prøve, som ble holdt om høsten. Den første prøven varte i åtte dager, og det ble ikke gitt noen veiledning eller hjelp. Arbeidet ble vurdert av en sensor oppnevnt av departementet etter innstilling fra BKS, sammen med de to professorene i tegne- og malerklassene. Oppflytting fra tegneklassen til malerklassen skjedde etter avtale mellom de to professorene. Det skulle også holdes årlige elevutstillinger.

Det ble tegnet, malt eller modellert etter levende modell i alle klasser. Det skjedde fire timer daglig i 8 måneder. Professorene korrigert et par ganger i uken. I tillegg ble det holdt undervisning i anatomi, men ikke i kunsthistorie. Undervisningen besto nesten bare i modellstudier. Noen ganger dro de ut i friluft, til professor Strøms hage på Bygdø, og så til "Friluftsakdemiet" på Citadelløya ved Stavern, der de laget landskapsstudier.

Markussen har studert elevprotokollene, og bemerker blant annet et meget stort gjennomtrekk. Hun mener det kan ha vært en viss overregistrering av studenter, for å dokumentere akademiets berettigelse. Det er få av de første 25 årenes elever som senere har markert seg i norsk kunsthistorie. Paris var i mange år det foretrukne utdanningssted. I kretsene rundt Henrik Sørensen og Erik Werenskiold var det negative holdninger til akademiet og dets malerprofessorer (Markussen 1997). Av de 270 elevene fra akademiets første 16 år er 107 (40 %) både nevnt i Norsk kunstner-leksikon og har deltatt minst en gang på Høstutstillingen (:38). Akademielevene gjorde seg godt bemerket i sin samtid, men de fleste er glemt i dag. Bare seks av de 200 elevene mellom 1910 og 1918 ble senere innkjøpt til Nasjonalgalleriet (:40).

Akademiet får et år midler til å stipendiere trengende elever som utmerker seg ved evner og flid, men de bortfaller året etter. Under dyrtiden i forbindelse med første verdenskrig får akademiet en budsjettpost for bespisning av elever. Tidene var trange, men bevilgningene til akademiet viste ingen vilje til å utvikle det til noe mer enn et friatelier. Først etter syv år fikk akademiet et skjelett, og professorenes lønn var dårlig. Alderstilleggene berget lønnsøkningene.

Akademiet opparbeider seg noe gjeld, og det blir i 1925 tale om at den må nedbetales. Om det sier Astrup i Stortingsdebatten: "(...) å la disse stakkars upraktiske kunstnere oppe i kunstakademiet begynne å sysle med dekning av underskudd, det tror jeg er nokså håpløst" (Forh. S. 1925:539). På slutten av 1920-tallet må akademiet, som annen statlig virksomhet, akseptere reduksjoner i bevilgningene, som først øker etter midten av 1930-tallet.

---

[25] Opplysningene om undervisningen er hentet fra Markussen (1997) og upublisert notat av samme. Hennes vurdering er at akademiet var en bakevje de første årene, og at staten holdt det på et økonomisk eksistensminimum.

Krohgs etterfølger

Christian Krohg fratrer sin stilling 1. oktober 1925. Det ble en opprivende strid om hvem som skulle bli hans etterfølger. De tre fremste kandidatene var Axel Revold, Anders Svarstad og Søren Onsager. Revold var Matisse-gruppens kandidat, Onsager var nyimpresjonistenes, mens Svarstad sto mer isolert. Kunstnermiljøet var sterkt splittet. Innstillingskomiteen besto av Bildende Kunstners Styre og to medlemmer fra Unge Kunstneres Samfund, og dens flertall innstilte Svarstad foran Revold. Det var til slutt Regjeringen som valgte Revold som Krohgs etterfølger (Markussen 1997).

I et intervju etter utnevnelsen beskrev Revold hva han ville gjøre med akademiet: utvide lokalene, skaffe en avstøpningssamling, etablere et bibliotek, besøke museer og samlinger, holde foredragsserier og samarbeide med Arkitekt-akademiet (Markussen:103). Han karakteriserte akademiet som ”en slags begynder-skole”. Studentene måtte få seg en grunnundervisning før de kunne begynne på akademiet, mente han. Dette er jo en kraftig kritikk av opplegget for akademiet, som han beskriver som en dårlig utstyrt kunstskole, hvis eneste læremiddel var den nakne modellen.

Inn i Kunstnernes Hus

I 1930 flyttet akademiet inn i de bakre delene av Kunstnernes Hus, som var bygget nettopp for det formålet. Det brakte akademiet i nærmere kontakt med det levende kunstlivet, men også nærmere kontorene til BKS. Det er kanskje grunnen til at det ble etablert et akademiråd bestående av akademiets professorer, altså et kollegialt organ. Ifølge Markussen (1997:105) behandlet rådet spørsmål vedrørende den daglige drift. Saksforberedelsen ble bedre, noe som kanskje begrenset BKS’ innflytelse noe.

Georg Jacobsen

Høsten 1935 ble den danske kunstneren og teoretikeren Georg Jacobsen engasjert som lærer ved akademiet. Hans lønn ble ”utredet av private, med et tilskudd fra Statens Kunstfond” (Tillegg til budgett-innst. S. nr. 21. 1936). Nå søker ”professor-rådet” ved akademiet om at det opprettes et ekstraordinært professorat for 4 år for Jacobsen fra 1. oktober 1936. I professorgruppens søknad, som vedlegges en rekke støtteuttalelser, heter det bl.a. at

> Som det vil sees av disse forskjellige uttalelser av folk fra forskjellige leire, dreier det sig her ikke om nogen ”retning”, men om en generell undervisning som kan komme enhver til gode (...) en fortsettelse av Akademiets nuværende

> undervisning i direkte maleri til også å gjelde komposisjonslære, billedets sikre oppbygning (...).

Det var nok nødvendig for akademiet å understreke at det ikke sto noen bestemt ”retning” bak. Inntil da var det nok kjent for nettopp å favorisere visse retninger i kunsten, noe som kom til uttrykk gjennom sterke stridigheter ved valg av nye professorer. Eksistensen av retninger var så allment kjent, og så knyttet til ulike kunstnernavn, at akademiet kan skrive at de ulike retningene kan ”sees av disse forkjellige uttalelser av folk fra forskjellige leire”.

Jacobsen skulle undervise i ”prinsipper som synes felles for alle de store epoker i kunstens historie”, prinsipper som Jacobsen hadde tilegnet seg gjennom ”årelange rent videnskapelige studier”. Det ville være av stor betydning for

> våre unge kunstnere, som ved hjelp av stipendier kommer til å stå overfor den gådefulle, store gamle kunst, at de allerede i noen grad kjenner den, og objektivt kan bedømme dens verdier midt i en tid da den ene kunstretning avløser den annen med så stor hast.

Departementet anbefaler opprettelsen av et ekstraordinært professorat. Det forutsetter at 1500 kroner årlig kan dekkes ved bidrag fra Statens kunstfond, ”dog uten at dette skjer ved reduksjon av det hittil tilståtte beløp til elevstipendier av dette fond”. For terminen 1936-37 må akademiet tilleggsbevilges 1095 kroner, senere det dobbelte. Statens kunstfond dekker nesten halvparten av lønnen. Jakobsens engasjement avsluttes høsten 1940.

Akademiregimets maktelite

Slik akademiregimet ble bygget opp rundt Bildende Kunstneres Styre lå forholdene godt til rette for at de samme få kunstnerne kunne besette mange av dets maktposisjoner. Det kom også til å skje, i ganske uhørt grad.

På grunnlag av ulike kilder, som alle er brukt i det øvrige arbeidet, har jeg laget en oversikt som tar utgangspunkt i de statsansatte professorene ved Statens Kunstakademi.

Professorer ansatt ved Statens Kunstakademi før 1940

Christian Krohg (1852-1925)	1909-1925	Direktør 1909-1925
Halfdan Strøm (1863-1949)	1909-1935	Direktør 1925-1935
Gunnar Utsond (1864-1950)	1909-1921	
Wilhelm Rasmussen (1879-1965)	1921-1940/45	Direktør 1941-1945
Axel Revold (1887-1962)	1925-1946	Direktør 1935-1940/46

Jean Heiberg (1884-1976) 1935-1955

Som professorer bestemte de hvem som skulle opptas som studenter. Etter 1930 fikk de stemmerett i utvelgelsen av Tilsynsrådet for Kunstnernes Hus og rett til å utnevne tre av ni jurymedlemmer i den nasjonale jury, som også juryerte Høstutstillingen.

Professorene i Bildende Kunstneres Styre

Christian Krohg	formann	1909-1925
Halfdan Strøm	viseformann	1907-1924
	medlem	1926-1927
	formann	1931-1936
Gunnar Utsond	medlem	1909-1921
Wilhelm Rasmussen	viseformann	1925, 1937-1939
	formann	1926-1930
	medlem	1931-1937
Axel Revold	medlem	1925-1930

Bildende Kunstneres Styre var styre for Statens Kunstakademi, hvis professorer satt på 5 års åremål. Således var professorene i BKS med på gjenansette seg selv. Det var statens kunstråd, og var også innstillende myndighet for hvem som skulle få stipendier.

Professorene i Statens kunstutstillings jury (etter 1930 den faste jury)

Christian Krohg	nesten hvert år
Halfdan Strøm	1906-1915, 1917-1922, 1925-1927
	1931-1934
Wilhelm Rasmussen	1931-1940
Jean Heiberg	1935-1937

Juryen bestemte hvem som skulle delta på Høstutstillingen, og dermed også på hvem som skulle ha stemmerett på medlemmene av BKS. Etter 1930, da den nasjonale jury ble etablert, innstilte den også på stipendier forvaltet under Kirke- og undervisningsdepartementet.

Professorene i Nasjonalgalleriets råd/innkjøpskomité

Halfdan Strøm	1913-1925
Wilhelm Rasmussen	1931-1940
Jean Heiberg	1935-1937

Kunstnerne i Nasjonalgalleriets råd var automatisk medlemmer av dets innkjøps-komité. Innkjøp til Nasjonalgalleriet ga også stemmerett til BKS.

Professorene i Kunstnernes Hus – tilsynsrådet

Halfdan Strøm	medlem	1931-1936
	formann	1937-1942
Wilhelm Rasmussen	viseformann	1931-1939
Axel Revold	medlem	1931-1942
	formann	1933-1936

Professorene i Kunstnernes Hus – direksjonen

Jean Heiberg	formann	1930-1946

Professorene i Kristiania Kunstforening

Christian Krohg	styremedlem	1906-1921

Professorene i Jubileumsutstillingen 1914

Christian Krohg	formann kunstavdelingen
Halfdan Strøm	jurymedlem maleriavdelingen
Gunnar Utsond	jurymedlem skulpturavdelingen

Professorene som kommisær/jurymedlem internasjonal utstilling

Christian Krohg	Roma 1911, Brighton 1913, København 1915
Halfdan Strøm	Roma 1911, Brighton 1913 (i overjuryen), Venezia 1914 (som generalkommisær), København 1915 (formann utst.komitéé)
Axel Revold	London 1928, Paris 1937

Professorene i Benneches legat – legatstyret (utnevnes etter innstilling fra BKS)

Halfdan Strøm	1912-1939
Gunnar Utsond	1912-1924
Wilhelm Rasmussen	1924-1945

Professorene i styret for Houens legat – legatstyret (utnevnes av regjeringen)

Halfdan Strøm	1909-1938

Professorene i styret for Gudes legat

Halfdan Strøm ?

Professorene i BKS' stipendiekomité

Halfdan Strøm 1910-1911, 1926-1927, trolig oftere

Christian Krohgs tidligere elev Ola Geelmuyden innehadde i perioden 1908/1929 følgende stillinger: Inspektør og sekretær Kristiania Kunstforening, Inspektør og sekretær Bildende Kunstners Styre, Inspektør og sekretær Statens årlige kunst-utstilling, Sekretær ved Kunstakademiet, og Sekretær for BKS' stipendiekomité.

Ved siden av Jens Thiis fremstår Christian Krohg og Halfdan Strøm, og kanskje også Wilhelm Rasmussen, som denne periodens helt sentrale utøver av symbolsk makt, alle med adgang til betydelige statlige og private ressurser for å utøve den. Det finnes lite litteratur om Halfdan Strøm. Presentasjonen av ham i Norsk Kunstnerleksikon har intet med om hans liv etter 1909, uten en kort referanse til at han da ble professor ved kunstakademiet.

Krohgs og Strøms mange verv er et uttrykk for BKS-systemets karakter: En konsentrasjon av stor symbolsk makt på få hender, i posisjoner som er etablert innenfor et kunstpolitisk akademiregime vedlikeholdt og støttet av den norske stat, og med nær kontakt til statsapparatet. En slik maktkonsentrasjon er essensen i akademiregimer, med tradisjoner tilbake til 1700-tallet.

Støtte til kunstnere[26]

Tildelingen av statlige og private stipendier og legater lå under akademiregimet. Det etableres frem mot 1940 et system for direkte statlig støtte til kunstnere med følgende elementer:

- Kunstnerlønner, også kalt kunstnergasjer, som ble gitt direkte av Stortinget. De var i realiteten livsvarige og ble i stor utstrekning gitt til veletablerte, ofte eldre kunstnere.
- Til kunstneres reise og arbeid, som ble gitt av departementet etter innstilling fra kunstnerorganisasjonene, en ordning med røtter tilbake til 1840.
- Til hjelp for eldre kunstnere, som ble gitt av departementet etter innstilling fra kunstnerorganisasjonene. Dette ble etablert i 1912.

[26] Det ligger i Riksarkivet et stort og uutforsket materiale når det gjelder stipendier. Det foreliggende materiale skraper bare i overflaten av dette.

Dessuten var det en støtteordning for forfattere og en for komponister, som ikke vil bli kommentert nedenfor. I tillegg til de statlige stipendiene er det for billedkunstnerne (og andre kunstnergrupper) tilgjengelig stipendier fra en rekke private legater. Legatene er underlagt Kirke- og undervisningsdepartementet, og de fleste fordeler stipendier etter innstilling fra de samme som innstiller på de statlige stipendiene. Bildende Kunstneres Styre har oppnevnt en egen stipendiekomité for å arbeide med innstillingen av stipendier. Men også andre kunne fremme forslag til departement og Storting om tildeling av kunstnerlønn, slik at Stortingets diskusjon ikke alltid hadde en sakkyndig vurdering å støte seg til.

Kunstnerlønn[27]

I 1909 mottar seks kunstnere kunstnerlønn: forfatterne Bjørnstjerne Bjørnson og Kristoffer Janson, komponistene Johan Selmer og Johan Svendsen, sangeren Thorvald Lammers og maleren Erik Werenskiold (St. prp. nr. 1. Hovedpost V. Kap. 3. 1910:46). Den årlige lønnen er på 1600 kroner. Denne satsen har stått urørt siden 1863.

I 1940 er antall kunstnerlønner økt til 28. Satsene er økt til 2000 kroner. Komponistene får imidlertid 2400 kroner i året, og komponisten Christian Sinding 6000 kroner. Fire billedkunstnere mottar da kunstnerlønn: Anders C. Svarstad, Henrik Sørensen, Frøydis Haavardsholm og Rudolph Thygesen. Totalt er 13 billedkunstnere tildelt kunstnerlønn frem til 1940, da fire av dem fortsatt lever:

Erik Werenskiold (1855-1938)	Tildelt i 1908 – 53 år gammel
Theodor Kittelsen (1857-1914)	Tildelt i 1911 – 54 år gammel
Christian Skredsvig (1854-1924)	Tildelt i 1920 – 66 år gammel
Harriet Backer (1845-1932)	Tildelt i 1921 – 75 år gammel
Gerhard Munthe (1849-1929)	Tildelt i 1923 – 74 år gammel
Edvard Diriks (1855-1930)	Tildelt i 1927 – 72 år gammel
Thorvald Erichsen (1868-1939)	Tildelt i 1930 – 62 år gammel
Harald Sohlberg (1869-1935)	Tildelt i 1935 – 66 år gammel, enken får 1000 kr.
Anders C. Svarstad (1869-1943)	Tildelt i 1936 – 67 år gammel
Henrik Sørensen (1882-1962)	Tildelt i 1936 – 54 år gammel
Lars Jorde (1865-1939)	Tildelt i 1937 – 72 år gammel
Torstein Torsteinson (1876-1966)	Tildelt i 1939 – 63 år gammel
Frøydis Haavardsholm (1896-1984)	Tildelt i 1940 – 44 år gammel

[27] Oversikten over tildelinger, beløp og årstall er hentet fra de respektive stortingsproposisjoner.

Rudolph Thygesen (1880-1953) Tildelt i 1940 – 60 år gammel

Det var eldre, fortjente kunstnere som fikk kunstnerlønn. Bare tildelingen til Haavardsholm bryter dette mønster. Hvorfor ingen av akademiprofessorene? Trolig fordi de oppebar statspensjon. Men det er noe annet disse kunstnerne har felles – det nasjonale (kanskje med unntak av Thygesen). Da en rekke fremstående kulturpersonligheter foreslo kunstnerlønn bevilget til Gerhard Munthe i 1923 ble det brukt karakteristikker som dette:

- gjenreiste instinktet for hjemlig norsk farve og form
- satte malerkunstens oppgaver i sammenheng med hele den store rolle som prydkunsten spiller i vårt liv og farven i våre hjem
- målbevisst forkjemper for en oppfatning av kunstens forhold til de nasjonale verdier, som nu er trengt gjennom i alle leirer
- funnet tilbake gjennom alt det fremmede, lånte og uekte, til våre glemte nasjonale tradisjoner fra den eldste tid, slik disse hadde forkapslet sig i vår forsømte og bortgjemte bondekunst, som ennå ikke av noen var nyttiggjort for det moderne kulturliv (en utrolig underkjennelse av kunstindustrimuseene)
- styrker våre nasjonale kjensler
- har funnet grunnfjellet for norsk forminstinkt
- fordi han er den mest særpreget nasjonale hører han til blant de få norske bildende kunstnere som har vakt utlandets oppmerksomhet (St. prp. nr. 1. Hovedpost V. kap. 3 1923:25-26)

Det lett å forstå at kunstnere som Edvard Munch og Ludvig Karsten ikke fikk kunstnerlønn.

Det er tre temaer om kunstnerlønnen som særlig vekker debatter i Stortinget. Det ene er hvem som skal få, og det andre om det er Stortinget eller andre som skal bestemme hvem som skal få. Det første temaet diskuteres nesten bare når det gjelder tildelingen til forfattere, og skal bare kommenteres kort her. Det andre temaet har mer prinsipielle kunst- og kulturpolitiske sider, og skal drøftes noe mer utførlig. Det tredje tema dukker mer sporadisk opp, og det er kriteriene for tildelingene – særlig om den skal være for eldre og fortjente, eller for yngre og lovende. Det siste temaet knyttes gjerne til en diskusjon om størrelsen på bevilgningen til de årlige stipendiene.

Et spill om ære

Det underliggende premiss for Stortingets diskusjoner om tildeling av stipendier er imidlertid at de handler om ære. Diskusjonen om kunstnerlønner i 1936 gir et illustrerende eksempel på det (St. prp. nr. 1. Kap. 227. 1936:55, Budgett-innst. S. nr.

21. 1936:3, Forh. S. 1936:844 ff.). Alle kunstnerlønner/diktergasjer foreslås økt fra 1600 kroner til 2400 kroner. Satsen på 1600 kroner har stått uendret siden 1863 opplyser departementet. For det andre foreslås det at den separate posten på 4000 kroner for to komponistlønner a 2000 kroner (til Schjelderup og Monrad Johansen) overføres til den felles posten for kunstnerlønner og diktergasjer. Fra Den norske forfatterforening og fra Bildende Kunstneres styre er det kommet forslag om en økning av kunstnerlønnen til 3000 kroner.

Forfatteren Jens Tvedt og maleren Harald Sohlberg er døde og har gjort to kunstnerlønner "ledige". Etter forslag fra Den norske forfatterforening foreslår departementet at Oskar Braaten og Sven Moren må få dikterlønn. BKS foreslår kunstnerlønn til malerne A. C. Svarstad, Henrik Sørensen, Rudolph Thygesen og Torstein Torsteinson. Departementet fører opp Svarstad og Sørensen. Derved vil den samlede bevilgning til slike gasjer øke fra 36 000 til 54 000 kroner. Av dette har komponisten Chr. Sinding 6000 kroner. Det gir rom for 20 vanlige kunstnerlønner.

Universitets- og fagskolekomiteen

Komiteen foreslår at komponistene, som hittil har hatt 2000 kroner i kunstnerlønn, får hevet den til 2400, mens de andre gis en økning fra 1600 til 2000 kroner. Det gjør komiteen for å få plass til å imøtekomme andragender om kunstnerlønn også til forfatteren Ingeborg Refling Hagen, og komponistene Sparre Olsen og M. M. Ulfrstad (B.-Innst.:3). Summen av stipendier blir den samme som departementet har foreslått, 54 000 kroner. Komiteen anbefaler at også forfatteren Carl Schøyen og maleren Lars Jorde neste år blir foreslått som mottakere av kunstnerlønn. Ingen av de fem kunstnerne er foreslått av departementet, og derved er deres kunstneriske kvalifikasjoner heller ikke drøftet av de sakkyndige.

Stortinget

Som vanlig blandes kunstpolitiske vurderinger – denne gang om kunstnerlønnenes antall og størrelse – seg med estetiske vurderinger av hvem som bør få kunstnerlønn (Forh. S.:844 ff.)

Harald Bakke viser til komiteens ønske om å få inn tre nye og relativt unge kunstnere inn på ordningen, med henvisning til deres "skapende evne". Han mener at dette er et nytt syn på tildelingene, fordi de siste gasjer "ikke alltid har vært bevilget til dem der var unge", men delvis har vært bevilget "til meget gamle folk, hvis skaperevne for en stor del lå bakut for det tidspunkt da de fikk denne hedersgave".

> Enten må statsmaktene bestemme sig for å bevilge disse gasjer som uttrykk for nasjonens takk for utført arbeid, eller man får bestemme sig for at dette er en støtte for begavelser der ellers har vanskelig for å nå frem.

Dette valget er vanskelig for Stortinget. Det har mindre kunnskaper om de yngre talenten, enn om de etablerte og fortjente. En endring i retning av å prioritere de unge vil føre til at stipendiekomiteenes og departementets rolle i belønningen av kunstnere vil bli viktigere, på bekostning av Stortingets. Bakke forteller også at han for å bedømme Ingeborg Refling Hagens kandidatur har lest 15 av hennes bøker de siste 8-14 dager (:845). Det er særlig hennes kandidatur som drøftes, og Bakke kaster tvil over hvor "passende" hennes fremstillinger er (:846). Aukrust sier at "Selvsagt skal vi diskutere og bedømme kunstverkenes moral, men samtidig skal vi også spørre om diktningen er sann, og om diktningen er ekte" (:848). Hans Johan Sollie er mot å gi henne diktergasje, og mener at

> diktergasje er den eneste form for nasjonalbelønning det norske folk har overfor sine forfattere, og det sier sig da selv at den bør henge høit. Den utdeles ikke efter trang, men efter verdighet.

Nils Lavik spør, med henvisning til en av Refling Hagens bøker for barn: "Er det denslags seksualundervisning Stortinget i dag vil gå burt og gjeva vår største nasjonale påskyning?" (:853)

Stortinget har gjennom årene betegnet kunstnergasjene som "æreslønn", "æresskilling", "nasjonallønn", "nasjonalbelønning", statsbelønning", "æresbevisning", "hederbevisning", "hedersgave", "en sjelden utmerkelse av høi art" og med andre æresbefordrende betegnelser. En virkning av dette er at æren og hederen – og dermed også gaven – utveksles mellom to like høyverdige størrelser – den store kunsten og Stortinget. For kunstnerne som mottar kunstnerlønn tar det ærefulle ved Stortinget bort noe av det materielt nødtørftige og understøttelsespregede ved pengene de mottar. Det å gi kunstnerlønn til de mest ærede og anerkjente kunstnere forlener Stortinget med noe av den ære kunstnerne og kunsten har. Det er ikke større ære forbundet med et stipendium enn den ære som forvaltes av den som gir stipendiet, for ingen kan gi andre en symbolsk anerkjennelse som er høyere enn den de selv har. Skal Stortinget selv føle det ærefullt å ære kunstnere, må det ære de kunstnerne som allerede har vunnet heder og ære innenfor kunstlivet. De store debattene i Stortinget om kunstnerlønner og diktergasjer kommer når det hersker ulik forståelse av hvor ærefullt det er for Stortinget å tildele æreslønn til bestemte kunstnere eller forfattere. Det er også slik at jo flere som får "æreslønn", jo mindre blir æren for begge parter. "Prisen synker i verdi dersom den strøes ut i gram" uttalte Sven Svensen fra Buskerud (:855). Lars Romundstad fra Møre og Romsdal kan være enige i å løfte dikter- og kunstnerlønnene til 2400 kroner, "gjerne meir, men eg tykkjer at lista då burde vera stuttare, slik at kvaliteten vart høgare" (:858). Derfor blir antallet æreslønner også et tema i debatten.

Fordi det handler om ære, er det vanskelig for Stortinget å gi fra seg retten til å tildele kunstnerlønner. I stortingsdebatten i 1939 er Ola Solberg ikke enig i at ”Stortinget skulde helt (gi) fra sig retten til å utdele kunstnerlønner, eller æreslønner” (Forh. S. 1939:362. Det har stor betydning at Stortinget ”i visse tilfelle” kan utdele ”denne nasjonalbelønning til fremragende kunstnere”. ”Da ligger det en betydning i det at det er selve landets nasjonalforsamling som utdeler denne kunstnerlønn eller denne æreslønn”. Solberg er altså redd for den devaluerende effekt det har på det ærefulle ved kunsterlønnen å ta tildelingsmyndigheten bort fra Stortinget – en effekt som ikke barer gjelder kunstnerlønnen i seg selv, men også den anerkjennende eller beærende evne som Stortinget besitter.

Jo lavere kunstnerisk nivå, målt i kunstnerisk anerkjennelse, som stipendier og andre belønninger skal gis på, jo mindre interessert er Stortinget i å foreta fordelingen, og jo større betydning får kunstrådet som evaluerende og fordelende mellomledd mellom Stortingets bevilgninger og kunstlivets behov. Når det gjelder departementets forslag til fordelingen av gasjene, sier statsråd Nils Hjelmtveit at ”departementet har iallfall holdt sig til de sakkyndige innstillingsinstanser som departementet har, og som departementet nytter når det gjelder disse ting” (:851). Det er disse instansene som har ønsket høyere satser i stedet for flere mottakere. Men i Stortinget spiller kvantitet også en viss rolle i tillegg til kvalitet – flere kan da få lønn til ”sine” kunstnere. Dette er en balansegang som Stortinget vet at den må gå.

Stortinget som stipendiekomité

Når den enkelte stortingsrepresentant uttaler seg mot eller for en bevilgning av kunstnerlønn til en bestemt mottaker, er det som regel med henvisning til egen manglende sakkyndighet, og understreking av at det er den personlige vurdering som fremlegges. ”Jeg har lest meget i min tid, men jeg gjør ikke krav på å være sakkyndig, så det er min personlige vurdering som jeg har som grunnlag” (Forh. S. 1936:860). Denne uttalelsen fra Steen er typisk for mange av innleggene for og imot kunstnerlønn til bestemte kunstnere. Under Stortingsdebatten i 1934 sier Alexander om kunstnerlønn at den

> er også etter sin forutsetning en nasjonalbelønning for ydet arbeid. Den som skal få den og beholde den for livet – og det er jo den stilltiende forutsetning – må være avklaret og anerkjent også utenfor fagfolkenes rekker. (:916)

Her leverer han et politisk argument for Stortinget som objektiv estetisk domstol. Ikke bare må en mottaker av kunstnerlønn være rent kunstnerisk anerkjent, det vil si av ”fagfolk”. Mottakeren må også ha vunnet anerkjennelse utenfor fagfolkenes rekker, og det er denne ikke sakkyndige anerkjennende funksjonen som Stortinget har

autoritet til. Det er den nasjonale rekkevidden av mottakerens kunstneriske anerkjennelse som Stortinget kan måle størrelsen av, med seg selv som målestokk.

Han mener altså at kunstrådenes kunstneriske kompetanse ikke alene gir tiltrekkelig politisk grunnlag for å gi kunstnere en livslang økonomisk belønning på vegne av Stortinget. Den er nok tilstrekkelig når det gjelder ettårige stipendier, men ikke når det gjelder fast kunstnerlønn. Det ærefulle ved nasjonalbelønningen ville etter dette syn bli redusert dersom det ikke var Stortinget selv som ga den. Dessuten, og det vet jo Alexander og alle på Stortinget, en belønning gitt bare av fagfolk ville ikke kaste noen ære tilbake på Stortinget selv, selv om det var Stortinget som hadde bevilget midlene. Derfor vil Stortinget ikke gi fra seg tildelingen av kunstnerlønnene til andre. Stortingets tildeling av kunstnerlønner er en symbolsk form for objektivering av det politiske skjønn på det estetiske området.

I mange år var det C. J. Hambro (som selv var litteraturkritiker) som tok opp spørsmålet om å overføre tildelingsmyndigheten fra Stortinget til departementet. I 1929 uttaler Erik Enge om denne holdningen: ”Det ligg meg noko tungt for bringa, at hr. Hambro underkjente kompetansen hjå tinget til å døma um kulturelle arbeid” (Forh. S. 1929:915). Hambro svarer: ”Det er tvertimot å verne om denne forsamlings kompetanse å sørge for, at den ikke drøfter (...) kunstneriske (...) spørsmål, hvor Stortinget ikke kan ha og ikke bør ha nogen autoritet i en kritisk nasjon” (:916).

”Autonomikere” og ”alvorlikere”

Diskusjonen om Stortingets estetiske kompetanse kan også sees i lys av de to syn på kunsten som eksisterte på Stortinget – de som aksepterte kunstens autonomi, og derved også dens politiske irrelevans, og de som så kunsten som et innlegg i åndskampen, og som derfor måtte ta politisk standpunkt til den – som ”god” eller ”dårlig”, og derved som støtteverdig eller ikke. De som i kunsten så en ren estetikk, var nok tilhengere av en større ”armlengdes avstand” enn de som så en samfunns-kraft i den – en kraft som kunne bygge opp, men også bryte ned. Anvendt på Stortingets debatt disse årene, ville jeg derfor plassere Carl Joachim Hambro som estetiker og ”autonomiker” og dermed som tilhenger av en stor armlengdes avstand. Han argumenterte derfor for å fjerne ansvaret for tildeling av kunstnerlønnene fra Stortinget. De som derimot tok standpunkt for eller mot stipendier ut fra kunst-verkenes politiske eller åndelige tendens, er ”alvorlikere”. De ønsket at Stortinget skulle tildele kunstnerlønnene, for da var de under en viss politisk kontroll. Dette siste standpunktet er i slekt med Niels Treschows ønske om kontroll med kunsten (Solhjell 2004).

I kunstpolitikkens lange løp har autonomikerne vunnet, og alvorlikerne tapt. Til gjengjeld har kunsten i noen grad mistet evnen til å bli tatt alvorlig, også politisk – den er jo ”bare” kunst. Den politiker som tar kunsten på alvor, som åndsinnhold, og

som er for eller mot statlige bevilgninger til kunst på slike kriterier, blir av mange i dag ansett som reaksjonær og useriøs. Den politiker som ser på kunsten bare som kunst, og som støtter den fordi dens innhold er uten betydning, anses derimot som seriøs og progressiv.

Stipendienes økonomiske effekt

Magnus Nilssen peker i stortingsdebatten i 1934 på at komponister og musikere

> som skal prestere noget fremragende i den retning, har overordendtlig vanskelige arbeidsvilkår, de skal slite sent og tidlig for å skaffe det nødvendigste til livsophold for sig og sine, ved undervisning, ved konserter, ved å være dirigenter og den slags, og enhver vil forstå at det blir lite tid tilovers, slik at de kan samle sig til arbeid i retning av å skape noget nytt på tonekunstens område. (Forh. S. 1934:903)

Dette er en presis analyse av skapende og selvstendige kunstneres økonomiske dillemma, og stipendienes kulturøkonomiske funksjon. Det økonomiske dillemma er hvor lav levestandard kunstnere skal akseptere (ikke bare for seg selv, men ofte også for sin familie) til gjengjeld for muligheter til å bruke tid på kunstnerisk virksomhet – en virksomhet som også gjør dem mer kvalifisert til å få stipend, og dermed kan gi dem mer tid til kunstnerisk virksomhet som kaster lite av seg økonomisk sett. Når de får stipend, brukes det til å kjøpe seg fri fra ikke-kunstnerisk og endog kunstnerisk tilknyttet arbeid, for å få tid til ”å skape noget nytt”. For denne gruppens vedkommende bedrer stipendiene de kunstneriske arbeidsbetingelsene mer enn levestandarden.

Det blir også til et dillemma i kunstpolitikken – skal stipendier være et virkemiddel i retning av å bedre kunstneres velferd, eller skal de bedre de kunstneriske prestasjoner? Det valg politikere har gjort, er vel å legitimere økte stipendier med velferdsargumentet, men vel vitende om at det er den kunstneriske produksjon som støttes, ikke velferden. Denne problemstillingen har vært der i liten skala helt fra den tid stipendiene opphørte å være stipendier for utdanning, altså fra ca. 1900.

Stipendiedebattene som åndsdebatt

Kunstområdet synes som saksområde ikke å være velegnet for generelle kulturpolitiske debatter. Derimot var konkrete formål, særlig lønn til kunstnere, noe som mange stortingsrepresentanter hadde et varmt hjerte for og evnet å ordlegge seg veltalende og tildels utfordrende om. De kulturpolitiske motsetningene kommer frem gjennom argumenter for og mot kunstnerlønn til bestemte kunstnere. Det er mulig at debattene om stipendier og lønner til kunstnere fungerte som en erstatning for en allmenn åndsdebatt, der ens forhold til kunstens innhold og budskap er viktigere enn

kunstens kvalitet i henhold til estetiske kriterier. Det er vanskelig ellers å forklare de uendelig lange debattene om kunstnerlønn til enkelte forfattere, enn at slike vedtak rørte ved dype kulturelle motsetninger som ellers ikke kunne komme til uttrykk. Kunstnerlønnene til forfattere var mye mer omstridt enn til billedkunstnere og andre kunstnergrupper. Forklaringen på denne forskjellen kan både være at billedkunsten ble oppfattet som mer samfunnsbyggende på den tiden, og at den mer radikale billedkunsten ikke hadde permanent tilhold i de offentlige rom, slik bøker hadde det i bibliotek og bokhandlere – bare på kortvarige utstillinger ganske få steder i landet.

Reisestipendier og understøttelse

For 1908 var bevilgningen til ”Kunstneres reise til utlandet” redusert til 3500 kroner. Av disse ble det gitt 10 stipendier á 100 kroner til kunstnere for å besøke en utstilling av engelsk kunst i København, mens to malere (1000 og 500 kroner) og en arkitekt delte resten. For 1909 ønsket departementet å øke bevilgningen igjen til 8000 kroner. Men med henvisning til det mindre behov for reiser som det nye kunstakademiet ville bringe, foreslo det bare 7000 kroner. Stipendiene gis nå bare for ett år. Samtidig ble reiseplikten opphevet. Dermed ble stipendiet å betrakte mer som en understøttelse, og budsjettposten ble senere kalt ”Til reisestipendier og understøttelse av kunstnere”. I en god del år fremover ble tre billedkunstnere, av og til en arkitekt i blant dem, tildelt beløp rundt 1000-1200 kroner.

I 1915 ble bevilgningen strøket av økonomiske grunner, men tatt opp igjen med tidligere beløp i 1916 Fra 1917 heter posten bare ”Til understøttelse for kunstnere” – men tildelingen vil bli kalt reisestipendier for de som kan reise, og understøttelse for de som arbeider i hjemlandet (St. prp. nr. 1. Hovedpost V. Kap. 3. 1917:87). Tendensen er at stipendiene blir mindre, og at flere får mindre beløp. Dyrtiden etter 1920 gjør at bevilgningene synker nominelt, men kan stige i realverdi. Nå heter posten kort tid ”Kunstnarstipend”, som veksler med betegnelsen ”Bidrag til kunstnere”.

Avsetningen til stipendier synker på slutten av 1920-tallet til 3000 kroner, og tildelingsbeløpene er kommet ned til 500 kroner. 3-4 billedkunstnere får stipend, i tillegg til noen skuespillere og musikere, og som regel en arkitekt. Først fra 1936 økes bevilgningen igjen, men tildelingsbeløpet er de samme 500 kronene. I 1939 blir det bestemt, etter forslag fra Bildende Kunstneres Styre, at de som kan få kunstnerstipend må ha stilt ut minst to arbeider på en stipendiesøkerutstilling. Da må man si at kravene er stilt meget lavt.

Fra utdanningsstøtte for unge til æreslønn for eldre

Når vi ser på utviklingene i det statlige stipendiesystemet over en 100-års periode, er det skjedd en klar forskyvning: fra reisestipendier for utdanning i utlandet for de unge talenter, til æresbelønninger til de mest vellykkede kunstnerne i deres alderdom. Det som var store reisestipendier ble til små arbeidsstipendier. I perioden 1910 – 1940 har arbeidsstipendier til relativt unge kunstnere kommet bevilgningsmessig i skyggen av æresgasjene.

Understøttelse for gamle kunstnere og forfattere

Denne posten ble innført i 1912, i forbindelse med søknader fra forfatteren Christian Gløersen (f. 1839) og billedhuggeren Carl Ludvig Jacobsen (f. 1835). De får 1000 kroner hver i året i noe som egentlig er en pensjon. Begges søknader er vedlagt sterke anbefalinger fra kjente kulturpersonligheter, og begge er sterkt nødstedte. Jacobsen fremstiller seg i sin søknad som en ”strengt arbeidende kunstner, der har stillet de mindste fordringer til livet”, og at hans ”kunstneriske arbeide har samfunds-mæssig betydning og derfor kan og bør ydes offentlig støtte” (St. prp. nr. 1, hovedpost V, Kap. 3:57). Han har ”fra trange kaar og gjennem store vanskeligheder naadd frem til at bli skapende kunstner”. Han imøteser med engstelse at ”mit lange arbeidsliv skal ende under nødens triste vilkaar for mig og mine” (:58). Jacobsens skjebne deles av mange kunstnere, og selvsagt av mange andre i andre yrkesgrupper. På 1930-tallet reduseres posten, og i 1940 er det bare en komponist igjen som får 1200 kroner.

Private legater og fond frem til 1940

De aller fleste av disse stipendiene ble tildelt av Kirke- og undervisningsdepartementet etter innstilling fra BKS’ stipendiekomité. Deres fordeling rapporteres altså ikke til Stortinget.

Stipendiekomiteen er delt i to – en underkomité for malere, og en for billedhuggere. I hver av underkomiteene satt det to av medlemmene i BKS (eller to utnevnt av BKS) og et tilsvarende antall kunstnermedlemmer av Nasjonalgalleriets innkjøpskomitéer (som jo også var oppnevnt etter innstilling fra BKS). Når innstillingen fremmes, er det en samlet stipendiekomité som innstiller.

På ett tidspunkt begynner det å bli arrangert en egen utstilling for stipendiesøkerne – den såkalte stipendiesøkerutstillingen. Trolig holdes den først etter at Kunstnernes Hus er åpnet, den første stipendiesøkerutstilling der ble holdt i 1932. Deretter står den oppført i utstillingsoversiktene i 1933, 1938, 1939 og 1940 (Kunstnernes Hus 1930-1980. 1980).

Denne behandlingsformen gir stipendiekomiteen en mulighet for å se alle søknadene i sammenheng, både i forhold til økonomisk situasjon, i forhold til tidligere mottatte stipendier og mellom søkerne innbyrdes. Komiteens medlemmer sto meget sentralt i norsk kunstliv, og kjente de aller fleste søkernes kunstneriske nivå ganske godt. I gjennomgangen nedenfor er det tatt inn opplysninger fra en undersøkelse av de 53 søkerne under 40 år til Conrad Mohrs stipend i 1940, utført på Riksarkivet.

Behrens legat: I 1940 var det bare en av søkerne til Conrad Mohrs stipend, Alv Ringereide, som viste til at han hadde mottatt Behrens legat, på 1600 kroner. Det legatet er trolig ikke innrettet mot kunstnere spesielt.

Benneches legat[28]: Legatet trådte i kraft i 1894. Det var grunnet på testamenter fra Hans Andreas Benneche fra 1866, 1876, 1886 og 1891. Grunnkapitalen var på 80 000 kroner. Av rentene var 600 kroner avsatt til en livrente for en familie, resten skulle deles slik: 3/5 til bildende kunstnere (malere, billedhuggere, arkitekter), 1/5 til musikere og1/5 til skuespillere.

Legatet hadde følgende formål: innkjøp av kunst, oppførelse av musikkverk og av skuespill, og stipendier. I praksis ble mesteparten av legatet brukt til stipendier. Legatstyret på fem medlemmer skulle oppnevnes av Kirke- og undervisnings-departementet. I det første styret satt bl.a. Lorentz Dietrichson og maleren Elif Peterssen. Eilif Peterssen ble i 1912 avløst av maleren, professor ved kunst-akademiet, Halfdan Strøm, som satt frem til 1939. Dietrichson ble i 1912 avløst av billedhuggeren, professor ved kunstakademiet Gunnar Utsond, som i 1924 ble avløst av billedhuggeren, professor ved kunstakademiet Wilhelm Rasmussen. Etter 1888 innstilte Bildende Kunstneres Styre på kunstnermedlemmer av legatstyret. Det var i 1912 således maleren Christian Krohg, som da både var professor ved kunst-akademiet og formann i BKS, som foreslo sine to professorkolleger som medlemmer av legatstyret.

I 1930-årene hadde legatstyret mellom tre og fire tusen kroner til tildeling hvert år. Fra 1935 til 1940 øker antall mottakende billedkunstnere jevnt fra fem til 13, med en tilsvarende reduksjon i tidelingsbeløpet – fra 300 ned til 200 og 100 kroner. Det var vanlig at en og samme kunstner fikk tildelinger flere år på rad. Av de 53 søkerne til Conrad Mohrs stipend i 1940 var det åtte som hadde oppgitt at de hadde fått Benneches legat, til sammen 22 ganger. Ringereide hadde fått åtte ganger, Trygve Dammen tre, fire andre hadde fått to ganger.

[28] Kilde: RA, KUD Kontor D 18989-1961, boks 171.

Blom: Dette legatet ble tildelt av Kunstnerforeningen. Tre av søkerne til Mohrs stipend i 1940 hadde oppgitt at de hadde hatt Bloms stipend, Bjarne Engebret hadde fått 2500 kroner, Jardar Lunde og Sigurd Winge hadde fått 500 kroner hver.

Broch: Brochs legat var egentlig bare for kvinner, og ikke primært for kunstnere. Det ble bl.a. bevilget legatmidler til opprettholdelse av gravsteder. Det er bare Halvdan Holbø som i 1940 melder at han har mottatt midler fra Brochs legat, 1000 kroner.

Evenstad[29]: Anna Evenstad, enke etter Ole Evenstad, testamenterte i 1899 store beløp til ulike formål. Et av de tilgodesette formål var å gi stipendier til "malere og billedhuggere, uten hensyn til deres alder, og deres enker og barn under 18". Foruten til "ansøgerens kaar" skulle det "tages hensyn til hans kunstneriske begavelse og den indsats han har gjort eller antages at ville komme til at gjøre i norsk kunst". Dette legatet fikk en grunnkapital på 50 000 kroner. Tildelingen skulle skje på fru Evenstads dødsdag, som ble 30. januar. Hun døde i 1910, og de første tildelingene skjedde i 1911.

Tildelingen skulle foretas av BKS, i porsjoner på 500 – 1000 kroner. Det vanlige antall mottakere var fem, som hver fikk 500 kroner. Stipendiet kunne tildeles samme mottaker flere ganger. Ingen av søkerne til Mohrs stipendium i 1940 oppga at de hadde hatt Evenstads legat. Trolig var de for unge.

Finne[30]: Johan Finnes legat har utdelt stipendier siden 1880. Det ser ut til at det bare er malere, tegnere og illustratører som er tilgodesett. Det ble årlig utdelt stipendier til inntil 8-10 kunstnere i årene frem til 1917, som hver fikk 3-400 kroner. Mellom 1880 og 1890 var det 432 søkere, derav 99 kvinner. Innvilgelsesprosenten var 18 for kvinner, 14 for menn (Wichstrøm 1997:74). 1930-årene var stipendiebeløpet på 600 kroner, som ble gitt til 6-7 kunstnere. Stipendiene ble gitt til ganske unge kunstnere.

Fem av søkerne til Mohrs legat i 1940 oppga at de hadde mottatt Finnes stipendium, to av dem to ganger. Beløpene varierte fra 600 til 1200 kroner.

Gude[31]: Dette legatet var bare tilgjengelig for eldre kunstnere og deres enker, og var derfor ikke nevnt av de unge søkerne i 1940. Legatet ble gitt på livsbasis, og fungerte således som pensjoner. Gudes legat ble opprettet av "Indbydelsescollegiet til Dannelse av Hans Gudes Legat av 13de Marts 1895". Formann var Lorentz Dietrichson. Legatets kapital ble reist på flere måter. Det ble samlet inn private

[29] Kilde: RA, KUD Kontor D 1898-1961, Boks 120 og 165.
[30] Kilde: RA, KUD Kontor D 1898-1961, Boks 120.
[31] Kilde: RA, KUD Kontor D 1898-1961, Boks 176.

bidrag, fra ca 525 bidragsytere. Bidragene varierte fra fem til tusen kroner. Nr. 1 på bidragslisten var Prins Eugen, som bidro med 200 kroner. Slik ble det samlet inn 21 545 kroner. Det ble også holdt en utlodning av malerier, gitt av kunstnere, som innbrakte 20 085 kroner, og en utstilling av Gudemalerier i Christiania Kunstforening tok inn 457 kroner. Da kostnadene var dekket, kunne legatets kapital i 1896 settes til 39 718 kroner. Legatets formål var å støtte eldre kunstnere og deres etterlatte enker, hvis "Trang og Værdighed" var "bevidnet". Den årlige utdelingen stiger på 15 år fra ca 700 kroner til omlag 1100 kroner. Antallet mottakere stiger etter hvert fra tre til fem. Tildelingene varer livet ut. Den første tildelingen skjedde i 1897. Det var fire søkere, og to av dem fikk.

I 1939 var det 14 mottakere, derav ti enker. Beløpene ligger på 100 til 400 kroner. I alt tildeles det da 3600 kroner.

Hamsun: I 1932 mottak Harald Dal Knut Hamsuns stipend for malere. Tre av søkerne til Mohrs stipend i 1940 oppga at de hadde hatt Hamsuns stipend, alle med 1000 kroner.

Henrichsen[32]: I testamente av 20. april 1861 bestemte grosserer Theodor Henrichsen at halvdelen av hans formue, plassert i eiendom, skulle avsettes til et legat for "Reisestipendier for unge Kunstnere og Videnskabsmænd (…) unge Mænd, der have vist anlæg og talent for at ville uddanne sig i de skjønne kunstner (...)". Mottakerne skulle fortrinnsvis være fra Kristiania.

Henrichsen døde i 1876. I mellomtiden hadde han giftet seg, og endret testamentet, slik at avkastningen av en stor del av legatet skulle gå til hans kone, inntil hun døde (trolig i 1898). Ved Henrichsens død var den "frie" del av legatet på ca 30 000 kroner. Legatet skulle bestyres av Kristiania formannskap og stipendiene tildeles av regjeringen. Formannskapet bestemte at stipendiene ikke skulle være på under 2000 kroner, og ville derfor vente med tildeling til legatformuens avkastning hadde brakt hovedstolen opp i en slik størrelse at det kunne tildeles minst 2000 kroner i ett stipend. Det skjedde først i 1893 – da var legatformuen vokst til ca. 50 000 kroner. Derfor ble stipendiet utlyst. Det meldte seg 35 søkere. Blant disse ble August Eiebakke utpekt som første mottaker av et stipendium på 2000 kroner, "for i Udlandet at fortsætte sin kunstneriske Uddannelse, med Forpligtelse til inden 6 Måneder efter Reisens Tilendebringelse at meddele en almindelig Beretning om den Plan, han under Reisen har fulgt og derunder vundet Udbytte".

De neste årene var det ingen billedkunstnere som fikk stipendiet. I 1898 ble den bundne del av legatet frigitt, og den årlige stipendiesum ble økt til 10 000 kroner.

[32] Kilde: RA, KUD Kontor D 1898-1961, Boks 180 og 182.

Det vanlige ble at det ble utdelt fem stipendier på 2000 kroner hver. Blant mottakerne var det som regel bare en kunstner. På et tidspunkt før 1917 må innstillingen til Henrichsen stipendium ha gått over til BKS og dets stipendiekomité. Av søkerne til Mohrs stipendium i 1940 var det tre malere som hadde hatt Henrichsens stipend på 2000 kroner.

Hjelmstjerne-Rosencrone[33]: Det Hjelmstjerne-Rosenkrone'ske legat og stiftelse ble opprettet i 1808 av friherre til Rosendal (i Hardanger), grev Marcus Gerhard Rosencrone og hans hustru Agnete, født Hielmstjerne. Stiftelsens formål var å "lindre uforskyldt Trang, bidrage til lykkelige Ægteskabers Formerelse i Næringsstanden, understøtte fremadstræbende, uformuende Ungdom, udbrede Kultur og Videnskabelighed, samt opmuntre Talenters heldige Udvikling". Fondsavkastningen skulle deles mellom Danmark og Norge. I Norge skulle midlene gå til Bergens Stift, Universitetet i Kristiania (etablert i 1811) og Videnskabernes Selskab i Trondhjem. Etter atskillelsen fra Danmark oppsto det imidlertid en konflikt mellom Danmark og Norge om fordelingen av midlene, og grevinnen endret stiftelsens fundas slik at Norge mistet rett til fremtidige utdelinger fra fondets avkastning. Dette ble avklaret til norsk fordel i danske høyesterettsdommer i 1865 og 1876. Ved den siste dommen ble norske undersåtter kjent berettiget til å få del i de understøttelser og premier som etter stiftelsens opprinnelige fundas skulle gå til talenters utvikling blant kunstnere og håndverkere.

Stiftelsens sete er i København, og det er fra København norske kunstnere har kunnet søke om stipendium. Av søkerne til Mohrs stipendium i 1940 var det åtte malere som hadde hatt det Hjelmstjerne-Rosencrone'ske stipendium, seks av dem med 500 kroner, to andre med henholdsvis 800 og 960 kroner.

Houens legat[34]: Dette legat er det gjort rede for i kapittel 1. Blant søkerne til Mohrs stipendium i 1940 var det hele 11 kunstnere som hadde hatt stipendiet, derav tre billedhuggere, med til sammen 16 tildelinger. Beløpene ligger vanligvis på 1500 kroner, mens to av billedhuggerne hadde bare fått 500 kroner. Houens stipendium har vært det økonomisk viktigste for datidens yngre kunstnere.

Mohr[35]: Conrad Mohr opprettet sitt legat i 1917, med en grunnkapital på 1 million kroner. Fondets avkastning skulle tildeles av Conrad Mohr selv med like andeler til:
- forfattere, etter innstilling fra Norsk Forfatterforenings styre

[33] Kilder: Salomonsens konversasjonsleksikon, Achehougs Konversasjonsleksikon.
[34] Kilde: Riksarkivet, KUD Kontor D 1898-1961. Boks 363.
[35] Kilde: RA, KUD Kontor D 1898-1961, Boks 269.

- skuespillere, etter innstilling fra Norsk Skuespillerforbunds styre
- billedkunstnere, etter innstilling fra Bildende Kunstneres Styre
- journalister, etter innstilling fra Norsk Presseforbnds styre
- studium av socialismen, etter innstilling fra Arbeiderpartiets landsstyre

Det skulle tildeles stipend bare til to i hver gruppe, unntatt i den siste gruppen, der det kunne gis stipend til inntil fire mottakere. Det skulle innstilles på det dobbelte antall. Mottakerne skulle ikke være over 40 år. Det skulle også tildeles store beløp til den enkelte. I 1939-årene var beløpet 3600 kroner, i 1940 var det steget til 4000 kroner. I 1919 skriver Christian Krohg, som formann i BKS, til Conrad Mohr: "Styret vil gjerne at alle stipendier skal utdeles av samme komité, da der har vist sig forsjellige ulemper ved den nuværende ordning, hvor to forskjellige komitéer indstiller. (…) Styret som saadant indstiller kun til to: Mohrs og P.M. Røwdes legater." BKS ønsket altså at også innstillingen til Morhs stipendium (til billedkunstnere) skulle sees i sammenheng med tildelingen av alle stipendier til billedkunstnere, enten de var statlige eller private. Slik ble det også med Mohrs stipend – arbeidet med innstillingen ble tillagt den samme sentrale, nasjonale stipendiekomité.

I 1940 var det 53 søkere, de fleste kjente navn den dag i dag.

Røwde[36]: I årene 1926 til 1932 donerte forretningsmannen og generalkonsul for kongeriket Ungarn P. M. Røwde (1876-1955) 1000 kroner et årlig stipend for billed-kunstnere. Det gjorde han ved å overføre pr. sjekk 1000 kroner til Kirke- og Undervisningsdepartementet hvert år. Formålet var studieopphold i utlandet. Røwde hadde en datter som ble maler, Teddy Røwde, og som gikk på Kunstakademiet i årene 1929-31. Hun har ifølge Norsk kunstnerleksikon ikke hatt noen stipendier, kanskje fordi faren finansierte henne. Det kan se ut som tildelingene stoppet i 1932. Tildelingen skjedde gjennom BKS stipendiekomité, som innstilte på mottakeren. Det vanlige var å innstille to malere og to billedhuggere. Både i 1926 og 1927 var Halfdan Strøm stipendiekomiteens formann. Det kan se ut som om stipendiekomiteen sørget for at de som var innstilt ett år, men ikke fikk, ble innstilt som nr. 1 neste år, og om nødvendig også året etter – slik at de til slutt fikk stipend.

Schlytter: Fire av søkerne til Mohrs stipendium i 1940 oppga at de hadde fått Schlytters stipend. To malere hadde fått 2500 kroner og en 2800 kroner.

[36] Kilde: Riksarkivet, KUD, Kontor D 1898-1961, Boks 164.

Schæffer[37]: Også dette legatet er det gjort rede for i kapittel 1. Av søkerne til Mohrs stipend i 1940 hadde seks malere og to billedhuggere hatt Schäffers stipend, som fortsatt lå på mellom 400 og 440 kroner. En av billedhuggerne hadde hatt stipendiet to ganger.

Sundt: Bare en av kunstnerne som søkte Mohrs stipendium i 1940, Peer Lorentz Dahl fra Bergen, hadde hatt Fridtjof Sundts stipendium. Dahl hadde sikkert hatt fått tildeling fra et av de mange private legater i Bergen, som ikke er spesielt innrettet mot kunstnere.

UKS – Statens kunstfond: I oppgavene fra 1940 over hvilke stipendier søkerne til Mohrs stipendium hadde fått før, er det vist til et stipendium betegnet som "UKS". Dette er sannsynligvis de arbeidsstipendiene som ble tildelt med midler fra Statens kunstfond (se nedenfor). Noen av søkerne til Mohrs legat viser også til stipendium fra Kunstakademiet på 100 kroner, som kanskje er friplassene. Disse stipendiene er ikke medregnet her.

Stipendier tildelt 1940 gjennom Stipendiekomiteen i BKS[38]

Stipend	*Tildeling*	*Sum*	*Antall mottakere*
Statens stipend	500	1500	3
UKS stipend (fra Statens Kunstfond)	300	1800	6
Sum statlige stipend		3300	9 mottakere
Schäffers legat	440	880	2
Henrichsens legat	2000	2000	1
Houens legat	700	2800	4
Benneches legat	100-200	2400	13
Conrad Mohr	4500	9000	2
SUM ikke-statlige stipendier		17 080	22 mottakere

Søkerne til Conrad Mohrs legat i 1940[39]

Det var 52 søkere til Conrad Mohrs legat i 1940, alle under 40 år. Alle søkerne oppgir hvilke stipend de har mottatt før. Av disse opplysningene har jeg satt sammen en

[37] Kilde: Riksarkivet, KUD Kontor D 1898-1961, Boks 295.
[38] Kilde: RA, KUD Kontor D 1898-1961, Boks 143.
[39] Kilde: RA, KUD Kontor D 1898-1961, Boks 266 og 269.

oversikt som gir oversikt over hvilke stipendier eller legater disse unge kunstnerne hittil hadde mottatt. I tallene er medregnet tildelingen av Mohrs legat for 1940, to tildelinger a 4000 kroner.

	Totalt	Malere	Billedhuggere
Søkere	52	38	14
Mottatt noe tidligere	41	29	12
- derav mottakere av statlige stipend	15	10	5
Antall ganger mottatt tidligere	95	69	26
- derav statlige stipend	16	10	6
Sum mottatt tidligere (i kroner)	86 590	66 475	20 115
- derav statlige stipend	7 600	4 700	2 900

De statlige stipendiene betydde både absolutt og relativt lite for fremveksten av norsk billedkunst i mellomkrigstiden. Det var de mange private legatene som støttet de unge kunstnerne. Ingen av de unge hadde fått støtte fra begge de statlige stipendiene, men mange hadde fått støtte fra flere private legater, og noen flere ganger fra samme legat. Det er verdt å merke seg at det var en og samme komité som i realiteten fordelte stipendiene mellom søkerne – Bildende Kunstneres Styres stipendkomité.

Statens kunstfond[40]

Tidlig på 1930-tallet fikk BKS nok en statlig bevilgning til sin disposisjon. I forbindelse med fordelingen av Pengelotteriets overskudd (se nedenfor) for årene 1928-1932 ble det avsatt 150 000 kroner til Kirke- og undervisningsdepartementet til "fremme av maler- og billedhuggerkunst". Reglementet for fondet ble fastlagt av departementet først i november 1931, senere endret i 1933 og 1938. Endringene var av mer formell karakter. Fondets kapital skulle være urørlig, og forvaltes etter reglene for umyndiges formue. Departementet skulle ikke disponere noe av fondet på eget initiativ eller etter eget skjønn, det skulle skje etter forslag eller innstilling fra et "Fondsstyre". Samtlige medlemmer av fondsstyret ble oppnevnt av Bildende Kunstners Styre, og skulle være kunstnere. Fondsstyret foreslo en fordeling for departementet i begynnelsen av hvert år. Såvidt jeg kan se, tok departementet forslaget til etterretning. Fondsstyret hadde en egen sekretær, som ble lønnet av fondsmidlene – trolig BKS' vanlige sekretær.

Den årlige avkastingen kunne ligge på 6-8000 kroner. Enkelte år ble det tildelt mindre, andre år mer (særlig dersom det disponible beløp ikke var brukt det foregående år). Det ble senere ganske regelmessig bevilget et beløp til Kunstfondet,

[40] Kilde:RA, KUD Kontor D 1898-1961, boks nr. 168.

gjerne 7 500 - 10 000 kroner, fra Pengelotteriets overskudd. Disse midlene ble imidlertid ikke tillagt fondet, men utdelt det enkelte år. Ut over på 1930-tallet hadde fondet derfor ofte disponibelt ca. 12-15 000 kroner årlig. 1933 er et typisk eksempel på fondets bevilgninger. Da foreslo fondsstyret følgende fordeling av de 10 562,81 kroner det hadde til disposisjon:

2000 kroner til arbeidsstipend
1500 kroner i stipend for akademielever
1500 kroner til representasjon av norsk kunst i utlandet
500 kroner til Citadelløya (under Kunstakademiet)
200 kroner til administrasjon av Statens kunstfond

Resten skulle være til disposisjon for fondsstyret til formål som dukket opp underveis. Det ble bl.a. bevilget 600 kroner til Nasjonalgalleriets kobberstikksamling, for at den skulle kjøpe grafikk på en internasjonal utstilling av grafikk i Kunstnernes Hus. Det kunne også ytes nødhjelp til kunstnere, noe som f.eks. ble gjort i 1931 med 1000 kroner til Harald Sohlberg etter et sykehusopphold. I 1932 ble det bevilget 2000 kroner til en 50-års jubileumsutstilling for Høstutstillingen, i 1934 til norsk deltakelse på en utstilling i Riga. Det ble etter hvert også årlig bevilget penger til representasjonsoppgaver for BKS. Fra 1935 og fem år fremover ble det bevilget 1500 kroner i året for å dekke professorlønnen til Georg Jacobsens ekstraordinære professorat ved kunstakademiet. I 1947 fikk Billedhuggerforeningen 3000 kroner til å lage en vandreutstilling for landets kunstforeninger. Arbeidsstipendiene hadde en fast størrelse på 300 kroner. Antallet stipendiemottakere var 5-7 før 1940. Etter 1945 steg antallet til 10-12 kunstnere, og beløpet steg til 500 kroner.

Ute og hjemme

Slik Statens Kunstakademi var anlagt, måtte studenter derfra ut for å utdanne seg videre som kunstnere. Men, ”akademiet trakk ikke til seg de største talentene de første årene. De fleste av de toneangivende kunstnerne i 20-årene fikk fortsatt sin grunnleggende utdannelse i utlandet” (Nergaard 1983:179). Økonomisk sett var tiden under og like etter 1. verdenskrig gunstig for norsk økonomi og for norske kunstnere. Omsetningen steg til store høyder, kunstnere tjente gode penger, og Stortinget kunne øke bevilgningene til kunstformål. Antallet kunststuderende og kunstnere i utlandet økte, Paris var målet. Men snart ble de økonomiske forholdene forverret, og Norge fikk en lang økonomisk nedgangsperiode. ”I de første 20-årene må godt over hundre norske kunstnere ha vært i Paris”, mener Nergaard (:176), og ”de møtte et

sørgelig marked da de vendte hjem" (:178). Mange slo seg ned som "provinsmalere, med en viss bitterhet mot klikkvesen og Oslo-dominans".

Maleriet ble dominert av lokale og nasjonale motiver malt i realistisk stil, og de fleste, også kunstnerne i Oslo, forlot de mer moderne uttrykksformer de hadde lært seg i Paris. Norsk kunst i Norge ble kunstnerisk sett isolert. Det ble forsterket, mener Nergaard, av at Kunstakademiet fra midten av 1920-årene ble skoledannende, i og med Axel Revolds inntreden som professor i 1925. Da ble "tyngdepunktet i undervisningen flyttet til Norge", og "hovedstrømningen" ble etablert som skole. Utenlandsoppholdene fikk senere mer karakter av studiereiser. Akademiet "virket som en buffersone mot nye retninger i den internasjonale kunsten" sier Nergaard.

Høstutstillingen

Høstutstillingens offisielle navn er fortsatt "Den aarlige kunstutstilling", men den kalles også "Statens kunstutstilling" og "Høstutstillingen", eller bare "Statens". Gjennom bevilgningen til denne utstillingen finansieres også driften av Bildende kunstneres styre. Som bestemt tidligere skal bevilgningen også dekke en etterutstilling i en annen by og innkjøp av kunstverker til "vort nationalgalleri". I 1910 har bevilgningen følgende utseende (St. prp. nr. 1, hovedpost V. Kap. 3. 1910:44):

Til en kunstutstilling i Kristiania, innkjøp av kunstverk ved samme for nasjonalgalleriet, samt til en etterutstilling i en annen by	4400 kroner
Til bildende kunstneres styre til administrasjonsutgifter	100
Til en sekretær og kasserer ved kunstutstillingen og bildende kunstneres styre	500

Departementet vet at utstillingen også har en betydelig inntektsside, i form av inngangsbilletter, provisjon av salg, salg av kataloger etc., men lar ikke disse inntektsføres i budsjettet, slik det gjør for Nasjonalgalleriet. Det betyr at de reelle kostnadene ved høstutstillingen og driften av BKS ikke blir fremlagt for Stortinget.

Bevilgningen til Høstutstillingen vekker sjelden debatt, eller noen lenger kommentarer i budsjettproposisjonen. Men den er hvert år en stor mediebegivenhet, og får mange kritikker. I 1912 skriver Kristian Haug 3. oktober i Aftenposten:

> Statens kunstutstilling er den eneste aarlige utstilling vi har og som kan holde samlet, fordi staten betaler utgifterne ved den. Det er desuten den skjærsild de unge kunstnerne maa igjennem. Her faar de ridderslaget, kunstnerstemplet, sin embedseksamen. Uten denne institution falder vi ut i kvaksalveri og humbug-reklame. Men utstillingen er tillike en lære- og veiledningsanstalt for

> folket. Der skal enhver føle sig tryg paa, at alt er kunst. Større eller mindre selvfølgelig, men i alle tilfælde gjort med talent. Kjøber jeg et billede her, saa hænger jeg det trygt paa min væg: Det er stemplet som kunst av en samvittighedsfuld, skjønsom domstol. Det har varig værd. Er jeg indsender, skal jeg være forvisset om at bli behandlet retfærdig – selv om jeg bor utenfor byen og ikke er kjendt eller ven av de høie jurymænd. Hvorfor ellers dette høiviktige apparat av ni dommere, ni sorte kuler og ni hvite og hemmelig avstemning. Det skal respekteres som en retsavgjørelse! Der skal ikke findes skygge av anledning til skumlerier, komediespil eller anden humbug.

Dette er en innsiktsfull fremstilling av denne utstillingens funksjon som salong, som den ubestridte, tause og enstemmige nasjonale domstol over hva som er god kunst og hvem som er gode kunstnere i Norge. I denne juryen satt både Christian Krohg og Halfdan Strøm de fleste årene frem til 1925. Tre gangers deltakelse på denne salongen ga stemmerett til Bildende Kunstneres styre, det ”akademi” som arrangerte utstilingen på statens vegne. Når en kunstverden bare har én slik salong, har den også bare ett maktsentrum. I Norge var dette sentrum en statlig etablert instans, på armlengdes avstand fra det politiske feltet.

I 1930 ble juryordningen endret (Schmedling 1980b:30), til en såkalt nasjonal jury. Akademiprofessorene fikk utnevne tre juryrepresentanter, og Nasjonalgalleriets råd også tre. Dermed ble det bare tre igjen å velge for de stemmeberettigede. Samtidig økes stemmerettskravet fra tre gangers deltakelse til fem. Begge deler gjør det vanskeligere å oppnå stemmerett. Høstutstillingens funksjon som nasjonal salong gjør dens jury til den norske kunstinstitusjonens nesten enerådende portvakt – den som skiller de gode kunstnerne fra de dårlige, de anerkjente fra de ikke anerkjente. Nå gis to eliter innenfor det BKS-dominerte akademiregimet fast plass som portvakter – akademiprofessorene og medlemmene av Nasjonalgalleriets innkjøpskomitéer. De ordinært stemmeberettigedes innflytelse synker. Det kunstpolitiske regimes akademikarakter forsterkes ytterligere. Dette kan tolkes som en statlig reaksjon mot den demokratisering som et stadig voksende antall stemmeberettigede i BKS har måttet føre med seg.

Et annet lite tegn kommer fra departementet i 1935. Da skriver departementet i en merknad til budsjettproposisjonens post om Høstutstillingen, og ber om at det vurderes ”um det ikkje bør koma på tale å finna ein skipnad med Statens kunstutstillinger, soleis at dei kunde verta meir representative og gjeva eit heilslegare bilete av ny norsk kunst” (Prp.:58).

Dette er ganske sterk kost fra et departement. Men dette er statens kunstutstilling. Staten, ved departementet, har derfor rett – og etter Stortingets mening kanskje også plikt – til å uttale seg om den. I dag er en slik uttalelse utenkelig, likesom det er utenkelig at Stortinget avgjør stipendier og kunstnerlønner til enkelt-

kunstnere. Relasjonen kunstråd – departement – Storting har endret seg i favør av den autonome kunstinstitusjonen.

Etterutstillinger

Den pålagte etterutstillingen ble ikke alltid holdt, men departementets samtykke måtte innhentes for å sløyfe den. Den ble ikke avholdt i 1915, trolig på grunn av innsparingstiltakene og usikkerhet med havgående frakt. Det ser ut som etterutstillingene ellers ble holdt årlig inntil 1930. Da sløyfes bestemmelsene både om etterutstilling og om innkjøp til Nasjonalgalleriet. Det ser allikevel ut til at det enkelte år blir arrangert etterutstillinger, blant annet en i samarbeid med Norske Kunstforeningers Landsforbund.

Kunstnernes Hus

Kunstnernes Hus åpnet i 1930, som Norges største kunsthall. Utnevnelsen av medlemmene av det øverste organ i Kunstnernes Hus – tilsynsrådet – fikk likhetstrekk med den nye valgordning til Høstutstillingen jury. Av rådets 16 medlemmer skulle åtte velges av kunstnere som var innkjøpt til Nasjonalgalleriet, to av og blant de syv medlemmene av Bildende Kunstneres Styre, og seks av stemmeberettigede kunstnere. Dette rådet skulle utnevne fire av de fem medlemmene av en direksjon på fem som skulle ha ansvaret for den daglige driften av huset (Schmedling 1980b:30). Det femte medlem ble oppnevnt av departementet. Den senere akademiprofessor Jean Heiberg (fra 1935) ble den første direksjonsformann, mens hans kollega Axel Revold var medlem av og også noen år leder av Tilsynsrådet.

Stemmerett til BKS ble også oppnådd ved innkjøp til Nasjonalgalleriet, selv bare ved en gangs innkjøp. Det ga også innkjøpskomiteene ved Nasjonalgalleriet en portvaktfunksjon – men disse komiteene besto jo av et flertall av kunstnere som var utnevnt etter innstilling fra BKS. Den menige stemmeberettigede kunstner fikk også her bare en begrenset innflytelse.

Noen kunstnere fikk flere stemmeretter stablet oppå hverandre. Maleren Halfdan Strøm hadde stemmerett på valg av medlemmer til Tilsynsrådet i Kunstnernes Hus både fordi han hadde deltatt fem ganger på Høstutstillingen, var innkjøpt til Nasjonalgalleriet, satt i styret i BKS og var professor ved Statens Kunstakademi. Kanskje ikke rart at han selv også ble innvalgt i Tilsynsrådet i 1930.

Kunstnernes Hus ble akademiregimets hovedkvarter. Her fikk Statens Kunstakademi sine nye lokaler og Bildende Kunstneres Styre sitt kontor. Her ble Høstutstillingen arrangert og juryert, stipendiesøkerutstillingen arrangert, og stipendietildelingen bestemt. Her holdt selvsagt direksjonen i Kunstnernes Hus til,

som valgte ut de kunstnerne som fikk stille ut i den norske kunstinstitusjonens storstue. Hit måtte alle kunstnere levere inn sine arbeider for bedømmelse av akademiregimets høyeste domstoler. Herfra utgikk de fleste bestemmelser, innstillinger og råd i akademiregimet.

Kunstnernes Hus ble det arkitektoniske symbolet på den nære samspillet mellom kunst og stat, mellom kunstinstitusjon og kunstpolitikk. Det bærer i seg det gamle adelspalassets trekk, med beliggenhet i utkanten av en stor park, med utsikt mot selve fyrsteboligen. To løver, det norske nasjonalsymbol, holder oppe hver sin stang med det norske flagg på hver sin side av inngangspartiet. En bred trapp fører opp til en høyloftet ankomsthall der kunsten holder sitt hoff, og der man ser og blir sett. Derfra stiger en lang trapp opp til hovedetasjen, med store utstillingsrom symmetrisk anlagt som hvite kuber på begge sider i begge etasjer. I de hvite kubene, til dels med et himmelsk overlys, frigjøres den utstilte kunsten fra enhver forestilling om å være utstilt av noen, og fra å være underlagt andre interesser enn kunstens egne. Det er den absolutte og uimotsigelige estetiske domstol som her taler sitt overbevisende språk, idet den usynliggjør den retorikken som gjør slike dommer så overbevisende og inapellable. Kunstnernes Hus er akademiregimets palass, arkitekturhistorisk plassert mellom klassisisme og moderne funksjonalisme (Glambek 1980).

Jubileumsutstillingen i 1914

Jubileumsutstillingen på Frogner hadde også en stor avdeling for kunst, med Christian Krogh som kommissær. Imidlertid fikk 14 kunstnere som sto i opposisjon til Krohgs kunstneriske linje anledning til å presentere seg i en egen avdeling, i tråd med Høstutstillingens bestemmelse om at en større gruppe kan juryere seg inn selv, dersom deltakerne allerede har oppnådd stemmerett i BKS.

Nasjonalgalleriet og de to kunstindustrimuseene i Bergen og Trondheim søker om ekstraordinære tilskudd til å gjøre innkjøp på jubileumsutstillingen (Tillæg til indst. S. XXVI. 1914:1). For Nasjonalgalleriet er begrunnelsen for å søke om 15 000 kroner at utstillingen har vist at det er ”mange og store” (…) ”huller” (…) ”i helhetsbildet av den norske kunst, som galleriet burde gi”. ”Hullene” er trolig maleriene av de ”gjenoppdagede” malerne Mathias Stoltenberg, Peder Balke og Lars Hertervig, som stilles ut nå. Det trenger mer midler for ”at redde det, som reddes kan”. Departementet tilrår søknaden.

Budsjettkomiteen innstiller på 15 000 til Kunstmuseet (til innkjøp av eldre norsk kunst), 10 000 til Kunstindustrimuseet i Kristiania, og 5000 til hvert av de to andre – alle til innkjøp på jubileumsutstillingen. Selve jubileumsutstillingen, der

kunstavdelingen bare var en av mange, hadde i 1912 fått en bevilgning på 800 000 kroner fra Pengelotteriets overskudd.

Internasjonale utstillinger

Bildende Kunstneres Styre var også den nasjonale portvakt for norsk offisiell (og kanskje også privatfinansiert) deltakelse på internasjonale utstillilnger. Den offisielle deltakelsen lå nede i mange år, etter en meget aktiv periode 1855-1900. Samtidig med at reisestipendienes verdi er sunket, og gradvis omdannes til relativt små arbeidsstippendier, er også Statens støtte til norske kunstneres deltakelse på Verdensutstillingene blitt redusert.

XI internationale kunstutstilling i München

Bildende kunstneres styre hevder i 1913 at ”Norge konsekvent undlater at bevilge til officiel deltagelse i internationale kunstutstillinger i utlandet, hvor alle andre land møtes” (St. prp. nr. 1. hovedpost V. Kap. 3. 1913:46). Trolig har Staten ikke støttet norsk representasjon i utlandet siden 1901, og da gjaldt det også en utstilling i München (opplyst av Ivar Tveiten i Stortingsforhandlinger 1914:1244). Det mener derfor at Norge absolutt bør delta offisielt i München i 1913, der ”en flerhet av de ældre norske kunstnere” har fått sin utdannelse. Styret søker om 3000 kroner til deltakelse, men departementet vil ikke strekke seg lenger enn til 2000 kroner. Med det beløpet mener det at Norge ”kan bli repræsenteret paa utstillingen paa en fuldt værdig maate” (:47).

Norsk kunstutstilling i London 1914-15

Kunstmuseets direktør søker på vegne av en komité om et statsbidrag på 3500 kroner til den ”første større og samlede repræsentation av norsk kunst i London”. Initiativet er utgått fra ”patriotiske og kunstinteresserte nordmænd i London”, og det er lykkes å ”opnaa en komité av kunstnere, hvori forskjellige fraktioner er repræsenterede” og som også har fått bildende kunstneres styres tilslutning (St. prp. nr. 1. Hovedpost V. Kap. 3. 1915:60). Det vil bli gjort et utvalg av det beste fra jubileumsutstillingen i Kristiania i 1914, som i følge direktøren vil bli ”til ære for vor nation og dens kultur”. Thiis nevner også den pause som har vært i den norske deltakelsen på internasjonale utstillinger, og viser til at det med privat finansiering har vært norsk deltakelse de senere år på utstillinger i Berlin, København, Helsingfors, Wien, Köln og USA. I London vil ”vor kunst ... slaa et slag for vor nationale ære i utlandet”, som om æren blir større når staten finansierer deltakelsen.

Stortinget bevilger 2000 kroner i støtte, mot 28 stemmer (Forh. S. 1914:1246). Under debatten fremholdt N. Y. Ustvedt de vanskelige forhold norske kunstnere ofte må arbeide under i andre land. De ”har heller ikke saa let for at komme i forbindelse med de store kunsthandlere og paa den maate finde avsætningssteder for sit arbeide”. ”Hvis det derimot sættes et officielt stempel paa en slik utstilling, blir forholdet straks et andet”. Dette er en annen variant av en sammenheng som ofte trekkes frem mellom statlig kunstpolitikk og kunstnernes markeder. Statlig støtte antas å ha en symbolsk merverdi utover dens økonomiske størrelse, en merverdi som kan veksles om i markedsverdi. Støtten har derfor også økonomisk merverdi ut over støttens størrelse.

Norsk utstilling i Stockholm i 1917

BKS ble bevilget 3500 kroner for å organisere en norsk utstilling i den nyåpnede Liljevalchs Konsthall i Stockholm i 1917 (St. prp. nr. 127. 1916).

Internasjonal kunstutstilling i Barcelona i 1930

Bildende Kunstneres styre ønsker direktør Jens Thiis som offisiell kommisær for norsk deltakelse på en internasjonal kunstutstilling i Barcelona til sommeren, i forbindelse med den ”kommercielle” utstillingen Norge deltar offisielt i. Utstillingen må planlegges som en eliteutstilling med få deltakere med få billeder hver (St. prp. nr. 1. Tillegg nr. 12. 1929).

Tidspunktet er vanskelig, for omtrent samtidig skal det være norsk deltakelse på en utstilling i Kiel, senere på en nordisk mønstring (”Unionalen”) i København og senere på året en utstilling i Budapest (som Thiis også skal ”forestå”). Ingen av disse andre utstillingene er offisielle og krever statens støtte. Men de legger beslag på kunstnernes interesse og deres billeder. Men Thiis har en løsning på dette. Det skal jo utføres reparasjonsarbeider i Nasjonalgalleriets midtbygning, i den del som grenser mot nordfløyen. Der henger ”hovedverkene av vår nyere kunst”, og de må derfor midlertidig magasineres. Blant disse mener Thiis han kan foreta et utvalg, og sende dem til Barcelona, og dette har museets råd sluttet seg til.

Det er museet som står for hele arbeidet. Bildende kunstneres styre er bare forespurt (av Thiis) om sin interesse, og det har lagt saken i Thiis’ hender – gitt ham den formelle myndighet, så og si. Er årsaken at kunstnerstyret er så engasjert i de andre, ikke-offisielle utstillingene at det ikke har tid, eller kanskje at Barcelona-utstillingen er av for liten kunstnerisk og økonomisk interesse for det?

Etter omkring 1900 er norsk kunstpolitikk i økende grad blitt konsentrert om den hjemlige arena. Om dette skriver Thiis, med henvisning til at Danmark og Sverige i de siste år har gjort ”en energisk og planmessig propaganda i utlandet og

ikke minst for sine kulturinteresser". De har gjort "veldige anstrengelser i de siste år med kunstutstillinger især i Paris, og de har ikke spart på noen ting, hverken utlån, sakkyndig bistand eller penger". Norge er, mener Thiis, "langt akterutseilt" og vi "holder på å bli glemt". Departementet foreslår å bevilge 5000 kroner. Det forutsetter at noe av reiseutgiftene betales av Nasjonalgalleriet (som har 500 kroner på sitt reisebudsjett). Norske kunstnere er åpenbart aktive på den internasjonale arena, ikke bare på den nordiske. Og det meste skjer uten statlig støtte.

Venezia-Biennalen[41]

Venezia-Biennalen ble første gang arrangert i 1895, og holdes fortsatt hvert annet år. Den er en "verdensutstilling" bare med kunst, på samme sted annet hvert år. Norske kunstnere deltok på denne utstillingen allerede fra første biennale, fra 1907 med egne norske avdelinger, med unntak av 1903 og 1905. Mellom 1895 og 1914 deltok 53 norske kunstnere på Biennalens utstillinger. Men så var det slutt. Etter 1914 ble det ikke noen organisert norsk deltakelse før i 1952. Det var særlig to kunstpolitiske forskjeller mellom den norske deltakelsen på Venezia-Biennalen og på verdensutstillingene før 1900. Den ene var at deltakelsen ikke var statsstøttet, og at den ikke ble organisert i regi av statens kunstråd, altså Bildende Kunstneres Styre. Allikevel sto sentrale norske kunstnere som ansvarlige for den norske deltakelsen, kunstnere som var nært knyttet til BKS. Eilif Peterssen var norsk kommissær de første tre gangene, Gerhard Munthe i 1907 og Halfdan Strøm i 1914. Eilif Peterssen og Fritz Thaulow satt endog i Biennalens internasjonale opptaksjury på fire medlemmer – Peterssen i 1897, Thaulow i 1900. Dette er overraskende, og kildene for finansieringen av den norske deltakelsen er ukjent for meg.

Kunstnerforbundet – en opposisjon til akademiregimet[42]

Da Statens kunstakademi ble etablert i 1909 ble akademiregimet enda strammere styrt. Kunstinstitusjonens iboende tendens til at de unge gjør opprør mot de eldre, sammen med tidens fremvekst av mange motstridende kunstretninger gjorde det nesten uunngåelig at det ble forsøkt etablert posisjoner utenfor akademiregimets kontroll. Det måtte i Norge bety uten statsstøtte.

Et uttrykk for dette var etableringen av Kunstnerforbundet i 1910 i Kristiania. Det ble organisert som et aksjeselskap, med 44 kunstnere og enkelte andre kunstinteresserte som aksjonærer. Det leide lokaler i Rosenkrantzgate og ansatte en

[41] Fremstillingen bygger på Milnes (1996).

[42] Fremstillingen av Kunstnerforbundet bygger på Mæhle (1960). Marit Werenskiolds katalogartikkel om Kunstnerforbundets første ti år er mindre fyllestgjørende for mitt formål (1985).

daglig leder, Kitty Kamstrup, som ble der helt til 1941. I formålsparagrafen het det at forbundet skal ”virke for direkte forbindelse mellom publikum og god kunst, spesielt ved å arrangere utstillinger og omsette kunstnernes arbeider”. Helt siden den gang har det vært forbundets sentrale arbeidsform å arrangere salgsutstillinger, særlig med medlemmer, men også med andre. Det har vært selvfinansierende, og har stort sett vært uavhengig av offentlige bevilgninger.

Vedtektene ga også kunstneraksjonærene en fortrinnsrett ”til å utstille egne verker i utstillingslokalet”, men styret kunne også invitere andre kunstnere, både norske og utenlandske, noe det også gjorde. Men det satte også grenser for kunstnermedlemmene. De kunne ikke selge sine verker ved annen auksjon enn separatauksjon, og en slik måtte godkjennes av styret, og ikke oftere enn hvert fjerde år. Slik reduserte vedtektene faren for konkurranse fra egne medlemmer.

Da Kunstnerforbundet ble etablert, var det bare to andre store utstillingsarrangører i Kristiania – kunstforeningen og Blomqvists kunsthandel. Selv om Kunstnerforbundet hadde en relativt åpen utstillingsprofil, ble det hjemsted for mange av de kunstnere som ikke hadde en sterk posisjon i akademiregimet eller i kunstforeningen. Nye signaler fra den internasjonale kunstverden dukket gjerne først opp her.

I 1917 kjøpte Kunstnerforbundet den eiendommen i Kjeld Stubsgt. 3 som det fortsatt holder til i. Det store kunstsalget under første verdenskrig bidro til å skape et økonomisk fundament for å kunne gjøre denne investeringen.

Kunstnerorganisasjonene

Ordningen med stemmerett til Bildende Kunstneres Styre ga ikke kunstnerne en medlemsorganisasjon. Kunstnerforeningen i Kristiania var heller ingen kunstnerorganisasjon som satte kunstnernes faglige interesser i sentrum. Det ble gradvis opprettet flere kunstnerorganisasjoner som sto uavhengig av BKS-regimet, men som heller ikke sto i noe samarbeidsforhold til hverandre, eller hadde noen organisert kontaktflate med staten. Tegnerforbundet ble etablert i 1916, Norske Grafikere i 1919 og Unge Kunstneres Samfund i 1921. I 1931 ble Bildende Kunstneres Forening (BKF) i Hordaland etablert (Larsen 1991). Det er typisk at det er de kunstnergruppene som sto svakt i et akademiregime dominert av eldre malere og billedhuggere som først organiserer seg: tegnerne, grafikerne, de unge, og de i periferiens største by. Av disse fire er det bare UKS som oppnådde visse rettigheter innenfor akademiregimet før 1940.

BKF i Bergen startet med aktmaling og kroki-partier, noe som regnes som en forløper til det senere Studieatelieret, som igjen dannet grunnlag for Vestlandske

kunstakademi. Det fikk også fordele et arbeidsstipend finansiert av Bergen Sparebank. Bergens kunstforening hadde startet en Vestlandsutstilling i 1921, som ble holdt med noen års mellomrom, som en Vestlandsvariant av Høstutstillingen. Den ble også juryert av en jury oppnevnt av kunstforeningen. Dette motsatte Bergens-kunstnerne seg, og fikk drevet gjennom en kunstneroppnevnt jury. En slik oppnevningsrett skapte behovet for en fastere organisering av kunstnerne. ”Foreningen ble født av Vestlandsutstillingen” skriver Marit Hannaas Larsen (1991:25), slik det kan sies at Bildende Kunstnere Styre ble født av Høstutstillingen. I 1937 overtok BKS arrangementet av Vestlandsutstillingen.

Kunstindustriskoler

Statens Haandverks- og Kunstindustriskole i Kristiania

Det blir i 1910 lagt frem forslag til en ny plan for skolen, fremlagt av en ”departementalt fagskolekomité”, som blir gjort gjeldende fra 1912. Skolen fikk da det navn den bar inntil nylig – Statens Håndverks- og Kunstindustriskole. Kommunen ga fortsatt et betydelig økonomisk bidrag til driften. Undervisningen utvides og gjøres mer fagdelt. Den får en treårig teknisk aftenskole, en toårig håndverksskole og en ettårig kunstindustriskole, begge som dagskoler. Dessuten gir den undervisning av tegnelærere. Den bygningsrettede del av undervisningen er flyttet til den nye høyskolen i Trondheim.

Skolens nye ordning, særlig de praktiske og økonomiske konsekvenser, gis en bred presentasjon i St. prp. Nr. 1. Hovedpost V, Kap. 12. 1912. Kapitlets navn er ”Om bevilgning til det tekniske skolevæsen”. Stortinget får vite skolen nå skal ”utvides til at bli en fuldstændig kunsthaandverksskole” (Prp:29). Det er ikke tegn til at denne skolen betraktes som en del av den statlige kunstpolitikken. Nyordningen av skolen drøftes ikke i seg selv, bare dens økonomiske og praktiske konsekvenser. I det nye reglementet fra 1912 heter det i formålsparagrafen (Parmann:271)

> *Haandverks- og kunstindustriskolen i Kristiania har til formaal at utdanne mænd og kvinder for haandverk og kunstindustri samt lærere og lærerinder i tegning ved undervisning i:*
>
> *1 Frihaandstegning*
> *2 Konstruksjonstegning*
> *3 Ornamentlære*
> *4 Modellering*
> *5 Grafisk kunst*
> *6 Dekorativt maleri*

7 Fagtegning med tilhørende undervisning for haandverkere
8 do. for kunstindustri (i metal, træ, glas, keramik og tekstilarbeide).
9 Praktiske kurser for kunstindustri
10 Praktiske kurser for fototeknik
11 Praktiske kurser for lærere og lærerinder i tegning

Dessuten meddeles undervisning i: Norsk, regning, materiallære og regnskabsførsel.

En rekke kunstnere har undervist ved skolen, men ingen av dem står sentralt, hverken i datidens kunstliv eller dagens kunsthistorie. Den kjente maleren Oluf Wold-Torne er et unntak. For ham var det imidlertid ikke av lyst, men av nød han tok stillingen. Han skrev til Henrik Sørensen: ”Hvorfor jeg søker allting er ene alene for økonomiens skyld. Det er alle kunstneres bederv å sitte med poster. Helst ønsker jeg meg noen aftens timer” (Parmann:273).

Først i 1939 ble det laget en ny plan for skolen, etter noen prøveår fra 1936. Den nye undervisningsplanen vil skjelne mellom ”erhvervelsen av den elementære tegneferdighet og teknikk, og den egentlige fagundervisning hvor tegneferdigheten i sig selv er et middel til opbygning” (St. prp. Nr. 1. Kap. 284 1937:145). Undervisningen blir mer verkstedorientert. Den nye undervisningsplanen får tre trinn: Det første er en ett-årig begynnerskole, med navn elementærskole. Den skal omfatte de nåværende frihåndsklasser I og II, konstruksjonsklassen og ornamentklassen, og er beregnet på nybegynnere uten annen tegneutdanning enn det barne- og realskolen gir. Det neste trinn er en to-årig fagskole med oppdeling av fagklasser, og med verkstedundervisning som det hadde vært lite av før. Fagskolen avsluttes med en prøve. Fra fagskolen kan elevene gå over i en ett-årig kunstindustriskole, som også er fagdelt, og som avsluttes med en større selvstendig oppgave.

Bergens Kunsthaandverksskole

I Bergen tok Bergens Haandverks- og Industriforening initiativ til opprettelse av en kunsthåndverksskole, som begynte sin virksomhet i 1909 (St. prp. No. 1 Kap. 12. 1910:35). Den fremstilles som et ledd i det tekniske undervisningsvesen, med betydning for Vestlandet. I likhet med andre tekniske skoler får den nå statsstøtte, som gjøres betinget også av en kommunal støtte, slik det statlige støttesystemet rent allment ser ut til å forutsette på kultur- og utdanningsområdet. Skolen bringer ikke elevene så langt som skolen i Kristiania, men bestyrelsen der anbefaler allikevel et statlig bidrag. Departementet foreslår at staten dekker 60% av skolens nettobudsjett, slik ordningen er med de tekniske aftenskoler (:36).

Skole for glassmaleri i regi av Emanuel Vigeland

Fremtredende krefter i kunstlivet støtter i 1918 opp under en søknad fra Emanuel Vigeland om en årlig støtte på 10 000 kroner for å drive en verkstedskole i glassmaleri (St. prp. nr. 144. 1918). Det heter bl.a. at ”i glassmaleriet er nemlig kunst og haandverk saa uadskillelig forenet”. Skolen skal kontrolleres av biskopen i Kristiania og direktøren ved kunstindustrimuseet. Departementet gir søknaden sin varmeste anbefaling.

Stortinget besluttet ikke å behandle proposisjonen på inneværende Storting, men neste år fikk den 10 000 kroner i oppstartsstøtte (Indst. S. XXXI 1919:6). Skolen får i mange år tilskudd under budsjettkapitlet for de tekniske skoler.

Folkeopplysning og kunstpolitikk

30. desember 1933 sender Kirke- og Undervisningsdepartementet en skrivelse til institusjoner og organisasjoner som ”i en eller annen form” arbeider for folkeopplysning (Innstilling om arbeidet for folkeopplysningens fremme, Bilag til St. prp. nr. 1. Kap. 257, 1935). De bes om å oppnevne en representant til en ”Folkeopplysningsnevnd” som skulle undersøke mulighetene for økt samarbeid mellom folkeopplysningsorganisasjoner og for økning av folkeopplysningsarbeidet overhodet. Departementet begrunner initiativet med de dårlige tidene og den store arbeidsløsheten. Det ønsker å vurdere hva som kan gjøres ”fra samfundets side for på en nyttig måte å fylle den ledige tid for nutidens mennesker (...) og heve individene til et høiere oplysnings- og kulturnivå” (:3). I skrivelsen pekes det på at ”Krisen er ikke bare økonomisk-materialistisk, den er også åndelig-moralsk”.

> Og for å møte de åndelig-moralske problemer ser vi hvorledes nasjonene i voksende grad tar i sin tjeneste de midler som kan legge grunnen for en høi oplysningsstandard og et bredt og høitliggende kulturnivå

Blant de viktigste midlene nevnes friundervisningskursene for voksne, folkebok-samlingene, studieringene, folkeakademiene, kringkastingen, kinematografene, de vandrende kunstutstillinger, museene og teatrene. Departementet mener at etableringen av en folkeoplysningsnevnd skal bøte på en for liten samordning av dette arbeidet.

I 1935 etableres det en folkeopplysningsnevnd med 26 medlemmer samt KUD. Nasjonalgalleriets representant var konservator Johan Langaard, som sto ansvarlig for Nasjonalgalleriets befatning med vandreutstillinger. Den samlede nevnd vedtok allerede på sitt annet møte to resolusjoner. Den ene var en beslutning om å utarbeide ”et detaljert forslag om en samlet plan for folkeopplysningsarbeidet i

landet", særlig om hvordan statens folkeopplysningsorganer kan inngå et fastere samarbeid, uten at "organisasjonenes selvbestemmelsesrett angripes" (:4).

Den andre resolusjonen gjaldt "Den akutte situasjon". Med henvisning til den rådende økonomiske krise anmodet nevnda om at det av statens krisebevilgninger blir stillet 370 000 kroner til disposisjon for folkeopplysningsarbeid, herunder også "til utsendelse av vandrende kunstutstillinger". Dette er for å forebygge at den "helt eller delvis arbeidsløse ungdom synker ubehjelpelig ned i åndelig og moralsk depresjon".

Folkeopplysningsnevndas innstilling

Innstillingen ble trolig avgitt høsten 1935. Den er på 50 sider. Et av hovedområdene heter "Kunstgallerier og museer" (:35-38). Her vises det til gode erfaringer i Sverige med vandreutstillinger, utdeponering av Nasjonalmuseets samlinger i en rekke "filialer" rundt om Sverige, og dannelsen av samarbeidsorganisasjonen "Riksförbundet för bildande konst" i 1930 som sender ut vandreutstillinger. "Likeså litt som bibliotekene skal være bokmuseer skal kunstgalleriene bare være kunstmuseer – først ved å slippe folket til vil verdiene som finnes der komme helt til sin rett og bli fullt utnyttet" (:36).

Det vises til at den norske gruppe av Verdensforbundet for folkeopplysning for et par år siden (altså i 1932/33) tok initiativ til å få sendt vandreutstillinger av god kunst ut over landet. Det skjedde i regi av en komité med Nasjonalgalleriets konservator Johan Langaard som formann. Hittil var det sendt ut to slike vandreutstillinger, den første gjennom Gudbrandsdalen, den andre gjennom Telemark. En katalog med et orienterende forord ble solgt for 10 øre stykket. Interessen var "umåtelig stor". Mens den første utstillingen viste kunst fra 1800-tallet og hadde et samlet besøk på 3000 mennesker, var den andre konsentrert om perioden 1900-1914, og ble også vist 6 steder. Bare på Rauland ble den besøkt av 1000 mennesker.

Nevnda tilrår i sin innstilling at dette arbeidet gis en fast organisasjon og en fast finansiering. Den understreker at slike vandreutstillinger bør gjøres "instruktive", og det bør sendes ut minst to av dem i året. Noen flere utstillinger med original kunst av høy kvalitet mener nevnda det ikke er mulig å skaffe tilveie som utlån. "Kan det skaffes flere, så meget desto bedre" (:37). Men det er også nødvendig med vandreutstillinger av fotografiske reproduksjoner av kunst. Det byr på iøynefallende fortrinn, fordi "publikum kan derigjennem bli stillet overfor verker som tilhører verdenskunsten" og "arrangøren får frie hender til å ta ut materiale som fullt ut tilfredsstiller kravet til utstillingens instruktive oppgave". Når materialet engang er anskaffet "kan det på det nærmeste cirkulere uophørlig", og utgifter til frakt, forsikring "kunne reduseres til et minimum". "Montert på et demontabelt arrangement av lettvegger vil en slik utstilling kunne stilles op i praktisk talt hvilket som helst lokale på

landsbygden og virke både tiltrekkende og virkningsfull". Denne monteringsformen er en nokså nøyaktig beskrivelse av det systemet som Riksgalleriet skulle ta i bruk i 1950-årene.

Kapitlet vier også litt plass til museene, som kritiseres for å ha for få omvisninger, for kort åpningstid, og for høy inngangspris (:38). I sammendraget blir følgende tiltak anbefalt for kunstgallerier og museer (:47):

- Sakkyndig omvisning for arbeidsløs ungdom
- Utvidet åpningstid, særlig om kveldene
- Frikort der det nå er inngangspenger
- Utsending av minst to vandreutstillinger av originalverk i året
- Utsending av vandreutstillinger av fotografiske reproduksjoner.

En bevilgning på 2000 kroner i 1935 til komiteen for vandreutstillinger i bygdene representerer det første nye kunstpolitisk tiltak på mange år. Proposisjonen foreslår 2000 kroner avsatt til vandreutstillinger i bygdene (St. prp. nr. 1. Kap. 227.1935:58). Departementet ser dette som

> ein viktig lekk i folkeupplysningsarbeidet og det går inn i planen um ei uppskiping av dette arbeidet soleis som utgreidt i "Tilråding um arbeidet for fremjing av folkeupplysning". Kunsti vert då ikkje lenger noko berre for dei større byane, men folk jamvel upp i dei øvste fjelldalane kan på ein billeg måte får gagn og glede av dei kulturverde biletkunstnarane våre hev skapt.

Kunstforeningenes vandreutstillinger[43]

Formannen i Fredrikstad Kunstforening, Fr. Joh. Harboe, ber i 1932 Nasjonalgalleriet om å sette opp vandreutstillinger av kunstverk i eget eie til landets kunstforeninger. Han får trolig ikke svar. I løpet av året ble det dannet en "komité for vandreutstillinger" der malerikonservator ved Nasjonalgalleriet, Johan H. Langaard, er blitt formann. Denne komiteens mål er vandreutstillinger til norske bygder. 9. januar 1933 skriver Aftenposten at Nasjonalgalleriet skal sende ut "Vandreutstillinger" av god norsk kunst. Det er den komiteen som ble etablert i 1932, med Langaard som formann, som står bak initiativet.

Samme dag skriver Harboe til Nasjonalgalleriet og ber om å få tilsendt den første utstillingen. Langaard svarer at den bare skal gå til kommunene i Gudbrandsdalen. I mai tilbyr Nasjonalgalleriet, etter pågang fra Harboe som har sikret seg støtte

[43] Opplysningene om Norske Kunstforeningers Landsforbund er hentet fra et nylig oppdaget korrespondansearkiv for perioden 1932-1949. Deler av det fikk jeg utlånt fra det daværende Norske Kunstforeningers Landsforbund (der jeg selv har vært daglig leder, uten å vite om dette tidligere landsforbund), andre deler fant jeg selv frem til i bortsettingsarkivet i Kunstnernes Hus i 2003.

fra 11 andre kunstforeninger, en egen vandreutstilling for kunstforeningene. Utstillingen består dels av arbeider Nasjonalgalleriet eier, dels innlånte private, og dels i kunstneres eie – som er til salgs. Samarbeidet mellom kunstforeningene om denne vandreutstillingen leder i løpet av høsten til enighet om opprettelse av et Norske Kunstforeningers Landsforbund. Forbundet etablerer seg med et styre våren 1934, og får etter kort tid 15 kunstforeninger som medlemmer.

Det er nå etablert to miljøer for vandreutstillinger – et for bygdene, trolig med folkeakademier og bibliotek som mottakere, og et for byene, med kunstforeningene som mottakere. Bak det ene står et ikke-statlig, men markert kulturpolitisk initiativ med bakgrunn i det organiserte folkeopplysningsarbeid med Nasjonalgalleriet som støttespiller. Bak det andre står et privat initiativ fra de ideelt arbeidende kunstforeninger.

Norske Kunstforeningers Landsforbund, med Fr. Joh. Harboe i Fredrikstad som den drivende kraft, arrangerte en vandreutstilling i året frem til 1940, i samarbeid med bl.a. Nasjonalgalleriet, BKS, Kunstnerforbundet, Foreningen for Grafisk Kunst og andre.

Komiteen for vandreutstillinger fikk en statlig støtte på 2000 kroner hvert år mellom 1935 og 1939. Kunstforeningenes vandreutstillinger fikk hvert år avslag på sine søknader, unntatt i 1939, da den delte bevilgningen på 2000 kroner med komiteen.

Disse to vandreutstillingstiltakene imøtekom to ønsker fra politisk hold. Det ene var gammelt, og gjaldt å få vist ut over landet den kunsten som Stortinget bevilget midler til, gjennom bevilgninger til Nasjonalgalleriet og den årlige utstillingen. Det andre ønsket var av nyere dato, og sprang ut av den nye interessen for folke-opplysning på kulturområdet.

Kunst i det offentlige rom med private midler

Før 1910 hadde de færreste malere og billedhuggere store oppdrag. Unntatt fra dette generelle bilde var de billedhuggere som hadde begynt arbeidet med å lage skulpturer for Nidarosdomen, og portrettarbeider. Malerne malte staffeliarbeider, som de solgte til kjøpere de ikke kjente på forhånd – det såkalt anonyme markedet.

I perioden 1910 – 1940 endrer denne situasjonen seg, også for billedhuggere. Malere får store oppdrag med utsmykking i monumentalformat av nye offentlige bygg, og det er særlig freskoteknikken som kommer til å dominere. Nesten alle steder ble utførende kunstner valgt etter konkurranse. Her kan nevnes Bergen Børs (Axel Revold), Håkonshallen (Gerhard Munthe) og Johanneskirken i Bergen, og i Oslo Kunstnernes Hus (Per Krohg), Universitetsbiblioteket (Axel Revold og Per

Krohg), Sjømannsskolen på Ekeberg (Per Krohg), Telegrafverket (Alf Rolfsen), Grand Cafe (Per Krohg), Vestre Nye Krematorium (Alf Rolfsen), Håndverker-foreningens laugssal (Alf Rolfsen), Hersleb skole, Ullevål Sykehus, Universitetet på Blindern (Per Krohg), Universitetets Aula (Edvard Munch, finansiert av nordmenn i Amerika som gave til universitetets 100-års jubileum i 1911, fullført 1916), Rådhuset (mange), taket i Domkirken (Hugo Lous Mohr), Deichmanske bibliotek (Axel Revold). Dette var oppdrag det kunne ta mange år å fullføre (Nergaard 1982).

For billedhuggerne ble restaureringen og ferdigstillingen av Nidarosdomen et arbeidssted for generasjoner av billedhuggere, med Gustav Vigeland som en av de første. Etter at arbeidet med fontenen og etter hvert med hele Frognerparken tok hele Vigelands tid, fikk andre billedhuggere også en rekke offentlige oppdrag. Siden kom arbeidet med Rådhuset i Oslo. Andre store oppdrag, som kunstnere konkurrerte om, var Eidsvollmonumentet (tenkt reist foran Stortinget, konkurransen vunnet av professor Wilhelm Rasmussen, delvis fullført, men ikke reist fordi Rasmussen samarbeidet med nazi-styret under 2. verdenskrig), statuen av Olav Tryggvason i Trondheim (Wilhelm Rasmussen), statuen av Fredrik II i Fredrikstad (Wilhelm Rasmussen), statuen av Ludwig Wiese på Lillehammer (Rolf Lunde), Arne Garborg i Stavanger (Gunnar Janson), ulvepar ved Ilakomplekset i Oslo (Dyre Vaa), Lars Hertervig i Stavanger (Stinius Fredriksen), lekende løver foran Kunstnernes Hus (Ørnulf Bast), oksefontenen på Torshov i Oslo og Bjørnefontene på Majorstua (Asbjørg Borgfeldt), ”Hylende ulv” i Moss (Anne Grimdalen) (Johnsrud 1983).

Man kan si at det var i denne perioden at billedkunsten erobret det offentlige rom (særlig i Oslo), ikke med en selvstendig eksperimenterende og fri kunst, men med en anvendt og samfunnsbyggende. Ideen om kunstens samfunnsmessige betydning var dominerende i hele mellomkrigstiden, mener Nergaard, og de fikk ”langt videre følger enn at det ble holdt årlige, statsstøttede, nasjonale kunst-mønstringer. Skulle kunsten få utført sin store misjon, måtte den nå ut til alle” (1982:148). Det kunne den ved at ”Den monumentale kunstneriske utsmykking (...) kunne knyttes direkte til fellesskaplige funksjoner”. Det er rimelig å se denne utviklingen i lys også av tidens vektlegging av folkeopplysning.

Nergaard har en interessant analyse av de kunstneriske krav som denne kunsten stillet. For å nå frem til folk flest, måtte den bygge på virkeligheten. Men realismens imitasjon av virkeligheten var ikke tilstrekkelig. Det måtte også et dekorativt element til, som både forente bildet med den arkitektur den var en del av, og som formidlet ”de abstrakte ideene om fellesskapet, det nasjonale, det opphøyde osv., og dessuten (...) fantasien, stemningen og andre indre kvaliteter” (1982:148-9).
Det er påfallende at den statlige kunstpolitikken hadde liten eller ingen betydning for denne utviklingen. ”Med få unntak ble de offentlige utsmykkinger helt frem til Oslo Rådhus finansiert ved offentlige innsamlinger og private donasjoner” (Nergaard

1983:149). Det var altså privatpersoner og bedrifter, i noen grad sammen med kommunene, som finansierte denne storstilte kunstneriske fremgang på den offentlige arena, og ikke staten. Heller ikke Pengelotteriets midler synes å ha blitt anvendt til dette formålet.

Et stort arbeid i kommunal regi var Gustav Vigelands arbeid med en fontene for Oslo by, et prosjekt som vokste seg større og større, og som endte med det som i dag ofte kalles "Vigelandsanlegget" i Frognerparken. Her gjorde Oslo kommune den avtale med Vigeland, at den holdt ham med hus, atelier, arbeidshjelp og materialer, mot at han leverte alle arbeidene vederlagsfritt til kommunen. I stor grad ble dette finansiert ved hjelp av overskuddet på den kommunale kinodriften (Fuglerud 1972)[44]. Sine personlige inntekter hadde Vigeland bl.a. gjennom salg av tresnitt, småskulpturer og kanskje også portrettbyster. Ikke noe annet kunstnerisk prosjekt i Norge viser den dominerende betydning forestillingen om kunstens samfunns-messige, kulturbyggende og folkeopplysende betydning hadde på 1930-tallet. Den dominerte både i folks og lokalpolitikernes forestillinger om kunsten. Regjering og Storting må ha delt disse forestillinger, men har sett det som en lokal oppgave å sette dem ut i livet, ikke en statlig.

Det norske pengelotteri

Det norske pengelotteri ble opprettet ved lov av 2. mai 1912. Fra lotteriets overskudd har det vært foretatt utdelinger til allmennyttige formål.[45] [46] Inntil 1926 hadde det vært foretatt seks tildelinger, hver av dem i kraft av en egen lov. Flere og flere formål ble tilgodesett ved overskuddene, men ikke kulturformål de første årene. Fra 1916 ble flere museer tilgodesett, men "kornsaken" tok det meste av overskuddet med 6.9 millioner av et overskudd på 8,8. I 1918 kom en rekke teatre med på listen over mottakere, mens museene forsvant ut. Siden fikk de ikke mer. I 1922 kom en rekke orkestre med blant mottakerne, samt mange andre allmennyttige formål. Ingen kulturinstitusjoner fikk støtte over mer enn to års fordelinger. I noen grad ble bevilgningene gitt til fond, hvis avkastning kunne brukes til det tilgodesette formål. Til bildende kunstnere ble det bevilget 50 000 kroner i 1925, trolig til BKS' byggefond. Det var den eneste bevilgningen til billedkunstformål i årene 1913-1927, da det i alt var utdelt omtrent 50 millioner.

---

[44] Bakgrunnen for den kommunale kinodriften var Kinoloven fra 1913, som ikke bare innførte filmsensur i Norge, men som ga kommunene rett til å tildele bevillninger til og avgiftsbelegge kinodrift, og, som i Oslo kommunes tilfelle, kunne tildele denne bevillningen til seg selv.

[45] Om Pengelotteriet, se også Helseth (2005).

[46] Kilde: bilag til St. prp. nr. 69. 1927.

Fordeling for 1928-1932

I St. prp. Nr. 69. 1927 foreslår finans- og tolldepartementet at det foretas en samlet fordeling for de neste fem års overskudd i pengelotteriet, beregnet til omlag 37 millioner kroner. Landsomfattende oppgaver skal prioriteres, men også mer begrensede formål bør kunne få, dersom de har ”berettiget krav på støtte” (:6).

Under kunstneriske formål er det 13 søknader, men bare en fra billedkunst-feltet. Det er Bildende kunstneres styre, som søker om en million kroner til et fond til fremme av norsk kunst. Søkerlisten virker tilfeldig, og mange har åpenbart ikke kjent til muligheten. Departementet legger frem et forslag, der flere kunstneriske formål er tilgodesett, bl.a. teatre og orkestre. Den eneste posten for billedkunst, er 100 000 kroner til ”Kirkedepartementet til fremme av bildende kunst”. Etter at proposisjonen er fremmet, er det innkommet omlag femti andre søknader. Finanskomiteen foretar en samlet vurdering. Den innstiller på at beløpet til fremme av bildende kunst økes til 150 000 kroner.

En rekke kulturformål tilgodesees, både kulturhistoriske museer, teatre, orkestre og andre musikkformål, med omlag 3 millioner kroner – en enorm sum i forhold til det ordinære kulturbudsjettet. Her finner vi bl.a. et 30-talls kulturhistoriske museer, men ingen kunstmuseer. Tildelingene ble antakelig betalt ut a konto over en periode på fem år. Beløpet på 150 000 kroner til Kirke- og undervisnings-departementet til ”fremme av maler- og billedhuggerkunsten” danner grunnlaget for ”Statens kunstfond”, som ble formelt etablert i 1931.

Når man ser på alle de andre formålene som mottakerne av Pengelotteriets overskudd hadde, er det nærliggende å se denne ordningen i sammenheng med Brennevinsamlagenes tildelinger før de ble nedlagt. Mange mottakere, særlig slike som hadde en lokal forankring, synes like gjerne å ha kunnet få en bevilgning fra brennevinssamlaget som fra pengelotteriet. Forskjellen er at midlene fra penge-lotteriet i større grad gikk til landsomfattende organisasjoner. Resultatet av denne omleggingen, som den nesten kan kalles, fra lokale fordelinger til sentrale, var for kulturstøttens vedkommende statliggjøring og sentralisering av kulturpolitikken. De kulturvirksomheter som kunne ha fått midler fra brennevinssamlagene, ble nå avhengig av mindre forutsigbare statlige bevilgninger. Det er fristende å si at starten på den moderne statlige kulturpolitikken som sto frem først på 1960- og 70-tallet, ligger i tradisjonene fra fordelingen av pengelotteriets overskudd i 1920- og 30-årene. Det er lite som tyder på at finansdepartementet brukte de rådgivende instanser som det ofte vises til under behandlingen av kulturbudgettet. Staten har bevilget seg et kulturfond finansiert av lykkespill, men uten å opprette et kulturråd for å gi råd om fordelingen.

Fra 1933 blir overskuddet fordelt årlig. En rekke kunst- og kulturinstitusjoner søker nå hvert år. Museer, teatre og orkestre synes å bli faste mottakere av midler.

Denne fordelingen synes å være starten på den utvikling som leder til fast og stigende statlig subsidiering av teatre og orkestre. Tilgangen til disse midlene får konsekvenser for Stortingets diskusjon av det ordinære kulturbudsjettet. Da kan representantene fremheve ”sine” formål, for å gjøre inntrykk på departementet når det skal fordele midlene fra pengelotteriet. De kan for eksempel be regjeringen ”se mest mulig velvillig på denne sak til neste år” (Forh. S. 1932:902). Diskusjonen under disse kapitlene, det som Stortinget selv i mange år har kalt ”kulturbudsjettet”, blir en erstatning for den manglende diskusjon om fordelingen av Pengelotteriets midler, som jo avgjøres av regjeringen. Men Stortinget ønsker større innflytelses over fordelingen. Pengelotterimidlene til kulturformål får et omfang som mer enn tilsvarer det ordinære statlige kulturbudsjettet. Dette har styrket representantenes interesse for kulturpolitikken. Det er iallfall disse ekstra midlene som har gitt dem nye virkemidler å diskutere bruken av.

Etter den første store fordelingen blir det et fast mønster at Statens Kunstfond blir tilført 10 000 kroner, og at Kunstnernes Hus får 10-20 000 kroner. Enkelte kunstsamlinger får av og til mindre beløp over en generell post som gjelder tilskudd til museer. Selv den fordoblingen av det statlige kulturbudsjettet som i realiteten har skjedd på 1930-tallet bidrar ikke til en mer gunstig statlig holdning til de regionale kunstmuseene.

Akademiregimet etter 1930-tallet

Åpningen av Kunstnernes Hus i 1930 befestet det BKS-styrte akademiregimets maktposisjon. Innenfor BKS-systemet ble særlig akademiprofessorenes stilling styrket, men også Nasjonalgalleriets råd og de som var innkjøpt til Nasjonalgalleriet fikk større innflytelse, på bekostning av de ordinært stemmeberettigede. Bare Kunstnerforbundet synes å kunne innta kunstneriske posisjoner i noe større uavhengighet av BKS-regimet. I oversikten nedenfor har jeg latt Kunstnernes Komité skifte navn til Bildende Kunstneres Styre (BKS) etter 1930. I venstre kolonne er ikke anført den norske Tegneskolens regime, men det tradisjonelle akademiregimet slik de fleste europeiske stater hadde det tidlig på 1800-tallet. Med en viss rett kan det sies at det er først etter 1930 at Norge har fått en fullt utbygget kunstinstitusjon, sammenlignbar med situasjonen i de land der norske kunstnere gjennom over 100 år hadde fått sin utdannelse. Men i sammenligning med deres, er den norske kunstinstitusjonen monolittisk og lukket, ikke pluralistisk og åpen.

Kolonnen for situasjonen etter 1930 viser at alle de 12 sentrale oppgavene i en moderne kunstinstitusjon var direkte eller indirekte underlagt BKS, og at de alle var statlige, statlig finansiert eller statlig støttet, eller forvaltet statlige midler. Over-

sikten viser hvor avhengig også den moderne kunstinstitusjonen er av en aktiv statlig kunstpolitikk.

Oppgaver	Det tradisjonelle kunstakademiet	Akademiregimet etter 1909	Akademiregimet etter 1930
a) Kunstselskap	Akademiet	Kunstnernes Komité Kunstforeninger	BKS, kunstforeninger Folkeopplysning
b) Kunstner-selskap	Akademiet	Kunstnernes Komité	BKS Enkeltstående kunstnerorg.
c) Kunstråd	Akademiet	Kunstnernes Komité	BKS
d) Kunstskole	Akademiet	Statens K.akad. SHKS	Statens K.akademi SHKS
e) Kunstnerutd.	Akademiet	Statens Kunstakademi	Statens Kunstakademi
f) Kunstmuseum	Tilknyttet akademiet	Nasjonalgalleriet (kunstnerflertall)	Nasjonalgalleriet (kunstnerflertall)
a) Kunsthistorie	Kunstmuseet/ *akademiet*	Nasjonalgalleriet (kunstnerflertall)	Nasjonalgalleriet (kunstnerflertall)
h) Utstilling	Akademiet	Kunstnernes kom. Kunstnerforbundet Kunstforeninger Kunsthandlere	BKS Kunstnerforbundet Kunstforeninger Kunsthandlere
i) Salong	Akademiet	Kunstnernes Komité (Høstutstillingen)	BKS (Høstutstillingen)
j) Kunsthall	Akademiet	Kunstforeninger Blomqvist? Kunstnerforbundet	Kunstnernes Hus Kunstnerforbundet Kunstforeninger
j) Nasjonal jury	Akademiet	Kunstnernes kom.	BKS
k) Stipend	Akademiet	Kunstnernes kom.	BKS

Kunstpolitikk utøves ikke direkte overfor kunstinstitusjonen fra et departement, men gjennom en formidlende instans, som skaper en armlengdes avstand mellom statsapparat og kunstinstitusjon, og som sikrer kunstverdenen en viss autonomi. Det er den kompetanse som denne instans forvalter, den som legitimerer dens evaluerende og fordelende myndighet – særlig forvaltningen av den symbolske kapital, som gir det kunstpolitiske kunnskapsregime dets karakter.

5. Kunstpolitikken 1850-1940 – et oversyn

I boken om norsk kunstpolitikk frem til 1850 presenterer jeg en ledetråd for fremstillingen av kunstpolitikkens historie frem til vår egen tid, nemlig den at ”fremveksten og utviklingen av (billed)kunst som en særegen institusjon i samfunnet i stor grad har vært drevet frem av politiske beslutninger på nasjonalt nivå, og at denne kunstinstitusjonens struktur gjennom tiden har vært tilpasset dens relasjon til det politiske felt og statsapparatet” (Solhjell 2004:5).

Er dette gyldig for perioden 1850-1940? Spørsmålet må besvares ved å gå veien via de analytiske begrepene kunstpolitisk kunnskapsregime (Solhjell 2004:19-20), kunstråd (:234) og kunsten som et sosialt felt med ulike stridende posisjoner (:21-22). Begrepet kunnskapsregime knytter jeg til den kontaktflate som oppstår mellom stat og kunstliv når staten anvender politiske virkemidler overfor det, og særlig den type kompetanse staten fordrer hos dem som skal representere kunstlivet i denne kontaktflaten (:20).

Fra akademiregime via embetsmannsregime til nytt akademiregime

Mellom 1850 og 1940 har den statlige politikken overfor kunstfeltet ledet (eller ledsaget) den norske kunstinstitusjonens utvikling gjennom tre ulike kunstpolitiske kunnskapsregimer. Perioden startet med det regime som bygget på den statlige Tegneskolen fra 1818, som ble betegnet som et akademiregime (Solhjell 2004).

Dette regimets synkende kunstneriske og politiske legitimitet førte til at Tegneskolens bestyrelse i 1869 ble nedlagt som kunstnerorganisasjon og kunstråd og erstattet av et embetsmannsregime. Dette regimes kjerne var den departements-oppnevnte bestyrelse av det statlige Nasjonalgalleriet, med et flertall av embets-menn, som også ble statens kunstråd. I dette embetsmannsregime fikk professor i kunsthistorie Lorentz Dietrichson en ledende rolle etter 1875.

I løpet av perioden 1884-1889 ble embetsmannsregimet erstattet av et nytt akademiregime, med landets ledende kunstnere i spissen for et nytt statlig kunstråd. Betegnelsen på dette regimets sentrale organ er først ”Kunstnernes repræsentative Komité”, men blir senere ”Bildende Kunstneres Styre”, eller BKS. Det fikk innen 1930 alle de statlige oppgaver som det tradisjonelle europeiske kunstakademi hadde hatt på 1800-tallet:

- det var det nasjonale kunstselskap, fordi staten forventet at det representerte kunsten i alle kunstpolitiske sammenhenger der staten hadde interesser,

- det var den nasjonalt omfattende kunstnerorganisasjon, hvis sekretariat var finansiert av staten
- det var statens kunstråd, det rådgivende organ for statens virksomhet på kunstfeltet, hvis arbeid ble finansiert av staten
- det ble fra 1909 styre for Statens Kunstakademi, som ga kunstnerutdanning både på kunstskolenivå og på høyere nivå
- det hadde flertall i styret for statens kunstmuseum – Nasjonalgalleriet, og i dets innkjøpskomitéer, og fikk gjennom det en sterk innflytelse på norsk kunsthistorie
- det administrerte og juryerte den statlige salongen – Statens Kunstutstilling, senere kalt Høstutstillingen – det nåløye som ga stemmerett i akademiregimet
- fra 1930 drev det landets største kunsthall – Kunstnernes Hus, med betydelig direkte og indirekte statlig støtte
- det oppnevnte den nasjonale jury fra 1930, som juryerte alle statens offisielle utstillinger
- det innstilte på fordelingen av alle statlige stipendier og de fleste private, og disponerte over Statens kunstfond

Nesten all symbolsk makt i den norske kunstinstitusjonen ble forvaltet av BKS. Da Statens Kunstakademi ble etablert i 1909 var det ikke et akademi, bare en liten del av et. Det var BKS som var akademiet. Det tillot noen få kunstnere å sitte på mange av de evaluerende posisjoner i akademiregimet, med en sterk maktkonsentrasjon som følge. En fåtallig elite av kunstnere bestemte over bruken av de midler staten bevilget til kunstformål. Akademiregimets elitære, selvutnevnende og udemokratiske karakter ble styrket mot 1940, i tråd med den rådende kunstpolitikk.

Kunstinstitusjonens utvidede felt

Kunstinstitusjonen, som et sosialt felt (Bourdieu 1993, Solhjell 1995), utvidet seg kraftig i denne perioden. Det skjer ved at det innenfor kunstfeltet utvikles flere verdibestemte posisjoner, eller mer presist, flere sett av innbyrdes motstridende standpunkter det søkes ivaretatt interesser for. Jo flere posisjoner som oppstår, jo flere konfliktlinjer etableres mellom de som representerer posisjonenes interesser. Det skjer samtidig en differensiering av de typer aktører (eller agenter) som kan knytte seg til hver posisjon eller nærliggende klynge av posisjoner: kunstnere, kunstforeninger, kunstsamlinger, samlere, kunsthandlere, kritikere, medier, kunsthistorikere, private gallerier, kunstskoler, mesener, kunstpolitiske organer, interesseorganisasjoner osv. Repertoaret av kunstpolitiske virkemidler blir større.

Det relevante for vår problemstilling er å vurdere om og hvordan de kunstpolitiske virkemidler påvirker, støtter eller motarbeider disse motsetningsfylte posisjoner og deres verdier, og om de styrker eller svekker utviklingen av dem Stridighetene i kunstfeltet kan også komme til å dreie seg om de kunstpolitiske virkemidlene selv

Det kan identifiseres et økende antall motsetningsfylte posisjoner, som både er grunnleggende for en utviklet kunstinstitusjon, og som det ble en kunstpolitisk bevissthet om på Stortinget etter 1850. Flere av motsetningene oppsto før 1850, men det ble ikke noen kunstpolitisk oppmerksomhet rundt dem før senere.

Det norske og det fremmede

Motsetningen mellom det ”norske” og det ”fremmede” vokste frem allerede kort tid etter 1814. Det norske var en positiv egenskap, det fremmede en negativ, dersom det ikke var omformet til norske forhold. Alle posisjoner i kunstfeltet søkte å fremstille seg som representanter for det norske og hjemlige, fordi det var det mest overbevisende kunstpolitiske argument. Den vellykkede kunstner kunne la seg inspirere av det fremmede, men måtte omforme impulsene til et norsk uttrykk.

Det nasjonale som politisk legitimering av statlige bevilgninger til kunstformål økte i viktighet gjennom hele perioden 1850-1940, men med endret vektlegging. Det kan kanskje skilles mellom tre faser. I den første skulle Norge vise at landet var en fullverdig deltaker i den europeiske felleskulturen, at vi var som de andre. I denne perioden ble det også lagt vekt på å sende norske kunstnere ut, for å gi dem en europeisk utdannelse som de kunne bringe med hjem og anvende her.

I den andre fasen ble det viktig å vise et nasjonalt særpreg, at vi var forskjellige fra de andre. Det kunstpolitiske krav ble at norske kunstnere skulle ha et norsk uttrykk, blant annet ved at de fikk et nasjonalt grunnlag for sin kunst før de reiste ut, og at de beholdt kontakten med ”hjemmet” mens de var ute. I begge faser var det å hente nasjonal ære i utlandet viktig.

I den tredje ble det som skjedde hjemme, det som var hjemlig, viktigere enn det som skjedde i utlandet. Det at kunstnere kom ”hjem” ble verdig en belønning i seg selv, fordi det ble betraktet som et ”offer”. Flere kunstpolitiske tiltak hadde det ”hjemlige” som viktig motivering for mange politikere, bl.a. den statlige støtten til kunstindustrimuseene, utformingen av stipendieordninger, støtten til den private malerskole, tildelingen av kunstnerlønner og etableringen av Statens Kunstakademi.

Det hjemlige var også forutsetningen for at Staten kunne begynne å se på bidrag til kunst og kunstnere som noe som krevde noe tilbake fra mottakerne. Det å bidra til folkeopplysning ble et slikt krav. Her lå kimen til en mer instrumentell kunstpolitikk.

Det som fikk stemplet ”fremmed” på seg ble stående perifert i kunst-institusjonen og med liten eller ingen kunstpolitisk støtte, verken symbolsk eller materielt. Men det oppsto også en posisjon i kunsten som unndro seg de nasjonale krav, og da først kan man kanskje snakke om en autonom norsk kunst. Noen, som Edvard Munch, lyktes med å etablere seg i en slik utsatt posisjon. Andre, som de nonfigurative på 1920-tallet, klarte det ikke.

Penger og kunst – den nyttige og den rene

Motsetningen mellom penger og kunst ble påpekt allerede av I. C. Dahl, og eksisterte lenge før 1850. Det er skillet mellom de kunstnere som tar hensyn til avsetnings-mulighetene når de lager sine kunstverk, og de som tar hensyn til kunstens egne krav og regler. I økende grad tar de kunstpolitiske virkemidler sikte på å yte økono-misk støtte til de kunstnere som selv ikke tar økonomiske hensyn. Et eksempel er støtten til Borch, et annet er argumentasjonen for kunstnerlønn til Erik Werenskiold.

Beslektet med denne motsetningen er forholdet mellom den rene og den nyttige kunst. Både under det første akademiregimet og under embetsmannsregimet hadde den nyttige kunst politisk forrang fremfor den rene. Kunstindustrimuseenes kunstpolitiske suksess og Nasjonalgalleriets svake situasjon kan anses som uttrykk for dette. Det var først med dannelsen av ”Kunstnernes repræsentative Komité” (senere BKS), og særlig med ansettelsen av Jens Thiis som Nasjonalgalleriets direktør, at den rene kunst fikk kunstpolitisk styrke. Men selv da måtte bevilgninger til den rene kunst argumenteres for med henvisning til dens betydning for det nyttige, for kunstindustrien og nasjonaløkonomien.

Kunstforeningene derimot, som sto utenfor de skiftende kunstpolitiske regimer, fremmet den rene, åndelige, moralske og oppdragende betydningen av billedkunsten, i slekt med tradisjonen fra Welhaven og slik Magdalena Thoresen kunne uttrykke det i sitt dikt i slutten av kapittel 1. Den økende politiske betydning som arbeidet for folkeopplysning fikk på 1930-tallet har noe av samme utgangspunkt. Her kobles den gamle forestillingen om interesse for det skjønne som et tegn på god moral, med den moderne tids behov for å fylle folks større fritid med kulturelt høyverdige aktiviteter.

Leire og kunstretninger

En motsetning i kunstfeltet oppstår som regel når det fremstår nye kunstretninger, og særlig når det til kunstnerisk anerkjennelse av dem også er knyttet kunstpolitiske belønninger. I. C. Dahl sto i en viss motsetning til sine nasjonalromantiske etter-følgere, men det fikk ingen kunstpolitiske konsekvenser. Festlighetene i Christiania i 1849 markerte høydepunktet for en situasjon med bare én kunstnerisk posisjon i

norsk kunst – den romantiske nasjonalismen. Kunstnerisk stridighet fikk kunstpolitisk oppmerksomhet først gjennom motsetningen mellom düsseldorferne og naturalistene. Den nådde sitt høydepunkt gjennom etableringen av det nye akademiregimet på 1880-tallet, som ga en nesten ensidig kunstpolitisk støtte til naturalistene. Den norske kunstinstitusjonen gikk da fra enhet til kamp og konflikter mellom ulike kunstretninger og ulike generasjoner. Stortinget ble bevisst på at slike motsetninger eksisterte, som ulike "leire", "klikker" eller retninger i kunsten. Det søkte å balansere mellom dem, ved å gi dem like kunstpolitiske rettigheter, bl.a. ved at Statens Kunstutstilling en periode kunne holdes både om høsten og om våren, at en større gruppe kunstnere kunne delta utenfor vanlig juryering, og endog ved å ha oppfatninger om monteringen av malerier i Nasjonalgalleriet. I saken om stipend for Lars Osa kunne Stortinget gå i mot sitt eget kunstråd, fordi det antok at det favoriserte en bestemt "klikk". Slike tiltak kunne imidlertid ikke motvirke den elitære og hegemonistiske tendensen som akademiregimet selv var et uttrykk for.

Perioden fikk også se en ekstrem kunstneriske posisjon vokse frem – "Kristianiabohemen" som den er kalt – som på 1880-tallet krevde avstandtaken til alle borgerlige verdier, og som valgte ære og fattigdom fremfor vanærende tilpasning til den borgerlige smak – som regel deres foreldres smak. Omkring 1910 ser det ut til at denne posisjonen også hadde vunnet kunstpolitisk aksept, ved at noen av de som fulgte dens krav kunne få fortrinn ved tildeling av stipendier og kunstnerlønner. Det var ikke nok å være fattig kunstner, det måtte være en fattigdom med ære – der det å tilpasse seg den borgerlige smak var æreløst.

Det sterke kunstpolitiske kunnskapsregime med BKS som sentrum la imidlertid demper på mangfoldet av kunstneriske posisjoner som kom til uttrykk i den norske kunstinstitusjonen, ikke minst fordi Statens Kunstakademi og stipendietildelingene var så direkte underlagt BKS. Historien om BKS og Statens Kunstakademi er et klassisk eksempel på at en avantgarde, når den får makten, selv bruker den til å sementere sine egne posisjoner lenge etter at den er kunsthistorisk passé. Kunstnere kunne allikevel oppnå en viss uavhengighet av akademiregimet, ved for eksempel å arbeide i utlandet – som Edvard Munch og Torvald Hellesen; knytte seg til det uavhengige (men noe markedsrettede) Kunstnerforbundet – som Henrik Sørensen; eller bosatte seg i provinsen – som Nikolai Astrup,

Yngre og eldre kunstnere

Motsetningen mellom yngre og eldre kunstnere økte i perioden, uten at det brøt ut noe opprør fra de unges side mot de eldre. Det ligger i sakens natur at utdanningsrettede virkemidler, som Tegneskolen og reisestipendier var en støtte til unge, og de kan derfor ikke sees som en kunstpolitisk standpunkttagen. Men senere ble Stortinget bevisst på forskjellen mellom det å støtte eldre fortjente kunstnere, som var

effekten av kunstnerlønnene, og det å støtte de yngre og utviklingsdyktige, bl.a. ved omleggingen av reisestipendiene til en slags arbeidsstipendier. De statlige virkemidlene kom allikevel i stor grad til å styrke de eldre kunstnere, selv om det ikke alltid var intensjonen. Det kunne staten tillate, fordi et stort antall private legater ga stipendier til den yngre generasjon.

Det nye og det etablerte

Beslektet med motsetningen mellom aldersgrupper er motsetningen mellom det nye og det gamle og etablerte, fordi det var de unge som gjerne presenterte det nye i kunsten. Men det nye fikk en egenverdi, fordi det ble forbundet med fremskrittet, det skapende, det som hadde internasjonal relevans, og gjerne også det som virket provoserende på den brede smak. ”Art nouveau” var en betegnelse som reklamerte for seg selv gjennom betegnelsen ”ny”, ”avantgarde” er en tilsvarende senere betegnelse. Med kritikeren Andreas Aubert og kunsthistorikeren Jens Thiis fikk den norske kunstinstitusjonen statlig støttede og finansierte talsmenn for det nye. De sto i motsetning til Lorentz Dietrichson, som ble ansett som en representant for det etablerte. Regjeringen måtte i Stortinget forsvare bl.a. innkjøpspolitikken i Nasjonalgalleriet med verdien av det nye, det som i dag kunne provosere, men som i morgen ville bli akseptert som det banebrytende. Stortinget kunne instruere kunstindustrimuseene om å legge større vekt på det nye.

Kopi og original

Motsetningen mellom kopi og original var en forbigående strid, fordi det originale vant en knusende seier. Bare hensynet til folkeopplysning og kunstpedagogikk kunne rettferdiggjøre bruk av reproduksjoner.

Sentrum og periferi

Lokale kunstinstitusjoner kunne i perioden 1880-1920 motta ganske betydelige midler fra Brennevinsamlagene. Anvendelsen av deres overskudd var lokalt bestemt. Større og større del av overskuddene ble imidlertid inndratt av staten. Sammen med de lokale avstemningene om brennevinsforbud gjorde det at disse midlene til slutt forsvant fra kommunene. Mange kunst- og kulturinstitusjoner ble derved avhengig av statlige tilskudd for å overleve.

Staten fikk enda en inntektskilde for å finansiere kunstpolitiske virkemidler da overskuddene fra Pengelotteriet fra omkring 1928 i større utstrekning ble øremerket til kulturformål. Begge disse endringene førte til en sterkere kunstpolitisk sentralisering og statliggjøring. Overskudd på kommunal kinodrift trakk i motsatt retning, i den grad overskuddet ble brukt til kulturformål.

Noe før og etter århundreskiftet kommer det opp spørsmål om staten bør gi støtte til kunstsamlinger i andre byer enn Oslo. Ved hver anledning vedtar Stortinget at slik støtte ikke bør gis. På samme tid støtter staten to kunstindustrimuseer utenfor hovedstaden, og et stadig økende antall kulturhistoriske museer, eller blandede natur- og kulturhistoriske museer. Denne politikken fikk varig virkning, i det kunstmuseene ble stående utenfor en hver statlig støtteordning frem til 1990-tallet. Siden det var de større kunstforeningene som sto bak de fleste bestrebelsene på å bygge opp kunstsamlinger, ble også deres øvrige virksomhet stående utenfor den kunstpolitiske virkemiddelbruken. Dette kunstpolitiske prinsipp gjorde Nasjonalgalleriet til landets ledende museale kunstautoritet, både for samtidskunst og historisk kunst. Samtidig hemmet det utviklingen av musealt forankrede kunstinstitusjoner andre steder i landet, i motsetning til det som skjedde med kunstindustrimuseene og andre kulturhistoriske museer. Sammen med det prinsipp at kunstnere skulle ha en avgjørende rolle i styringen av Nasjonalgalleriet og dets innkjøp, styrket og forlenget det et Oslo-basert akademiregimet.

Privat og offentlig

Denne motsetningen har to dimensjoner. Den ene gjelder forholdet mellom offentlig og privat finansiering. Denne lange periodens norske kunstpolitikk bygget på et statlig tilrettelagt samspill mellom privat og offentlig finansiering. Det er få tegn til polarisering eller konflikt om dette. De private bidrag til kunstinstitusjonens fremvekst og differensiering var betydelige. Statens politikk var å gjøre sin egen støtte betinget av bidrag fra andre – fra lokale offentlige og private instanser. Et kunstpolitisk prinsipp var at private først måtte vise at et tiltak var ønsket og var levedyktig, før staten kunne tre inn med støtte, dersom det ble funnet å ha nasjonal betydning. Men der staten ikke ga støtte, stimulerte det heller ikke til bidrag fra andre offentlige og private finansieringskilder.

Unntaket er Nasjonalgalleriet, som var statlig fra første stund, og som ble ansett som et rent statlig ansvar også etter at staten hadde overtatt Skulpturmuseet og Kobberstikksamlingen i 1903. Men i praksis betydde også her de private bidrag meget, noe som Stortinget stilltiende må ha innsett både nødvendigheten og nytten av. Etableringen, driften og finansieringen av kunstindustrimuseene må anses som et tidlig eksempel på et nært samarbeid mellom kunst og kapital, økonomisk stimulert av staten.

Den andre dimensjonen gjelder kunstoffentlighetens karakter. Norge hadde knapt hatt noen representativ offentlighet der et aristokrati brukte kunsten for sine egne formål. Landet fikk da heller ingen borgerlig kulturopposisjon, som i Danmark. Det statlige kunstpolitiske engasjement var innrettet mot å utvikle og utvide en norsk kunstoffentlighet, som del av en åpen, borgerlig offentlighet. Frem til 1880-tallet var

kunstforeningenes estetiske praksis dels privat orientert gjennom begrensningene i tilgangen til deres faste utstillingslokaler, dels hadde den offentlighetskarakter gjennom markedsutstillinger, nordiske utstillinger og kunstavdelinger ved lokale industriutstillinger. Senere ble deres virksomhet helt og holdent rettet inn mot den offentlige sfære, bl.a. på grunn av den økende betydningen deres kunstsamlinger fikk. Den norske kunstoffentlighet hadde imidlertid sterke klassemessige begrensninger.

Autonomi

En kunstinstitusjon er ikke autonom før den selv utvikler og opprettholder kunstneriske posisjoner med agenter (aktører) som erklærer seg uavhengig både av staten, av det hegemoniske kunnskapsregime og av markedet. Det vil si at representantene for en autonom posisjon må kreve kunstnerisk uavhengighet av de instanser som de er avhengig av for sin eksistens. Det blir først mulig når disse instansene på sin side er villig til å belønne slik uavhengighet, både politisk, symbolsk og materielt. Slik sett er kunstens autonomi et paradoks – de utfordrede må støtte sine utfordrere.

Hvordan utviklet den norske kunstinstitusjonen autonome posisjoner i denne perioden, og hvilken rolle hadde kunstpolitikken i dette? Det tradisjonelle akademiregime hadde kunstpolitisk autonomi for sitt eget kunstsyn, men det motarbeidet til gjengjeld avvik fra dette synet. Det første akademiregime i Norge var for kunstnerisk svakt til å kunne hevde et kunstsyn med noen styrke – det var for avhengig av andre lands akademier. Embetsmannsregimet og kunstforeningssystemet før 1880-tallet stimulerte heller ikke til uavhengige posisjoner, men støttet seg til den hegemoniske akademikunsten.

Først med det akademiregime som oppsto med Statens Kunstutstilling som løftestang fikk Norge et sterkt kunstpolitisk kunnskapsregime, som med tyngde kunne hevde kunstens selvstendige interesser både overfor staten og andre deler av kunstinstitusjonen. Dets autonomi var garantert, men også begrenset, av statens kunstpolitiikk. Jens Thiis' inntreden som direktør for Nasjonalgalleriet styrket kunstinstitusjonens evne til å etablere autonome posisjoner, inntil han selv ble en forsvarer av de posisjoner han selv hadde bidratt til å etablere. Men Nasjonalgalleriet, og dermed også Thiis, var innvevet i akademiregimets maktsfære. Om galleriets innkjøpspolitikk ble et uttrykk for dette regimets preferanser er sannsynlig, men kan ikke dokumenteres gjennom denne fremstillingens materiale.

Gjennom hele perioden oppsto det enkelte konflikter mellom kunstrådet og staten, men med økende anerkjennelse fra statens side for kunstinstitusjonens

kunstneriske frihet. Staten beholdt imidlertid enkelte prerogativer, som å tildele kunstnerlønner, velge blant flere forslag på representanter til kunstpolitisk avhengige posisjoner, og velge formann for enkelte organer med kunstnerflertall.

Det BKS-styrte akademiregime var imidlertid relativt lukket mot store avvik fra sine egne estetiske normer, selv om det hadde bestemmelser som tillot "godkjente" grupperinger å markere en viss uavhengighet, som å delta som gruppe på Høstutstillingen utenom vanlig juryering. Direktørstillingen ved Nasjonalgalleriet kunne representere en motvekt mot dette regimet, og det kunne også Kunstnerforbundet, kunsthandlere og enkelte kunstforeninger – men hos disse var det sjelden, kanskje aldri, de mest avvikende posisjoner som ble støttet, heller de trygge.

Edvard Munch er antakelig Norges fremste kunstner som hadde både kunstnerisk og økonomisk suksess ut fra en autonom posisjon. Munch var i stor grad avhengig av private mesener og samlere både i og utenfor Norge for å kunne opprettholde sin, sett fra norsk kunst, marginale posisjon (Næss 2004). På norsk grunn kan vel en lignende historie fortelles om Gustav Vigeland. Først med norske samlere av samtidskunst, som prioriterte det nye og ukjente, som Rolf Stenersen, kunne markedet bli en støtte for de kunstneriske valg og preferanser som sto lengst fra akademiregimets sentrale posisjoner. Det kan se ut som kunstmarkedet her var like viktig for kunstens autonome posisjoner som kunstpolitikken.

Den kulturøkonomiske sirkulasjon

Den kulturøkonomiske sirkulasjon har samme grunnleggende form som dannelsesreisen: først hjemme, så ute, til slutt hjemme. Problemet, slik Stortinget kom til å se det, var at norske kunstnere hadde for dårlig utdannelse før de reiste ut, slik at det var vanskelig å plukket ut de talenter som skulle få stipendier, og at de ikke hadde en tung nok norsk ballast med på ferden.

I første del av perioden fortsatte den kunstpolitikken som stimulerte kunstnere til å reise ut, og utdanne seg og virke der – men ikke til å vende hjem. Dette tok til å endre seg på begynnelsen av 1880-tallet. Kunstnerne møtte et bedre hjemmemarked, ikke minst på grunn av det økende antall kunstforeninger og kunsthandlere, og et utvidet og mer differensiert kunstliv. De fikk med statens hjelp etablert et kunstpolitisk regime som også kunne produsere en høyere kunstnerisk anerkjennelse hjemme. Stipendieordningene ble bedre tilpasset de som bodde hjemme, samtidig som private legater gjorde det mulig for dem å videreutdanne seg ute eller foreta studiereiser for kortere eller lenger tid. Men Statens Kunstakademi ga bare en grunnutdannelse som forutsatte en videreutdannelse ute.

Det ble en bedre balanse mellom norske kunstneres liv ute og hjemme, noe som førte til at norsk kunstliv raskere kunne blir tilført impulser fra nye dominerende kunstretninger i utlandet. Akademiregimet kunne imidlertid hindre slike impulser å vinne frem.

Nasjonal strateg

Innen denne lange perioden var det bare en dominerende kunstpolitisk strateg – Lorentz Dietrichson, som ble den første professor i kunsthistorie i Norge i 1875. Han bidro til utvidelsen av både statlig og privat engasjement i etableringen av nye institusjoner, og til modernisering av de gamle. I hans tid som statens viktigste rådgiver i kunstspørsmål ble det skapt et fundament av institusjoner (bl.a. kunstindustrimuseer, skulptursamling, kobberstikksamling, kunsthistorie som universitetsfag, årlig statlig utstilling, kunstnerflertall i Nasjonalgalleriets råd) som kunne danne grunnlag for at norske kunstnere kunne vende hjem og skape et nytt akademiregime de selv styrte. Dette fundamentet ga også Jens Thiis mulighet for å få en stilling som direktør for et kunstindustrimuseum, en stilling som ga ham kvalifikasjoner som leder av et stort statlig kunstmuseum som Dietrichson også hadde bidratt til å legge grunnlag for.

En landsomfattende kunstoffentlighet

Med fremveksten av om lag 15 kunstforeninger i alle deler av landet frem mot 1880-tallet fikk Norge en landsomfattende kunstoffentlighet. Dette styrket seg da de på samme tid også åpnet sine faste utstillinger for allmennheten, og mange av dem begynte å bygge opp kunstsamlinger. De lokale avisene omtalte utstillingene. Dermed ble større deler av befolkningen dratt inn i en moderne estetisk praksis – det å se på kunstverk med et distansert, bedømmende blikk. Vi kan gjøre Kiellands ord om Bergens kunstforening gjeldende for kunstforeningenes betydning utenfor hovedstaden: ”ligesom et helt Samfunds Udvikling i retning av Kunstsands” (Hidle:102)

Uten kjennskap til dette nettverket av kunstforeninger kunne ikke Stortinget bestemme at etterutstillinger av Statens årlige kunstutstilling skulle turnere rundt om i landet, eller foreslå at Nasjonalgalleriet deponerte deler av sine samlinger i andre byer eller sendte dem utvalg av sine siste innkjøp. Stortinget nektet statsstøtte til lokale kunstsamlinger med visshet om at kunstforeningene, i samarbeid med kommunene, kunne bygge opp slike samlinger.

Det å se noe som kunst, og bare det, er ikke mulig når betrakterens blikk er ledet av noen forståelsesrammer som tilhører andre sfærer enn kunstens, slik som

for eksempel bibelhistorien eller den antikke eller norrøne mytologi. Den kunstinterne forståelsesramme som fikk størst kunstpolitisk oppmerksomhet var selvsagt kunsthistorien. Den fikk enda sterkere vekt med etableringen av professoratet i kunsthistorie, Skulpturmuseet og Kobberstikksamlingen, og deres senere sammenslåing med Nasjonalgalleriet. Det ble museets ambisjon, ført videre med full kraft av Jens Thiis, å kunne vise hele den europeiske kunsthistorien fra antikken og frem til i dag, og den norske fra middelalderen – enten i original, avstøpning eller i avbildning som kobberstikk eller fotografi. Kunsthistorien ble den hegemoniske forståelsesramme for det estetiske blikk. Både Andreas Aubert og Jens Thiis skrev og publiserte de første samlede norske kunsthistorier omkring 1905, mens Dietrichsons tidligere skrevne kunsthistorie forble upublisert.

Kunsthistorien som forståelsesramme er en forutsetning for den mest utbredte allegorien om kunstsamlinger – kunstmuseer som et bilde eller representasjon av kunsten. Det var kunsthistorien som fortalte hvordan bildet av kunsten skulle være når det var uten hull og når samlingen var representativ.

Kunstnerutdanningen

Selv om man i en fremstilling som denne skal være tilbakeholden med å dømme, må det sies at den statlige politikken for utdanning av kunstnere var lite vellykket. Den kunstskolen som ble drevet av Tegneskolen stoppet på et lavt trinn; den private malerskolen som fikk støtte var både for gammeldags og elementær; staten unnlot å følge opp bestemmelser om etablering av klasser for kunstnere ved Kunst- og håndverksskolen og bygge ut denne skolen til en reell kunstskole med høyere kunstnerutdanning; den unnlot å gi støtte til den malerskolen som ledende norske kunstnere ønsket å etablere og fortsatte i stedet å støtte den foreldede malerskolen; utdanningen av billedkunstnere, kunsthåndverkere og arkitekter ble aldri samlet. Det var erkjent, også på politisk hold, at den utdanning som ble gitt i Norge ikke kunne gi tilstrekkelig sikkerhet for at man ga reisestipendier til de største talentene. Da staten først etablerte et statlig kunstakademi i 1909, var det heller ikke noe annet enn et friatelier etter fransk mønster på lavt nivå, ledet av eldre professorer. Samtidig fikk de statlige reisestipendiene mindre og mindre realverdi, og sluttet å være reelle utdanningsstipendier.

I begynnelsen av perioden fungerte de statlige stipendiene fremmende på utviklingen av de unge kunstnerne. De kom seg ut, og fikk sin grunnleggende utdanning der. Etter som tiden gikk, ble stipendier, kunstnerlønner og andre støtteordninger i økende grad belønninger for vel utført arbeid. De sluttet å fungere

stimulerende for unge talenter. Det var i stedet de private legater som sørget for stimulanser til den unge generasjon av kunstnere.

De kvinnelige kunstnerne hadde et utdanningsmessig handikapp til rundt 1900, fordi de ikke kom inn på akademienes kunstskoler. Deres utdanning skjedde i stor grad privat, hos mannlige kunstnere, og med begrenset bruk av naken modell (Wichstrøm 1997), datidens viktigste læremiddel i utdanningen av kunstnere.

Det statlige ansvar

En statlig kunstpolitikk oppstår når det er drøftet og avklaret i det politiske feltet om noe eller noen i kunstfeltet er et nasjonalt ansvar eller ikke, og derfor verdig eller uverdig statlig støtte. Vi får ingen statlig kunstpolitikk for noe før dette spørsmålet er reist og besvart i det enkelte tilfelle. I kunstpolitikkens barndom i Norge var det særlig to formål som berettiget statlig støtte – nemlig om noe var nyttig for nasjonens økonomi, eller bragte nasjonen, staten og folket ære i utlandets øyne. Det økonomisk nyttige oppsto når norske produkter kunne erstatte utenlandske hjemme, og når de var så gode at de kunne selges til utlandet. Det ærefulle oppsto ved at noen eller noe som var norsk, representerte Norge i utlandet på en måte som ble anerkjent i utlandet. Verdensutstillingene var som skapt både for de nyttige og de rene kunster, fordi de var arenaer for begge og kunne produsere nasjonal ære og selvaktelse. Den nasjonale egenart ble her tydeliggjort i forhold til det utenlandske, og det ble lettere å se hva som var norsk. Det nasjonale ble til like meget i Paris og London som i Christiania eller Bergen. Det er kanskje hovedgrunnen til de sterke utenlands-orienterte trekk i norsk kunstpolitikk frem til 1900.

I det politiske miljø vokste det frem en forståelse av at utøvelse av kunst som en håndverksmessig, materiell og dermed økonomisk betydningsfull ferdighet er noe forskjellig fra kunst som en intellektuell og symbolskapende virksomhet. Det fører til at ”kunsten” etter hvert ble delt mellom to politiske interessefelt og dermed to ulike rasjonaliteter: den økonomisk-instrumentelle og det etisk-ekspressive. Kunst og kunstutdanning i den første betydning – som datidens begreper om nytte, smak og tegning er knyttet til – blir derfor i større grad underlagt den økonomiske politikken, og den undervisning som den trenger blir mer spesifikt innrettet mot de behov som et mer spesialisert og internasjonalt orientert produksjonsliv krever. Kunst og kunstutdanning i den andre betydning – som datidens begreper om skjønnhet, sannhet og dannelse er knyttet til – blir i større grad underlagt et politikkområde som ivaretar de nasjonale verdier og deres symbolske former. Mens det økonomiske politikkområde tidlig ble ivaretatt av egne politiske og administrative forvaltninger, måtte det, for å ivareta kunstens interesser, først utvikles en kunstoffentlighet med en særegen

diskurs rundt det nye og smalere kunstbegrepet, før det kunne utdifferensieres en egen kunstpolitisk forvaltning. Foreløpig syntes den kunstpolitiske offentlighet å kunne fungere innenfor rammen av en allmenn diskurs sentrert om det nasjonale og dets symboler, der Stortinget var den mest sakkyndige og autoritative instans. Sett fra statens side ivaretok akademiregimet de forvaltningsbehov som den etisk-ekspressive rasjonalitet i dens norske versjon hadde. Samtidig satte det grenser for de former den etisk-ekspressive rasjonalitet kunne utvikle seg innenfor.

”Kunst”

I behandlingen av norsk kunstpolitikk frem til 1850 bemerket jeg at ordet ”kunst” ikke i noen kilder eldre enn 1850 ble brukt til å betegne kunstverk (Solhjell 2004:244). Ordet ble brukt for å betegne en høyt oppdrevet ferdighet, til dels i forbindelse med kunnskap. Jeg antydet at ordet ”kunst” som betegnelse på kunstverk, som i språkhandlingen ”Dette er kunst” ledsaget av en pekende bevegelse mot et maleri, først ble tatt i bruk mellom 1850 og 1900. Før det kunne man, i det minste på norsk, ikke si at kunst er noe man ser på, eller har hjemme, eller skal stille ut. At man kan det i dag, er noe enhver som kan norsk kan bekrefte.

I den foreliggende boken har jeg i alle sitater frem til ca 1910 understreket uttrykk der det henvises til kunstverk, og der ordet ”kunst” inngår i henvisningen. I dette materiale registreres betegnelsen ”kunst” på kunstverk første gang i 1882. Da skriver Erik Werenskiold i en begrunnelse for sitt forslag om å opprette tre små reisestipendier med at det ”Hjemme er der nemlig liden Anledning til at se Kunst; (…)”. Men han skriver videre i samme brev: ”Og enhver Kunstner, som har seet en stor Udstilling, vil have følt dens Betydning, den giver ens Kunst nye Impulser”. Han bruker altså betegnelsen kunst både om kunstverk og om arbeidet med å lage dem. En slik vekslende bruk ser man eksempler på frem mot ca 1900. Etter det blir betegnelsen ”kunst” i denne sammenheng en fast betegnelse på kunstverk, og ikke lenger på den ferdigheten de er laget med.

Før denne språklige vendingen ble kunstverks kvalitet bedømt etter den kunstferdighet de var fremstilt med – som produkter av kunst. Etter den språklige vendingen av kunstbegrepet mot objektet, mot kunstverket, åpnet muligheten seg for at det vi nå kaller kunst ikke behøvde å være laget med kunstferdighet, men for eksempel med fantasi og konseptuell energi. Om dette er riktig, kan denne vendingen bidra til å forklare hvorfor og hvordan det modernistiske kunstverket kunne løsrive seg fra akademienes fremstillingsbundne estetikk, og hvordan for eksempel Edvard Munch, som omtrent var uten formell kunstutdannelse, kunne fremstå som en

av det sene 1800-tallets store europeiske kunstnere, og hvordan et pissoar av porselen kunne bli et like viktig kunstverk som ”Skriket”.

Litteratur

Alsvik, Henning (1967) *Drammens Kunstforening 1867-1967*, Drammens kunstforening.

Askeland, Jan (1991) *Adolph Tidemand og hans tid*, Aschehoug.

Aubert, Andreas (1917) *Norsk kultur og norsk kunst*, en artikkelsamling redigert av Carl. W. Schnitler, Steenske Forlag Kristiania.

Aubert, Andreas (1893/1920) *Maleren Johan Christian Dahl. Et stykke av forrige aarhundredes kunst- og kulturhistorie*, Aschehoug.

Bjerke, Øivind Storm (1987) Høstutstillingen 1882-1940, i *Statens 100. Kunstutstilling*, katalog til Høstutstillingen 1987.

Borgersen, Terje (1997) *Tidens trykk – en kunsthistoriografisk analyse av to norske pioneroversikter*, Kube, skriftserie fra institutt for kunst- og medievitenskap, NTNU, Trondheim.

Bourdieu, Pierre (1993 *The field of cultural production*, Cambridge.

Brazier, Eirik C. (2004) *Stortingets bevilgninger til kultur 1815-1899*, Unipub.

Brenna, Brita (2002) *Norsk deltakelse på Verdensutstillingene 1851 – 1900*, Dr. Avhandling, Senter for Teknologi, Innovasjon og Kultur, Universitetet i Oslo.

Bøe, Alf (1981) Kunsthåndverket 1870-1914. En nasjonal gjenstandskultur blir skapt, i Knut Berg (hovedred) *Norges kunsthistorie, bd. 5*.

Bøgh, Johan (1888) *Bergens Kunstforening 1838-1888*, Bergens Kunstforening.

Bøgh, Johan (1908) J. G. Müller, i Festkriftet *Kunst og kultur. Studie og afhandlinger, fra Kunsthistorisk Forening i anledning Lorentz Dietrichsons 75-års dag*, Cammermeyer, Kristiania.

Christiania Kunstforening (1886) *Christiania Kunstforenings Virksomhed 1837-1886 afgiven til den 50de ordinære Generalforsamling*.

Danbolt, Gunnar (1988) Periferi og sentrum, i *Kunst i tiden. Bergens Kunstforening 150 år*, Bergens Kunstforening.

Danbolt, Gunnar (2001) *Norsk kunsthistorie. Bilde og skulptur frå vikingtida til i dag*, Samlaget.

Denis, Rafael Cardoso and Colin Trodd (ed.) (2000) *Art and the academy in the nineteenth century*, Manchester University Press.

Dietrichson, Lorentz (1887) *Det norske Nationalgalleri. Dets tilblivelse og udvikling*, Cammermeyer.

Dietrichson, Lorentz (ca 1892/1991) *Norges kunsts historie i det nittende århundre*, Messel Forlag.

Dietrichson, Lorentz (1917) *Svundne Tider. Af en forfatters livserindring. IV. Mellom to tidsaldre. En gammel romantikers oplevelser og reflexioner*, Cappelen.

(Dietrichson, Lorentz) (1981) Lorentz Dietrichson 1834-1917. Kunsthistoriker og kulturpolitiker. Artikler av Arne Eggum, Haakon Christi, Marit Lande og Per Jonas Nordhagen i *Kunst og Kultur, 3. hefte 64. årg*.

Fosli, Halvor (1997) *Kristianiabohemen*, Det Norske Samlaget.

Fredrikstad Kunstforening. Jubileumsskrift 1875-2000.

Fuglerud, Gerd (1972) *Kommunal kulturpolitikk. Oslo kommunes bidrag til "kulturelle formål" i årene 1915-29*, hovdoppgave i historie, UiO.

Fuglum, Per (1972) *Kampen om alkoholen i Norge 1816-1904*, Universitetsforlaget.

Gjessing, Steinar (1980) Tendenser og retninger gjennom fem decennier, i Gjessing, Steinar (red.) *Kunstnernes Hus 1930-1980*, Kunstnernes Hus.

Glambek, Ingebrog (1980) Kunstnernes Hus og dets plass i norsk arkitekturhistorie, i Gjessing, Steinar (red.) *Kunstnernes Hus 1930-1980*, Kunstnernes Hus.

Glambek, Ingeborg (1988) *Kunsten, nytte og moralen. Kunstindustri og husflid i Norge 1800-1900*, Solum Forlag, Oslo.

Gran, Henning (1940) *Billedhuggeren Julius Middelthun*, Aschehoug.

Grimelund, Josef Jervel og Olav Flønes (1955) *Trondhjems Kunstforening 1845-1945. Med et kort tillegg om perioden 1945-1954*, Trondhjems Kunstforening.

Hamran, Olav og Christine Myrvang (1998) *Fiin gammel. Vinmonopolet 75 år*, Tano Aschehoug.

Haverkamp, Frode (1986) *Oslo Kunstforening 1936-1986*.

Helliesen, Sidsel (1988) Johan Nordhagen og opprettelsen av Radérklassen, i *Kunst og Kultur Nr. 4 Årg. 71*.

Herresthal, Harald (2004) *Fra privat til offentlig engasjement. Musikkpolitikken 1814-1858*, Unipub.

Herresthal, Harald (2005) "Ikke førenn det gror mose på deres talent". Musikkpolitikken 1859-1905, Unipub.

Hidle, Gabriel Schanche (1965) *Profiler og paletter i Rogalands kunst*, Stavanger Kunstforening.

Hjelde, Gunnar (1978) *Oscarshall. Lystslottet på Bygdøy*, Dreyers Forlag.

Jacques, Anne (ed.) (2001) *Les Beaux-Arts, de l'Academie aux Quat'z'arts*, École nationale supérieure des beaux-arts, Paris.

Johannesen, Ole Rønning (1950) *Kunstkritikk og kunstidéer i Norge fra 1820 til omkring 1880*, magisteroppgave, UiO.

Johnsrud, Even Hebbe (1982) Mellomkrigstidens skulptur, i *Norges kunsthistorie, bd 5* , Gyldendal

Kloster, Robert (1938) *Bergens Kunstforening 1838-1938*, AS John Griegs Boktrykkeri.

Kristiansen, Hans (1973) *Trondhjems Kunstforening 1945-1970*, Trondhjems Kunstforening.

Kristiansund Kunstforening 1883. 100 år 1883-1983, Kristiansund kunstforening.

Krohn-Holm, Jan W. (1880) *Larvik Kunstforening 100 år 1880-1980*, Larvik Kunstforening.

Lange, Marit (red.) (1986) *Konfrontasjon. Striden om Kunstforeningen 1875-1885. Oslo Kunstforening 150 år*, katalog til jubileumsutstilling.

Lange, Marit (red.) (1998) *Nasjonalgalleriets første 25 år 1837-1862*, Nasjonalgalleriet. Katalog til utstilling av samme navn, i Nasjonalgalleriet, Oslo.

Larsen, Marit Hannaas (1991) *For kunstnerkår i 60 år. Bildende Kunstneres Forening Hordaland 1931-1991*, BKFH.

Larsen, Peter Nørgaard (2004) Med ryggen mot veggen. Billedkunst i anden halvdel af 1800-tallet, i Fuchs, Anneli og Emma Salling (red.) *Kunstakademiet 1754-2004*, Det kongelige akademi for de skønne kunster & Arkitektens Forlag, København.

Lemaire, Gérard-Georges (2004) *Histoire du Salon de Peinture*, Klincksieck Études, Paris.

Lexow, Einar (1920) Kunst- og kulturforskning, *i Norsk Historisk Videnskap i femti år* 1869-1919.

Lystad, Ingrid Lydersen (2003) *Høstutstillingen – elsket og hatet*, Skald.

Malmanger, Magne (1981) Maleriet 1814-1870. Fra klassisisme til tidlig realisme, i *Norges kunsthistorie, bd. 4*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Markussen, Åse (1997) *Professorstriden ved Statens Kunstakademi 1925. Forutsetninger og følger*, Hovedoppgave i kunsthistorie, UiO.

Meldahl, F. (1906) *Kunstudstillingerne ved Det Kgl. Akademie for de skjønne Kunster*, H. Hagerups Boghandel, Kjøbenhavn.

Messel, Nils (udatert) *Blomqvist på Karl Johan – fra firmaets første år,* og *Blomqvist i Tordenskioldsgate*, katalogtekster fra Blomqvist, Oslo.

Messel, Nils (1993) Skulpturmuseet i Kristiania 1881-1902, i *Kunst og Kultur Nr. 1 Årg. 76*.

Messel, Nils (1998) Den Thorvaldsenske samling i Nasjonalgalleriet, i Marit Lange (red.) *Nasjonalgalleriets først 25 år 1837-1862*, katalog til utstilling ved samme navn, Nasjonalgalleriet.

Messel, Nils (2002) Kobberstikk- og håndtegningssamlingen i Christiania. Utdrag fra en dannelseshistorie, i katalogen *Historiens avtrykk. Kobberstikk- og håndtegningsamlingen 1877-2002*. En jubileumsutstilling, Nasjonalgalleriet.

Milnes, Anne (1966) *Norsk deltakelse på Venezia-Biennalen*, hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo.

Monnier, Gérard (1995) *L'art et ses institutions en France*, Collection Folio/Histoire, Gallimard, Paris.

Mortensen, Erik (1990) *Kunstkritikkens og Kunstopfattelsens Historie i Danmark*, Bind 1 og 2, Rhodos Internationalt Forlag for videnskab og kunst, København.

Müller, Jon (2004) Haugesund Kunstforening, i *Haugesund 150 1854-2004. Kunstnerblikk på by, hjem og mennesker*.

Mæhle, Ole (1969) *Streiftog og glimt fra Kunstnerforbundets første 50 år*, Gyldendal.

Mæhle, Ole (1970) *Jens Thiis. En kunstens forkjemper*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Nergaard, Trygve (1983) Maleriet i mellomkrigstiden, i *Norges kunsthistorie, bd. 6*, Gyldendal.

Nielsen, John David (1977) Kampen mot legmannsveldet, i Nielsen, John David og Olga Schmedling (red.) *Statens 90. Høstutstilling 1977*.

Norem, Johs (1936) *Kunstværker i Christianssands Kunstforenings faste galleri, med tilleggshefte for perioden 1936-1949*, utgitt i 1950.

"Norske Kunstforeningers Landsforbund". Korrespondansearkiv for perioden 1932-1949, i 6 permer, utlånt fra Norske Kunstforeningers Landsforbund. Arkivet skriver seg sannsynligvis fra Kunstnernes Hus, fra den tid Reidar Revold var både intendant i Kunstnernes Hus og sekretær for NKLF.

Norges Kunstnerleksikon (NK)

Norsk Biografisk Leksikon (NBL)

Nygård-Nilssen, Arne, Anders Bugge, Thor Kielland, Haakon Shetelig (red.) (1945) *Norsk kunstforskning i det tyvende århundre*, Cammermeyer.

Næss, Atle (2004) *Munch. En biografi*, Gyldendal.

Ovrum, Jon (1977) *Norske biletkunstnarar sin interessekamp, 1850-1890*, Hovudoppgåve i historie, UiB.

Parmann, Øistein (1970) *Tegneskolen gjennom 150 år*, Statens Håndverks- og Kunstindustriskole, Oslo.

Pedersen, Ingrid (1935) *Litt om tegne- og arkitektundervisning i Norge før høiskolens tid. Bidrag til en historisk oversikt*.

Pettersen, Frank (2003) *Fredrikshald Kunstforening af 1872. En kartlegging av Haldens første kunstforenings virksomhet for perioden 1872-1917*.

Riis, Grete (1991) Katalogtekst til utstillingen i anledning *Bildende Kunstneres Forening i Hordaland, 1931-1991*, BKFH.

Rude, Rolf (1973) *Norske Grafikere, en bok til Norske Grafikere 50-års jubileum*. Tilrettelagt av Sidsel Helliesen. Gyldendal, Oslo.

Schmedling, Olga (1977) Kunstforeningen og ”det Mercantile”, i Nielsen, John David og Olga Schmedling (red.) *Statens 90. Høstutstilling 1977*.

Schmedling, Olga (1980a) *Høstutstillingen og Bildende Kunstneres Styre*, magistergradsoppgave i kunsthistorie, UiO. Oppgaven er klausulert.

Schmedling, Olga (1980b) Fra kunstverk til murverk – en studie i sementering, i Gjessing, Steinar (red.) *Kunstnernes Hus 1930-1980*, Kunstnernes Hus.

Shetelig, Haakon (1944) *Norske museers historie*, J.W. Cappelen Forlag, Oslo.

Skedsmo, Tone (1976) *To norske kunstsamlere ved århundreskiftet: Olaf Schou og Rasmus Meyer,* magistergradsavhandling, UiO.

Slagstad, Rune (2001) *De nasjonale strateger*, Pax Forlag AS, Oslo.

Smit, Toril og Anne Christensen Quale (1996) Fra salgssentral til ikke-kommersielt alternativ. Pespektiver på UKSs historie, i Sveen, Dag (red.) *Om norsk kunst og kunstformidling*, Bd. 2, Pax.

Solhjell, Dag (1995) *Kunst-Norge. En sosiologisk studie av den norske kunstinstitusjonen,* Universitetsforlaget.

Solhjell, Dag (2004) Kunstpolitikkens nye kunnskapsregime på 1970- og 80-tallet, i *Nytt Norsk Tidsskrift 3-4*.

Stenseth, Bodil (2005) *Rikdom forplikter. Norske mesener og kunstsamleres donasjoner 1770-1970*, Unipub.

Sveen, Dag (1991) ”Om billedsalg og fremveksten av en moderne kunsthandel i Norge i forrige århundre”, i *Kunst og Kultur, Nr 3, Årg. 74*, Universitetsforlaget

Sørensen, Bodil (1996) Norske kunstsamlinger på 1800-tallet, i *Kunst og Kultur nr. 1 Årg. 70*, Universitetsforlaget.

Sørensen, Bodil (2002) Grafikksamling i Norge på 1800-tallet. Ansatser til en historikk, i katalogen *Historiens avtrykk. Kobberstikk- og håndtegningsamlingen 1877-2002*. En jubileumsutstilling, Nasjonalgalleriet.

Sørlie, Nina (1998) *Kunsten møter publikum. De private kunstformidlerne og det moderne kunstmarkedets fremvekst i Kristiania, 1870-1914*, hovedoppgave i kunsthistorie, Universitetet i Oslo, våren 1998.

Thue, Oscar (1969) Statens kunstakademi 1909-1969, i katalogen *Statens Kunst-akademi 1909-1969*, Nasjonalgalleriet.

Thue, Oscar (1981) Skulptur 1814 – 1880, i *Norges kunsthistorie, bd. 4*. Gyldendal.

Vestheim, Geir (2005) *”(…) der er gift paa Pennen hans”. Kampen i Stortinget om diktargasjane 1863-1962*, Unipub.

Werenskiold, Erik (1917) Striden om kunstforeningen, i *Kunst. Kamp. Kultur, Cammermeyer*, et innlegg i Morgenbladet 9.12.1881.

Werenskiold, Marit (1986) *De første herioske år: Kunstnerforbundet 1910-1920*, i katalog med samme navn for 75-års jubileumsutstilling for Kunstnerforbundet.

Wichstrøm, Anne (1997) *Kvinneliv. Kunstnerliv. Kvinnelige malere i Norge før 1900*, Gyldendal.

Willoch, Sigurd (1936) *Kunstforeningen i Oslo 1836-1936*, Kunstforeningen i Oslo og Blix Forlag AS.

Willoch, Sigurd (1937) *Nasjonalgalleriet gjennem 100 år*, Gyldendal, Oslo.

Willoch, Sigurd (1967) *Nasjonalgalleriets venner. Kunst i femti år*, Nasjonalgalleriet.

Ytreberg, Niels A. (1946) *Tromsø bys historie, bd. 1-3*, Tell forlag. (Kilde til opplysninger om Tromsø kunstforening).

Østby, Leif (1934) *Fra naturalisme til nyromantikk*, Gyldendal Norsk Forlag, Oslo.

Østvedt, Einar (1960) *Femti år for kunsten. Skiens kunstforening 1910-1960*.

Hans Fredrik Dahl og Tore Helseth (red.)

Norsk kulturpolitikk 1814 - 2014

SVEIN GLADSØ
TEATER MELLOM JUS OG POLITIKK.
STUDIER I NORSK TEATER FRA 1700–TALLET TIL 1940.
Utkommet høsten 2004 (220,-)

DAG SOLHJELL
AKADEMIREGIME OG KUNSTINSTITUSJON.
KUNSTPOLITIKK FRAM TIL 1850.
Utkommet høsten 2004 (270,-)

NILS JOHAN RINGDAL
FRA TRESCHOW TIL RIDDERVOLD.
OM RAMMEBETINGELSENE FOR NORSK STATLIG KULTURPOLITIKK 1814 – 1872
OG ANDRE STUDIER I 1800–TALLETS KULTURPOLITIKK.
Utkommet høsten 2004 (220,-)

HARALD HERRESTHAL
FRA PRIVAT TIL OFFENTLIG ENGASJEMENT.
MUSIKKPOLITIKKEN 1814–58.
Utkommet høsten 2004 (220,-)

EIRIK BRAZIER
STORTINGETS BEVILGNINGER TIL KULTUR 1814–1899.
Utkommet høsten 2004 (170,-)

BODIL STENSETH
RIKDOM FORPLIKTER.
NORSKE MESENER OG KUNSTSAMLERES DONASJONER 1770–1970.
Utkommet våren 2005 (170,-)

HARALD HERRESTHAL
IKKE FØRENN DER ER GRODD MOSE PÅ DERES TALENT.
MUSIKKPOLITIKKEN 1859–1905.
Utkommet våren 2005 (220,-)

DAG SOLHJELL
ET NYTT AKADEMIREGIME.
KUNSTPOLITIKK 1850–1940.
Utkommet våren 2005 (270,-)

GEIR VESTHEIM
"(…) DER ER GIFT PAA PENNEN HANS".
KAMPEN I STORTINGET OM DIKTARGASJANE 1863 – 1962.
Utkommet våren 2005 (270,-)

IVAR ROGER HANSEN
LANDET BAK HUNDREDE MILE.
NORDNORSK REGIONAL IDENTITET I KULTURPOLITIKKEN FRA 1850 TIL I DAG.
Utkommer våren 2005 (170,-)

TORE HELSETH
FRA PRIVAT INITIATIV TIL OFFENTLIG INNSATS.
NORSK MUSIKKPOLITIKK PÅ 1900–TALLET.
Utkommer våren 2005 (270,-)

MARIT BAKKE
KULTUR SOM KOLLEKTIVT GODE.
VELFERDSPOLITIKK OG DISTRIKTSHENSYN I KULTURPOLITIKKEN FRA 1920–ÅRENE TIL I DAG.
Utkommer våren 2005 (170,-)

MIE BERG SIMONSEN
HISTORIENS LEVNINGER.
KULTURMINNEVERNET I NORSK POLITIKK FRA 1814 TIL I DAG.
Utkommer sommeren 2005 (270,-)

DAG SOLHJELL
FRA AKADEMIREGIME TIL FAGFORENINGSREGIME.
KUNSTPOLITIKK 1940 – 1980.
Utkommer sommeren 2005 (270,-)

EIRIK BRAZIER
STORTINGETS BEVILGNINGER TIL KULTUR 1900-1960.
Utkommer sommeren 2005 (220,-)

ANTON FJELDSTAD
STATEN OG BØKENE.
EN LITTERATURPOLITIKK BLIR TIL.
Utkommer høsten 2005 (220,-)

DAG SOLHJELL
KURATORENE KOMMER.
KUNSTPOLITIKK ETTER 1980.
Utkommer høsten 2005 (270,-)

PER MANGSET
VI OG DE ANDRE.
NORSK KULTURPOLITIKK I ET INTERNASJONALT OG KOMPARATIVT PERSPEKTIV.
Utkommer høsten 2005 (170,-)